

E-ISSN: 2448-6019

Núm. 30, 2025

30

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. 30, enero-junio 2025, 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. 30, enero - junio 2025



"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

ENCARGADA DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

EDITOR RESPONSABLE

Fortino Corral Rodríguez

COMITÉ EDITORIAL

Roberto Campa Mada

Patricia del Carmen Guerrero de la Llata

Manuel de Jesús Llanes García

Gabriel Osuna Osuna

Jafte Dilean Robles Lomelí

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

Gerardo Francisco Bobadilla Encinas

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

- Feminismo y cosmopolitismo en *Mi amigo azul* (1934) de Hortensia Elizondo
JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ 7
- El Apocalipsis de Santa Teresa: *Tomóchic! Redención!* como pensamiento del destierro
ZACHARY CAMPBELL 31
- Hacia un advenimiento de la irrealidad en la narrativa: la discusión Besant, James, Stevenson y Borges
JUAN FERNANDO MONDRAGÓN ARROYO 60
- Ahí serán el llanto y el crujir de dientes. Ansiedad espacial, mitos bíblicos y locura en “Moscas” y Deuteronomio” de Bernardo Esquinca
EDGARDO ÍÑIGUEZ 88
- Escribir a contracorriente: acercamientos posmodernistas a *Mata-te, amor, La débil mental* y *Precoz* de Ariana Harwicz
JOSÉ MANUEL SUÁREZ NORIEGA 109
- Violencia y masculinidad: las subjetividades varoniles en “El cazador” y “Al acecho” de Eduardo Antonio Parra
MANUEL TOVAR DE LA LUZ 144
- Identidad rendida: la Revolución mexicana y la migración a Estados Unidos en *Peregrinos de Aztlán*
ROXANA FRAGOSO 168

Bolívar en su laberinto epistolar
ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS 192

El monstruo que nos habita: una aproximación al concepto de paternidad en la obra de Rita Indiana Hernández y María Fernanda Ampuero
SILVIA BEATRIZ FERNÁNDEZ 225

NOTAS CRÍTICAS

La literatura regional como objeto de estudio: las memorias literarias locales
CARLOS RAMÍREZ VUELVAS 246

Espacios urbanos desde la focalización infantil. Una mirada al cuento “A los pinches chamacos” de Francisco Hinojosa desde la econarratología
AEHÉCATL MUÑOZ GONZÁLEZ 262

Caminos cruzados: Cortázar y el *jazz bebop* en el laberinto
MANUEL ALFREDO GARDUÑO OROPEZA 291

RESEÑA

Damas en el aquelarre. Antología ilustrada de cuento de Juana Manuela Gorriti. Selección e introducción de Daniel Avechuco Cabrera, ilustraciones de Melissa Campa Sánchez, Fondo Editorial Universidad de Sonora, 2024
LESLIE ORTEGA LÓPEZ 305



Feminismo y cosmopolitismo en *Mi amigo azul* (1934) de Hortensia Elizondo

Feminism and cosmopolitanism in
Mi amigo azul (1934) by Hortensia Elizondo

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0624-5848>

Universidad Iberoamericana Puebla, México

sanchezcarbo@yahoo.com.mx

Resumen:

La producción cuentística escrita por mujeres en México ha recibido poca intención, sobre todo, la publicada en la primera mitad del siglo XX. *Mi amigo Azul* (1934), de la escritora mexicana Hortensia Elizondo (1908-1953), es una expresión de las tensiones, inquietudes e itinerarios de su autora que vivió y estudió en diversos países de América y Europa, y que se distinguió como feminista, escritora, periodista y crítica de cine a nivel nacional e internacional. Importa el análisis de la obra de cuentistas mexicanas como Hortensia Elizondo por su calidad literaria y porque durante mucho tiempo su producción ha sido ignorada por la crítica. Este artículo tiene como objetivo analizar las condiciones de producción del libro de cuentos *Mi amigo azul* desde el marco conceptual socio-histórico (Sarlo y Altamirano). Este marco considera que la literatura es una práctica social determinada o condicionada por la sociedad en la cual la escritora se desarrolla y publica su obra.



Palabras clave:

escritoras mexicanas, cuento mexicano, cuento hispanoamericano del siglo XX, perspectiva de género.

Abstract:

Short story production written by women in Mexico has received little attention, especially that published in the first half of the 20th century. *Mi amigo azul* (1934), by the Mexican writer Hortensia Elizondo (1908-1953), is an expression of the tensions, concerns and itineraries of an author who lived and studied in various countries of America and Europe, and who distinguished herself as feminist, writer, journalist, and film critic at a national and international level. The analysis of Mexican short story writers like Hortensia Elizondo is important because for a long time his production has been ignored by critics. This article aims to analyze the production conditions of the storybook *Mi amigo azul* from the socio-historical conceptual framework (Sarlo and Altamirano). This method considers that literature is a social practice determined or conditioned by the society in which the writer develops and publishes her work.

Keywords:

Mexican female writers, Mexican short story, 20th century hispanic american short story, gender perspective.

Recibido: 2 de febrero de 2024

Aceptado: 1 de agosto de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.521>

Hortensia Elizondo Cisneros (1908-1953) publicó su libro de cuentos *Mi amigo azul* (1934) en la prestigiosa editorial Cvltvra. Este volumen

expresa las inquietudes e itinerarios de una joven escritora que vivió y estudió en diversos países tanto del continente americano como del europeo, y que se distinguió como feminista, escritora, periodista y crítica de cine a nivel nacional e internacional. Nacida en Lampazos, Nuevo León, desde los veinte años colaboró con regularidad en diversos periódicos de México, Latinoamérica y Estados Unidos. No obstante, como ha sucedido con decenas de escritoras en la historia de la literatura, su obra literaria y periodística ha recibido poca o nula atención por parte de la crítica. Esta desatención la asociamos a su condición de mujer joven, su feminismo, catolicismo y cosmopolitismo, en un contexto conservador marcado por el machismo, la misoginia, el nacionalismo y el chauvinismo. Murió joven, en 1953, a los cuarenta y cinco años, después de padecer una prolongada enfermedad. Dejó incontables colaboraciones en periódicos y revistas, el volumen de cuentos, así como un libro publicado póstumamente bajo el título de *Personajes de tragedia. Carlota y Maximiliano* (1956).

Sobre Elizondo se ha escrito poco. Sobre su producción literaria es difícil encontrar alguna crítica, apenas breves comentarios. Al igual que ella, varias mujeres recurrieron al anonimato, al seudónimo o al nombre masculino para publicar porque, de acuerdo con Liliana Pedroza, se pensaba que “escribir y pensar era un asunto de hombres” (16). Elizondo a veces firmó sus colaboraciones con el seudónimo “Ana María” o “Laura Pineda”.

Para intentar responder por qué este abandono por parte de la crítica, habrá que identificar las relaciones y tensiones de la escritora (formación, ideología, temática) con el contexto social y cultural en el que se desarrolló y publicó su obra. De ahí, que sea fundamental ubicar el marco sociohistórico, el campo literario mexicano, la ideología, así como los temas de los cuentos de *Mi amigo azul*. Coincidimos con Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, en que el “conjunto más o menos sistemático de nociones por medio de las cuales un autor se piensa a sí mismo, su práctica y el sentido de su obra, no constituye excecencia indiferente que la consideración sociológica deba des-

cartar” (112). De tal forma que “la cuestión del autor sólo puede ser adecuadamente aprehendida si se lo sitúa en un sistema de relaciones sociales e ideológicas, institucionales e informales, variables históricamente” (Sarlo y Altamirano 114).

EL “PERÍMETRO ABSURDO DE LOS PREJUICIOS SOCIALES”: ENTORNO SOCIOHISTÓRICO

En 1913 la familia Elizondo Cisneros migró de Lampazos, Nuevo León, hacia San Antonio, Texas; lugar al que llegaron muchos otros mexicanos huyendo de la Revolución mexicana. Así iniciaba el deambular internacional de Hortensia Elizondo que duraría veinte años.

Algunos de los acontecimientos que marcaron esa primera mitad del siglo XX mexicano fueron la Revolución, la reorganización nacional, el Maximato de Plutarco Elías Calles, la Cristiada, el cardenismo y la entrada a la modernidad con los primeros presidentes civiles. Este marco “ayuda a entender el ambiente en el que estas escritoras respiraron, y nos permite comprender mejor su creatividad, abordar los discursos, las inquietudes, las búsquedas, las exclusiones y los contenidos de sus textos” (Tuñón 3). Asimismo, es necesario observar cómo el campo literario se confronta con “otros sistemas, discursos y prácticas que coexisten en la sociedad y en el mismo campo intelectual: la filosofía, la religión, la política, el trabajo” (Sarlo y Altamirano 34). Estas variables enriquecen el entendimiento de las tensiones culturales e ideológicas que perviven y condicionan la producción literaria que, en última instancia, “producen los códigos culturales de la sensibilidad, la sentimentalidad y la mentalidad” (Tuñón 5).

Estos códigos culturales de valoración estuvieron definidos por las políticas del Maximato (1924-1934), Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Ávila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán Valdés (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958). Sus respectivos proyectos políticos, sustentados en una particular prolongación de la Revolución y fortalecimiento del nacionalismo, terminaron por

imponerse como códigos culturales de producción, interpretación y difusión, intelectual y artística.

El nacionalismo, durante varios sexenios, asumió disímiles e incluso contradictorias facetas, según el mandatario en turno, a través del fortalecimiento del Estado, la expropiación petrolera, la economía agraria, el socialismo, el militarismo, la modernidad, el civilismo, la unidad nacional, el progreso económico, el capitalismo, el anticomunismo y la represión hasta el autoritarismo. En el terreno de las ideas, “lo mexicano” fue dilatado varias décadas por Samuel Ramos con la publicación de *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), Octavio Paz con *El laberinto de la soledad* (1949) y los filósofos del grupo Hiperión (1948 y 1952).

El parteaguas del socialismo y el surgimiento del anticomunismo con la entrada de una economía de mercado sucedió con Ávila Camacho. Como menciona Tuñón, si:

la política cardenista había propiciado la educación socialista, la reforma agraria y nacionalizado el petróleo y los ferrocarriles, Ávila Camacho [...] se deslindó de los comunistas que aparecían como el símbolo de las medidas de izquierda del gobierno anterior y se declaró católico [y] minimizó o eliminó a los disidentes. (23)

Lamentablemente, ninguno de los distintos proyectos de unidad nacional de los gobiernos en turno logró erradicar las desigualdades: “los rasgos racistas, clasistas y sexistas que parecían [...] casi una impronta de la sociedad mexicana” (Tuñón 28).

De este somero panorama histórico, vale mencionar que, al amparo de la Constitución de 1917, la primera a nivel internacional en incorporar los derechos sociales como garantías, se elaboró el *Código Civil* (1928). Este otorgaba a las mujeres personalidad jurídica con igualdad de derechos y obligaciones; con la gran salvedad de que no podían votar ni ser votadas, debían pedir permiso al marido para trabajar y “se les imponía como obligación las tareas domésticas y el cuidado de los hijos” (Tuñón 19-20).

Sobre algunos de los pasajes mencionados se posicionó política y culturalmente Hortensia Elizondo. Afín al presidente Lázaro Cárdenas, manifestó su antifascismo y llegó a colaborar en un medio de divulgación del “garridismo”. Cuando entrevistó al presidente Lázaro Cárdenas quedó impresionada por su personalidad y elogió su política. En la entrevista pudo “constatar toda esa gama de nobleza espiritual y de innata inteligencia que nos han mostrado sus hechos públicos, al observar rasgos de extrema sensibilidad, de comprensión y de ecuanimidad”¹ (cit. en González Quiroga 1:02:12).

Su antifascismo lo expresó en un artículo crítico sobre la burocracia sindical, publicado en la revista *Hoy*, el 26 de noviembre de 1938, en un contexto internacional situado a las puertas de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y pocos días después de la “Noche de los vidrios rotos”.² En “El drama de la burocracia. La sumisión de los jefes”, Elizondo lamenta que, por un proceso administrativo, la Casa de Orientación para Mujeres, organismo público de apoyo a mujeres maltratadas, del que fuera subdirectora, no pudiera contratar una administradora sin el consentimiento del líder sindical. Desesperada por la absurda situación, calificó de “filosofía hitleriana” las intimidaciones y amenazas del líder sindical basadas en la fuerza, el engaño y el descaro: “puede más el fuerte” y “gana el atrevido y bluffista”, sentenció (“El drama” 29).

Sobre su relación con el garridismo, cabe destacar que se le menciona entre los colaboradores de 1931 del periódico *Redención*. *Diario*

¹ Para facilitar su ubicación en la fuente original, se incluirá código de tiempo en cada cita de la conferencia “Mujeres Extraordinarias: Las hermanas Elizondo, de Lampazos” impartida por el Mtro. Miguel Ángel González Quiroga y disponible en YouTube.

² La llamada “Noche de los cristales rotos”, en la que atacaron y lincharon a los judíos de Alemania y Austria, había acontecido los días 9 y 10 de noviembre de 1938.

de la mañana (Valencia Reyes). Esta colaboración resulta tan sugerente como polémica porque *Redención* fue el órgano de difusión del pensamiento de Tomás Garrido Canabal, célebre o infame, según la óptica, ex gobernador de Tabasco y Yucatán, recordado por emprender una radical campaña anticlerical y antioligárquica, pero también por promover el desarrollo económico de la región y el reparto de tierras.

En cuanto a la defensa de los derechos de la mujer, esta puede identificarse en la obra de Elizondo desde sus primeras colaboraciones en periódicos, pero de igual forma en los cuentos de *Mi amigo azul*. En Estados Unidos y Europa, sin duda, la autora se familiarizó con los movimientos feministas. En el cuento “La prueba” estima a Estados Unidos como “la tierra de la libertad femenina por excelencia” (*Mi amigo* 114). Su rechazo al papel asignado a la mujer en la sociedad mexicana era público. Reclamaba que en “ningún otro país se encuentra la mujer más falta de protección. Siempre es ella la culpable de abusos y de ofensas perpetrados en su persona, no censuran a su asediador sino que la recriminan por su falta de prudencia al exponerse al peligro” (cit. en González Quiroga 1:05:29). En contraparte, promovió una idea ilustrada de la mujer que “se educa, lee, piensa, cultiva la inteligencia innata con que nació dotada, en lugar de como antes, se la estrangulaba dentro del perímetro absurdo de los prejuicios sociales” (cit. en González Quiroga 1:06:50). Se posicionó a favor del voto de la mujer. Hacía ver que “los hombres que gozan íntegramente de sus derechos cívicos y políticos no son todos cultos no tan talentosos ni siquiera capaces, y entre la población masculina, también existe el fanatismo y la ignorancia” (cit. en González Quiroga 1:07:59).

La postura de Hortensia podría calificarse de progresista cuando se contrasta con la conservadora de Angelina, la hermana mayor, también periodista y escritora.³ Angelina, en 1920, en la *Revista Mexi-*

³ Angelina Elizondo de García Naranjo colaboró en varios medios, fue presidenta de la Unión Iberoamericana feminista y autora del libro *Sor Juana Inés de la Cruz: breve historia de un Alma* (1948).

cana, escribía a nombre de otras mujeres: “Nos gusta que los hombres se ocupen de nosotras y admitan que, cuando menos, formamos la mitad del mundo” (cit. en Boffone 117). Proveniente de una familia católica tradicional, Angelina también se oponía al voto femenino, tal pretensión la calificaba como una estupidez o una aversión. Escribió que un “ser maligno [...], un hombre de seguro fue el que sopló al oído de una mujer casquivana, la idea estúpida de reconquistar derechos: Y nació el sufragismo. ¡Qué horror! [...] amigas adorables, yo os conjuro para que no dejéis entrar en México los horrores del sufragismo” (cit. en Boffone 120-121).

UN ÁRIDO PANORAMA MARCADO POR EL CENTRALISMO: EL CAMPO LITERARIO

En el mismo periodo, el campo literario se fortalecía con espacios públicos y privados de creación, promoción, edición y difusión. Dentro de las acciones que varias mujeres intelectuales realizaron a favor de la promoción de sus derechos y la difusión de su trabajo se encuentran revistas como *La Mujer Moderna* (1915-1919), dirigida por Hermila Galindo, y *Rueca* (1941-1952), creada por estudiantes de la UNAM como Carmen Toscano, María Ramona Rey y María del Carmen Millán. Asimismo, se fundaba la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1924), El Colegio de México (1940) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (1942), entre otras instituciones (Tuñón 17). En cuanto editoriales, destacan la editorial Botas (1920), la editorial Cvltvra (1921) y el Fondo de Cultura Económica (1934). Otros movimientos culturales dinamizadores de las tensiones del campo fueron la constitución del Ateneo de la Juventud (1907), el Estridentismo (1921), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1934) y, mención aparte, el Ateneo Mexicano de Mujeres (1934).

Cvltvra (1921-1968) fue una de las editoriales e imprentas más importantes de la época no sólo por la calidad y diversidad de obras publicadas, sino porque se convirtió en la primera editorial mexica-

na moderna: un sello con imagen propia y varias colecciones, una tipografía específica e incluso un papel especial mandado a hacer expreso a la Papelera San Rafael.⁴ Fundada por los hermanos Rafael y Agustín Loera Chávez, así como por el escritor Julio Torri, logró trascender los sexenios publicando libros en distintas colecciones a una amplia y disímbola nómina de plumas e imprimiendo, en los Talleres Gráficos Cvltvra, revistas como *México Moderno*, *Los Contemporáneos*, *Taller*, *Revista Mexicana de Literatura* y *Cuadernos Americanos*.

La editorial Cvltvra, además de *Mi amigo azul*, de Hortensia Elizondo, publicó volúmenes de cuentos de escritoras como Julia Nava Ruisánchez, Leonor Llach, Tina Vasconcelos de Berges, Emma Best Enciso y María Luisa Melo de Remes.⁵ El legado de Cvltvra, apunta con justa razón Freja Cervantes:

no sólo es digno de admiración por sus espléndidas ediciones, en las que siempre colaboraron los mejores artistas, maestros tipógrafos e ilustradores de la época; sino también porque en este se reunió gran parte de la literatura y el arte de la primera mitad

⁴ Entre los autores publicados por Cvltvra podemos mencionar a Julio Torri, Salvador Novo, Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Guillermo Prieto, Amado Nervo, Rubén Darío, Alfonso Reyes, José Martí, Rufino Blanco Fombona, José Enrique Rodó, Genaro Estrada, Leopoldo Lugones, Joaquín García Monge, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Bernardo J. Gastélum, Xavier Villaurrutia, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Efrén Rebolledo, Paul Valéry, Gérard de Nerval, José Vasconcelos, Ramón del Valle Inclán, Juana Inés de la Cruz, André Gide, Marcel Schwob, José Gorostiza, Xavier Icaza, Mariano Silva y Aceves, Manuel Maples Arce, Margarita Casasús de la Sierra, Concha Urquiza, Fina Espinosa Riestra, María Dolores Olivares, Consuelo Pani, Zelia Nuttal, entre otros (Martínez Pasage, Cervantes, Carreño Velázquez).

⁵ Los volúmenes a los que se alude son: *Mis cuentos* (1923) de Julia Nava de Ruisánchez, *Cuadros conocidos* (1933) de Leonor Llach, *Mi amigo azul* (1934) de Hortensia Elizondo, *Homeopatía* (1937) de Tina Vasconcelos de Berges, *12 cuentos* (1938) de Ema Best de Enciso, y *Brazos que se van* (1955) de María Luisa Melo de Remes.

del siglo XX que mayor influencia tuvo en México en el siguiente medio siglo. (Cervantes 3)

Tristemente se perdió buena parte de su acervo a finales de la década de los sesenta por un incendio que consumió un patrimonio cultural con un valor incalculable para México y Latinoamérica.

El Ateneo de Mujeres Mexicanas fue otra institución de la época que enriqueció la vida cultural en México por su carácter y propósito, así como por sus medios de difusión. Hortensia Elizondo, en su momento, fue secretaria del Exterior de esta organización creada por Amalia González Caballero de Castillo Ledón ³/₄ diplomática vinculada con los ateneístas³/₄, Margarita Paz Paredes y Julia Nava Ruisánchez, entre otras extraordinarias mujeres. Además de congregar a un importante número de artistas, periodistas, científicas e intelectuales, el Ateneo creó la Universidad Femenina en la que se formaron literariamente figuras como Maruxa Vilalta, María Luisa Mendoza y Marcela del Río; y difundió, durante tres años, el trabajo de muchas de ellas a través de *Ideas. Revista mensual literaria, científica de las mujeres de México* (1944-1947).

En este periodo, la publicación de libros de cuentos escritos por mujeres era ocasional. De acuerdo con Liliana Pedroza (2018), que ha investigado a detalle la producción cuentística de mujeres en México, en medio siglo publicaron poco más de 30 títulos. Los primeros de ellos fueron *Simplezas* (1910) de Laura Méndez de Cuenca y *Cuentos blancos* (1915) de Pilar Fontanilles de Rueda. Entre 1900 y 1949 hay años sin ningún título publicado, en otros sólo uno, como 1934, el año de *Mi amigo azul*. Otra característica de este árido panorama es el marcado centralismo de la producción, que obligaba a muchas escritoras a migrar a la capital, que concentraba el “aparato cultural”, si querían hacer una carrera, ser reconocidas o simplemente ser leídas (Pedroza 37). Llama la atención que una tercera parte de los libros de cuentos de este periodo fue publicada en el extranjero, en ciudades como París, Nueva York, Barcelona y Madrid. En este corpus “prevalecen historias cercanas a la fábula con intención didáctico moral

[y] de corte romántico, de tono intimista y con escenarios domésticos que giran en torno al matrimonio, la familia y el deber ser de la mujer en la sociedad” (Pedroza 26). Asimismo, confluyen “viejas y añejas ideas de corte religioso con necesidades de modernización económica y social” (Tuñón 18).

LA “POTENCIA DE SU PENSAMIENTO”: HORTENSIA ELIZONDO

Hortensia Josefina Elizondo Cisneros (23 de enero de 1908-1 de octubre de 1953) fue la hermana menor de una familia conservadora de clase media de Lampazos, Nuevo León, que migró hacia San Antonio por el conflicto armado y el confuso entorno político. Sus progenitores, Juan B. Elizondo y Nicolasa Cisneros, tuvieron once hijos: siete mujeres y seis varones.⁶ De esta parentela, Angelina y Alicia, las dos hermanas mayores por varios años, estuvieron vinculadas al medio cultural, editorial y periodístico fronterizo.

Angelina Elizondo Cisneros, la mayor, contrajo matrimonio con Nemesio García Naranjo, un polémico personaje, funcionario conservador en los gobiernos de Porfirio Díaz y Victoriano Huerta, reconocido opositor de Francisco I. Madero, crítico de Venustiano Carranza, fundador de *La Tribuna* y la *Revista Mexicana*, prolífico escritor, así como autor de la frase “¡Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de Estados Unidos!”, atribuida comúnmente a Porfirio Díaz. Angelina colaboró en varios medios, entre ellos, sin duda, en

⁶ Angelina Natalia (1888-1971), Luis Francisco (1890-1927), Constantino (1892-1973), Florinda (1895), María (1897-1898), Ester (1897), Alicia Guadalupe (1899-1984), Leonor (1901-1902), Juan Martín (1902-1966), Oscar Alfonso (1905-1929) y Hortensia Josefina (1908-1953). Estos datos se obtuvieron del portal web Family Search.

los fundados por su esposo, y publicó un libro sobre Juana Inés de la Cruz.⁷

Alicia Elizondo Cisneros, por su parte, se casó con Ignacio Lozano, empresario fundador de los periódicos *La Opinión* (Los Ángeles) y *La Prensa* (San Antonio). En la misma línea que la hermana mayor, Alicia se distinguió por su conservadurismo, altruismo y vocación intelectual y artística. En San Antonio formó parte de organizaciones como el Club Mexicano de Bellas Artes, El México de Afuera y Damas Católicas Mexicanas. En la década de los cincuenta llegó a dirigir *La Prensa*.

Como hemos visto, si bien Hortensia no ocultaba su formación católica, sí se distanciaba ideológicamente de sus hermanas, tanto del rol de la mujer en la sociedad y sus derechos, como en su rechazo al fascismo y su simpatía por gobiernos con un perfil socialista. Educada en instituciones católicas en el extranjero, sólo unos pocos años estudió en el Colegio Central de Monterrey. Antes de cumplir los treinta años había vivido o visitado ciudades como San Antonio, Quebec, Nueva Orleáns, Nueva York, París, Roma, Londres, Madrid y Berna. Hablante de cinco idiomas, realizó estudios universitarios en Los Ángeles mientras incursionaba en el periodismo cinematográfico. Isabel Farfán Cano cuenta que en 1931:

familiarizada con el ambiente cinematográfico, interiorizada hasta el detalle de la construcción técnica y artística de las películas [...] abandona el comentario ágil, la reseña ligera, la entretenida y chispeante columna de anécdotas de los artistas en boga y entra de plano a la crítica. (12)

Con tal trayectoria internacional, su “nacionalismo” de su obra debía afirmarse y destacarse para convenir al espíritu posrevolucio-

⁷ *Sor Juana Inés de la Cruz: Breve historia de un alma* (1948).

nario de los lectores de la época, para evitar malas interpretaciones. Federico Gamboa, por ejemplo, en el prólogo de *Mi amigo azul*, se asombra de que a los veintiséis años Hortensia Elizondo había logrado “escribir en muy ortodoxo y artístico español” (7) y que, a pesar de “los influjos extranjeros”, había logrado conservar su “mexicanismo ingénito” (9). Por su parte, Isabel Farfán Cano distingue “su mente privilegiada y culta, [su] pluma elegante y vigorosa, [su] espíritu sensitivo y vehemente” (9) y, como Gamboa, subraya “su acendrado patriotismo” (Farfán 14). Tanto Gamboa como Farfán Cano enumeran los lugares en los cuales se formó Elizondo, pero dejan bien claro la estampa de su mexicanismo y patriotismo, para evitar que interpreten su formación en el extranjero y los escenarios internacionales de sus cuentos como expresiones de desarraigo. La periodista Beatriz Blanco, colega en *La Prensa*, por su parte, escribió que Elizondo poseía “una inteligencia nada común y que se diferencia de la mayoría de las jóvenes de su edad: ella es joven, guapa, alegre y al mismo tiempo seria, observadora y culta” (cit. en González Quiroga 58:27).

El periodo de producción intelectual y literaria de Hortensia abarca de 1928, con la publicación de su primer artículo en *La Prensa*, hasta 1956 con un libro póstumo. Por iniciativa de su amiga Isabel Farfán Cano, directora de la Casa de Orientación para Mujeres, editaron *Personajes de tragedia. Maximiliano y Carlota*, un texto histórico entre crónica del Segundo Imperio mexicano y biografía del matrimonio de estos personajes históricos. De acuerdo con Farfán Cano, en “esta obra, de fuerte contextura dramática, puede medirse la potencia de su pensamiento, su fina sensibilidad, su texto descriptivo, su inspiración creadora, la riqueza de su léxico, la soltura de su prosa, la belleza de su estilo” (14).

El grueso de la producción de Hortensia Elizondo se encuentra repartido en una diversidad de periódicos y revistas, de distintas partes del mundo. Entre estos podemos mencionar *El Mundo* (Tampico), *El Porvenir* (Monterrey), *Patria. Diario del Medio Día* (San Salvador,

El Salvador), *Redención. Diario de la Mañana* (Villahermosa, Tabasco), *La Prensa* (San Antonio), *La Opinión* (Los Ángeles), *El Continental* (El Paso), *The Defender* (Edinburg), la revista *Hoy* (Ciudad de México), *Diario de la Marina* (La Habana), *El Nuevo Diario* (Caracas), *Diario de Yucatán*, revista *Todo* (Ciudad de México), *Revista de Revistas* (Ciudad de México) y *El Ilustrado* (Ciudad de México). Agrega Farfán que sus textos periodísticos se caracterizaron:

por la sagacidad de su espíritu crítico, por su sentido del análisis, profundo, exhaustivo, y por su notable visión política, tanto nacional como internacional. Viajera incansable, hasta el final de sus días, plasmó en páginas admirables sus recorridos por México y por el extranjero. (13)

Queda pendiente, sin duda, la tarea de recopilar las crónicas que escribió sobre distintos lugares de México y el mundo “por su contenido y belleza literaria” (Farfán 13).

La causa del fallecimiento de Hortensia Elizondo es imprecisa. Lo más cercano que sabemos es gracias a su entrañable colega y amiga, Isabel Farfán Cano, quien discreta comenta que “circunstancias adversas, que llamaremos destino, un destino injusto, acabaron” con su vida (14). Por su parte, Miguel González Quiroga, en una conferencia, mencionaba que se debió a una larga enfermedad. Tenía entonces cuarenta y cinco años.

ENTRE DOS LÍNEAS DE FUEGO: MI AMIGO AZUL

Dos tendencias rigieron la producción cuentística de la primera mitad del XX. Por un lado, una línea imaginativo-fantástica y, por otro, una realista popular, ambas emanadas del Ateneo de México. Por un lado, en la primera se ubican los cuentos de Julio Torri y Alfonso Reyes, así como de los colonialistas, los estridentistas y el grupo Contemporáneos. En la tendencia realista, por otro lado, se encuentran

los cuentos de Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos, así como los cuentos de la Revolución mexicana, a los que se suman el cuento indígena, cristero, proletario y populista o folclórico (Pavón 32-38). A decir de Monsiváis, no había “muchas oportunidades de originalidad entre estas dos líneas de fuego” (Monsiváis 438). El tema del erotismo femenino, agrega Tuñón, “era delicado, eran aspectos velados que no debían ni verse ni escucharse y se presentaban tan sólo oblicuamente, como si fueran historias de amor sublime” (17). En términos generales, para Bourdieu estas “normas culturales” y literarias “reivindican [...] una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten” (cit. en Sarlo y Altamirano 156).

Prologado por el escritor Federico Gamboa, *Mi amigo azul* está integrado por veintidós cuentos que no encajan en tales normas, más bien oscilan entre el misticismo, el realismo naturalista, y el realismo romántico y cosmopolita. El misticismo, con toques de erotismo, está presente sólo en el cuento que da título al libro. En otros, predominan las historias realistas con personajes marginales, en situación de pobreza, devastados por condiciones sociales con un enfoque próximo al naturalismo. El resto, realistas con toques románticos, ubicados muchas veces en ciudades de Estados Unidos o Europa, narran historias de parejas, de clase media y alta, principalmente, enfrentadas a dilemas y presiones tanto morales y económicas como sociales, a veces acatando las normas y otras desafiándolas. En esta heterodoxa combinación de estilos reverberan las tensiones de una escritora en la que convergen una historia familiar, una larga estancia en el extranjero, la desigualdad de género y un contexto sociopolítico marcado por el nacionalismo.

Todos los cuentos, “dictados por un verismo minucioso y probo” (9), como dice Gamboa, tienen una estructura convencional. Se ajustan, en general, a la forma aristotélica del relato lineal: planteamiento, desarrollo y desenlace. Predominan la primera y la tercera persona en la voz narrativa. La mitad de los relatos tiene escenarios

que corresponden a ciudades fuera de México (Quebec, Nueva York, Nápoles, California, París y Hollywood). En otros cuentos no es explícito el lugar, pero puede deducirse que se ubican en México, en casa de familias de clase media o alta, o en poblaciones pequeñas con protagonistas en condición de pobreza. Predominan las y los protagonistas jóvenes que descubren el lado placentero o doloroso de la sexualidad.

La década de los treinta es del cardenismo, del cuento de la Revolución mexicana, del fortalecimiento de la “cultura proletaria”, el “arte revolucionario” y el “realismo socialista”. Se vierte “propaganda y afán politizador en cuentos, poemas, novelas y obras de teatro” (Monsiváis 438). Las discusiones giran en torno al arte comprometido, al nacionalismo, la literatura viril y la expresión de una nación; de ahí que las relaciones sentimentales de parejas clasemedieras y el cosmopolitismo carezcan de interés. Tampoco puede pasarse por alto que *Mi amigo azul* es el libro de una escritora poco o nada vinculada con el campo literario mexicano central. Elizondo había desempeñado su labor intelectual esencialmente en Estados Unidos y Europa o en periódicos de provincia. Optar por publicar “fuera de la capital era sinónimo de sepultar un oficio” (Pedroza 37).

En el prólogo, “Frente a un nuevo libro”, la única valoración del volumen conocida, Federico Gamboa no escatima elogios. El escritor naturalista destaca que la formación y la sensibilidad de Elizondo contribuyeron a depurar su patriotismo. De la obra enaltece la capacidad descriptiva y la “maestría pictórica”. Además, la conmina a usar su ingenio para retratar a los mexicanos: “estudie con cariño el país y a sus hijos, que son hermanos suyos, y luego píntenos, a él y a nosotros con todos los colores y tonos que atesora su rica paleta” (Gamboa 9-10). Otro aspecto que revela el pulso moral de Gamboa y de la época es su puntualización de la pudorosa forma en la que la autora se detiene “al borde de las situaciones escabrosas y de las palabras malsonantes que ofenden los oídos de personas honestas y piadosas. Con tino admirable las soslaya usted [...] sólo dejará caer

en aquellas palabras y situaciones, una lágrima de compasión y misericordia” (9). Sin embargo, Gamboa, preocupado por la probidad de Elizondo, no recae en cómo la escritora expone la hipocresía y la superficialidad de la clase burguesa y de las relaciones de pareja, en las que la mujer siempre está en desventaja.

El primer cuento, “Mi amigo azul”, resulta un tanto discordante respecto al conjunto. Es el más endeble, su trama es anodina con pretensiones místicas y algo de erotismo. No es representativo del conjunto, por lo que extraña que esté situado al principio. Además, le precede un breve texto como una especie de dispensa literaria. La propia autora admite que es un cuento “ingenuo, sencillo, diáfano, puro, como el alma límpida de la colegiala que lo escribió [...] misticismo natural [...] primer deshago espiritual” (*Mi amigo azul* 6). A pesar de lo dicho, es como “el primer hijo, a pesar de todos sus defectos y de todas sus imperfecciones” (Elizondo, *Mi amigo azul* 6), de ahí su inclusión y respectiva posición en el volumen.

En el cuento atestigüamos el profundo apego de una joven hacia su “amigo azul” (nada menos que una edición de lujo de la *Imitación de Cristo*, libro cristiano de instrucción moral), que pierde mientras navega en el río San Lorenzo y tiene una revelación divina a través de una voz que viene “de lo profundo del río” que le dice que a Cristo, “sólo a Él”, debe mirar (17), no al “precioso ejemplar de piel celeste” (14).

Ahora bien, llama la atención de este relato “diáfano” la forma en la que se describe, con rasgos plenos de erotismo, cómo las aguas del río engullen el ejemplar de la *Imitación de Cristo*:

mi pobre “amigo azul” flotó por un rato en *suave balanceo* aceptando las *caricias* del nuevo dueño; después vinieron *besos voluptuosos, abrazos apasionados, vaivenes* de insensato; olas inmensas, gigantes cas, *orladas de espuma salieron* por lo bajo del barco como monstruos hambrientos en busca de su víctima. Siguieron *acometidas, estruendos, chasquidos*; mi “amigo azul” se vio enrollado en un gran torbellino. (16)

El misticismo erótico no es una novedad, al parecer tiene larga data, sus antecedentes podemos ubicarlos en el *Libro de buen amor* (Miaja de la Peña). Pero en el cuento de Elizondo, este interesante fragmento bien podría proyectar también los deseos de la narradora hacia un joven amigo, Jack Warrington, que navega en el mismo barco que ella. Este joven “sonriente” de ojos azules, la toma de la mano “suavemente”, le habla y ella escucha “con atención”, ambos recuerdan sus “días de colegiales allá en Lousiana” (sic), hablan tanto que la joven se olvida de su “amigo azul” (Elizondo 16). El cuento podría representar el rito de iniciación de la joven con el agua de por medio, vinculada culturalmente a procesos de purificación y regeneración. Está la revelación, por supuesto, de ponderar lo espiritual por encima de lo material; pero también descubre la sensualidad, esta sí, constante en el libro.

Los relatos con rasgos realistas/naturalistas son “El buzo”, “El incendio”, “La cena de Navidad”, “Dueño”, “El beso”, “El revólver”, “Sombras” y “El cuadro”. Paulo de la Cruz Alvarado analizó el cuento “La única verdad” (publicado en *El Porvenir*, el 9 de abril de 1933) desde una perspectiva naturalista, por el determinismo y la explícita moral burguesa de los personajes. De acuerdo con Cruz Alvarado, Hortensia Elizondo hace: “a un lado el uso de la figura doméstica, maternal o devota que la tradición cultural y literaria naturalista había optado para la mujer narrada, así como aquella voluptuosa, colérica y vengativa que se aleja de estos cercos. La mujer [en cambio] se halla fuera del cerco moral de su época, con amplio criterio y un amor a la comprensión mutua” (176). No coincidimos del todo con la lectura naturalista de “La única verdad”, pero sí con la representación de una mujer emancipada del “cerco moral de su época”, puesto que la protagonista llamada Ana María, como uno de los seudónimos de Elizondo, se muestra crítica respecto a las imposiciones sociales para con la mujer.

Los trazos naturalistas más bien son observables en los protagonistas marginales que son puestos al límite por las adversas condicio-

nes sociales. En su intento de transformar su situación los personajes se corrompen y su final es aciago o trágico. Puesto que el género más propicio para el naturalismo es la novela, el practicado por Elizondo podría calificarse como heterodoxo, no sólo por desarrollarlo desde la brevedad del cuento, sino también por la cercanía que guarda con un realismo que mira la realidad “sin querer perforar su corteza más visible [...] ni descubrir las leyes que la rigen” (Bonet 9), como aspiraba Zola. En estos cuentos, un hombre pierde la vida al aceptar un trabajo como buzo para ganar lo suficiente para regresar con su familia (“El buzo”), una mujer humilde es condenada por robo y por provocar un incendio para darles de comer a sus tres pequeños hijos (“El incendio”), una madre soltera hace sacrificios mayúsculos para pagar los estudios de su hijo en el extranjero (“La cena de navidad”), un hombre pierde la vida y la de su familia cuando pretende rescatarlos de la erupción del Vesubio (“El dueño”), una joven campirana —abusada sexualmente por un pintor— termina como prostituta en la capital (“El beso”), un joven cansado de las burlas y abusos de otros jóvenes se suicida (“El revólver”), un joven dipsómano termina asesinando a su hermano en un delirio (“Sombras”), y una joven de un pequeño pueblo —que abandona al esposo siguiendo a un artista a la capital— termina mendigando en las calles (“El cuadro”). Sin duda, en los relatos “El beso” y “El cuadro” resuena *Santa* (1903), de Federico Gamboa, cuya protagonista es una mujer engañada por un militar y estigmatizada socialmente por su falta hasta que recae en un prostíbulo.

En los relatos realistas prima el amor, la pasión y la traición. Sus protagonistas, jóvenes parejas, afrontan normas morales que, sobre todo, constriñen la libertad de las mujeres. Así, varias señoras pudientes, custodias de la moral, ocupan su tiempo criticando el comportamiento de una joven pareja (“Tres juntas”), un joven escritor cuestiona el comportamiento aristocrático y la impostura adinerada de su prima con tal de formar parte de la alta sociedad (“Rosina de Castro y Moncada”), un joven es consumido emocionalmente por

los celos que le produce la belleza de su mujer (“Tres cartas de un mismo año”), una madre aspira a formar parte de la clase alta sin loense a costa del respeto hacia su hija (“Las damas del canapé”), una familia rica venida a menos hace todo lo posible para aparentar su bonanza porque lo “único que respeta el mundo” es el dinero y el lujo (“Número 29. Avenida del Bosque”), dos jóvenes matrimonios terminan intercambiando pareja después de vivir juntos un año (“Dúplex”), una mujer recién casada en segundas nupcias quiere conservar como amante a su exmarido (“Divorciada”),⁸ una adolescente liberal cuestiona los cuidados de sus progenitores conservadores pero también el hostigamiento de su novio (“La prueba”), una señorita —pretendida por un joven en un baile— se debate entre seguir su sentimiento o someterse a la “estrechez de criterio de una sociedad enjuta” (“La única verdad”), una joven recién casada por despecho reencuentra a su exnovio —un pianista— a quien desea como amante (“El maestro de piano”), un joven acomplejado por no tener una posición económica estable rechaza casarse con su amada novia (“La broma”), un joven yerno se enamora de su suegra y antes de confesárselo decide huir con la hija (“La huida”) y, por último, una mujer acepta hacerse pasar por la amante cuando su marido la nombra en su lecho de muerte (“El beso de Irene”).

COMENTARIOS FINALES

Como muchos otros libros de escritoras, el de Hortensia Elizondo pasó desapercibido por varios motivos. La figura de Hortensia Elizondo pasó prácticamente desapercibida por su juventud, su creencia religiosa, su cosmopolitismo, su escasa relación con el campo

⁸ Este cuento también fue publicado en el periódico salvadoreño *Patria. Diario del Medio Día* el 10 de agosto de 1936.

literario capitalino y su muerte prematura. El contexto posrevolucionario estuvo marcado por exaltar la virilidad y la sumisión doméstica de la mujer, por la guerra cristera que había cobrado miles de vidas y polarizado la sociedad, y, fundamentalmente, por el nacionalismo, la cultura proletaria y el arte revolucionario. En cuanto a repertorios literarios, en el cuento mexicano predominaban el imaginativo-fantástico y el realista. En cuanto a las publicaciones de libros de cuentos de mujeres, vimos que en la primera mitad del siglo apenas rebasaron las tres decenas.

Si bien los cuentos de Hortensia Elizondo se decantan por estructuras tradicionales, su capacidad narrativa y descriptiva es relevante. De igual forma, resalta en su cuentística el tratamiento, sagaz e inteligente, de temas que para las convenciones morales de la época podrían resultar escabrosos, como el erotismo, el deseo, el descubrimiento de la pasión, el intercambio de parejas, el divorcio, los amantes en los matrimonios, así como la idea de una mujer moderna. El cuento es para ella, en este sentido, una expresión de sus principales intereses estéticos y morales, pero también de las tensiones generadas ante normas de conducta y culturales que contrastan con su formación familiar, cosmopolita y femenina. Al tiempo que se posiciona en una época, sus cuentos son un medio para ejercer la crítica hacia las relaciones de pareja, el comportamiento de los hombres y las clases altas.

Las jóvenes protagonistas de los cuentos de Elizondo se preguntan por el papel que se les asigna socialmente. Muchas de ellas asumen que la mujer moderna trabaja, no puede estar encerrada en casa, decide a quién tener como amante y es capaz de cuidarse sola: “si no quiere no da, y si no da, nadie se lo quita” (114); aunque esta mujer a su vez es agobiada por las limitaciones morales de la época que “agiganta los hechos”, tuerce la realidad y lleva “desenvainada [...] la hoja destazante de la crítica” (Elizondo, *Mi amigo azul* 136). Los adultos cuidan la moral, veneran “la tradición de la mujer recatada, sumisa, resignada, la mujer que no es otra cosa que una esclava y una

estúpida de ribete en aguantarse” (Elizondo, *Mi amigo azul* 114). Los hombres, por su parte, no saben contener “en su espíritu el deseo [...] de dominar, de hacer alarde de su fuerza y su superioridad” (Elizondo 74). Se sirven de la “mujer para saciarse, como se paladean los manjares de una mesa” (Elizondo 141). Por último, son criticadas las aspiraciones de clase, el materialismo, la simulación y la hipocresía de las clases altas: “aparentando, aparentando siempre” (Elizondo 97).

Los cuentos de *Mi amigo azul*, de Hortensia Elizondo, como los de otras cuentistas de la primera mitad del siglo XX, deben ser circunscritos en el contexto de la reconstrucción de un proyecto de nación posrevolucionario para comprender y revalorar sus propuestas. Esta aportación, sin duda, pretende estimular, en principio, la recopilación de la obra de Hortensia Elizondo, así como sus análisis desde otras perspectivas teórico críticas.

BIBLIOGRAFÍA

- “Alicia Guadalupe Elizondo Cisneros”. Family Search. <https://ancestors.familysearch.org/en/LCFW-RGC/alicia-guadalupe-elizondo-cisneros-1899-1984>.
- Aguilera Navarrete, Flor E. *La edición crítica y la edición anotada: Consideraciones teórico-metodológicas en torno a la literatura mexicana*. Universidad de Guanajuato, 2022.
- Best de Enciso, Emma. *12 cuentos*. Cvltvra, 1938.
- Boffone, Trevor. “Angelina Elizondo de García Naranjo”. *Margins: A Journal of Literature and Culture*, no. VIII, 2013, pp. 107-127.
- Bonet, Laureano. “Introducción”. *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, de Emile Zola, . Epublibre, 1988, pp. 5-14.
- Campobello, Nellie. *Cartucho*. Ediciones Integrales, 1931.
- Carreño Velázquez, Elvia. *Biblioteca Fernando Tola de Habich. Un recorrido de tinta y papel por nuestro legado histórico*. Apoyo al Desarrollo

- de Archivos y Bibliotecas de México / Fundación Harp Helú / Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2015.
- Cervantes, Freja I. “Semblanza de Editorial Cvltvra (1921-1968)”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos*, 2017, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-cvltvra-1921-1968-semblanza-846927>.
- Cruz Alvarado, Paulo de la. “María Luisa Garza (Loreley) y Hortensia Elizondo: Modernismo y naturalismo escrito por mujeres en el diario El Porvenir de Monterrey (1929-1933)”. *Women nad Print Culture. A Critical Exploration of the Archives of the Border Regions of Mexico and the United States*, Arte Público, 2021, pp. 155-180.
- Elizondo Cisneros, Angelina. *Sor Juana Inés de la Cruz. Breve historia de un alma*. 1948.
- Elizondo, Hortensia. “La divorciada”. *Patria. Diario del Medio Día*. 10 ago. 1936.
- _____. “El drama de la burocracia. La sumisión de los jefes”. *Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, no. 91, 2011, pp. 24-30.
- _____. *Mi amigo azul: cuentos*. Prólogo de Federico Gamboa, Cvltvra, 1934.
- _____. *Personajes de tragedia. Carlota y Maximiliano*. Cvltvra, 1956.
- Farfán Cano, Isabel. “Hortensia Elizondo”. *Personajes de tragedia. Carlota y Maximiliano*, de Hortensia Elizondo, Cvltvra, 1956, pp. 11-15.
- González Quiroga, Miguel Ángel. “Conferencia: Mujeres Extraordinarias: Las hermanas Elizondo, de Lampazos”. 4 mar. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=8knz3Owm70I>.
- Llach, Leonor. *Cuadros conocidos*. Cvltvra, 1933.
- Martínez Passage, María Luisa. *Retratos editoriales. Para una historia de la edición en México*. 2013. UAM-Xochimilco, tesis de maestría.
- Melo de Remes, María Luisa. *Brazos que se van*. Cvltvra, 1955.
- “Mi amigo Azul”. *La Opinión*, vol. 8, no. 280, 22 jun.1934, p. 4, <https://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=LO19340622.2.45.3&e=-----en-20--1--txt-txIN----->.

- Miaja de la Peña, María Teresa. “Erotismo y feminismo en las figuras femeninas del Libro del buen amor”. *Cervantes Virtual*, Actas del XIII Congreso del AIH, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_028.pdf.
- Monsiváis, Carlos. “El cuento en México (1934-1984)”. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*, Vol. I, de Alfredo Pavón, Universidad Veracruzana, 2013, pp. 429-452.
- Nava de Ruisánchez, Julia. *Mis cuentos*. Cvltvra, 1923.
- Pavón, Alfredo. “Itinerario inicial”. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Vol. I, Universidad Veracruzana, 2013, pp. 17-119.
- _____. “Itinerario inicial (la otra ruta)”. *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Vol. I. Universidad Veracruzana, 2013. 119-189.
- Pedroza, Liliana. *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2018.
- Poot Herrera, Sara. “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX”. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, de Elena Urrutia, Instituto Nacional de las Mujeres / El Colegio de México, 2006, pp. 35-82.
- Sarlo, Beatriz, y Carlos Altamirano. *Literatura y sociedad*. Edicial, 2001.
- Tuñón, Julia. “Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad y el talento”. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*, de Elena Urrutia, Instituto Nacional de las Mujeres / El Colegio de México, 2006, pp. 3-33.
- Valencia Reyes, Héctor. “Memoria tabasqueña”. *La Verdad del Sureste. Periódico de la Sociedad Civil*, <https://la-verdad.com.mx/memoria-tabasquena-130229.html>.
- Vasconcelos de Berges, Tina. *Homeopatía*. Cvltvra, 1937.



El Apocalipsis de Santa Teresa: *Tomóchic! Redención!* como pensamiento del destierro

The Apocalypse of Santa Teresa: *Tomóchic! Redención!*
as Exile Thought

ZACHARY CAMPBELL

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3626-2294>
Farmingdale State College SUNY, Estados Unidos
campbez@farmingdale.edu

Resumen:

Aunque se ha examinado la historia de las revueltas que adoptaron como estandarte a Teresa Urrea, una mexicana con poderes curativos conocida como la “Santa de Cabora”, no se ha explorado este fenómeno desde la perspectiva de la historia intelectual. Este artículo analiza *Tomóchic! Redención!* (1896), obra escrita por Teresa Urrea y Lauro Aguirre, y publicada en el periódico *El Independiente* en El Paso, Texas. En su recuento de la rebelión y masacre llevadas a cabo en Tomóchic, Chihuahua, los autores emplean ciertos conceptos del espiritismo para construir un pensamiento rebelde. Esta politización del espiritismo, una doctrina que intenta armonizar ciencia y religión, consiste en la resignificación de materiales ideológicos y en la intensificación de rasgos discursivos, dirigidos especialmente a la articulación de un agudo conflicto social. Este análisis se enfoca en la “Introducción” de la obra, donde se presenta una serie



de figuras reestructuradas con nuevos sentidos en el contexto de la lucha fronteriza: el narrador —un prisionero afligido por dudas espirituales—, un espíritu que le aconseja y las visiones que contempla el narrador al dormir. Se adelanta la hipótesis de que esta politización del pensamiento fue un fenómeno bastante generalizado en el periodismo fronterizo prerrevolucionario, resultado de un proceso de reinención ideológica que acompañaba el destierro. Las últimas décadas del Porfiriato crearon una situación en la que el exilio, el crecimiento de nuevos conflictos y solidaridades, así como el periodismo colaboraron para producir formas inéditas de pensar, escribir y agitar.

Palabras clave:

Revolución mexicana, política y espiritismo, testimonio, revelación.

Abstract:

Although the history of the revolts that adopted Teresa Urrea, a Mexican woman with healing powers known as the “Saint of Cabora,” as their banner has been examined, this phenomenon has not been explored from the perspective of intellectual history. This article analyzes *Tomóchic! Redención!* (1896), a work written and published by Teresa Urrea and Lauro Aguirre in El Paso, Texas. In their retelling of the rebellion and massacre that occurred in Tomóchic, Chihuahua (1892), the authors use certain concepts of spiritism to construct a rebellious thought. This politicization of spiritualism, a doctrine that attempts to harmonize science and religion, consists in the resignification of ideological materials and in the intensification of discursive features, directed especially to the articulation of an acute social conflict. This analysis focuses on the “Introduction” of the work, where a series of restructured figures are presented with new meanings in the context of the border struggle: the narrator —un prisoner afflicted by spiritual doubts—, a spirit that

advises him and the visions that the narrator contemplates while sleeping. The hypothesis is advanced that this politicization of thought was a fairly generalized phenomenon in pre-revolutionary frontier journalism, the result of a process of ideological reinvention that accompanied the exile. The last decades of the Porfiriato created a situation in which exile, the growth of new conflicts and solidarities, as well as journalism collaborated to produce unprecedented ways of thinking, writing and agitating. Although little known, they represent a moment worthy of future research.

Keywords:

Mexican Revolution, politics and spiritism, testimony, revelation.

Recibido: 3 de septiembre de 2024

Aceptado: 28 de noviembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.539>

A finales de octubre de 1892, el ejército porfirista asedió el pueblo de Tomóchic, Chihuahua, ubicado en un valle de la Sierra Madre. En el pueblo existía un conflicto entre autoridades y habitantes que había durado más de una década. Se debía en parte a que los tomoches habían sido tildados de “fanáticos” y difamados por las autoridades eclesiásticas: adoraban a Teresa Urrea, una adolescente conocida como “la Santa de Cabora” por sus poderes curativos, y visitaban a unos santos “viejitos” que deambulaban con un ícono de la Virgen del Refugio por la Sierra (Vanderwood 45-47; 270-275). Después de sitiar el pueblo, los soldados asaltaron el cuartel de los tomoches y sacaron a los pocos combatientes que quedaban, a los que enseguida alinearon y fusilaron. Al triunfo le sucedió el saqueo y, si es de creer

la versión de Heriberto Frías, el festejo sombrío entre copas de coñac y sotol (Osorio 109-110; Frías 182).

Así terminaron los eventos de Tomóchic, levantamiento convertido en campaña de exterminio que permite trazar cómo las políticas porfiristas del despojo, de la centralización de poder y de la dominación eclesiástica terminaron colmando la paciencia de los tomoches y provocaron su rebelión (Vargas Valdez, “Tomóchic” 142-143; Vanderwood 48). Estos acontecimientos presagiaron las insurrecciones que estallarían por todo el territorio mexicano en menos de dos décadas, y en las que los chihuahuenses serían de los primeros en pronunciarse (Katz 59-61).

Como sucedería también con la Revolución, la catástrofe de Tomóchic hizo eco en la literatura nacional en dos folletines publicados en periódicos. En México, *El Demócrata* publicó *Tomochic! Episodios de campaña, un relato de un testigo presencial*¹ en la primavera de 1893 (Vargas Valdez, “Introducción” 11-12). Esta novela, una mezcla de romanticismo y naturalismo, fue escrita y publicada de forma anónima por el ya mencionado Frías, teniente del noveno batallón que había participado en la campaña (Brown x). Tres años después, en el verano de 1896, Lauro Aguirre —ingeniero y adherente a la nueva doctrina del espiritismo— y la “santa” Teresa Urrea publicaron *Tomóchic! Redención! Narración Histórico-Filosófica* en *El Independiente*, un periódico publicado por Aguirre y Ricardo Johnson, Jr. en El Paso, Texas (Vanderwood 181; Vargas Valdez, “Introducción” 14).

No es extraño que Lauro Aguirre fuera adepto al espiritismo, un conjunto de creencias que estuvo en boga entre cierta élite letrada en México en la segunda mitad del siglo XIX (Leyva 80). La doctrina espiritista intenta armonizar ciencia y religión, y plantea la existencia de otros mundos de espíritus con los que es posible comunicarse (Kar-

¹ Tanto en el título de esta obra, como en el título y las demás citas de la obra de Aguirre y Urrea, se respeta la ortografía original.

dec 30-33). A pesar de que varios autores han comentado sobre las conexiones entre el espiritismo mexicano y la política en la época finisecular, nadie ha profundizado en un análisis detenido de estas conexiones en *Tomóchic! Redención!* (Leyva 240-251; Myers 231-236). En lo que sigue, después de resumir algunos datos históricos necesarios para situar la obra, analizo cómo *Tomóchic! Redención!* aplica la doctrina del espiritismo a la política para construir un pensamiento revolucionario.

La politización del espiritismo consiste en la resignificación de elementos ideológicos de la doctrina (figuras, conceptos, etc.), intensificando ciertos rasgos discursivos, especialmente en la articulación de un agudo conflicto social. El presente ensayo entiende la politización como una ampliación y/o intensificación de un conflicto social (en el pensamiento, en un escrito, mediante una huelga, a lo largo de una frontera, etc.). A veces, politizar el espiritismo en la narración significa añadir elementos inéditos, intensificar conceptos existentes o invertirlos con sentidos nuevos, siempre con el propósito de construir “una literatura de guerra” (Valadés 73). En la “Introducción” de la obra, texto en el que este artículo pone un énfasis particular, este proceso de politización incluye tres figuras que quisiera analizar: el narrador escéptico —un hombre preso afligido por dudas espirituales—, una joven a quien este considera su “ángel tutelar” (94) y las visiones que el narrador contempla mientras duerme.

En una reflexión final, comparto una hipótesis sobre esta politización del pensamiento como un fenómeno generalizado en el periodismo fronterizo anterior a la Revolución mexicana. Con frecuencia, tales transformaciones del pensamiento correspondieron a un tipo de intelectual propio del Porfiriato tardío, un ser marcado por una movilidad social descendente, un fuerte odio al régimen y un deseo de conectar con los sectores populares.

TERESA URREA

Como constata Jesús Vargas Valdez, “la inconformidad social” supuso una situación difícil para el poderío porfiriano en el último decenio del siglo antepasado. Además de “sequías y hambrunas” en el norte, la centralización del poder mediante la implantación de nuevos caciques políticos y nuevas prácticas de despojo de la tierra causaron conflictos en muchas regiones del país (“Tomóchic” 142-143). Es en este contexto de conflicto y tensión que hay que entender el “auge de santos” populares que se produjo en el noroeste mexicano, así como la importancia de Teresa Urrea en particular. Aunque estos fueron reprimidos en su mayoría, quedaba una santa cuyo destino trazaría otro camino: la Santa del rancho de Cabora (Domecq 19-21).

En 1873 nació Teresa Urrea en la hacienda de Santa Ana, en Ocoroni, Sinaloa. Su padre, Tomás Urrea, era el administrador de la hacienda. Tomás abusaba de su poder para tener relaciones con las trabajadoras bajo su mando y Teresa nació de la unión de éste con Cayetana, una joven tehueco. De adolescente, Teresa solía padecer “ataques catalépticos” y después de un ataque muy grave permaneció “en un estado de ensimismamiento por tres meses” (Illades “Después de Tomóchic” 95-96). Cuando se despertó, dijo haber recibido una visita de la Virgen, cuyos consejos le inspiraron a utilizar sus poderes para ayudar a la gente, y pronto el rancho de Cabora se convirtió en lugar de romería y curación (Holden 59; 76). Sin embargo, la situación no duró mucho tiempo, puesto que, para los guardianes del orden y el progreso, la llegada de tantas “multitudes” al rancho y las prédicas de la joven en contra del gobierno y el clero representaban una amenaza de cisma y conspiración (Domecq 19; 29).

La situación de la Santa empeoró cuando su nombre se desplazó de las bocas de los devotos a las de insurrectos, y llegó a encontrarse en los gritos de revueltas populares. En mayo de 1892, cuando las autoridades se rehusaron a resolver un conflicto por el pago de tierras arrendadas, un grupo de indígenas mayos atacó los pueblos de Navojoa y San Ignacio en Sonora, vivando a la Santa de Cabora (Illades,

“Después de Tomóchic” 98-99). Semejantes vótores a la Santa resonarían en la lucha de los tomoches en el otoño de 1892 y luego entre los pronunciados de Temosáchic, Chihuahua, en abril de 1893 (Gill 641). Pero solo bastó el levantamiento mayo para que el gobierno forzara el exilio de Teresa Urrea y su padre, y ya en junio estaban instalados en Arizona (Domecq 26).

LAURO AGUIRRE

El destino de Lauro Aguirre, un compañero de los Urrea en Sonora, se entrelaza con el de Teresa a ambos lados de la frontera (Holden 42-43). Aguirre nació en Batopilas, en el sureste de Chihuahua. Después de estudiar ingeniería topográfica en el Colegio Militar, trabajó en el deslinde de tierras para el gobierno y luego consiguió trabajo en el sector privado (Vanderwood 181-182). Se estableció en Guaymas, Sonora, y en su casa reunía a la élite guaymense para “tertulias” y “experimentos de hipnotismo” (Valadés 20-21). Conoció a Teresa y a su padre cuando se le contrató para elaborar “un sistema de riego” en el rancho de Cabora, donde estableció una amistad intelectual con Tomás e influyó en la formación espiritual de Teresa (Illades, “Después de Tomóchic” 100; Holden 42-43).

Dada la importancia de los conceptos del espiritismo para el pensamiento de Aguirre, quisiera resumir algunos de sus puntos principales. Como ya he señalado, el espiritismo busca “unir ciencia y religión” y reivindica la existencia de un más allá habitado por espíritus con quienes los humanos pueden comunicarse (Chaves 53; Kardec 30). En un siglo dominado por la creencia desmedida en la ciencia, fue una de las tendencias de pensamiento que puso en cuestión los excesos del culto a lo racional y, como nota José Mariano Leyva, “siempre apuntó hacia una preocupación: la desesperanza” (16; 56). A partir del fenómeno de las “danzas de las mesas”, reuniones en las que se suponía que los espíritus se comunicaban mediante ruidos y golpes, el espiritismo se sistematizó como creencia en las obras del

francés Hyppolite Léon Denizart Rivail, quien adoptó el seudónimo Allan Kardec (Kardec 24; Leyva 20). Pronto la doctrina tuvo acogida en México, apoyada por la revista *La Ilustración Espírita* y una red nacional de “sociedades espiritistas” (Leyva 14; 75).

El espiritismo defiende la existencia del alma, o, más bien, una “fuerza íntima” animada por un “principio vital” que lleva una existencia independiente del cuerpo. Los espíritus con cuerpos son los “encarnados”, pero existen también espíritus “errantes” con los que los humanos pueden comunicarse a través de “médiums”, personas dotadas de la capacidad de canalizar mensajes de ultratumba. Los buenos espíritus ofrecen consejos a los humanos e influyen en el mundo moral, y la doctrina de Kardec afirma “la pluralidad de existencias” (la reencarnación) (21-36; 69; 189; 316-317).

No sorprende que, al saber de Teresa, los espiritistas se interesaran por los sucesos de Cabora y que un grupo de Baroyeca, Sonora, visitara el rancho y entrevistara a Urrea en 1889 y 1890, y publicara sus conclusiones en *La Ilustración Espírita*. En julio de 1892, un mes después del exilio de los Urrea, Aguirre se encontraba con ellos en Nogales, Arizona, desde donde también escribió un artículo sobre Teresa en el cual afirmaba sus poderes como médium (Vanderwood 178-183). Muy pronto el ingeniero se transformaría en periodista revolucionario en el Coloso del Norte, cambiando el levantamiento de planos por los planes de levantamiento (Illades Aguiar, “Después de Tomóchic” 101). Pero ¿cuál habrá sido el proceso de radicalización de aquel hombre que “había sido [...] el mecanismo mismo de la expropiación de la tierra en Sonora”² (Myers 231)? En la década de 1900, Aguirre se unió al magonismo, nombre dado a la tendencia política cercana al anarquista Ricardo Flores Magón, uno de los líderes del Partido Liberal Mexicano en las primeras décadas del siglo

² “Aguirre had been [...] the very mechanism of land expropriation in Sonora” (231). Todas las traducciones son mías.

XX (Illades, “Teresa Urrea” 88). En una carta escrita en junio de 1908 por Flores Magón a su hermano Enrique, desde la cárcel del condado de Los Ángeles, se encuentra lo que parece ser la única descripción detallada de Aguirre que, por ende, vale citar en detalle:

Lauro Aguirre es el hombre de alma más blanca que he conocido. [...] Es un Cristo, viejo, inocentón, algo desequilibrado. [...] Este es de los que pueden pasar por el lodo sin mancharse. [...] Por lo demás, el pobrecito de don Lauro, es completamente inútil para empresas audaces, revolucionarias. Es miedosillo, tontito, y por lo mismo no hay que confiarle secretos. Además, es amigo de un borrachín llamado Cano, y a éste cuenta todo lo que sabe; don Lauro es un hombre que regala todo lo que tiene. De él sí se puede decir que se quita la camisa para darla al que tiene frío. Sin hipérbole, es un alma de paloma.³ (453)

Aquí los cumplidos de Flores Magón funcionan como un arma de doble filo. Aunque se alaba la bondad de Aguirre, en parte es este aspecto de su carácter lo que también lo vuelve ingenuo, según el anarquista, un “desequilibrado” que soltaba todo a un amigo borracho; en fin, alguien no tan apto para el quehacer revolucionario. Quizá Aguirre, un hombre ya en sus cincuenta en 1908 y perteneciente a otra generación de luchadores, era considerado raro por los magonistas. Aún así, como lerdista,⁴ protestante y espiritista, participó en varias de las “redes de las sociedades de ideas” que formaron una base importante de resistencia al porfirismo (Illades, “Teresa

³ Supe de la existencia de esta carta gracias al excelente *Ringside Seat to a Revolution* de David Dorado Romo, traducido y publicado en México con el título *Historias desconocidas de la revolución mexicana en El Paso y Ciudad Juárez*.

⁴ El lerdismo se refiere a los partidarios del presidente Sebastián Lerdo de Tejada, que se oponían al régimen porfiriano después de que la rebelión de Tuxtepec llevara a Porfirio Díaz al poder en 1876 (Pozo Marrero 241).

Urrea” 100; Bastian 33-43). Además, Aguirre tenía conflictos con su antiguo empleador, Luis Huller, un migrante alemán cuya compañía había adquirido un gran número de “contratos para deslindar y colonizar en Baja California Norte” a través de una relación preferencial con el gobierno (Vanderwood 182; Riguzzi 182-184). Aguirre se involucró en un litigio sobre terrenos con el estado de Sonora y es posible que Huller también estuviera involucrado (Vanderwood 182). Estos desacuerdos con el estado y con uno de sus grandes inversionistas extranjeros, sumados a su participación en redes de ideologías “peligrosas”, transmiten el retrato de un hombre de estrato medio suficientemente fastidiado con el régimen y extasiado con los poderes de una santa popular como para dedicarse a la lucha. Aunque públicamente Teresa Urrea rechazaba estar involucrada, hay muchos indicios de que también se sumó a esta lucha (Illades, “Después de Tomóchic” 101).

TOMÓCHIC! REDENCIÓN!

En marzo de 1896, Lauro y la familia Urrea se encontraban juntos en El Paso (Dorado Romo 21; 37), donde se organizó el “Partido Revolucionario de Santa Teresa” (Ramos Luna 301). Luego de varios ataques fracasados en algunos pueblos fronterizos de Sonora y Chihuahua en agosto y septiembre, la represión del gobierno mexicano dificultó la organización de más rebeliones. Con el regreso de los Urrea a Arizona en el verano de 1897, el camino andado por la santa y el ingeniero se bifurcó para siempre, a no ser que se hayan topado en el más allá (Domecq 40-44).

Precisamente en este momento culminante de la revuelta tere-sista, Aguirre y Urrea echaron la vista hacia atrás buscando sentido en la historia reciente. En agosto, publicaron *Tomóchic! Redención!* por entregas en el periódico *El Independiente*. La narración cuenta la campaña de Tomóchic, combinando la historia con la reflexión “filosófica”, y consiste en una interpretación y elaboración teórica sobre

lo ocurrido en el pueblo. La selección de la palabra “narración” en el título de la obra, *Tomóchic! Redención! Narración Histórico-Filosófica*, marca un contraste con la “novela” de Frías, *Tomochic! Episodios de campaña, un relato de un testigo presencial*. Aguirre y Urrea insisten en la condición verídica de su obra. Una propaganda para *Tomóchic! Redención!* que data de 1907 jura que “no es la novela llena de falsedades de Heriberto Frías” (Vargas Valdez, “Introducción” 14-15).

Para presentar estas verdades históricas de Tomóchic, los autores recurren a la heterogeneidad genérica tan típica del periodismo decimonónico. En su narración, el fragmento textual tiene un lugar central, lo que permite la incorporación de varias convenciones retóricas en su construcción. Aunque no es siempre el caso en su obra, con frecuencia el fragmento en el periodismo del siglo XIX asume un carácter más cohesivo: no siempre depende de otros fragmentos para completar su significado o apreciar su valor y tiende a cierta autonomía.

La narración de Aguirre y Urrea se compone de 78 fragmentos, cada uno identificado con un número romano, y se divide en dos apartados: la “Introducción” (que tiene 15 fragmentos) y “Tomóchic” (conformado por 63), la sección principal que relata y comenta sobre los sucesos de la rebelión. La “Introducción”, quizá el texto más innovador de Aguirre y Urrea, es una acumulación de voces, apariciones y visiones en las que la práctica de la mediumnidad se convierte en profecía de la inminente transformación humana. En la “Introducción”, los fragmentos se utilizan para señalar cambios en el estado de consciencia del protagonista, un hombre encarcelado que recibe la visita de una joven a quien considera su “ángel tutelar” (94). Luego, cuando duerme, el prisionero sueña con una serie de visiones catastróficas, interrumpidas por una voz anónima cuyo mensaje se parece al discurso de la joven.

La sección “Tomóchic”, en cambio, está estructurada a partir de textos cortos de historia y filosofía. Aunque a veces se mezclan los datos históricos con reflexiones sobre su sentido, la historia de la rebelión queda mayormente separada en fragmentos distintos del comentario,

el cual inicia la narración e interrumpe periódicamente el desarrollo de la trama para interpretar los acontecimientos contados. El resultado es una narrativa construida de fragmentos intercalados al principio, hasta que la obra cede a un flujo de narrativa histórica menos interrumpida. Esta mezcla de dos formas de escritura —avance de la trama y digresión teórica— da por resultado una historia crítica de Tomóchic, que en ocasiones usa el pensamiento espiritista para desarrollar una incipiente filosofía de la historia.

Más allá de ser una convención periodística, la práctica de combinar varios géneros se convierte en un método de pensamiento y creación en la obra. Tomando prestada una frase que Graciela Montaldo emplea en su análisis de la cultura finisecular latinoamericana, Urrea y Aguirre practican un “arte combinatoria”, una especie de “*bricolage*” que utiliza los materiales discursivos disponibles para formular una respuesta pragmática a su momento histórico y a sus necesidades de organización política (18).

LITERATURA DE REVELACIÓN

Central al texto es la categoría de inspiración, o revelación, y el acto de revelar es sinónimo del acontecimiento apocalíptico: el Apocalipsis de San Juan declara ser “la revelación” de Dios, y su título proviene de un verbo griego que significa “revelar, divulgar, sacar a la luz, dar a conocer plenamente” (Danker et al. 97-98).⁵ También a finales del siglo XIX, en sus escritos, Friedrich Nietzsche reivindicó esta categoría de la inspiración en una época dominada por un “ciencismo” que se manifestaba en diversos ámbitos (Raat 23; 28). Para él, la revelación define un momento en el que “de repente [...] se deja *ver*, se deja oír [...] algo que lo conmueve y trastorna a uno en lo más

⁵ “reveal, disclose, bring to light, make fully known” (Danker et al. 98).

hondo [...]”. En su descripción, Nietzsche enfatiza la calidad súbita e involuntaria de lo que se revela, “un completo” y extático “estar-fuera-de-sí” (107-108).

Ya sea secular o divina, esta experiencia de la revelación cultiva una apertura a lo desconocido como fuente de inspiración; y lo desconocido, en la forma de la duda, surge como un tema central a lo largo de la “Introducción” de *Tomóchic! Redención!* Primero que nada, el anonimato del protagonista y las demás figuras que aparecen en la “Introducción” dificulta la interpretación del texto. Aún si se reconoce como un texto (semi) biográfico de Aguirre, el texto no logra deshacerse de cierta aura de duda e indecidibilidad. ¿De verdad se debe creer que el ingeniero creyó tener estas visitas y visiones, o se debe interpretar el texto de forma más simbólica? En cierto sentido, la duda que plaga al protagonista también se duplica en la experiencia de lectura del texto.

Además de caracterizar la realidad del protagonista de la “Introducción”, la experiencia de la revelación también se incorpora en la idea de las “fuerzas latentes”,⁶ concepto que traduce la experiencia individual de la revelación a la de la transformación colectiva. A semejanza del fenómeno descrito por Nietzsche, el surgimiento “sublime” de las fuerzas latentes acontece de una manera imprevista

⁶ Este es un concepto original desarrollado en la sección “Tomóchic” para elucidar el transcurso de la historia humana: “En la marcha de la civilización, en el ascenso moral e intelectual del hombre, hay acontecimientos tan grandes, tan sublimes y extraordinarios que parece como que se salen de la marcha lenta, aunque siempre progresiva, del hombre. Estos acontecimientos no son, viéndolo bien, más que la manifestación en un momento dado de las fuerzas latentes que tienden a tomar imperio en la humanidad y que estallan y se manifiestan y desaparecen, como para dar tiempo a que la humanidad se prepare a recibir los nuevos impulsos, las nuevas vitalidades que esas fuerzas le darán al dejar de ser latentes y manifestarse en toda su magnitud [...]” (106).

y repentina, poniendo al descubierto unas fuerzas sociales hasta entonces ocultas y señalando el camino “ascendente” de la humanidad (Aguirre y Urrea 98).

En el contexto de la lucha fronteriza, la noción de fuerzas latentes contribuye a pensar tanto el protagonismo como la temporalidad de una rebelión. Escrito en 1896, el texto ofrece el ejemplo de la guerra de independencia de Cuba, una “libertad” que “fue preparada por los heroicos y sublimes sacrificios de la intentona anterior” (Aguirre y Urrea 106). Además de ser profética en términos de las revueltas que sacudirían a México en la segunda década del siglo XX, la noción de fuerzas latentes permite conceptualizar procesos de continuidad e innovación dentro de las luchas populares en términos de una duración más extensa que la vida de un partido político o la secuencia de una revolución.

LA DUDA DEL PRESO

La “Introducción” de *Tomóchic! Redención!* se estructura alrededor del umbral del sueño. Los quince fragmentos en los que se divide suelen coincidir con los cambios en el estado de consciencia del protagonista. De esta manera, se utiliza el fragmento para representar los cambios en el flujo de consciencia entre el sueño y la vigilia. El sueño tiene un estatus especial para los espiritistas, ya que marca un aflojamiento de “los lazos” que conectan el espíritu con el cuerpo. Durante el sueño, el espíritu queda libre para “recorrer el espacio” y convivir con otros espíritus. También libera la relación del espíritu con el tiempo, permitiéndole recordar lo ocurrido y presentir el porvenir (Kardec 263-264).

Las primeras palabras de la “Introducción” comunican un sentimiento de soledad debida a la encarcelación. El peso de la persecución intensifica esta sensación del encierro: “Estaba preso. Las iras y las persecuciones del más monstruoso de los tiranos, que han conocido los hombres, pesaban sobre mí” (93). Aguirre y su colaborador

Manuel Flores Chapa fueron encarcelados en marzo de 1896. Así, el encarcelamiento es una experiencia que el ingeniero comparte con el narrador del texto y es probable que el público lector de *El Independiente* reconociera esta semejanza. Aguirre y Flores Chapa fueron detenidos por orden del cónsul de México en El Paso y juntos pasaron más de dos semanas en la cárcel antes de ser liberados por falta de evidencias (Domecq 37-38). Es posible que esta experiencia tan íntima con la maquinaria de la persecución generara dudas respecto al compromiso político de Aguirre, como se observa en el primer fragmento de la “Introducción”, que termina con la confesión del preso, donde este manifiesta que su “espíritu se hallaba en la atonía más grande que puede haber en el ser consciente: Dudaba del Bien” (94). Desde aquí, la duda funciona como motor narrativo de la “Introducción”, provoca la intervención de varios espíritus que animan al prisionero y le recuerdan la existencia de las fuerzas del bien.

Con el preso que duda, el texto refigura el tipo bíblico del incrédulo que tiene un encuentro con un ser divino.⁷ Pero, a pesar de que Jesús es también una figura central en la “Introducción”, aquí la duda no señala forzosamente la falta de creencia en lo divino, sino en las energías espirituales del ser humano en su camino hacia “el reinado de la Verdad” que ahora tiene que establecerse mediante “la violencia y la fuerza” (95; 98).

En otro ejemplo de su arte combinatoria, el texto empareja la antigua concepción de la duda con “las energías del Bien” (96), concepto que señala el impacto del descubrimiento de la energía eléc-

⁷ Por ejemplo, al no creer la profecía del ángel Gabriel, el sacerdote Zacarías se queda mudo hasta el nacimiento de su hijo y el discípulo Tomás duda de la resurrección de Jesús hasta que puede tocar “el lugar donde estaban los clavos” (“the place where the nails were”) (*The Revised English Bible*; Lucas 1:11-25; Juan 20:24-29).

trica sobre la imaginación espiritista y su consecuente obsesión con figuras de fluidez (Leyva 32). Esta mutación del incrédulo bíblico en incrédulo teresista demuestra cómo, al aplicarse a una situación tan concreta, la resignificación del espiritismo lo transformó en una doctrina más tangible. También revela una dimensión trágica de la unión entre fe y violencia: a pesar de llevar oraciones o imágenes de la Santa, sus poderes de protección no lograron salvar a un número no pequeño de combatientes tras su enfrentamiento con el estado en la frontera (Vanderwood 199).

LA CABEZA INCLINADA

Después de detallar las condiciones de su encierro, el preso observa que su sufrimiento ante la tiranía le permite conciliar más fácilmente el sueño y se echa a dormir (94). Cuando se despierta, está en presencia de una joven vestida de blanco:

Al despertar, una joven que, por causas que ignoro, ha sido como el ángel tutelar de mi vida moral, pues, ni aun la conocía, y cuando en mis sueños la veía, al despertar amaba el Bien, la vida me parecía bella y llena de encantos y el corazón sentía plenitud de felicidad, estaba parada frente a mí, con un vestido más blanco que la nieve, la abundosa y negra cabellera destrenzada y con la cabeza ligeramente inclinada hacia mí. (94-95)

Esta descripción de la joven es interesante por su capacidad de conjugar varias tradiciones de fe. Además de evocar a la joven Santa de Cabora, una presencia constante en las páginas de *El Independiente*, el texto combina elementos del espiritismo y el catolicismo. Según Kardec, los ángeles tutelares o “de la guarda” son espíritus que toman “bajo su tutela a los individuos, las familias, las comunidades, las ciudades y los pueblos” (340), así es que la joven representa una figura de refugio y protección. La cabeza inclinada alude a la tradición

iconográfica de la Virgen en la Iglesia Romana⁸ y, por extensión, en el contexto mexicano, a las tradiciones populares en las que las vírgenes han jugado un rol importante. Muchos yaquis y mayos visitaron a Teresa en Cabora (Vanderwood 161) y es posible que la figura de la Santa armonizara con la particular tradición católica que practicaban los yaquis.⁹

La virgen más importante de la historia mexicana es, sin duda, la Virgen de Guadalupe. Aunque fuera adoptada como “estandarte” por fuerzas antagónicas a los proyectos del moderno estado mexicano,¹⁰ ha servido desde la época colonial como un símbolo de mexicanidad (Arnal 103). Es interesante observar cómo la descripción de la joven vestida de blanco establece una resonancia y, a la vez, una distancia, con el culto guadalupano. Por un lado, la descripción de la joven evoca varios elementos claves de la tradición iconográfica romana: el testimonio de aparición, la expresión de devoción y una

⁸ Aunque no parece haber una interpretación única de este gesto en el catolicismo, existen varias leyendas de origen local que ofrecen una explicación. En Murcia, España, dicen que una estatua de la Virgen de los Remedios torció la cabeza para mostrar que estaba de acuerdo con una joven cuyo novio le había prometido matrimonio y después cambió de opinión (Gómez). En una iglesia carmelita de Viena, Austria, hay una pintura conocida como “María con la Cabeza Inclinada”. Se cuenta que inclinó la cabeza hacia un monje para darle las gracias por haber limpiado un borrón que manchó su cuadro (López-Arias).

⁹ Como observa Raquel Padilla Ramos, la hostilidad del pueblo yaqui hacia “los primeros misioneros” hizo que los jesuitas fueran más “tolerantes” y permitieran la inclusión de más “elementos autóctonos” dentro del catolicismo yaqui, y al paso del tiempo emergieron figuras importantes. Por ejemplo, en 1868, una “pequeña imagen” de Nuestra Señora del Camino se salvó del incendio de una iglesia yaqui provocado por los militares y desde entonces ha jugado un rol importante en su “fiesta patronal” (Padilla Ramos 92-93; 130-131).

¹⁰ La Virgen de Guadalupe fue adoptada por el líder Juan Banderas al comienzo de la Guerra del Yaqui, por los zapatistas de la Revolución y por los insurgentes de la Cristiada (Spicer; Arnal 102-107).

atención a los aspectos visuales de la figura adorada. Por otro, es una descripción lo suficientemente polisémica para lograr un equilibrio entre elementos conocidos y otros más imprecisos que permite a los autores forjar un nuevo estandarte para una lucha moderna.

Para Aguirre y Urrea, esta lucha se lleva a cabo según la ley moral. Bajo la influencia del “clima cientificista” del siglo (Leyva 32), el espiritismo elaboró, a semejanza de las leyes físicas del mundo material, una serie de “leyes” que rigen el mundo espiritual. Aunque su elaboración parece excesiva, refleja la voluntad del espiritismo de ser reconocido como una doctrina seria y de dialogar con otros campos de conocimiento científico. En el *Libro de los Espíritus* de Kardec, hay leyes de adoración, trabajo, reproducción, conservación, destrucción, justicia, amor y caridad, entre otros (8-10). La ley moral se articula también en las reflexiones del prisionero y se parece a la regla de oro del espiritismo con un toque más kármico: “el que lucha por el bien de los demás, lucha todavía por su propio bien, pues, por la ley moral de eterna justicia y equidad, [...] el bien que hacemos a los otros se refleja, hasta centuplicado, hacia nosotros [...]” (94). Según el texto, conocer y practicar la verdad es clave para despertar la conciencia, cultivar las “energías del Bien” y guiar al ser humano hacia la redención por la senda del progreso “ascendente” mediante varias reencarnaciones (95-98).

Hasta aquí la “Introducción” coincide con la ortodoxia espiritista, pero las últimas palabras de la joven antes de desaparecer exponen una visión más estremecedora de la transformación humana:

La humanidad se redimirá, transformará, y regenerará.

Pero esto no se hará sin sacudidas y catástrofes terribles, sangrientas y dolorosas, pues de la misma manera que al alumbramiento del hombre precede el dolor, al nacimiento de un nuevo modo de ser moral de la humanidad preceden cataclismos, [...] porque [...] los sistemas opresores y tiránicos [...] se opondrán con todas las fuerzas [...] á la redención y la transformación as-

cedente de la humanidad. Para vencer y destruir las resistencias oponentes á la transformación y redención humanas, los espíritus encarnados en misión redentora, ocurrirán á la violencia y la fuerza para destruir lo nefando que se sostiene por la fuerza y la violencia. (98)

Es verdad que la época de “redención y transformación ascendente” abierta por la actividad de los espíritus es también inminente en el espiritismo de Kardec y que la “misión” también se refiere a la tarea de ciertos espíritus reencarnados (34; 67-68), pero la profecía de la joven infunde a la nueva era un sentimiento apocalíptico y una necesidad de cataclismos. En su estudio sobre el Apocalipsis bíblico, Gilles Deleuze sostiene que este “esgrime [...] la reivindicación de los ‘pobres’ o los ‘débiles’” y presenta “una imagen completamente nueva del poder: el sistema del Juicio” que cultiva una “[v]oluntad de destruir” (58-59). De la misma manera, la insistencia en la inminencia del nuevo reino y la necesidad de la destrucción justiciera para su realización transfiguran el espiritismo bajo la pluma de Aguirre y Urrea y alinean su texto con la literatura milenarista.

El milenarismo toma su nombre de la mención, en el libro del Apocalipsis, de un reino milenario que Jesús establece en la tierra. Entiende la salvación como un proceso “colectivo”, “terrenal, en el sentido de que debe realizarse en la tierra”, “inminente”, “total” y “milagroso” (Cohn, *En pos del milenio* 14-15; *Cosmos* 216-218). Desde los pueblos “desposeídos y desarraigados” de la Edad Media europea hasta múltiples movimientos indígenas a lo largo de la historia mexicana, la tradición milenarista ha sido una fuente perdurable de recursos conceptuales para las luchas populares, y el texto de Aguirre y Urrea se adhiere a esta tradición (Cohn, *En pos del milenio* 15-16; Barabas 11-12).

Según el narrador, la violencia que impulsa el nuevo reino es una violencia sagrada y cristiana, producto de las energías del bien. Cuando narra sus visiones, el prisionero distingue esta violencia sagrada de la violencia descontrolada que es característica del “imperio so-

berano del caos, en vez de la Ley” y afirma que “es absolutamente absurdo querer encontrar la redención y regeneración humanas fuera del cumplimiento del Decálogo” (100). Es difícil descifrar cómo la redención violenta de la humanidad cumplirá con el mandamiento de no matar que establece el Decálogo, pero esta contradicción apunta a un reto todavía vigente al pensar la posibilidad de revolución: ¿Qué podría considerarse un uso justificado de la fuerza?, ¿cómo se piensa la verdadera transformación humana más allá de la violencia, que siempre corre el riesgo de erigir otro reino de violencia? A cada generación se le plantean estas preguntas y una de las respuestas de los teresistas fue concebir un uso moral de la violencia practicado por espíritus superiores. Como se verá en lo que sigue, otra de las respuestas fue el protagonismo central de las mujeres en el devenir de la nueva era. Estas dos respuestas ejemplifican el concepto de las fuerzas latentes teorizado por los autores: “estallan” de manera abrupta, cumpliendo un papel precursor que prepara la recepción de “los nuevos impulsos” y apura la llegada de la nueva era (106).

LAS VISIONES

En la “Introducción”, las visiones establecen un contrapunto con la carga ideológica de los discursos de los espíritus; son un tipo de “pensamiento-imagen” que permite reflexionar sobre la revolución a través de una serie de escenas. A diferencia de la clásica visión apocalíptica que se orienta al futuro, estas visiones no solamente se enfocan en los posibles caminos del porvenir, sino que también describen la persecución en el presente de la obra. De esta manera, Aguirre y Urrea se apropian de la visión apocalíptica poniéndola al servicio de la crítica y la estrategia revolucionarias.

La primera visión detalla un panorama que corresponde al presente de la narración en el que “los tiranos y los sacerdocios” están “unidos estrechamente para tiranizar y explotar á los hombres”. La opresión de la Iglesia y el gobierno se expresa mediante la sumersión,

una figura vertical del poder que invierte y frustra la “transformación ascendente” del proceso redentor: “los pueblos” están “sumergidos en la más espantosa y cruel tiranía”, “los hombres” están “sumergidos en la abyección” y “en la ignorancia más crasa y en los vicios”, y cualquiera que despierta “al deber” y protesta, acaba siendo víctima de la tiranía. Con una clara referencia a Porfirio Díaz, la segunda visión enfatiza la hipocresía del régimen: “Entre los innumerables tiranos que pasaban sobre los hombres ví á no caberme duda, á uno que sobrepujaba á todos, [...] pues se había elevado al supremo poder invocando el gobierno por la ley” (98-99).

Las siguientes visiones se enfocan en los conflictos internos a la organización popular en su camino a la redención y quizá reflejan las ansias de los autores frente al posible fracaso. Algunos de estos conflictos se originan en la actividad de los tiranos. Una de estas visiones ofrece una temprana crítica del progreso: “Y ví a los tiranos, para acrecentar su poder y saciar su sed de sangre y oro, llevar á los pueblos a destruirse mutuamente, ó por un palmo más de tierra, ó por abrir mercados á la industria, ó campos á la civilización!” (99). Como ingeniero topográfico, Aguirre habrá conocido de cerca los procesos de despojo e industrialización mediante los cuales el avance de la “civilización” solía ser sinónimo de catástrofe.

En la visión final, la insurrección de los explotados contra las catástrofes de la tiranía corre el riesgo de convertir a estos en explotadores, mientras que la redención corre a su vez el riesgo de caer en auto aniquilación:

Y, ví á los explotados levantarse contra sus explotadores, y la guerra, con todos sus horrores y crímenes, extenderse por toda la Tierra.

Y, mi alma se hallaba incierta hasta sobre el deseo del triunfo de uno ú otro de los partidos contendientes, pues si triunfaran los explotadores se acrecentarían los males de la humanidad, y si los otros, preveía [...] la irresponsable y sin ningún freno de las

multitudes é igualmente [...] el devoramiento de las multitudes entre sí. (100)

De nuevo aparece la duda en las reflexiones del narrador; esta vez, una duda acerca del triunfo. Como sucedió al principio de la “Introducción”, cuando el prisionero comienza a dudar, sus cavilaciones se interrumpen con la llegada de un espíritu y, cuando éste se va, vuelven las visiones. En la última visión, hay una respuesta inesperada a las preocupaciones del narrador:

Ví, cuando la humanidad parecía presa de la destrucción material y de la muerte moral, levantarse acá y acullá, mujeres con la antorcha de la caridad y el sentimiento, llamando a todos los hombres á la misma religión: la de la práctica de las buenas acciones. [...] Y ví á los hombres agruparse á la bandera de la mujer, y todos a hacer esfuerzos supremos y desinteresados por el bien de los otros y no de si mismos. (103-04)

Este surgimiento de la mujer como vanguardia de una nueva era, otro ejemplo de las “nuevas vitalidades” de las fuerzas latentes (106), aparece como una solución a la duda y los excesos de violencia que preocupaban al prisionero. Conuerdo con la evaluación de Dorado Romo cuando caracteriza esta conclusión como “una forma primitiva de feminismo” (31).¹¹ También se puede leer como una crítica de ciertas formas de masculinidad: es notable que las secciones que preceden a esta conclusión expresen ansiedad sobre las posibilidades de la violencia desatada y auto aniquiladora, y habrá quedado claro para Aguirre y Urrea el daño que el machismo, la arrogancia y el egoísmo representaban y siguen representando para los retos de la organización popular. Cabe también notar que la “caridad” y las “buenas

¹¹ “a primitive form of feminism” (Dorado Romo 31).

acciones” (103), que se mencionan en esta visión, recuerdan bastante al retrato que Flores Magón hace de Aguirre en la carta citada. Para el anarquista, aunque Aguirre es un “Cristo” con “alma de paloma”, es incapaz de las “empresas audaces” que requiere la revolución (Flores Magón 453).

La idea de revolución que se articula al final de la “Introducción”, en cambio, se basa en extender prácticas de caridad, y en más de un sentido su afirmación del protagonismo de las mujeres ha sido profética. Como observa Elena Poniatowska, “[s]in las soldaderas no hay Revolución mexicana” (14). Las mexicanas protagonizaron la Revolución no solo con la “antorcha de la caridad”, sino con cartuchos y carabinas también (104). En los últimos años, el feminismo ha ido a la delantera de las luchas sociales, en especial las luchas en contra del feminicidio.¹²

“GRANDES SACUDIMIENTOS”

En este artículo se han explorado algunos de los procedimientos específicos que se emplearon para politizar y resignificar el espiritismo, convirtiéndolo en un arma retórica de la revuelta teresista. Las figuras de la duda, la divinidad femenina y la visión se redefinen en *Tomóchic! Redención!*, preservan algunos de sus significados, pero también adquieren nuevos sentidos en el contexto de la lucha fronteriza. Cabe notar que esta transformación del espiritismo es emblemática

¹² Las siguientes reflexiones tras una serie de manifestaciones feministas en la Ciudad de México en 2019 articulan este papel de una manera concisa: “Los feminismos de los últimos años en México, surgen de vivir y ser testigas de una serie de maltratos, desapariciones, violaciones y feminicidios que nos rodean. Nuestra lucha se trata de la defensa de la vida, de nuestra vida y la de nuestras amigas” (“No vamos a caer”).

del cruce entre tradición y modernidad que caracterizó la época finisecular (Montaldo 17-18). Como observa Graciela Montaldo, en la cultura latinoamericana del fin de siglo, la religión fue una de muchas “formas culturales [...] vaciadas de sus referencias”, pero que siguieron “existiendo con sentidos nuevos” (17).

La etapa política del espiritismo en el país ya se ha resumido en *El ocaso de los espíritus* de José Mariano Leyva, un libro imprescindible para cualquier estudio del espiritismo mexicano. De hecho, Leyva sugiere que la publicación de las entrevistas con Teresa Urrea en *La Ilustración Espírita* supuso el fin de la “primera escuela” del espiritismo, ya que, por interesarse en una figura que de pronto se volvió tan controvertida, los espiritistas “se colocaron así en el ojo del huracán” sin quererlo, y la revista se expuso a la censura y al cierre por falta de recursos económicos (240-251). Aunque Leyva lamenta el fin de esta “primera escuela” (248), al contrario, creo que la inesperada desviación del espiritismo mexicano desde las diversiones de una élite hacia las sublevaciones fronterizas representa su evolución más revitalizadora e interesante.

Está de más notar que esta transformación del espiritismo fue solo un ejemplo dentro de un proceso de politización más amplio. Como señala Eduardo Blanquel, en las últimas décadas del siglo XIX en México, una “nueva generación” se vio frustrada por la falta de oportunidades profesionales en un ambiente dominado por las redes porfiristas (35-36). Esta generación “sin compromisos [...] y sin poder ser silenciad[a] sino por la fuerza [...] iniciaba la crítica de su época” (35). Algunos de sus miembros terminaron en el exilio, donde empleaban, combinaban y politizaban los materiales ideológicos que tenían a su alcance para forjar nuevos lenguajes de lucha caracterizados por su compromiso político, pragmatismo y creatividad.

Considero que el fenómeno de estos nuevos lenguajes fue algo bastante generalizado en el periodismo prerrevolucionario, especialmente en la frontera. Fue el caso del periodista y revolucionario matmorense Catarino Garza, quien lanzó una revuelta desde el sur de

Texas en septiembre de 1891 (Young 31; 98). En su texto *La lógica de los hechos: o, sean observaciones sobre las circunstancias de los mexicanos en Texas desde el año de 1877 hasta 1889*, el autor politiza el género autobiográfico para narrar su experiencia como “testigo ocular” de la situación de los mexicanos en Texas (Young 28-30; Garza). El periodismo del Partido Liberal Mexicano también produjo un pensamiento que incorporó el anarquismo, el socialismo y otras fuentes de pensamiento crítico. De particular interés es la columna “Puntos Rojos” publicada por Práxedes Guerrero en el periódico *Regeneración*. En esta columna, el autor convierte la crónica noticiera en una colección de aforismos irónicos que se burlan del porfirismo (3).

En cierto modo, estas prácticas periodísticas en el cambio de siglo formaban una zona fronteriza escrituraria, un espacio de cruce que reunía modos heterogéneos de percibir y presentar el conocimiento. Las últimas décadas del Porfiriato crearon una situación en la que esta experimentación periodística creció con el exilio, ya que el surgimiento de nuevos conflictos con el gobierno y la aparición de nuevas solidaridades entre etnias y clases contribuyeron a producir nuevas formas de pensar, escribir y organizar (Blanquel 40).

Si bien hoy se vive un momento distinto, la pervivencia de formas dominantes de explotación y opresión, además de una sensación general de apocalipsis, establecen una afinidad con la época finisecular. En las últimas líneas de *Tomóchic! Redención!*, Aguirre y Urrea representaron su mundo con una frase que podría también describir el nuestro: “El globo no ha pasado del estado nebuloso al actual sino por grandes sacudimientos que le han conmovido en todo su ser. En el orden intelectual y moral sucede exactamente lo mismo” (177). En tales momentos de sacudimiento, la mirada afectuosa y atenta hacia el pasado puede provocar de nuevo la experiencia de la revelación y el descubrimiento de maneras olvidadas de percibir, de cuidar y de agitar en el mundo, que revitalizan las energías de resistencia y lucha en la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Lauro, y Teresa Urrea. *Tomóchic! Redención! Narración Histórico-Filosófica*.
- Tomóchic: la revolución adelantada, vol. II*, compilado por Jesús Vargas Valdez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 91-187.
- Arnal, Ariel. "La Guadalupe. Sociopolítica mexicana desde la iconografía religiosa." *Estudios Políticos*, no. 21, 2010, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 101-12.
- Barabas, Alicia M. *Utopías indias: Movimientos socioreligiosos en México*. Abya Yala, 2000.
- Bastian, Jean-Pierre. "Jacobinismo y ruptura revolucionaria durante el porfiriato." *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, vol. 7, no. 1, University of California Press, 1991, pp. 29-46, <https://doi.org/10.2307/1052026>.
- Blanquel, Eduardo. *Ricardo Flores Magón y la Revolución mexicana, y otros ensayos históricos*. El Colegio de México, 2008.
- Brown, James W. "Prólogo." *Tomóchic*, de Heriberto Frías, Porrúa, 2001, pp. ix-xxi.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Traducido por Michael Shaw, University of Minnesota Press, 1984.
- Chaves, José Ricardo. "Espiritismo y literatura en México." *Literatura Mexicana*, vol. XVI, no. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 51-60.
- Cohn, Norman. *Cosmos, chaos and the world to come: The ancient roots of apocalyptic faith*. Yale UP, 2001.
- _____. *En pos del milenio: Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*. Traducido por Julio Monteverde, Alianza, 1984.
- Danker, Frederick William, et al. "Apokalúptō." *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*. Editado y revisado por Frederick William Danker basado en la versión alemana de Walter Bauer, University of Chicago Press, 2021.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf, Anagrama, 1996.

- Domecq, Brianda. "Teresa Urrea, La Santa de Cabora." *Tomóchic: la revolución adelantada*, vol. II, compilado por Jesús Vargas Valdez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 9-65.
- Dorado Romo, David. *Ringside seat to a revolution: an underground cultural history of El Paso and Juárez: 1893-1923*, Cinco Puntos Press, 2005.
- Flores Magón, Ricardo. *Correspondencia I (1899-1918)*. Editado por Jacinto Barrera Bassols, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.
- Frías, Heriberto. *Tomóchic*. Porrúa, 2001.
- Garza, Catarino E. *Memoirs of Catarino E. Garza*. Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage Project / University of Houston / Arte Público Press.
- Gill, Mario. "Teresa Urrea, la Santa de Cabora". *Historia Mexicana*, vol. 6, no. 4, abr.-jun.1957, El Colegio de México, pp. 626-644.
- Gómez, T. "Descubre la leyenda sobre la Virgen del Cuello Tuerto de Murcia". *La Razón*, 16 sept. 2022, <https://www.larazon.es/murcia/20220916/kha5op54bbdpfcejipadjydjm.html>.
- Guerrero, Práxedes. "Puntos Rojos". *Regeneración*, 10 sept. 1910, p. 3.
- Holden, William Curry. *Teresita*. Stemmer House Publishers, Inc., 1978.
- Illades Aguiar, Lilián. "Después de Tomóchic". *Secuencia: Revista de historia y ciencias sociales*, no. 30, 1994, 95-116.
- _____. "Teresa Urrea y Lauro Aguirre". *Tomóchic: la revolución adelantada*, vol. II, compilado por Jesús Vargas Valdez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 67-90.
- Kardec, Allan. *El libro de los espíritus*. Traducido por Gustavo N. Martínez, Consejo Espírita Internacional, 2011.
- Katz, Friedrich. *The life and times of Pancho Villa*. Stanford UP, 1998.
- Leyva, José Mariano. *El ocaso de los espíritus: El espiritismo en México en el siglo XIX*. Cal y Arena, 2005.
- López-Arias, Carmelo. "La Virgen de la Cabeza Inclinada habló desde el cuadro y prometió ayuda a las almas del purgatorio," *Fundación Cari Filii*, 3 abr. 2020, <https://carifilii.es/la-virgen-de-la-cabeza-inclinada-hablo-desde-el-cuadro-y-prometio-ayuda-a-las-almas-del-purgatorio>.

- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada: fin de siglo y Modernismo*. Beatriz Viterbo, 1994.
- Myers, Nicholas Gehring. *The wayward edge: Autonomy and revolt in greater Apachería, 1765-1896*. 2021. Cornell University, tesis doctoral. *Cornell University Library eCommons*, <https://ecommons.cornell.edu/items/5c64d2b0-4308-46fc-9d87-78e069071583>.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual, Alianza, 2005.
- “No vamos a caer en sus provocaciones.” *Artillería inmanente*, 28 ago. 2019, <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=1150>.
- Osorio, Rubén. “Cruz Chávez: Los tomoches en armas. Sierra Madre de Chihuahua: 1891-1892”. *Tomóchic: la revolución adelantada, vol. I*, compilado por Jesús Vargas Valdez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 75-138.
- “Politizar”. *Diccionario del Español de México*, El Colegio de México, jul. 2024, <https://dem.colmex.mx/Ver/politizar>.
- Padilla Ramos, Raquel. *Los partes fragmentados: Narrativas de la guerra y la deportación yaquis*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.
- Poniatowska, Elena. *Las soldaderas*. Era / Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.
- Pozo Marrero, Acalia. “El movimiento popular de Tomóchic (1891-1892)”. *Tomóchic: la revolución adelantada, vol. II*, compilado por Jesús Vargas Valdez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 237-88.
- Raat, William D. *El positivismo durante el Porfiriato (1876-1910)*. Secretaría de Educación Pública, 1975.
- Ramos Luna, Martha. “En torno a la rebelión de Tomóchic (1886-1896)”. *Tomóchic: la revolución adelantada, vol. I*, compilado por Jesús Vargas Valdez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 289-302.
- The Revised English Bible*. Prefacio de Donald Coggan, Oxford UP / Cambridge UP, 1989.

- Riguzzi, Paolo. “La encrucijada de Baja California Norte, 1882-1890: empresas extranjeras, nacionalismos y relaciones internacionales”. *Intereses extranjeros y nacionalismo en el noroeste de México 1840-1920*, compilado por Ignacio del Río Chávez y Juan Domingo Vidargas del Moral, Instituto de Investigaciones Históricas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 179-214.
- Spicer, Edward H. *Cycles of conquest: The impact of Spain, Mexico, and the United States on Indians of the Southwest, 1533-1960*. Open Arizona. University of Arizona Press, 2020, <https://open.uapress.arizona.edu/projects/cycles-of-conquest>.
- Valadés, José C. *Porfirio Díaz contra el gran poder de Dios: Las rebeliones de Tomóchic y Temosáchic*. Leega/Júcar, 1985.
- Vanderwood, Paul. *The power of God against the guns of government*. Stanford UP, 1998.
- Vargas Valdez, Jesús. “Introducción”. *Tomóchic: la revolución adelantada, vol. I*, editado por Jesús Vargas Valdez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 9-24.
- _____. “Tomóchic: la revolución adelantada”. *Tomóchic: la revolución adelantada, vol. I*, compilado por Jesús Vargas Valdez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1994, pp. 139-235.
- Young, Elliott. *Catarino Garza's Revolution on the Texas-Mexico Border*. Duke UP, 2004.



Hacia un advenimiento de la irrealidad en la narrativa: la discusión Besant, James, Stevenson y Borges

Towards an advent of unreality in narrative: the discussion
Besant, James, Stevenson and Borges

JUAN FERNANDO MONDRAGÓN ARROYO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2398-9598>

Universidad Autónoma del Estado de México

jferma91@gmail.com

Resumen:

El objetivo de este artículo es poner en contraste tres ensayos: “El arte de la ficción” de Walter Besant, “El arte de la ficción” de Henry James y “Una humilde amonestación” de Robert Louis Stevenson, contemporáneos y similares entre sí, pues debaten alrededor de las capacidades que posee la narración de captar la realidad verosímilmente, entendiendo el concepto de “verosimilitud” según los términos clásicos aristotélicos. En un segundo momento, el artículo compara los principales postulados, en torno a la verosimilitud en literatura, que presentan estos tres ensayos. Asimismo, se les analiza con base en las premisas de creación literaria que Jorge Luis Borges plantea en tres textos suyos: “El arte narrativo y la magia”, “El arte de contar historias” y el prólogo a la novela *La invención de Morel* de Bioy Casares. Se halla un nexo claro entre la concepción de verosimilitud steven-



soniana y la borgesiana, y se concluye que la narración debe ser una operación rotundamente opuesta a la realidad, ponderando, principalmente, la maestría del acto mismo de narrar, y a la vez, el oficio de crear temas que sorprendan y cautiven la imaginación del lector. El artículo es relevante al situar la poética de Borges bajo la óptica de esta discusión, y al enfatizar la pertinencia de los estudios temáticos en este autor.

Palabras clave:

arte de la ficción, verosimilitud en literatura, mimesis literaria, poética.

Abstract:

The objective of this paper is to contrast three essays, by Besant, James (“The Art of Fiction”) and Stevenson (“A humble remonstrance”), contemporaneous and similar to each other since they debate the capacities that the narrative has to capture reality with verisimilitude, understanding the concept of “verisimilitude” according to Aristotelian terms. In a second moment, the paper makes a comparison between the poetics proposed by these three essays, (especially in relation to the importance of the themes), with the creative project of Jorge Luis Borges, mainly through his texts: “El arte narrativo y la magia, “El arte de contar historias” and the prologue to the novel *La invención de Morel*. A clear link is found with Stevenson’s postulates, and it is concluded that narration must be an operation that is categorically opposed to reality, considering, mainly, the mastery of the act of narrating itself, and at the same time, the craft of creating themes that surprise and captivate the reader’s imagination. The paper is relevant in situating Borges’s poetics under the lens of this discussion, and in emphasizing the relevance of thematic studies in this author.

Keywords:

art of fiction, verisimilitude in literature, literary mimesis, poetics.

Recibido: 10 de julio de 2024

Aceptado: 2 de diciembre de 2024

Publicado : 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.527>

Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte.

J. L. Borges, “El milagro secreto”

INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX sucede en Inglaterra una discusión que atañe a la facultad que posee el arte de la narración de representar y/o imitar verosímilmente la realidad y la vida misma. Las plumas envueltas en este debate, cuyos textos “El arte de la narración” y “Una humilde amonestación” funcionaron entre sí a la manera de réplicas, fueron las de Walter Besant, Henry James y Robert Louis Stevenson. Estos dos últimos nombres poseen ideas sobre las capacidades de la narración literaria que terminaron influyendo, décadas más tarde, en uno de los lectores más apasionados de la literatura inglesa en Latinoamérica: Jorge Luis Borges.

Sin embargo, en algunas ocasiones, como las señaladas por Balderston (1985), se ha subestimado la influencia que escritores del tipo de Stevenson (es decir, autores de géneros populares) han ejercido en el proyecto creativo de una escritura cultísima como la que pregonara el autor de *Ficciones*. Antes bien, se trata de una influencia

fundamental, y que puede ser comprendida de mejor manera si se la pone en contraste con poéticas distintas y hasta antagónicas de su misma época.

En este artículo se ofrece un repaso a las concepciones de mimesis y verosimilitud (en su concepción aristotélica), comprendidas como un tipo de representación de la realidad en literatura, a través de la polémica que sostuvieron los tres narradores ingleses y de su posterior manifestación en Borges. Para el caso de este, se prestará mayor atención a los ensayos “El arte narrativo y la magia”, “El arte de contar historias”, así como al prólogo a la novela de Bioy Casares *La invención de Morel*. Se han elegido estos textos en tanto esenciales para comprender las concepciones de Borges alrededor de la ficción y la mimesis literarias, además de que se tratan de algunos de esos pocos ensayos dentro del extenso corpus borgesiano cuyo asunto principal es la manifestación de una poética personal.

En este trayecto se aprecia una modificación de la exigencia de verosimilitud en términos aristotélicos (cuya explicación se halla en el cuerpo de este trabajo), todavía importante en Besant, matizada en James, y que en Stevenson encuentra una legitimación solo en la lectura fantasiosa, ensoñadora e imaginativa, propia de los géneros populares, postura que después Borges preconizará y llevará a la práctica como una poética personal. En relación con esta intencionalidad creativa, se desprende igualmente la exigencia por parte de Stevenson y de Borges de hacer de los temas, las tramas y los argumentos literarios la fuente principal de artificialidad y encanto del texto creativo.

De Stevenson, Borges adopta también una noción de la literatura fantástica en la que se privilegia la rigurosidad, la claridad, la importancia del pormenor y el hecho circunstancial, la proyección ulterior de detalles y la invención temática como una manera de incitar la imaginación placentera del lector, en una obvia contraposición a la novela realista y psicológica que prima en las primeras décadas del siglo XX. Estos elementos, a la vez, fungen como una

estrategia para evidenciar que el arte es algo inconmensurablemente diferente de la vida, lo que, para Stevenson y Borges, resulta ser una prueba de excelencia.

De manera que el propósito de este artículo es, primeramente, poner en contraste la poética stevensoniana con la polémica de su tiempo (con Besant y con James), más que nada en lo referente a las capacidades de la narración de representar la realidad; y en un segundo momento, identificar en Stevenson, a partir de un análisis de su poética, los elementos que conformarán la poética borgesiana, sobre todo en lo concerniente a la importancia de la configuración temática dentro de los textos narrativos. Las preguntas de investigación de las que se derivan estos objetivos son, pues: ¿Qué elementos del itinerario creativo borgesiano pueden comprenderse al ser contrastados con esta importante discusión (por la trascendencia de las plumas implicadas) sucedida a finales del siglo XIX en la literatura inglesa? y, originada de esta última pregunta, ¿cómo entender la primacía del entramado temático en Borges, con relación a su admiración por Stevenson? Se trata de una discusión problemática cuando se tiene en cuenta que también James es un narrador sumamente leído y citado por Borges.

DE LA MÍMESIS ARISTOTÉLICA

El problema de la representatividad de la realidad y de la vida en literatura —en específico, aunque no exclusivamente, en la narrativa— ha sido un asunto que ha dado lugar a múltiples debates que se retrotraen a las preceptivas clásicas de la filosofía griega. Decimos “preceptivas” porque, como lo recuerda Asensi (25), la concepción aristotélica de la exigencia de verosimilitud se convirtió en un dogma práctico en variados momentos de la historia literaria.

En efecto, en Aristóteles se halla uno de los primeros intentos teóricos por comprender el valor facultativo que posee el arte de “captar” la realidad. Para el filósofo helénico, la mimesis o imitación,

se entiende como la capacidad que ostenta la poesía¹ de captar al ser no en cuanto a tal, sino como posibilidad: “La poesía asimila al ser a través de lo que podría ser” (Asensi 27). De manera que, tanto la mimesis como la ficción, ya conllevan en sí algo del ser, a diferencia de la noción platónica, que ve la poesía como una especie de fantasmagoría.

Con todo, vemos que la noción aristotélica entrevé una dependencia jerárquica en la relación que la poesía mantiene con la filosofía, haciendo de la primera una suerte de operación de segundo orden siempre con respecto al acto de filosofar (también en el sentido de que la pregunta por la poesía es una pregunta desde la filosofía), y con respecto a la propia realidad; es decir, que el acto creativo se concibe como un ejercicio subordinado a la realidad. Para comprenderlo mejor, habría que recordar que Aristóteles imaginaba la perfecta obra poética con una disposición de sucesos, de acciones, estructurada de manera semejante a los hechos lógicos que rigen en el mundo real. Así, la fábula sería una elección de acontecimientos, como lo diría Asensi, “organizados según un principio de causalidad limitado” (28). Se comprende que la poesía no funciona como un espejo del mundo en cuanto tal, sino como una imitación de tipo lógico, o sea, de los mecanismos que adecuan un cúmulo de hechos a un estado de cosas histórico y presente. Entonces, la fábula operaría “semejante a la realidad en la medida en que re-produce un dinamismo, un movimiento, una *energeia* dentro de las coordenadas de la causalidad” (Asensi 28).

La verosimilitud aristotélica supone un registro de acontecimientos según los principios de causas y consecuencias verificables en la realidad empírica. Toda aquella operación poética no asimilable a este

¹ Habría que precisar que, para el pueblo griego, la realidad poética no se focalizaba únicamente en el espectro de la poesía lírica, sino que comprendía, con una fuerza dinámica y estable, la poesía épica y la poesía dramática, géneros prácticamente extintos en la contemporaneidad.

principio se desviaría de este concepto de verosimilitud y, por lo tanto, no podría ser considerada como un retrato legítimo de la realidad.

EL ARTE DE LA FICCIÓN EN BESANT, JAMES Y STEVENSON

En resumen, el “podría ser” (y no el “es”) determina el campo de acción del concepto de verosimilitud aristotélico, que en sí posee la virtud de otorgar al discurso poético la cualidad de representar la realidad, aunque esté subordinado, en segundo grado, al discurso filosófico. Todo ello se encuentra en franco contraste con los postulados de Platón, para quien la poesía representa solo una ilusión de la realidad.

Se podría creer que el concepto de verosimilitud aristotélico perdió notablemente su fuerza dogmática con el transcurso de los siglos, si excluimos la escritura manifiestamente hipermimética, como el realismo y el naturalismo. Sin embargo, no es raro descubrir que se trata de un dogma que se enmascara con facilidad y que posee una vigencia determinativa clara al menos hasta finales del siglo XIX. Un ejemplo de esta vigencia dogmática se halla en el ensayo “El arte de la ficción” de Walter Besant, un escritor inglés que hoy resulta mayormente desconocido para el lector, pero que a finales del siglo antes mencionado gozaba de una amplia popularidad y cuyo mayor logro, como una plena ironía borgesiana, quizá haya sido el inspirar un debate que incluyó a plumas tan notables como las de Henry James y Robert Louis Stevenson. Este último sería especialmente quien terminaría influyendo de manera sustancial en la poética de Borges.²

² Por la aseveración de Balderston (17): “En el caso de Stevenson, sin embargo, las numerosas referencias a lo largo de los años indican que Borges ha leído con atención hasta las obras más oscuras y olvidadas de Stevenson”, podemos suponer que Borges conocía el ensayo del escocés del que se hablará con poste-

Álvaro Uribe resume “El arte de la ficción” de Besant a la manera de un *octólogo* del narrador, útil en su creatividad para sintetizar un texto largo y complejo como aquél:

1) describe nada más las realidades que conozcas por experiencia propia, 2) observa el mundo y a la gente con la máxima atención, 3) selecciona los detalles imprescindibles para tu asunto y elimina los demás, 4) presenta dramáticamente los hechos, 5) traza los personajes con claridad y firmeza, 6) ten fe en la historia que cuentas, 7) persigue un propósito moral consciente, aunque sin caer en la prédica, y 8) por encima de cualquier otra cosa, busca la belleza del estilo. (Uribe 36)

Si bien se podría reflexionar profundamente sobre cada una de estas máximas, ampliamente sugestivas, nos centramos en los primeros dos puntos, que opinamos son los más relacionados con los conceptos de mimesis y verosimilitud. El primero, “describe nada más la realidad que conozcas por experiencia propia”, aunque pondera el subjetivismo del narrador, sigue siendo una hábil subyugación de la narración ante la realidad empírica, reforzada por el punto dos: “observa el mundo y a la gente con la máxima atención”, que implica en

rrioridad. También se puede conjeturar que sabía de las numerosas obras reflexivas y teóricas de Henry James, por el mismo motivo que arguye Balderston con respecto a Stevenson, como aquella mención que se encuentra en “Examen de la obra de Herbert Quain”: “Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa” (Borges, *Ficciones* 67-68), lo que evidenciaría el conocimiento que el argentino disponía en torno a la poética de James; empero, aun si no conociese de primera mano los textos de los que vamos a discutir en este trabajo, es indudable la impronta que tuvieron estas dos poéticas (la de Stevenson y la de James) en el proyecto creativo borgesiano. Por otra parte, a pesar de su inmenso conocimiento de la literatura inglesa, no nos arriesgamos a sospechar que el autor de *El Aleph* conociera el ensayo de Walter Besant.

el acto poético, justamente como lo sugería Aristóteles (Asensi 27), la percepción del mundo por medio de los sentidos, principalmente a través del de la vista, para el caso de Besant.

No está muy lejos el británico de Aristóteles, cuando este último creía que “la imitación depende, por tanto, de una disposición psicológica [...] y de lo que esa disposición advierte en la realidad a través de su percepción sensorial [de manera que] la creación [...] solo puede tener lugar para la mentalidad helénica en tanto en cuanto subordinada a la propia realidad” (Asensi 26). Esta puede ser una de las razones principales por las que Besant considera que la misión fundamental del novelista es la de “representar la realidad” (Uribe 38) y aun la de evaluar la ficción sobre un entendido de “fidelidad” con respecto a esa misma realidad (Norquay 143). Se trata de una consideración con la que Henry James estará de acuerdo, aunque en un sentido distinto, en su contestación al ensayo de Besant, titulado, en un gesto de guiño y continuación, “El arte de la ficción”.

En su ensayo, James concuerda en que la ficción describe la realidad, pero no sin antes pasar por el proceso de la descripción, que en sí mismo ya es un ejercicio de interpretación (Uribe 39). Por ello, la novela debe renunciar a la propensión de representar la vida tal como es, pues, “la humanidad es inmensa y la realidad tiene una miríada de formas”³ (James 64). Ante ello, lo que queda es aferrarse a un acto de imitación de la vida, o más propiamente, de ilusión de la vida, en el entendido de que la novela tiene la habilidad de captar el “aire” que tiene la realidad: “Aquí es, en la auténtica verdad, donde él [el novelista] compite con la vida; aquí es donde él compite con su hermano, el pintor, en su intento de reproducir la apariencia de las cosas, la apariencia que lleva su sentido; en el captar el color, el relieve, la expresión, la superficie, la sustancia del espectáculo humano”

³ “Humanity is immense, and reality has a myriad forms” (James 64). Todas las traducciones son mías.

(James 66-67).⁴ Además, si bien es verdad que el arte de narrar se funda en la experiencia, “ésta incluye la capacidad de ‘adivinar lo no visto a partir de lo visto’, vale decir, de imaginar. Una novela no es la vida captada con minucia y selectividad, sino ‘una impresión personal y directa de la vida’. Cuanto más intensa sea la impresión, tanto más artística será la ficción”, comenta acertadamente Uribe (39), con respecto a esta postura de James.

En esta línea, encontramos que en James hay una afirmación de la capacidad de la novela de complementar la experiencia sensorial del mundo observable por medio de la imaginación, así como un énfasis en la interpretación personal y directa que de la realidad hace explícita, y debe hacer explícita, el novelista. En efecto, en su preocupación por imitar la realidad, por dar una ilusión de realidad, es sustancial el arreglo, el convencionalismo, es decir, lo que la literatura tiene de artefacto y maniobra: “En proporción a lo que ella nos ofrece, vemos la vida *sin* arreglos, realmente sentimos que estamos tocando la verdad; en proporción a lo que vemos de ella *con* arreglos, sentimos que estamos siendo alejados con un sustituto, un compromiso y una convención” (James 74).⁵

Para James, en una novela percibimos la realidad con un cierto aire de familiaridad, de ahí que se la trate como una imitación,⁶ pero

⁴ “It is here, in very truth, that he competes with life; it is here that he competes with his brother, the painter, in *his* attempt to render the look of things, the look that conveys their meaning to catch the color, the relief, the expression, the surface, the substance of the human spectacle” (James 66-67).

⁵ “In proportion as in what she offers us we see life *without* rearrangement, do we feel that we are touching the truth ; in proportion as we see it with rearrangement do we feel that we are being put off with a substitute, a compromise and convention” (James 74).

⁶ Es sobre esto que Norquay (145) encuentra en James una apuesta por mantener el realismo como una intención en literatura, aunque de manera “metafísica”, es decir, más como un impulso que como un género propiamente.

a la vez esta realidad se aparta del lector, se desfamiliariza (en un sentido muy parecido al del extrañamiento del formalismo ruso, aunque éste sea de naturaleza lingüística y aquél de competencia narrativa), al hacer patente su cualidad de elaboración, de sustituto y convención. Resulta más clara la noción de ilusión por sobre la de mera representación de la realidad si implicamos los conceptos del ser y el parecer a la manera del cuadrado semiótico de Greimas, en el que la ilusión poseería la cualidad de parecer, pero no de ser; así, la literatura se concebiría como un lugar que parece, pero no es, la realidad.

De esta específica idea parte el tercer momento de esta polémica, protagonizado por Stevenson y su ensayo “Una humilde amonestación”,⁷ pensado como una respuesta a Besant y a James. En su breve texto, Stevenson se propone prolongar esta noción de desfamiliarización rudimentariamente pugnada por James (un autor muy diferente de él y a quien admira), para llegar a una demostración de la radical divergencia que existe entre la vida y la literatura. Así, Stevenson afirma con contundencia, en una clara oposición a James, que el arte es deficiente para competir directamente con la vida. “La vida va delante de nosotros, infinita en complicaciones” (281),⁸ arguye el escocés. Llena, infinita en matices y procedimientos, es como si en la vida se conjugaran, por intermedio de todos los sentidos, todas las artes:

Combina y emplea en su manifestación el método y el material, no sólo de un arte, sino de todas las artes. La música no es más que una trivialidad arbitraria comparada con unos pocos de los majestuosos acordes de la vida; la pintura no es más que una

⁷ Este ensayo es apenas mencionado en el libro pilar de Balderston *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, por lo que un análisis a la luz de ese ensayo en específico aporta más al entendimiento que se tiene acerca de la relación entre ambos escritores.

⁸ “Life goes before us, infinite in complication” (Stevenson 281).

sombra de su pompa de luz y color, la literatura solo indica secamente esta riqueza de incidentes. (Stevenson 281)⁹

Semejante silogismo se presenta virtualmente irrefutable, al punto de que llegamos a mirar con cierta condescendencia la postura de sus antecesores, para quienes todavía podía existir un soportable paralelismo entre la realidad y la literatura. Además, la hipótesis de Stevenson acarrea un resultado *irrebatible*, como propiamente lo juzga Uribe (42), cristalizado en este extracto: “la novela, que es un arte, existe no por sus similitudes con la vida, que son forzadas y materiales [...] sino por su inconmensurable diferencia, que es planeada y significativa”¹⁰ (Stevenson 285). De ahí que toda novela, por más extensa y detallada que sea, signifique siempre una simplificación consciente de un lado o un aspecto específico de la vida, simplificación que, subrayamos, para Stevenson no es nada más que una demostración de excelencia.

El punto clave en Stevenson es el grado de artificio, de procedimiento, de maniobra, que le confiere a todo arte, cuyo fin último, a través de “estas reproducciones fantasmales de la experiencia”¹¹ (Stevenson 282), es provocar placer. Consecuentemente, la figura del escritor es la de un “Hércules vestido de frac, armado con una pluma y un diccionario para representar las pasiones”¹² (Stevenson 282),

⁹ “It combines, and employs in its manifestation the method and the material, not for one art, but of all arts. Music is but an arbitrary trifling with a few of life’s majestic chords ; painting is but a shadow of its pageantry of light and colour; literatura does but drily indicates that wealth of incident” (Stevenson 281).

¹⁰ “The novel, which is a work of art, exists, not by its resemblance to life, which are forced and material, but by its immeasurable difference from life, which is designed and significant” (Stevenson 285).

¹¹ “These phantom reproductions of experience” (Stevenson 282).

¹² “Hercules in a dress coat, armed with a pen and a dictionary to depict the passions” (Stevenson 282).

una figuración que viene a enfatizar la artificialidad, lo radicalmente contrario a lo natural, que es el acto de la creación poética. En cierto grado, pensamos que Stevenson efectúa una vuelta legitimadora a la idea platónica del arte, en su atributo de fantasmagoría de la realidad, y rechaza la cualidad inmanente del acto poético, que, para Aristóteles, es algo connatural a los seres humanos (Asensi 25).

La palabra con que Stevenson enfatiza este proceder, “invención”, es precisa. El arte no copia, representa o transcribe la realidad, sino que *inventa*, re-crea, re-produce, una idea más o menos abstracta de ella:

Las artes, como la aritmética y la geometría, apartan la vista de la naturaleza burda, coloreada y móvil que está a nuestros pies, y miran en cambio una cierta abstracción ficticia. La geometría nos hablará de un círculo, algo nunca visto en la naturaleza; cuando se le pregunta por un círculo verde o un círculo de hierro, se lleva la mano a la boca [...] La literatura [...] huye también del desafío directo y persigue en cambio un objetivo independiente y creativo. En la medida en que imita, no imita la vida sino el habla:¹³ no los hechos del destino humano, sino el énfasis y las supresiones [...] El verdadero arte [...] está ocupado [...] no tanto en captar los lineamientos de cada hecho, sino en ordenarlos todos hacia un fin común. La maraña de impresiones, todas contundentes pero todas discretas, que la vida presenta, las sustituye por una cierta serie artificial de impresiones [...] la novela bien escrita hace eco una y otra vez de su único pensamiento creativo

¹³ Para Uribe una implicación de esto llevada hasta sus últimas consecuencias es que la novela no sea primordialmente una imitación del habla “sino también de otras novelas que imitan otras novelas anteriores que imitan otras, y así hasta la *Odisea* y los pasajes narrativos de la Biblia” (42).

y controlador; a esto debe contribuir cada incidente y carácter.¹⁴
(Stevenson 283-4)

En síntesis, en tanto objeto manufacturado, el acto narrativo representa una invención abstracta, ficticia, simplificada y personal de la vida, enfática y supresora, elegida, unificada y ordenada, artificial, clara, conducida, congruente, todo lo cual *no* es la vida. Varios años después, en su “Introducción al análisis estructural de los relatos”, Barthes discerniría una misma conclusión, y es de notar que use el mismo vocablo que emplea Stevenson, “confusión”, para caracterizar la realidad: “Es en este sentido que [el relato] no es ‘la vida’, porque no conoce sino comunicaciones confusas. Esta ‘confusión’ (ese límite más allá del cual no se puede ver) puede existir en arte, pero entonces a título de elemento codificado [...] pero incluso este tipo de ‘confusión’ es desconocido para el código escrito: la escritura es fatalmente clara” (Barthes 35). Es en este sentido que, trayendo a colación los símbolos stevensonianos ya antes aludidos, la literatura se parecería más a un círculo geométrico que a un lago “en forma de círculo”.

¹⁴ “The arts, like arithmetic and geometry, turn away their eyes from the gross, coloured and mobile nature at our feet, and regard instead a certain figmentary abstraction. Geometry will tell us of a circle, a thing never seen in nature ; asked about a green circle or an iron circle, it lays its hand upon its mouth [...] Literature [...] similarly flees the direct challenge and pursues instead an independent and creative aim. So far as it imitates at all, it imitates not life but speech: not the facts of human destiny, but the emphasis and the suppressions [...] The real art [...] is occupied [...] not so much in capturing the lineaments of each fact, as in marshalling all of them towards a common end. For the welter of impressions, all forcible but all discreet, which life presents, it substitutes a certain artificial series of impressions [...] the well-written novel echoes and re-echoes its one creative and controlling thought ; to this must every incident and character contribute” (Stevenson 283-4).

SOBRE EL ACTO DE LA NARRACIÓN EN JORGE LUIS BORGES

Resumiendo, hemos visto que en Besant hay una vigencia plena de los atributos que Aristóteles discernía en el discurso poético, en lo concerniente a su capacidad de reproducir la realidad como posibilidad, y en atención a lo que los sentidos nos permiten captar de ella, siempre en adecuación a la lógica causal. En James, sigue patente esta línea pero con la inclusión de la posibilidad de complementar, en la narración, lo que la experiencia directa de la realidad deja incompleta, pues no se puede deslindar el subjetivismo propio del escritor. En Stevenson hay un rompimiento rotundo con sus dos predecesores y la narración es el espacio donde habita todo aquello que la realidad *no* es.

Un continuador no autodeclarado de esta discusión, Borges, está de acuerdo con esta última caracterización del arte narrativo. Confeso admirador de la obra de Stevenson,¹⁵ Borges fue deudor y defensor de sus ideas acerca de la ficción,¹⁶ tanto así que creemos que el ensayo “El arte narrativo y la magia” actúa como un espejo evidente de la hipótesis stevensoniana, y cuya importancia radica en que se trata de un texto clave para comprender la poética borgesiana en su totalidad.

¹⁵ La biblioteca de Borges es, como indica Stratta (41), “básicamente victoriana, y básicamente de lo que en su momento se llamó literatura de la imaginación y construcción rigurosa de tramas”, de la que Stevenson podría ser su cabeza más visible. Esto parece ignorarlo completamente Pitol cuando afirma que la característica principal de la novela inglesa “no podría encontrarla en la sabia construcción de una trama y el arte de narrarla atractivamente” (Pitol 8), declaración con la que, como se verá más adelante, Stevenson se vería ofendido, y que serviría para comprender por qué el cuentista mexicano entiende *La isla del tesoro* como una *mera* novela de aventuras (Pitol 55).

¹⁶ Aclara Balderston: “Tanto Stevenson como Borges se interesan en la paradójica ‘vida’ de que están imbuidas las obras de ficción, y en la precaria y engañosa ‘realidad’ de sus personajes” (26).

Primeramente, hay que señalar que Borges, siguiendo el ejemplo de Stevenson, evita cometer el error de vincular su texto a una discusión sobre la ficcionalidad, como lo hicieron Besant y James. Es decir, Borges entiende que se trata de un debate sobre las aptitudes de la narración y no sobre las de la ficción. La capacidad de ficcionalizar no es privativa del arte literario, se la encuentra en todas las artes, a excepción de la arquitectura; incluso, en menor o mayor grado, en la poesía lírica.

También, como Stevenson, Borges contrapone a la novela de vicisitudes, que el escocés identificaba con la novela de aventuras o *romance*, la novela de caracteres (de pretendida verosímil causalidad), sumamente ponderada por Besant. Así, en “El arte narrativo y la magia” se lee, casi como una clara contestación a la idea de verosimilitud aristotélica:

el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de las del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente [...] Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia. (Borges, *Obras completas* 230)

La idea de claridad reaparece en Borges al hablar de un tipo de escritura que él prefiere sobre la “morosa novela de caracteres” — como la llama—; una escritura que, lejos de funcionar a la manera de una calca de la concatenación de motivos que rige en la realidad, lo que para Aristóteles es un principio de causalidad limitado, se dispone con la “claridad de la magia”. Más adelante se nos explica esta infrecuente analogía:

Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles. Esa peligrosa armonía, esa frenética

y precisa causalidad, manda en la novela también [...] Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente e inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior. (Borges, *Obras completas* 231)

En este entendido, Borges califica a la realidad como un “asiático desorden”, en el sentido de que la concatenación de causas y efectos que rigen en el mundo es impredecible, arbitraria y de efectos inconmensurablemente inesperados e incomprensibles. La novela es todo lo contrario. En la novela, como él afirma, todo detalle es de proyección ulterior. En un relato cuidadoso no hay lugar para la arbitrariedad ni el azar.

Para el autor de *El Aleph*, el problema está en aquellas escrituras miméticas que pretenden, por decirlo de alguna forma, “hacerse pasar por la vida”, una pretensión de la que puede derivarse la consigna de Besant, que fomenta el escribir solo de esas realidades que se conocen por vía de la experiencia directa. Así se comprende la embestida que Borges exhibiera a lo largo de su carrera literaria contra la literatura realista-psicológica. Sobre este aspecto, señala Balderston: “El elemento recurrente de [la crítica despectiva respecto al realismo] es la queja de que se le permitió a los ‘hechos’ o ‘detalles’ o ‘particularidades’ dominar la novela hasta el punto que ya no hay lugar para que funcione la imaginación del lector” (30).

Se trata de una manifestación explícitamente mostrada en el prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, texto que funciona como una declaración de principios en torno a la cuestión de las facultades miméticas de la novela de acuerdo con la poética borgesiana. Así, sobre la novela realista-psicológica se lee:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por

benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. (Borges, *Obras completas*. Vol. IV 25)

En este prólogo, Borges identifica como contraparte exacta de este tipo de obras “insípidas y ociosas” la novela de aventuras, en un guiño al propio Stevenson; pero acentuamos que la precisión vale para cualquier tipo de literatura fantástica, y en especial, para la literatura de género (fantasía, ciencia ficción, policial, terror) si consideramos lo que apunta Borges: “La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” (*Obras completas* Vol. IV 25). La justificación es que la fantástica es un tipo de literatura que tiene valor en cuanto a que se instituye como un opuesto rotundo de la misma realidad: hace patente el hecho de que representa un relato deliberadamente claro y artificial, un objeto verbal, y bajo este tenor, no quiere parecerse a la vida. Además, el hombre que habita en él no es el de Besant, es decir, el que solo describe lo que conoce por experiencia inmediata, sino más parecido al de James, el que adivina lo no visto a partir de lo visto, el que imagina. En lenguaje aristotélico, no el ser real; el que podría ser, y acaso, más intensamente, el que *no* es.

Recordando a Balderston (18), se trata de una búsqueda de la verosimilitud a través del oficio lector de la ensoñación y la facilidad, muy similar a la que suponen las lecturas inocentes, infantiles, en contraposición a esa *falsa* ética del lector crítico, analítico y comprometido con los valores interpretativos de la lectura de tipo profesional que Borges combate severamente en “La supersticiosa ética del

lector”; es decir, una postura que puede ser resumida con una cita de Smith en referencia a los géneros populares: “Los relatos no eran verdaderos con respecto a lo que los hombres ven; lo eran con respecto a lo que los lectores soñaron” (cit. en Balderston 20).

También existe una vindicación de la literatura fantástica de corte procedimental. Borges alude a un texto escrito por José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en el que el español condena a desprestigio la trascendencia de la trama, del argumento, por sobre la exploración de la psicología del personaje en la novela moderna. El filósofo español arguye que la “sensibilidad superior” del hombre moderno “se satisface mejor con la presentación extensa y aun contradictoria de estados psicológicos” (Ortega y Gasset cit. en Stratta 51-52), lo que explicaría la proliferación y popularidad de este tipo de novelas durante las primeras décadas del siglo XX.

Ya a fines del siglo XIX, Stevenson notaba un desdén por parte de lectores modernos hacia obras de marcado desarrollo argumental, de peripecias, lectores que “opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado” (Borges, *Obras completas. Vol. IV* 25). Borges antepondría a esto, con el ejemplo de la novela de aventuras, un relato en el que cada parte está justificada, en el que rige una intrínseca rigurosidad, y en el que la invención, “sí, invención” (280) —otra palabra ponderada por Stevenson en “Una humilde amonestación”— de las peripecias es importantísima. Un tipo de relato en el que la elección, la configuración, la presentación y el desenvolvimiento del argumento, de los motivos, redundan en un texto que demuestra la maestría, cada vez más en desprestigio, del acto propio de narrar,¹⁷ de relatar una historia, una historia que

¹⁷ El sello característico de la obra ideológica de Stevenson “fue su insistencia en que los relatos fueran relatos, que comunicaran alguna anécdota, un incidente que actuara de manera directa sobre la imaginación, y sobreviviera más claramente en la memoria” (Balderston 23). Una intención que opinamos podría aplicarse perfectamente a toda la obra cuentística borgesiana.

al mismo tiempo sorprenda, fascine, en oposición a la vaguedad, la insipidez y la ociosidad del día a día, en tanto atributos que Borges identificaba como propios del “relato que no cuenta un cuento”, lo que aquí lo sitúa en clara desventaja con respecto al relato de fuerte componente narrativo, episódico e incidental (Balderston 25).

Con el advenimiento del estructuralismo —que ve en el tema o el argumento de un texto un referente extraliterario, y por lo tanto, le muestra desinterés—,¹⁸ la proliferación de la novela *interna*, psicológica —cuyo ambiente ya percibía Ortega y Gasset—, aunada al ascenso del existencialismo o el absurdismo en literatura, así como del argumento mínimo, “atrofiado” —piénsese, por ejemplo, en *La náusea* o *Esperando a Godot*—, la creación literaria, vista como el des-envolvimiento magistral de un argumento, pierde popularidad. Es en medio de este clima que la obra borgesiana irrumpe, con el ánimo de plantear una propuesta que, en su aparente desuso y obsolescencia, se levanta en contra de las tendencias de su tiempo.

LA PRIMACÍA DEL TEMA

En relación con la importancia estructural de los temas y los argumentos, recuérdese que para Todorov (163) una obra literaria ofrece dos aspectos: una historia y un discurso, que podrían identificarse con la *inventio* y la *dispositio* de la retórica clásica. Tomashevskij utiliza, respectivamente, las palabras *fábula* y *tema*. La postura de su colega

¹⁸ Hablando de una necesidad de incentivar el estudio literario desde perspectivas temáticas y culturales, Anna Trocchi menciona: “Lo que tienen en común estas corrientes críticas [los estudios culturales] es su sustancial orientación política, que disuelve polémicamente el principio de neutralidad ideológica y el desinterés general por los referentes extratextuales característico de la línea crítica formalista-estructuralista” (164).

Chklovski ejemplificaría la tendencia desestimadora hacia la fábula para la ciencia literaria de principios del siglo XX: “Chklovski sostenía que la historia no es un elemento artístico sino un material preliterario; para él solo el discurso era una construcción estética” (Todorov 163). En este contexto, ¿hacer evidente lo que el texto tiene de *inventio*, de argumento, no es restituirlo a su calidad de objeto artificial y convencional? ¿Insistir en la artificialidad, claridad, convencionalidad de un relato no es, en cierta forma, “desfamiliarizarlo” del lector, provocar una extrañeza con respecto a él, convertirlo en algo inconmensurablemente distinto de la realidad y de la vida?

Por lo demás, en Borges esta legitimación del valor artificial del relato no se queda en un acto teórico; la escritura borgesiana hace evidente este hecho, primeramente, por medio de la invención misma. La obra del argentino destaca por ese grado de irrealidad que ya Ana María Barrenechea subrayaba en su estudio clásico *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Sus relatos asombran por su calidad narrativa, en el sentido de desarrollar, con maestría, un relato preciso, claro, en el que cada detalle posee una proyección ulterior, todo lo cual redundando en argumentos sorprendentes, capaces de satisfacer la sensibilidad superior del hombre contemporáneo, jugando con la cita orteguiana.

Es en este punto donde entra en juego una de las particularidades de la poética borgesiana. En concordancia con Asensi (241), las operaciones artísticas que intervienen en la narrativa de Borges principalmente podrían sintetizarse en cuatro: la cita, la parodia, la intertextualidad, y la transformación, es decir, operaciones todas que ingresan en el vasto “dominio de las prácticas literarias hipertextuales [...] aquella rica categoría de textos que mantienen relaciones de derivación (mediante operaciones de transformación e imitación) de textos anteriores” (Trocchi 162). Pero la particularidad del proyecto creativo borgesiano, como también advierte Asensi, es que en Borges no puede existir otra cosa que la intertextualidad: “Es ante todo un problema de mestizaje cultural o de vivir en el mundo de la ‘lite-

ratura' (¡qué ironía!). Es ante todo el problema de alguien que está situado en la encrucijada de la muerte de la literatura y de la necesidad de seguir practicando la escritura" (Asensi 243). Ello evidencia el hecho de que otra de las salidas de Borges ante un escenario en el que el concepto de narrativa como maestría técnica se haya desprestigiado hasta "la muerte"¹⁹ sea el trabajo al interior de la tradición: trabajar "desde los textos", en un ánimo de prolongación y rememoración de la tradición literaria. Recordemos lo que el mismo Borges manifiesta acerca de "La biblioteca de Babel": "No soy el primer autor de la narración *La biblioteca de Babel*; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de Sur, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles" (*Ficciones* 7). Precisamente esta apreciación sería (o sea, el no ser el primer autor de x texto) válida para todos sus relatos, según Asensi (245), opinión con la cual concordamos.

Que Borges repita, y con ello prolongue y rememore, temas y motivos de una tradición literaria, no solo es ya inevitable, sino que relativiza la idea que articula la dicotomía entre la originalidad y el plagio; pues, en una transposición de aquella declaración acerca del número finito y previsible de todas las metáforas de las que es posible la creación humana, expuesta en los ensayos "La poesía" y "La metáfora", también los temas capaces de idear el ingenio del hombre son limitados, y tal vez todos ya se encuentren en *La Ilíada*, *La Odisea* y *La Biblia*.²⁰ Así, en "El arte de contar historias", Borges declara:

¹⁹ Nosotros lo interpretamos como un síntoma más de lo que Asensi (242) llama la muerte de la literatura y la filosofía.

²⁰ En múltiples ocasiones encontramos expuesta la misma idea. Por ejemplo, en "La busca de Averroes": "un famoso poeta es menos inventor que descubridor [...] La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno" (Borges, *El Aleph* 82). En ese cuento, más adelante, habrá una vindicación de aquellas imágenes que parecieran operar en todos los hombres, como si todos las hubieran alguna vez sentido y escrito.

Aquí podríamos llegar a la idea que intenté desarrollar en mi última conferencia, sobre la metáfora: la idea de que quizá todas las tramas correspondan a unos pocos modelos. Hoy, por supuesto, la gente inventa tramas que nos ciegan. Pero quizá flaquee tal ataque de ingenio y descubramos que estas tramas sólo son apariencias de un reducido número de tramas esenciales. (Borges, *Arte poética* 69)

Justamente es en este texto que se expone que las tramas esenciales propuestas por él debieran retraerse a las fuentes homéricas (las epopeyas arriba mencionadas) y a los Evangelios, a los cuales también se añadirían aquellos libros “en los que el interés no radica en la trama sino en la variación, en el cambio, de múltiples tramas” (Borges, *Arte poética* 69), como *Las mil y una noches*, el *Orlando furioso* o la *Völsunga Saga*. Así, la conocida consigna, “no hay nada nuevo bajo el sol”, adquiere en Borges, a la vez, un sentido fatalista y uno trascendental.²¹

Con todo, la disposición borgesiana a preferir estos temas de permanente duración obedece también a una intención de “ver con el ángulo de la eternidad”,²² preconizada como una constante que atraviesa toda su poética. No es solo que sus temas sean interesantes en

²¹ Sin embargo, es una idea que hasta antes de 1925 no parece haber madurado en Borges. “Definición de Cansinos Asséns,” del volumen *Inquisiciones*, comienza con una declaración, por parte del autor, de que posiblemente la literatura haya agotado “todas las variedades de la empresa del yo” (46); sin embargo, halla en Cansinos Asséns la novedad de hacer del poeta mismo un argumento literario. Arguye que es el inventor de un nuevo tema: “Introducir un tema nuevo en las letras acredita de ingenio; introducirlo y darle precisión decisiva es poderosa ejecutoria” (48). Con todo, en “Interpretación de Silva Valdés”, se ve que el Borges joven ya prefiere los temas tradicionales: “[...] ¡qué grato es entretejer guirnaldas de imágenes alrededor de un tema ya adentrado en la intimidad de las letras! (*Inquisiciones* 63).

²² Recuérdese que cuando Borges nombra esta idea, lo hace en latín, *sub specie aeternitatis*, como en “Utopía de un hombre que está cansado”.

sí, algo que pugnaba ya Tomashevskij como una suerte de contraparte de la idea de literatura entendida como un campo de experimentación: “El tema debe ser interesante. Pero el interés, la ‘implicación’, asume las formas más diversas. Los escritores y su público más próximo tienen mucho interés por la técnica literaria. La aspiración a la novedad profesional, literaria, a una nueva técnica, siempre ha sido la prerrogativa de las formas y escuelas literarias más progresistas” (Tomashevskij 180). Nos encontramos, otra vez, ante la idea de la tradición como opuesta al progresismo. También está el hecho de la resistencia temporal que suponen esos mismos temas: “cuanto más importante y resistente en el tiempo es el tema elegido, tanto más segura es la vitalidad de la obra. Ampliando de ese modo los límites de la actualidad, podemos llegar a ‘intereses comunes a toda la humanidad’ [...] que permanecen sustancialmente inalterados durante el curso de toda la historia humana”²³ (Tomashevskij 181).

Aquí, la palabra “sustancialidad” es un eje fundamental, por coincidencia, en Borges,²⁴ que no define únicamente un ser ontológico puesto de relieve a lo largo de su cuentística, sino que apunta por igual a la sustancialidad de la propia literatura, traslucida en un conjunto de temas intrínsecos e inherentes a toda expresión artística humana. Eso explica por qué el argentino consideraba la creación poética —que suele y debe, obligatoriamente, repetir temas, motivos y tópicos— un producto convencional.²⁵ Como muestra de ello, en

²³ Es lo que el comparatista español Claudio Guillén (241) entiende como temas de *longues durées*, que perduran a través de los siglos, aunque transformándose por las poéticas personales.

²⁴ No podría afirmar que Borges conociese el texto de Todorov.

²⁵ Al respecto, es iluminadora la sentencia que Pitol (53) recoge de Jan Kott: “[este] asienta que el verdadero escritor maneja sólo tres o cuatro temas, que repite una y otra vez a lo largo de su obra con distintos registros”. Si aceptamos que algo así funciona con Borges, sería un aspecto más que relacionaría su obra

la “La poesía gauchesca”, en defensa del reprobado Estanislao de Campo, a quien se le acusó de cometer imprecisiones a la hora de retratar la vida campesina gaucha, Borges argumenta: “También se ha censurado que un rústico pueda comprender y narrar el argumento de una ópera. Quienes así lo hacen olvidan que todo arte es convencional” (*Obras completas* 187). Una declaración que mantiene congruencia con “Examen de la obra de Herbert Quain”, texto que, como “El acercamiento a Almotásim”, oscila entre el cuento, el ensayo y la nota crítica, y en el cual Borges asume un enfrentamiento con la noción de exclusividad e infrecuencia del arte, a favor de su convencionalismo: “Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa; el siglo XVI [...] no compartía esa desconsolada opinión. Herbert Quain tampoco. Le parecía que la buena literatura es hartamente común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre” (*Ficciones* 67-68). No resulta coincidencia que cerca de esta referencia directa a Henry James se lea una manifestación sobre la primacía de la invención en el arte narrativo: “Afirmaba también que de las más altas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros” (*Ficciones* 72). Ante todo lo dicho es evidente cómo los conceptos “artificialidad”, “rigurosidad”, “claridad”, “sustancialidad”, “convencionalidad” e “invención”, de raigambre stevensoniana, se revelan en tanto claves para entender la relación que Borges instaaura con el mundo, con la noción de arte en general, y de narrativa (su narrativa) en particular, e incluso con la idea misma de tradición y herencia literarias.

con la de Stevenson: “En Stevenson ocurre lo mismo: encontramos siempre las mismas obsesiones con distinta vestidura” (Pitol 53).

CONCLUSIONES

La exigencia de verosimilitud aristotélica se encuentra presente, como una preceptiva, en Walter Besant, en esta noción del acto de narrar en la que el escritor debe plasmar solo aquello que conoce por experiencia propia, lo que evidencia su raigambre en la tesis aristotélica. En Henry James se evoluciona a un sentido de la narración en el que el narrador puede llenar vacíos empíricos con estrategias ficcionales e imaginativas. Mientras tanto, en Stevenson se ve una postura que manifiesta, ensalza y legitima la narración como lo opuestamente radical a la vida, lo inconmensurablemente diferente de la vida, todo lo cual redundando en la apuesta por una clase de literatura que sea artificialmente explícita, es decir, como un objeto de manufactura no natural. El contraste con las opiniones de Besant y James hace patente la disparidad que Stevenson representa para su tiempo histórico.

Esta postura es la que adopta Jorge Luis Borges como esencial en su poética personal, lo que explica su predilección por el relato entendido como un arte artificial, claro, congruente, conducido, de proyecciones ulteriores, y en el que la invención de la trama y el argumento es requisito para fascinar el placer lector, a la vez que demostrar un dominio y una maestría técnica en la ejecución escritural, e incluir un guiño de pertenencia a una tradición literaria que, en lo sustancial, no puede cambiar desde sus orígenes judeocristianos y grecorromanos. Tal posición expone una ruptura con la tendencia literaria de su tiempo, más interesada en la literatura de corte realista y psicológica, y focalizada en la subestimación del arte narrativo entendido como la maestría del propio acto de narrar, por un lado, y la ideación y presentación de argumentos que impacten la imaginación lectora, por el otro.

El que Borges y su poética personal estén en contraste con las tendencias de su momento histórico también subraya una similitud con la posición que representa Stevenson frente a las poéticas de Besant y James. Esto ayuda a explicar la afinidad que Borges sentía para con el autor de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*.

BIBLIOGRAFÍA

- Asensi, Manuel. *Literatura y filosofía*. 2.^a ed., Síntesis, 1996.
- Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Editorial Sudamericana, 1985.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Análisis estructural del relato*, coordinado por Roland Barthes, Cuadernos de Coyoacán, 2016, pp. 7-38.
- Besant, Walter. “The Art of Fiction”. *The Art of Fiction*, de Henry James y Walter Besant, Cupples and Hurd, 1884, pp. 3-43.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética. Seis conferencias*. Editorial Crítica, 2001.
- _____. *El Aleph*. Emecé, 2006.
- _____. *Ficciones*. Oveja Negra, 1984.
- _____. *Inquisiciones*. Proa, 1925.
- _____. *Obras completas. 1923-1972*. Emecé, 1974.
- _____. *Obras completas. Volumen IV (1975-1988)*. Emecé, 1996.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Tusquets, 2005.
- James, Henry. “The Art of Fiction”. *The Art of Fiction*, de Henry James y Walter Besant, Cupples and Hurd, 1884, pp. 51-85.
- Norquay, Glenda. “The art of fiction : Henry James and Robert Louis Stevenson”. *Critical Insights: Henry James*, editado por Tom Hubbard, Grey House Publishing, 2016, pp. 141-154.
- Pitol, Sergio. *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Wolf*. Secretaría de Educación Pública / Diana, 1982.
- Stevenson, Robert Louis. *Memories and portraits*. Scribner's sons, 1887.
- Stratta, Isabel. “Documentos para una poética del relato”. *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se firma*, dirigido por Sylvia Sáitta, Emecé, 2004, pp. 39-60.
- Todorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”. *Análisis estructural del relato*, coordinado por Roland Barthes, Cuadernos de Coyoacán, 2016, pp. 161-197.
- Tomashevskij, Boris. *Teoría de la literatura*. Akal, 1983.

Trocchi, Anna. “Temas y mitos literarios”. *Introducción a la literatura comparada*, coordinado por Armando Gnisci, Editorial Crítica, 2002, pp. 129-170.

Úrbe, Álvaro. *Leo a Biorges*. Tusquets, 2012.



Ahí serán el llanto y el crujir de dientes. Ansiedad espacial, mitos bíblicos y locura en “Moscas” y “Deuteronomio” de Bernardo Esquinca

There will be weeping and gnashing of teeth.
Space anxiety, biblical myths and madness in “Moscas”
and “Deuteronomio” by Bernardo Esquinca

EDGARDO ÍÑIGUEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3277-6271>

Universidad de Guadalajara, México

edgardo.ir@gmail.com

Resumen:

En *Demonia*, de Bernardo Esquinca, mitos bíblicos se inscriben, a nivel simbólico, en los espacios representados. De esta forma, curvas espacio-temporales lejanas se amalgaman e interactúan en los escenarios donde se desarrollan las historias de algunos textos del libro. Esta técnica escritural, frecuente en la narrativa del autor mexicano, genera lugares proteicos, donde conviven discursos provenientes de diferentes épocas y geografías. El último aspecto señalado genera formas viscerales de relacionarse, percibir, experimentar y aprehender los sitios. Desde una perspectiva geocrítica, el presente trabajo analiza la ansiedad espacial en “Moscas” y “Deuteronomio”, cuentos del mencionado volumen. En ambos casos, la convivencia conflictiva de prácticas espaciales procedentes del Antiguo Testamento con los lugares



cotidianos —incluso anodinos— donde se desarrollan los relatos, muestra la locura de los protagonistas y cuestiona la cordura de personajes secundarios que, debido a sus profesiones, se sirven de la racionalidad, la observación y la lógica de manera frecuente. La concomitancia de espacios y de temporalidades pone de relieve el predominio de una maldad remota presente en los mundos aludidos en las narraciones.

Palabras clave:

narrativa mexicana contemporánea, *weird fiction*, siniestro.

Abstract:

In *Demonia*, by Bernardo Esquinca, biblical myths are inscribed, on a symbolic level, in the spaces represented. In this way, distant space-time curves amalgamate and interact in the scenarios where the stories of some texts in the book develop. This writing technique, frequent in the narrative of the Mexican author, generates protean places, where discourses from different times and geographies coexist. The last aspect mentioned generates visceral ways of relating, perceiving, experiencing and apprehending the sites. From a geocritical perspective, this work analyzes spatial anxiety in “Moscas” and “Deuteronomio,” stories from the aforementioned volume. In both cases, the conflictive coexistence of spatial practices from the Old Testament with the everyday places – even anodyne – where the stories take place, shows the madness of the protagonists and questions the sanity of secondary characters who, due to their professions, use of rationality, observation and logic frequently. The concomitance of spaces and temporalities highlights the predominance of a remote evil present in the worlds alluded to in the narratives.

Keywords:

Contemporary Mexican narrative, geocriticism, weird fiction, ominous.

Recibido: 30 de agosto de 2024

Aceptado: 19 de noviembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.534>

INTRODUCCIÓN: LUGARES PROTEICOS EN LA ESCRITURA DE BERNARDO ESQUINCA

Una de las características de las representaciones de los espacios en la literatura es la capacidad de evocar, a nivel simbólico, diferentes curvas temporales que confluyen en ellos. Bertrand Westphal denomina a este rasgo *estratigrafía*, es decir, una diversidad de temporalidades que se perciben de maneras diacrónica y sincrónica en un lugar. El espacio fluctúa en la intersección entre el instante y el largo aliento: “su superficie aparente reposa sobre estratos de tiempo escalonados en la duración y son reactivables en todo momento”¹ (222). Desde esa perspectiva, la comprensión de cada lugar, de cada cartografía literaria es fluctuante, pasa por diferentes épocas, por acontecimientos, por las representaciones y los significados que estos últimos han tenido, así como por los discursos que se han ligado a los sitios. Tal rasgo dota a estos últimos de una profundidad que excede lo aparente, aquello que se puede percibir con el mero ejercicio de posar la mirada sobre cualquier área, y permite relacionar acontecimientos, tanto históricos como discursivos en la interpretación de los escenarios en los que se desarrollan los textos.

¹ Todas las traducciones libres de los textos en inglés o en francés son mías.

Los atributos de las capas temporales que evoca un lugar, las disputas que se dan en este último se presentan de una manera singular en el proyecto escritural de Bernardo Esquinca (Guadalajara, México, 1972). En efecto, los lugares elegidos para situar sus historias, ya sean reales o imaginarios, amalgaman los diferentes sedimentos temporales en la superficie o, mejor dicho, entran en una convivencia conflictiva en la capa más visible. Las diferentes curvas temporales no solo son aludidas, sino que se pueden observar, interactúan entre ellas, incluso se pueden percibir por vía de aquello que Westphal denomina polisensorialidad, a saber, una visión holística en la que intervienen todos los sentidos en la captación de los lugares donde se desarrollan las obras (217). Dichas técnicas narrativas, dichas formas de concebir los espacios, abonan en la generación de una poética. Esta última pone de relieve, cuando menos, componentes que apuntan al subgénero de la *weird fiction*, como el horror, la fantasía y lo sobrenatural; elementos psicológicos que se traducen en el cuestionamiento hacia la cordura de los personajes y formas de reflexionar en torno a la violencia por vía de mundos que tejen lazos entre los ámbitos prehispanico y actual.

En la pluma del autor jalisciense, los estratos coexisten en un mismo plano de forma simbólica, pero también material; se complementan, van en direcciones opuestas o se contradicen. En cualquiera de los casos, el carácter múltiple de los escenarios donde se desarrollan las acciones genera relatos que toman una espacio-temporalidad múltiple, problemática y fecunda a nivel escritural como punto de partida. El recurso produce una dinámica en los lugares que se evidencia, por lo menos, en un pasado que se niega a morir, que es(tá) presente, que interactúa con este último no solo en términos de memoria histórica o como aquello que se sitúa en un segundo plano, a la manera de un telón de fondo, sino como una fuerza que participa de manera activa en el desarrollo de las diégesis de los textos de su narrativa.

Esta manera de concebir el espacio-tiempo en literatura queda de manifiesto en la novela negra *Toda la sangre* (Almadía, 2013), segunda

entrega de la saga del periodista de nota roja Casasola: un asesino serial trata de reproducir los ocho presagios funestos de la cosmovisión mexica con la finalidad de restaurar el poder de las antiguas deidades y traer a la actualidad un orden, de índole social y espiritual, propio del mundo prehispánico, basado en los sacrificios humanos y en el derramamiento de sangre. En la representación de un territorio donde, “[p]or alguna razón, ese pasado comenzaba a salir a la superficie” (Esquinca, *Toda* 10), el centro de la Ciudad de México congrega distintas etapas históricas del país que conviven entre sí, de manera que el pasado se impone en las formas de experimentar el presente y de modelar dichas experiencias. Los diferentes periodos surgen de las entrañas de la tierra y coexisten, a nivel discursivo, en una cartografía única que articula planos propios de diferentes etapas de la historia de México: por una parte, la forma de apropiarse de los lugares a nivel simbólico; por otra, la configuración tangible o concreta de estos. Así pues, Elisa Matos, la arqueóloga que ayuda al reportero en la investigación de estas muertes de tipo ceremonial —desde el punto de vista del asesino— asegura:

Observa todo lo que nos rodea: da la sensación de que algo muy antiguo se está abriendo paso a la superficie... Compara las ruinas con los edificios coloniales. El Templo Mayor se levanta sobre arcillas que se comprimieron y asentaron con el tiempo. En cambio, la Catedral se construyó sobre el terreno irregular de una serie de pirámides; bajo ella hay incluso un juego de pelota. Por eso, si te fijas, da la sensación de que el Templo Mayor está emergiendo del subsuelo, mientras los edificios coloniales se hunden. (Esquinca, *Toda* 80-1)

La descripción que hace el personaje del lugar no apunta hacia una representación fija del espacio-tiempo, sino que es dinámica: los vestigios arqueológicos dan la impresión de desplazarse, de brotar de entre el subsuelo, mientras que los edificios aledaños a estos parecen hundirse. El doble movimiento, en sentidos contrarios, sitúa en el

mismo nivel diferentes momentos de la vida de la ciudad. Dicho de otra forma, ahí observamos, más que las reminiscencias de un pasado, una concomitancia de temporalidades; que en este caso tiene la finalidad de poner de relieve la persistencia de estratos, de capas temporales y de prácticas propias del mundo prehispánico que permiten dar sentido al presente de los personajes, del espacio mismo y de rituales que han vuelto a suceder en el territorio de lo que solía ser México-Tenochtitlan. La ambigüedad propia de toda cartografía muestra en ese texto un pasado presente o, mejor dicho, un pasado que es presente conflictivo, que combina discursos y cosmovisiones, y que lleva a la comprensión de los espacios a partir de un pensamiento de ascendencia mítica que, como señala Calvo Díaz, “[...]se muestra a partir de personificaciones del temor ancestral a lo inexplicable, a lo desconocido, a lo vedado” (200).

En efecto, dos discursos en apariencia opuestos, como el mencionado pensamiento mítico y la lógica cartesiana, operan en la misma espacio-temporalidad. Por vía de uno de los rasgos propios de la novela policiaca más o menos tradicional —a saber, el afianzamiento de la racionalidad positivista (Alfaro-Vargas 155)—, el mito posibilita interpretar la finalidad de los homicidios de acuerdo con la perspectiva del criminal, anticipar algunas de sus acciones y resolver el caso. Casi al final de la novela, Elisa es secuestrada por el asesino con la finalidad de celebrar el último ritual. La policía prepara un operativo para capturar al criminal en el Museo de Antropología. En una llamada telefónica, leemos a uno de los amigos de Casasola que estaba colaborando en el caso: “—Lo descubrí —dijo el Griego con excitación, al otro lado de la línea—. La sacrificará en el Museo del Templo Mayor” (Esquinca, *Toda* 314). El personaje continúa con la narración del descubrimiento: “—Escucha —lo interrumpió el Griego—. En el Templo Mayor está la escultura de Tlaltecuhli, la devoradora de cuerpos. Bajo la garra de su pie izquierdo, hay una fecha: 12 Conejo. La misma que el asesino ritual puso en su cuaderno” (Esquinca, *Toda* 314).

La organización del espacio-tiempo en el texto responde a una formación social en la que el mito está presente en algunas prácticas y funge como dador de sentido de estas. En este tipo de representaciones, los lugares no son unívocos ni responden a una lógica única, sino que generan una cartografía en la que los acontecimientos narrados deben ser comprendidos desde perspectivas históricas lejanas que interactúan en el centro de la ciudad. Este aspecto constata una idea expuesta por Robert Tally Jr.: de acuerdo con el crítico estadounidense, hay una incapacidad para determinar el sentido *verdadero* de un lugar. La forma de contrarrestar este hecho a nivel cultural es el acto literario de significación o de creación de significado. La cartografía en los textos ayuda a reconstruir, más que ese sentido verdadero, algunos de los sentidos posibles, pasados por el filtro de la propia subjetividad (Tally Jr. 53): de los afectos y de las fobias, de las manías y los deseos; en este caso, de la violencia, lo prohibido y lo siniestro. En otras palabras, en los textos literarios y en otras producciones artísticas, así como en la vida cotidiana, la objetividad de los espacios se entrelaza con las formas de entender y de vivir en un lugar.

Ramón Gutiérrez Villavicencio afirma que el espacio urbano de la novela define a los personajes y que en este hay dinámicas de interacción entre el pasado prehispánico y lo moderno (240). Tarik Torres Mojica, por su parte, ha señalado el carácter actancial de la Ciudad de México en la novela y la relación de este con un pensamiento mítico en convivencia con el actual (151). Considero que las referencias a la mitología mexicana, la composición de la ciudad que cambia a partir de discursos de ascendencia mítica y el pasado que emerge muestran un territorio intrincado. Esta cartografía pasa por lo afectivo —los ocho presagios funestos que anunciaron la caída de Tenochtitlan y que el asesino ritual quiere reproducir a fin de traer un viejo orden al territorio, por ejemplo— y muestra la presencia del mal y de lo perverso en los diferentes estratos temporales que se ponen de manifiesto en el espacio. Como mencioné líneas arriba, esta forma de representar los lugares humanos en los textos del autor cumple con

funciones cardinales en su escritura, no solo en la serie de novelas policíacas, sino también en los cuentos de terror. Tal vez, el recurso más frecuente en sus relatos es la creación de atmósferas propias de la vida cotidiana en las que intervienen elementos inexplicables bajo la lógica de los espacios-tiempo aludidos.

En virtud de esta característica, sostengo que en la narrativa de Esquinca predomina lo proteico como una característica esencial del espacio. De acuerdo con Tally Jr., al contar historias, nos orientamos y orientamos a los otros con respecto a los lugares y a los espacios. Esto trae como resultado cartografías dinámicas, multiformes y proteicas. En la narrativa de Esquinca, este último rasgo se conforma por vía de la representación de sitios heterogéneos, con rasgos propios de diferentes temporalidades, de diferentes espacios a la vez y en los que resulta imposible extraer alguno de sus elementos sin que la trama pierda sentido. Dicha heterogeneidad conforma un conjunto en el que cada sedimento interactúa con el resto y establece jerarquías en las que el plano simbólico-discursivo se impone sobre el material.

En las siguientes páginas propongo un análisis de motivos propios de la mitología bíblica en relación con los espacios proteicos en dos cuentos del volumen *Demonia* (Almadía, 2011). Aunado a la perspectiva de la ansiedad espacial planteada por Tally Jr., abordo las formas en que historias y motivos provenientes del Antiguo Testamento se inscriben en los lugares representados, modifican la forma en que los personajes de los relatos los perciben y llevan a una catábasis figurada, en la que los protagonistas se desplazan a un infierno simbólico, o bien, este último emerge y entra en convivencia con los lugares donde suceden las acciones de los textos. Dichos movimientos dirigen las experiencias espaciales de los personajes hacia lo insólito y lo irracional, hacia el miedo originado por la transgresión a un mandato primigenio. De esta forma, lo múltiple de un espacio y la concurrencia de discursos de diversa índole ponen en tela de juicio la cordura en los protagonistas de los cuentos “Moscas y “Deuteronomio”.

UNA ANSIEDAD ESPACIAL DE ASCENDENCIA BÍBLICA

Demonia es, tras *Los niños de paja* (Almadía, 2008), el segundo libro de cuentos de Esquinca. En este volumen, que consta de nueve relatos, el extrañamiento, el miedo, el malestar y la perturbación se consiguen por vía de espacios que se antojan imposibles o, al menos, que no responden a la lógica racional que impera en los mundos en que viven los personajes y que, por ende, ponen en entredicho la sensatez de estos. Tales características están presentes en lugares comunes en mayor o en menor medida, como el caso de un apartamento donde vive un hombre que libra una batalla, perdida desde el inicio, contra legiones de moscas, o bien, en el subsuelo de una ciudad anónima donde aparecen señales que ordenan la escritura de un segundo Deuteronomio a manera de salvación y como una forma de obtener el perdón.

En “Moscas” y “Deuteronomio” están presentes dos rasgos de lo que Tally Jr. llama ansiedad espacial: la capacidad de la literatura de representar más de un tipo de espacio al mismo tiempo y la captación de dichos espacios de una manera visceral (38-9). En cuanto al primer aspecto, las narraciones muestran su espacio-temporalidad fundamental de igual manera que la cartografía debe registrar más de un lugar a la vez o aludir a las diferentes capas temporales que evoca un mismo lugar (38), como en el caso de *Toda la sangre*. Esto obliga a la voz narrativa a detenerse en los espacios, a no contentarse con una mirada rápida, y genera desasosiego en los personajes. El segundo aspecto postula, por su parte, más que una preeminencia visual para captarlos, un alto componente emocional, alejado de una perspectiva exclusivamente cartesiana. La experiencia que brindan dichos espacios no se centra en el ojo o en la perspicacia de la mente para notar las composiciones o reparar en ciertos elementos o en ciertas constantes, sino que pone de relieve la polisensorialidad, así como las vivencias de carácter íntimo que se pueden tener en ellos (39).

“Moscas” relata el proceso de un terapeuta mientras revisa las cintas de audio y las notas que tomó en las sesiones que tuvo con

un hombre obsesionado con tales insectos. La fijación del paciente llega al grado de comprar pedazos de carne pasada y sangrienta, dejar abiertas las ventanas y esperar que este cebo colocado de manera estratégica en su apartamento atraiga a los bichos, que estos se reproduzcan ahí y él pueda enfrentarse a ellos con un matamoscas, desde su punto de vista, a manera de lucha en defensa de la humanidad y, a la vez, como una suerte de deporte atípico. El apartamento del protagonista, identificado como X, es el espacio donde se desarrolla la vida cotidiana y, en apariencia, no tiene nada especial fuera de un cierto esnobismo que comparten los vecinos del edificio. Así pues, tras la visita que el psiquiatra hace por curiosidad al departamento del hombre, una vez que este último ha abandonado la terapia, relata:

La puerta de acceso general estaba abierta y el edificio solitario: seguramente a esa hora los inquilinos trabajaban detrás de un cubículo por un sueldo que se les iba en pagar la renta. Las ventanas de su apartamento estaban abiertas, como dijo. Me introduje por una de ellas, cerciorándome de que nadie me viera, y recorrí con cautela los pasillos de mosaicos estilo *art déco*. (18)

El aspecto proteico se introduce en este espacio propio de las clases medias de la Ciudad de México mediante un intertexto demonológico proveniente de la Biblia. Con recelo, como si se tratara de supercherías o de cuentos a los que no hay que prestar mucha atención, el médico y narrador afirma en una de las cintas: “Pero basta de distracciones, vamos a los datos: Belcebú quiere decir ‘Dios de las moscas’ en hebreo. Lutero, por su parte, las consideraba la vanguardia de las legiones infernales” (15). La alusión a esta entidad diabólica —la más importante o el príncipe de los demonios en la tradición siria y, después, en la judeocristiana²— y la forma en que las moscas

² Uno de los evangelios asevera sobre la potestad que la tradición atribuía a

se reproducen en el apartamento del protagonista agregan un sedimento, una capa temporal que se añade al espacio ordinario —casi anodino— de la casa. La referencia a Belcebú denota costumbres propias de la liturgia de un estrato espacio-temporal lejano al de la narración, pero que determina aspectos fundamentales de la trama: los hebreos se burlaban de los adoradores de Baal a causa de que estos dejaban podrir la carne de los sacrificios dentro de sus templos; en consecuencia, dichos lugares solían estar llenos de moscas (Julien 85), de ahí el epíteto y algunas de las cualidades con que se identifica a ese demonio.

Las prácticas que X lleva a acabo a fin de tener un ejército de moscas contra las cuales batirse reproducen ritos propios de los cultos arcaicos a Belcebú. De esta forma, en un mismo espacio, se congregan el hogar en el que el protagonista emprende la batalla y un espacio ceremonial donde se rendía culto a una deidad pagana. Una vez más, en un texto de Esquinca, tenemos la impresión de que el pasado aflora, de que brota y se entrelaza con el presente, en este caso, por medio de una de las manías que caracterizan al personaje. Dicha imagen se complementa con el hedor del apartamento: “En el aire flotaba un olor dulzón y desagradable, similar al que produce la fruta cuando se pudre. Recordé lo que X me dijo de sus cebos de carne; había recipientes, pero estaban vacíos” (18).

Ahora bien, este espacio conformado por elementos simbólicos de un templo fétido —en que la deidad ya reclamó la carne que el protagonista había colocado a manera de ofrenda sui géneris— y de un apartamento común se ve complementado por una tercera capa o sedimento. En una de las cintas, X asegura: “si las moscas provienen en efecto del infierno, entonces los humanos cometimos la estupidez

esta entidad maligna: “Pero los escribas que habían venido de Jerusalén decían que [Jesús] tenía a Beelzebú, y que por el príncipe de los demonios echaba fuera los demonios” (Thompson 956).

de mudarnos a su barrio” (16). En contraposición a la imagen que el personaje toma prestada de Lutero en torno a las moscas como la línea de avanzada de las huestes demoniacas, es decir, como un ejército invasor, son los seres humanos quienes se desplazan en una especie de catábasis que ocurre en el apartamento, una suerte de invasión a un territorio ocupado originalmente por moscas. Así, el protagonista desarrolla su vida cotidiana y su lucha/afición poco común en un escenario que congrega discursos en torno al infierno judeocristiano y elementos propios de rituales que se realizaban en templos antiguos. Tal concurrencia deja entrever un lugar donde predomina la idea de un mal arcaico, de la transgresión, y donde las obras de un demonio son visibles en el presente de la diégesis, a pesar de las incredulidades respectivas de psiquiatra y paciente.

La duda sobre la propia cordura entra en juego en este texto a través de lo inexplicable de las fuerzas de origen espiritual que operan en este espacio proteico del apartamento. Así, al final del relato, el psiquiatra redacta: “La locura es peligrosa porque se contagia. Pero esas dudas se disiparon hace unos momentos, en una pausa que hice mientras escribo estas notas. X se equivocó; los bichos son, en verdad, cosa del infierno: sentí un espasmo en el estómago, me puse la mano sobre la boca y eructé. Cuando la retiré, una mosca salió volando” (19).

A pesar de las exigencias científicas de la profesión del psiquiatra y de los esfuerzos por percibir los lugares y las relaciones que se generan en estos desde una perspectiva lógica o, al menos, que tome la racionalidad como punto de partida, los efectos de fuerzas sobrenaturales confieren una mayor importancia a los elementos relacionados con el desasosiego, con las emociones y las experiencias que suscita el apartamento en los personajes. Los intertextos procedentes de la Biblia y de la tradición judeo-cristiana se encargan, en este caso, de amalgamar lugares pertenecientes a diferentes épocas y, a nivel simbólico, la dimensión terrenal con otra que se podría considerar de carácter espiritual. Ambas dimensiones están regidas por la idea

de un mal que se impone en las vivencias del protagonista y que lo llevan a la locura y a la muerte a manos del propio Belcebú:

Me hiqué junto a X y lo observé de cerca. Lo primero que observé es que tenía el abdomen mucho más abultado de lo que recordaba. Después escuché un ruido extraño que brotaba del interior de su cuerpo, semejante al sonido que hacen los cables de alta tensión. Luego su boca se abrió. No creo en las cosas del cielo ni en las del infierno, pero lo que salió de ella ha puesto en duda mi propia salud mental: un torrente de moscas cubrió el techo como la más negra de las noches, y se reagrupó para desaparecer por la ventana en cuestión de segundos... (19)

El contrincante con el que X se bate en el espacio múltiple de su apartamento es el llamado “príncipe de los demonios”. Esta lucha excede el plano simbólico: las moscas hacen las veces de esbirros, de huestes que protegen el territorio del averno que el personaje ha invadido o que, en sentido inverso, invaden este mundo. En el escenario de esa batalla se dejan entrever capas discursivas y temporales que hacen avanzar la trama del relato. Tanto la locura del protagonista como las dudas sobre la existencia del mundo espiritual en el psiquiatra vienen de este lugar en conflicto caracterizado por una multiplicidad que agrupa tres espacios-tiempo de diferentes densidades, pertenecientes a planos ya sea simbólicos o materiales.

En “Deuteronomio”, un hombre que, por orden de unas voces, asesinó a su hijo es encarcelado y obligado a ocuparse del mantenimiento del alcantarillado de una ciudad sin nombre. Tras un derrumbe en el que la policía da por muertos a todos los integrantes de su equipo de trabajo, el hombre se oculta en un sitio que acondiciona como búnker, en las cañerías que él limpiaba y reparaba durante sus años de encierro. La finalidad del personaje es huir del Armagedón y del Juicio final. En el subsuelo, comienza a redactar un nuevo Deuteronomio, una suerte de “tercera ley” para aquellos que logren

sobrevivir al fin del mundo.³ La empresa del hombre consistiría en reinterpretar y reescribir la ley una vez más.

Desde el incipit del texto, la descripción del lugar posee reminiscencias de un espacio-tiempo infernal, de ascendencia mítica, que combina dos sitios, correspondientes a sendos “mundos” —o, mejor dicho, a sendas dimensiones—. Así pues, el protagonista anónimo escribe a manera de apertura de la narración: “Vine aquí abajo para esconderme de Jesucristo. También, porque hace muchos años las voces dentro de mi cabeza me ordenaron hacer algo terrible. Igual que Abraham obedecí, pensando que se trataba de una prueba del Señor, pero no hubo un Ángel que detuviera mi cuchillo. Desde entonces soy un pecador en penitencia” (83).

Los intertextos de los que Esquinca echa mano en este caso se dejan ver desde la primera línea. La variación de la célebre frase que abre *Pedro Páramo* —“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (61)— denota lo proteico, la simultaneidad, la coincidencia de discursos diferentes que actúan en el espacio y que lo modifican, que agregan estratos a su representación y capas de complejidad a la lectura. Más allá de un simple guiño, el sintagma confiere al sistema de alcantarillado una significación espacial otra, relacionada con dos tradiciones literarias: por una parte, la mexicana; por otra, la bíblica.

En cuanto a la primera tradición, la introducción del cuento remite a tres aspectos fundamentales en el cuento: a Comala, es decir, a un pueblo imaginario donde los espíritus, las presencias fantasmagóricas o entes de *otro* mundo —por llamarlos de alguna manera— conviven con personajes de *este* mundo o, en otras palabras, el espacio simbólico, liminal, que se abre entre la vida y la muerte; a un

³ Cabe recordar que, en griego, la voz “deuteronomio” se compone de *deuteros* y *nomos* y quiere decir “la segunda ley” o la segunda elaboración de preceptos (Thompson 1444).

espacio donde el pasado y el presente están entrelazados de manera perturbadora; así como a los conflictos que se generan a causa de la ausencia de un miembro de la familia, en este caso, en sentido contrario a la novela de Rulfo, del hijo.

En cuanto a la segunda, las referencias en el texto a elementos procedentes del Antiguo y del Nuevo Testamento abundan: los siete años que tenía el niño al momento de su muerte,⁴ la salida de las cloacas como si se tratara de la resurrección de Lázaro, la prueba por la que pasó Abraham para demostrar que era digno de afrontar los retos que tendría enfrente, el diluvio, el arca de Noé y la escatología, en este caso, por alusiones a la escritura del Apocalipsis en una cueva de la isla de Patmos (83-93), por mencionar unas cuantas.

De este alud de historias que conforman los estratos del texto, me interesan dos. Considero que los relatos bíblicos más importantes para introducir lo proteico en el espacio del subsuelo en el que se oculta el protagonista anónimo vienen de la combinación del infierno judeocristiano y del llamado de Moisés. El primero de ellos se pone de manifiesto tras un segundo derrumbe: se abre una zanja más profunda en la tierra, el personaje cree escuchar voces provenientes

⁴ En el Antiguo y en el Nuevo Testamento, el número siete representa la perfección (Thompson 1392). El cuento de Esquinca alude a esta idea. En los apuntes del hombre, leemos la causa por la que ordenaron al personaje matar a su hijo. Una tarde, tras el miedo que experimenta el padre por pensar que el niño se había perdido, lo ve salir de entre unos juegos del parque al que lo había llevado: “Fue una sensación espeluznante. Y no porque me llenara de temor la repentina desaparición de mi hijo, sino porque me di cuenta de que su ausencia encajaba *perfectamente* en el mundo. Cuando mi hijo emergió segundos después de uno de los juegos en forma de tobogán, riendo como siempre, supe que las voces tenían razón, y que yo debía borrar esa sonrisa. Era demasiado *perfecta*” (88; énfasis mío). La utilización del adverbio “perfectamente” y del adjetivo “perfecta” destacan el peso simbólico de la edad del chico y atribuyen a esta sus cualidades. Dicha perfección lo vuelve digno para un sacrificio de índole ceremonial.

del fondo; luego, atribuye los sonidos a su hijo muerto, quien, de acuerdo con el protagonista, lo invita a adentrarse en la nueva capa subterránea disponible para su exploración:

La antorcha poco puede hacer para iluminar la oscuridad que me rodea. La tiniebla del centro de la Tierra es espesa, casi líquida, como si en realidad avanzara en las profundidades del océano. Sin embargo, he notado que el terreno se inclina y ahora desciende. En algunos tramos las rocas parecen contener inscripciones, trazos extraños e indescifrables como jeroglíficos. Quizá sólo son las sombras que proyecta la antorcha en las piedras, pero, por momentos, creo que las paredes susurran un lenguaje ominoso. (89-90)

La catábasis del personaje comparte al menos dos elementos con el descenso de Dante en *La Divina Comedia*. Este aspecto se hace presente por medio de una sensorialidad en la que solo se pueden utilizar la vista y el oído. En el canto tercero de “El infierno”, el poeta lee y transcribe los versos escritos en la entrada del inframundo; luego, se asombra: “Esta leyenda de color oscuro, / que vide inscrita en lo alto de una puerta, / me hizo exclamar: ‘¡Cual su sentido es duro!’” (16). Más adelante en el mismo canto, la voz poética se extraña de la oscuridad y de escuchar los sonidos antes de percibir cualquier objeto mediante la vista: “Llantos, suspiros, aúllo plañidero, / llenaban aquel aire sin estrellas, / que me bañó de llanto lastimero” (16). Las inscripciones en las paredes y una oscuridad en la que se distinguen, en una primera instancia, voces ominosas y lamentos, sitúa en un mismo plano simbólico sedimentos de dos épocas en el cuento. Con el espacio de los desagües confluye el infierno judeocristiano. Las alcantarillas son el inicio del camino hacia el averno, a un mundo de tinieblas cuyos muros tienen inscripciones incomprensibles, pero que el hombre identifica como abominables.

El trayecto toma un giro en el lugar que conforman estas cloacas-infierno: el protagonista se adentra en el inframundo para recibir

el castigo merecido a causa de la transgresión en la que incurrió. Esto acrecienta el sentimiento de culpa y la locura del personaje:

Tras bajar por esa espiral eterna, llegué ante una cueva en cuyo centro se alzaba una gigantesca zarza ardiente. No era una visión infernal: era como estar frente al mismo Sol. El calor resultaba insoportable y mi piel comenzó a llenarse de ampollas. Antes de que pudiera regresar por donde había venido, una voz colosal se proyectó desde la zarza incandescente. Me dijo: “¿Creías poder esconderte de mí? Vine por todos. Porque todos cabrán en el infierno”. (90-91)

El relato añade, mediante la figura de la zarza ardiente, un estrato más, a saber, el de los sucesos relatados en el Antiguo Testamento y que habrían ocurrido en el desierto de Egipto. De esta forma, el texto reproduce el llamado de Moisés de forma invertida, a la manera de una *camera oscura*. Como se puede leer en los capítulos dos y tres del libro del Éxodo, el que se considera autor del Pentateuco escuchó la voz de Dios para liberar a los israelitas de la esclavitud, de la misma forma que el protagonista del cuento “Deuteronomio” (Thompson 56-57). No obstante, el personaje de Esquinca no encuentra la libertad, una gesta heroica que cumplir —a pesar de la intención de escribir un libro que haría de leyes de comportamiento para las instituciones e interacciones humanas después del Juicio final—, un propósito eleveado para su vida o el perdón de su falta, sino una pena de índole espiritual y corporal. La reescritura de un texto de carácter fundacional y la condena muestran un lugar que se compone de discursos de origen bíblico en términos negativos, donde la culpa y el castigo ocupan un sitio privilegiado y no es “el Dios de los cielos” al que se refiere el segundo libro de Crónicas (Thompson 472), sino “El Dios de las Profundidades” (Esquinca, *Demonia* 91) quien convoca, impone su voluntad y juzga al hombre atormentado del relato.

En el cuento, otro personaje que, en principio debería estructurar su profesión a partir de la racionalidad, duda de su cordura a causa de

los discursos y las prácticas inscritas en los lugares representados en el texto. En este caso, el sargento Gutiérrez, un policía que atiende el llamado de la central e investiga la muerte del hombre, va al Servicio Médico Forense a hablar con el doctor encargado. Este último le entrega una carpeta que contiene el manuscrito del Deuteronomio que escribía el protagonista y el expediente clínico que da cuenta de su muerte. El agente nota que el cadáver está en buen estado en el exterior, pero tiene las vísceras cocidas. Ante este hecho extraordinario, reflexiona, en un ejemplo más de ansiedad espacial: “No sabía qué conclusión sacar de todo aquello, pero de una cosa estaba seguro: en su reporte recomendaría a las autoridades sanitarias que rellenaran ese búnker con cemento. Si por alguna razón había en el drenaje algo más que ratas, no sería él quien bajara a comprobarlo” (93).

El cuento comparte algunos rasgos con “Moscas”, como la re-escritura de mitos del Antiguo Testamento y una locura que viene de lo proteico de los espacios, de los aspectos sobrenaturales que tienen su origen en relatos bíblicos y que se reproducen en los escenarios donde habitan ambos protagonistas. Aunado a esto, los dos emprenden sendas luchas que saben perdidas de antemano. De manera simbólica, lo que está en juego es el alma de los personajes: la cordura, los deseos, los miedos y la voluntad, entre otros aspectos. Las disposiciones de estos lugares, ante la pluralidad de discursos que interactúan donde los personajes desarrollan su vida cotidiana, la cordura se antoja imposible. Tales características vienen acompañadas de testigos cuyas profesiones exigen un uso riguroso de la racionalidad y que dudan de su propia sensatez ante las fuerzas del mal que obran en los espacios dinámicos de ambos textos.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: LUGARES PROTEICOS Y LOCURA

En dos cuentos de *Demonia*, los espacios congregan discursos provenientes de la tradición e historias bíblicas relacionados con las ideas del mal, la transgresión y la culpa. La multiplicidad de estratos que se

materializan en cada lugar plantea *topos* con componentes reales —o plausibles— y cotidianos, que conviven con otros de índole mitológica. En esta concomitancia, resalta la imposibilidad de salvación para los personajes y la condena eterna a causa de una falta imposible de expiar. Los sitios son devenir; comprenden, de manera simultánea, espacios concretos y redes articuladas de significaciones, discursos y acciones concretas que vienen del mundo aludido, pero también de un imaginario que dota al espacio-tiempo de capas complejidad.

Más que un telón de fondo, los espacios proteicos en los dos textos de Esquinca modelan las posibilidades de la trama, los deseos, las búsquedas de los personajes y los giros que toman las motivaciones de estos últimos. Dichos elementos derivan de las maneras de entender (se en) los lugares y de las vivencias que pueden ocurrir en ellos, además de que determinan tanto las acciones como la forma en que estas pueden suceder de acuerdo con las condiciones y con la disposición de los escenarios donde se desarrollan los relatos. Considero que esta técnica es fundamental para comprender los subgéneros narrativos de los que echa mano Bernardo Esquinca en sus libros. Como ha señalado la crítica, en esta *weird fiction* mexicana, el terror y lo detectivesco conviven con la literatura fantástica, la crónica periodística y elementos de cultura pop, sobre todo el cine y la música (Macari; Torres Mojica 150; Le Gall 200). Las concomitancias de los lugares en los escenarios donde se desarrollan los textos son fundamentales para captar tanto el terror, como los efectos de duda y el miedo de los cuentos.

La cartografía literaria de cada uno de ellos privilegia las experiencias subjetivas por encima de las características que podríamos considerar inherentes a los espacios en que se ambientan las tramas. Los elementos que se podrían considerar objetivos, como las disposiciones y las composiciones de cada sitio, pasan por lo abstracto, por una percepción emotiva, visceral, de las implicaciones de los espacios. De esta forma, los discursos imponen formas de captar, de actuar y de experimentar cada sitio. Este rasgo abona a la creación de una

poética de la locura, en la que los lugares desafían las posibilidades de ejercer la racionalidad o de aprehender el mundo de una manera exclusivamente positivista o a partir de la simple observación.

Las catábasis de ambos protagonistas muestra que los mitos bíblicos en la narrativa de nuestro autor generan imágenes comprimidas del mundo. Tal vez podríamos ir más allá y afirmar que generan imágenes comprimidas de mundos en proceso de colapso o de lugares donde las representaciones de un plano que podríamos denominar inmaterial, conformado por el infierno, convive con uno concreto y tiende tanto a su propia destrucción como a la de los protagonistas. En las interacciones entre ambos planos se tejen tramas que expresan el carácter provisional, contingente y móvil de la percepción, y que sitúan el mal y lo siniestro como base de las relaciones humanas.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Traducción de Bartolomé Mitre, Centro Cultural Latium, 1922.

Alfaro-Vargas, Roy. “Los peces de Cooper y el género detectivesco: del dominante epistemológico al dominante ontológico”. *Revista Espiga*, vol. 15, no. 32, pp. 153-167, 2016, <https://doi.org/10.22458/re.v15i32.1587>.

Calvo Díaz, Karen Alejandra. “Ciudad, terror y mito: la concepción del gótico literario desde el mito prehispánico en los cuentos de *La llorona* de Artemio del Valle-Arizpe, *La fiesta brava* de José Emilio Pacheco y *Año cero* de Bernardo Esquinca”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 19, jun. 2019, <https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v19-calvo>.

Esquinca, Bernardo. *Demonia*. Almadía, 2011.

_____. *Los niños de paja*. Almadía, 2008.

_____. *Toda la sangre*. Almadía, 2013.

- Gutiérrez Villavicencio, Ramón. “Lo policiaco y lo fantástico en las novelas *La octava plaga* y *Toda la sangre* de Bernardo Esquinca”. *Sincronía. Revista de filosofía y letras*, vol. 20, no. 69, ene.-jun. 2016.
- Julien, Nadia. *Enciclopedia de los mitos*. Traducción de José Antonio Bravo, Robinbook, 2003.
- Le Gall, Erik. “Siento que la ciudad me quiere contar una historia. Entrevista a Bernardo Esquinca”. *Les Ateliers du SAL*, no. 12, pp. 182-201.
- Macari, Enrique. “La otra literatura”. *Letras Libres*, 7 jul. 2015, <https://letraslibres.com/libros/la-otra-literatura/>
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Cátedra, 2000.
- Tally Jr., Robert. *Topophobia. Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana UP, 2019.
- Torres Mojica, Tarik. “La Ciudad de México y Torreón: signos del caos y la violencia a partir de la obra de Bernardo Esquinca y Carlos Velázquez”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 19, 2020, pp. 143-161, <https://doi.org/10.36798/critlit.vi19.292>.
- Thompson, Frank Charles. *Biblia de referencia Thompson*. Vida, 1994.
- Westphal, Bertrand. *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Les Éditions de Minuit, 2007.



Escribir a contracorriente: acercamientos
posmodernistas a *Matate, amor*, *La débil mental* y
Precoz de Ariana Harwicz

Writing Against the Grain: Postmodernist Approaches
to *Die, My Love*, *Feeble-minded* and *Tender*
by Ariana Harwicz

JOSÉ MANUEL SUÁREZ NORIEGA
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8540-1038>
Tecnológico de Monterrey, México
jmsuarez@tec.mx

Resumen:

Este ensayo explora la persistente presencia de la estética posmodernista en la literatura contemporánea, específicamente a través de las obras de la autora argentina Ariana Harwicz. A pesar de la aparente disminución en las discusiones teóricas sobre el posmodernismo, los ecos culturales y literarios del pensamiento posmodernista siguen siendo evidentes. El análisis se centra en la *Trilogía de la pasión* de Harwicz, que comprende *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), las cuales critican y deconstruyen pilares sociales como la familia y la maternidad. Estas novelas encarnan el espíritu posmodernista a través de sus narrativas fragmentadas, la exploración del desarraigo y la subversión de oposiciones binarias como la cordura y la locura, la racionalidad y la irracionalidad. Las narrativas de Harwicz de-



safían las metanarrativas hegemónicas que han dado forma a las normas culturales occidentales, particularmente al concepto idealizado de la maternidad. Al destacar las experiencias maternas disidentes de sus protagonistas, Harwicz expone la naturaleza construida de la realidad y la marginación de perspectivas alternativas. El artículo sostiene que, lejos de ser un vestigio del pasado, el posmodernismo sigue ofreciendo un marco dinámico para entender la literatura contemporánea. Su relevancia se mantiene en su resistencia a la categorización, su desafío a las verdades aceptadas y su exploración de las complejidades de la identidad, lo que lo convierte en una lente vital para examinar la continua evolución de la producción cultural y literaria.

Palabras clave:

narrativa latinoamericana contemporánea, literatura argentina, maternidad disidente, desacralización.

Abstract:

This essay explores the persistent presence of postmodernist aesthetics in contemporary literature, specifically through the works of Argentine author Ariana Harwicz. Despite the apparent decline in theoretical discussions about postmodernism, the cultural and literary echoes of postmodernist thought remain evident. The analysis focuses on Harwicz's *Trilogy of Passion*, which includes *Die, My Love* (2012), *Feeble-minded* (2014), and *Tender* (2015), works that critique and deconstruct social pillars such as family and motherhood. These novels embody the postmodernist spirit through their fragmented narratives, exploration of rootlessness, and subversion of binary oppositions such as sanity and madness, rationality and irrationality. Harwicz's narratives challenge the hegemonic metanarratives that have shaped Western cultural norms, particularly the idealized concept of motherhood. By highlighting the dissident

maternal experiences of her protagonists, Harwicz exposes the constructed nature of reality and the marginalization of alternative perspectives. The essay argues that, far from being a relic of the past, postmodernism continues to offer a dynamic framework for understanding contemporary literature. Its relevance endures in its resistance to categorization, its challenge to accepted truths, and its exploration of the complexities of identity, making it a vital lens for examining the ongoing evolution of cultural and literary production.

Keywords:

Contemporary Latin American narrative, Argentine literature, dissident motherhood, desacralization.

Recibido: 25 de agosto de 2024

Aceptado: 27 de noviembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.530>

Entre el Demonio de Sócrates y el mío existe la diferencia de que el de aquel solo se le manifestaba para prohibir, advertir e impedir; mientras que el mío se digna aconsejar, sugerir y persuadir. El pobre Sócrates solo tenía un Demonio censor; el mío es un gran afirmador, un Demonio de acción o un Demonio de combate.

Charles Baudelaire,
“A los pobres, ¡matémoslos a palos!”

A pesar de que, actualmente, la discusión teórica sobre posmodernismo es menos abundante, o, probablemente, no está en el centro de las discusiones académicas y filosóficas predominantes, no hay duda de que los frutos culturales posmodernos se siguen cosechando a casi cuarenta y cinco años de que Jean-François Lyotard publicara *La*

condición posmoderna, un texto fundacional en la filosofía contemporánea. Aunque el término difícilmente se emplea en las cátedras universitarias no especializadas en ciencias sociales y humanidades, en nuestra vida cotidiana y en la producción cultural actual se siguen vislumbrando, vívidamente, algunos de los principales postulados posmodernistas de las últimas cuatro décadas. Entre ellos se encuentran, a saber: incredulidad hacia las metanarrativas legitimadoras, escepticismo, ambivalencia, ambigüedad, desencanto, rechazo a estructuras míticas y hegemónicas, una subjetividad que domina todo ámbito de acción personal, la particularización e individuación del pensamiento, el rechazo a la universalidad, la exploración de los límites de la representación en las artes a partir de la experimentación, la hibridez signíca y genérica, así como la recurrencia a discursos discordantes que son, en general, opuestos.

La impronta del posmodernismo sigue siendo evidente en la narrativa contemporánea, tanto en la estructura como en el contenido, en las motivaciones y cosmovisiones de los personajes, y en la configuración de las intrigas y sus entramados ideológicos. Este artículo propone una aproximación a los principales elementos posmodernistas en tres novelas de Ariana Harwicz, autora argentina que, en el prólogo de la edición de Anagrama que reúne sus tres primeras novelas bajo el título *Trilogía de la pasión* (2002), afirma: “Escribir no es, como se quiere hacer creer hoy, adherir a una ideología, militar por una ideología, someterse a una identidad, escribir es oponerse al mundo. Ojalá las tres novelas reunidas se lean como quien entra a una casa de otro siglo y visita a unas hermanas antisociales, excéntricas, a unas madres desviadas” (4-5). Esta trilogía —que Harwicz describe como “involuntaria”— está conformada por tres novelas breves: *Matate, amor*¹ (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015). En

¹ De esta suerte de trilogía involuntaria (como la llama Harwicz), *Matate, amor* es la que mayor proyección ha tenido, a pesar de las dificultades que la novela en-

conjunto, estas obras constituyen un álbum de desencanto, escepticismo y subjetividad que aborda una de las principales metanarrativas de la humanidad: la familia.

En *Matate, amor*, Harwicz presenta la historia fragmentada de una mujer en constante crisis identitaria, atravesada por su reciente maternidad. La protagonista reflexiona sobre lo que significa ser madre, esposa, objeto de deseo y mujer, mientras se enfrenta al desencanto de asumir roles que no la satisfacen. A través de un monólogo interior que transcurre en una tierra y un hogar donde ella se siente extranjera, la narradora hilvana sus pensamientos y disertaciones, exponiendo las tensiones de su experiencia.

La débil mental se centra en las memorias, proyecciones y vivencias de una mujer obsesionada con un hombre casado, así como en la relación entre ella y su madre. Es la historia de dos mujeres marginales y anónimas, ambas extranjeras, que se intoxican, se destrozan, se reconfortan, se separan; pero nunca se alejan ni física ni emocionalmente. Mujeres que van transgrediendo los límites de sus cuerpos, su sexualidad, los mandatos de sus roles como hija y madre, y la legalidad misma al volverse cómplices de un crimen fatal.

Por su parte, *Precoz* narra la asfixiante y codependiente relación entre una madre y su hijo preadolescente en un país extranjero. La mujer y el niño luchan por encontrar su lugar en una sociedad que los invisibiliza, mientras enfrentan la precariedad emocional, la violencia

frentó en un principio en cuanto a publicación, distribución y traducción. En una entrevista de 2023, realizada por David Borrat, Harwicz considera un logro que esta novela llegue a Hollywood en 2025 bajo la producción de Martin Scorsese y la dirección de Lynne Ramsay, especialmente porque su obra evita la narrativa convencionalmente emotiva, según menciona. En dicha entrevista recuerda que, inicialmente, la novela tuvo una tirada limitada y estuvo fuera de circulación, pero que su traducción al inglés, cinco años después, abrió las puertas a su reconocimiento internacional. Las tres novelas de esta trilogía han sido adaptadas al teatro y se han puesto en escena, principalmente, en Buenos Aires.

autoinfligida y la obsesiva búsqueda del deseo. La novela retrata, indirectamente, el rito de paso del hijo hacia una vida marcada por la marginación y el desbordamiento emocional, al tiempo que cuestiona las nociones tradicionales de la maternidad y la responsabilidad. Es un relato frenético que captura la vulnerabilidad y la inmovilidad de la madre, así como el inminente paso del tiempo que la lleva hacia lo incierto.

En estas tres novelas, Harwicz escribe desde la resistencia, con una franqueza descarnada que desafía los poderes hegemónicos y cuestiona las estructuras que se consideran inamovibles. Su narrativa se adentra en los intersticios de la razón, explora lo que se filtra por las grietas del orden social y las narrativas dominantes. Las tres novelas destacan por su prosa poética intensa y desenfadada, la disolución de líneas narrativas claras, el uso de diálogos superpuestos y una variedad de registros lingüísticos. Además, el énfasis en las particularidades dialectales rioplatenses de las narradoras trasciende lo estilístico, convirtiéndose en una declaración identitaria y casi política que refuerza el carácter transgresor y fragmentario de estas últimas.

El presente acercamiento y análisis tiene como objetivo ofrecer una comprensión polifacética de las tres novelas de Harwicz, no solo como piezas individuales dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea, sino como textos que contienen algunos elementos de lo que podríamos llamar una estética posmodernista. Al comparar estas obras con la gran diversidad de las teorías posmodernas, esta exploración teórica no tiene la intención de proveer un amplio catálogo de referencias y citas de pensadores posmodernos (por demás, ya conocidos y abordados en bibliografía especializada), sino de encontrar, en la profusa narrativa de Harwicz, en sus recovecos, en sus personajes, en su uso del lenguaje y en sus grandes temas, la materialización y concreción de algunos rasgos posmodernistas. En estas líneas, entonces, no se hallará una disertación sobre el posmodernismo, puesto que se parte de la aceptación de su existencia como escenario y telón de fondo de la actualidad, y tampoco planteamos

la validez o invalidez del término posmodernidad. Haremos referencia a nombres y a conceptos ya conocidos desde los estudios sobre posmodernidad y lo que se intentará es relacionar parte de esa teoría con la escritura literaria de Harwicz. Lo que se hallará, finalmente, es una serie de divisiones temáticas, en las que se privilegiarán las citas textuales de las novelas. Partimos de la convicción de que el mundo de las ideas posmodernas ha fluido como un río subterráneo durante casi medio siglo. La sociedad y las artes, especialmente las literarias, han generado obras que beben de este caudal teórico de forma natural y, en muchos casos, de manera casi inadvertida, sin una intención explícita o consciente de adherirse a los postulados posmodernistas. Este fenómeno refleja cómo las ideas posmodernas han permeado el pensamiento contemporáneo hasta convertirse en una presencia latente, aunque no siempre reconocida o declarada por quienes las integran en sus creaciones.

ESCRIBIR DESDE LA POSMODERNIDAD

Para comprender las elecciones narrativas y las exploraciones temáticas de Harwicz, primero haremos un somero repaso del mundo dicotómico de la modernidad y la posmodernidad. Zygmunt Bauman menciona que:

La posmodernidad ya no es más (y tampoco es menos) que la mente moderna que se mira a sí misma de manera dilatada, atenta y sobria, así como a su condición y sus trabajos pasados, sin gustarle del todo lo que ve y sintiendo el impulso de cambiar. La posmodernidad es la modernidad que llegó a su mayoría de edad: la modernidad que se mira a sí misma a distancia y no desde adentro, que hace un inventario completo de sus ganancias y pérdidas, que se psicoanaliza, descubre intenciones que nunca antes expresó, encontrando que estas son incongruentes y se eliminan mutuamente. La posmodernidad es la modernidad que acepta su

propia imposibilidad, una imposibilidad que se vigila ella misma, que descarta conscientemente lo que alguna vez hizo de manera inconsciente. (356)

Así, la posmodernidad se entiende como la conciencia de un cambio histórico que marca el fin del proyecto de la modernidad. Esta transición hacia el posmodernismo se caracteriza, entre otros aspectos, por una crítica profunda y un distanciamiento respecto a la centralidad de la razón, lo que algunos han descrito como una “muerte de la razón” en tanto ideal absoluto y universal. Por una parte, se tiene, como panorama de la transición posmoderna al proyecto de la Ilustración y la idea de una razón única, una razón “totalizante” de la que la modernidad se nutre; y, por otra, el postulado posmodernista de la “localización” de todos los discursos, del pluralismo de los “juegos de lenguaje” y la no universalización de la razón, sino la particularización de esta y su sujeto. En la posmodernidad se habla de la descentralización de los modelos de poder, del acercamiento de los grupos periféricos al centro y del desmantelamiento de las grandes narrativas, que serán brevemente definidas más adelante.

Históricamente, la Ilustración se desplegó como la época de la razón, promocionando la observación empírica, la búsqueda de verdades universales y la sacralidad de las grandes narrativas. Estas se convirtieron en los faros del progreso social de Occidente. Sin embargo, a mediados del siglo XX se percibe una especie de ola transformadora: el posmodernismo como reacción a los ideales de la modernidad. Figuras como Lyotard, en su ya mencionado *La condición posmoderna*, advirtieron sobre la tiranía de las metanarrativas dominantes (especialmente, las concernientes a la ciencia), enfatizando su naturaleza contingente, históricamente localizada y, a veces, opresiva. Esto suscitó un cambio paradigmático: de un mundo inclinado hacia la universalidad a uno que ponía de relieve la importancia de las micronarrativas locales, la apuesta por la diversidad y el relativismo cultural. Los acercamientos intelectuales y filosóficos posmodernis-

tas llamaban la atención sobre las contradicciones inherentes y las dinámicas de poder que estas últimas ocultaban. El posmodernismo destaca la pluralidad y multiplicidad presentes en la sociedad. Subraya, por lo tanto, que las dinámicas de poder a menudo conducen a la marginación de ciertas voces y, por momentos, parece magnificar esas mismas diferencias.

El pensamiento occidental tradicional, que durante siglos ha dado forma a muchos de nuestros paradigmas filosóficos y teóricos, ha estado firmemente arraigado en el ámbito de las dualidades y del binarismo: la luz que contrasta con la oscuridad, lo masculino opuesto a lo femenino, el sujeto frente al objeto, lo familiar enfrentado a lo extraño o lo ajeno. Tales dualidades no han pasado sin ser desafiadas y continúan siendo el tema central de debate en el pensamiento actual. Sin embargo, el posmodernismo introduce una desviación radical. En lugar de buscar una resolución armoniosa basada en dos categorías opuestas, el posmodernismo enfatiza la disrupción, la diferencia e inclusive la negación de las mismas categorías. Desafía las normas establecidas bajo el paradigma del pensamiento racional y logocentrista; se centra en lo que está ausente, excluido, invisible o en la periferia. Este cambio implica que, en el pensamiento posmoderno, el sujeto convencional no mantiene su posición de dominio anteriormente indiscutible sobre el objeto o el sujeto. Las demarcaciones, antes claras, entre el observador y lo observado, el yo y el otro, ahora se cuestionan, se deconstruyen y, a menudo, se difuminan. Respecto a la estética posmodernista, Terry Eagleton menciona que:

la típica obra de arte posmodernista es arbitraria, ecléctica, híbrida, descentrada, fluida, discontinua, similar a un pastiche. Fiel a los lemas de la posmodernidad, desdeña la profundidad metafísica a favor de una especie de forzada superficialidad, travesura y falta de afecto, un arte de placeres, superficies e intensidades efímeras... su forma es irónica y su epistemología es relativista y escéptica. (272)

Por su parte, Gregory Castle señala que este pensamiento se caracteriza por un escepticismo principista respecto a las nociones previamente establecidas de lenguaje, verdad e identidad. Castle percibe estos conceptos como dinámicos, en constante cambio (126). Mientras que Steven Best y Douglas Kellner hacen eco de esta idea y enfatizan la valorización posmoderna de la inconmensurabilidad, la diferencia y la fragmentación como reacciones contra lo que ven como la naturaleza restrictiva de los marcos teóricos modernos (38). Así pues, el posmodernismo se inclina hacia la idea de que no existe una única narrativa general que explique la realidad; en cambio, sí existen varias perspectivas que tienen sus propios modos distintos de comprensión.

El posmodernismo, asimismo, encuentra valor en la fragmentación, la discontinuidad y la naturaleza dispersa de las experiencias. Finalmente, las identidades en la posmodernidad no necesariamente se forman a través de dicotomías, o bien estas dicotomías ya no son necesariamente antagónicas; inclusive los opuestos se presentan en unidad en un mismo sujeto o en una misma situación. El sujeto posmoderno, liberado de estas oposiciones binarias, encuentra un espacio de intersección entre las narrativas de los categóricos binarios y sus experiencias cotidianas, que pueden ser, en última instancia, narrativas localizadas en la individualidad, la marginalidad, la unidad fragmentaria y la oposición a las narrativas de corte universalista.

Para contextualizar a Ariana Harwicz dentro del marco previamente establecido sobre el posmodernismo, es importante señalar que la autora nació en Buenos Aires en 1977. Treinta años después, en 2007, se trasladó a una comunidad rural en Francia, lejos de la capital, donde actualmente reside. Nacida en un momento clave para la consolidación académica del posmodernismo, Harwicz ha sido testigo de profundas transiciones socioculturales y políticas: de las dictaduras en América Latina (naturalmente incluyendo a Argentina) al auge de las democracias impulsadas por el mercado; de la era analógica a la digital y de los movimientos colectivos a un individualismo exacerbado por el neoliberalismo.

Aunque no se busca establecer un determinismo sociocultural, es posible afirmar que este contexto influye en la configuración de sus obras. Harwicz construye narrativas que transgreden los límites de la representación, cuestionan los grandes relatos de unidad y homogeneidad, y reflejan la fragmentación, la contradicción y las dinámicas de poder que erosionan las relaciones interpersonales. Este enfoque, al parecer deliberado, no solo revela su posicionamiento como autora, sino también un eco persistente de las tensiones que caracterizan la época posmoderna.

Los años de formación de Harwicz en las décadas de 1980 y 1990 coincidieron con una fase de transición en Argentina, ya que el país avanzó hacia un sistema mayormente democrático y neoliberal. También fue un período de crisis económicas, marcadas por inflación, suspensión de pagos de deuda externa y acuciantes desigualdades socioeconómicas. La inestabilidad inherente y la incertidumbre de esos tiempos, sumadas al trauma colectivo del pasado reciente marcado por las desapariciones, la tortura, los miles de muertos, la violencia y la ruptura del tejido social encontraron reflejo en la literatura nacional. Es posible afirmar que esto se ve en las decisiones estéticas de la narración: las estructuras narrativas ya no eran necesariamente lineales, sino que se buscaba reflejar las realidades fragmentadas y la multiplicidad de experiencias y de puntos de vista silenciados. Señala Christopher Domínguez Michael:

Harwicz ejerce la libertad del escritor, y en ese immoralismo está más cerca de la *Vieille France* —desde Jean Cocteau se escucha decir que los grandes escritores franceses son extranjeros— de lo habitual entre la progresía argentina, o de la autoficción narcisista tan de moda. A contracorriente de nuestra época, no da consejos de maternidad dolorosa (tema, por cierto, de la más rancia liturgia), ni de paternidad responsable. No juzga; expone, y lo hace utilizando uno de los monólogos interiores más potentes de la lengua española actual. Siempre que se escribe así entre nosotros es im-

posible no pensar en William Faulkner, en el cubano Lino Novás Calvo (uno de sus primeros traductores al español) y en Juan Rulfo (*La débil mental* podría tener sus cuitas con Macario). (141)

Esta valorización de la diferencia y el rechazo a adherirse a modos represivos de racionalidad modernista, pero al mismo tiempo adherirse a las formas de narrativa que cambiaron la experiencia de escritura y lectura a principios del siglo XX, dan como resultado lo que podríamos denominar posmodernismo literario.

ESCRIBIR DESDE EL DESARRAIGO

Las obras de Ariana Harwicz ofrecen un registro actual de la estética fragmentaria, contradictoria, transgresora y subjetivista propia del posmodernismo. Así pues, las tres novelas que conforman la *Trilogía de la pasión* presentan elementos en común. En ellas observamos una estética del desarraigo, entendida como la creación, reflexión y elaboración literaria en torno a la desconexión radical del individuo con sus raíces, ya sea por voluntad propia o por la acción de fuerzas externas que las arrancan abruptamente. Esta estética del desarraigo se manifiesta en personajes que habitan un estado deambulatorio permanente, incapaces de anclarse en categorías o nociones que, dentro de la tradición cultural occidental atravesada por una ideología patriarcal y hegemónica, se han considerado inamovibles: la familia, la felicidad, el éxito, la pertenencia, el amor o la patria.

Las tres novelas exploran un sentido predominante de extranjería, un estado de aislamiento y extrañamiento que caracteriza a sus protagonistas. En todas ellas, las narradoras son mujeres que hablan desde la primera persona, pero que carecen de nombre o apellido. Esta ausencia de identidad nominal no solo refuerza la sensación de desarraigo, sino que amplifica la percepción de alienación y anonimato dentro de un mundo que las empuja hacia roles impuestos y expectativas normativas. Así, Harwicz ahonda en una estética donde

las estructuras que tradicionalmente otorgan identidad y pertenencia se ven desmanteladas, lo que deja al descubierto las tensiones entre lo individual y lo colectivo.

Sus protagonistas son mujeres que viven al borde de un precipicio emocional y que se sienten extranjeras, ajenas al mundo en el que se les fuerza a representar un papel: ya sea como madres, como amantes, como empleadas, como hijas o, simplemente, como ciudadanas funcionales de un Estado racionalista que sospecha de las desviaciones conductuales y mentales. En las tres novelas encontramos esos rasgos posmodernistas, a saber: derivas, ambivalencia, autorreflexión, ironía y ambigüedad. Estos rasgos no solo se encuentran en la temática y en la postura ideológica de las protagonistas, sino en la misma estructura narrativa y en la elección de técnicas de representación.

Para expresar la multiplicidad de experiencias subjetivistas, Harwicz hace uso del monólogo interior y, en algunos momentos, del flujo de conciencia. Nos ofrece diálogos directos e indirectos y, sobre todo, la fluidez de un tiempo subjetivo que salta continuamente entre el pasado y el presente de la narración, y que fluctúa entre la acción, el pensamiento, la imaginación, la alucinación y la proyección de los deseos abyectos de las protagonistas; de la acción a los anhelos, secretos, revelaciones y vaciado de la conciencia de la que los lectores somos los únicos testigos, turistas extranjeros en los páramos de las emociones de estos personajes. La lectura se convierte en una travesía por los recovecos de la mente de estas mujeres, quienes luchan contra su propio desencanto y, al mismo tiempo, poseen una clara conciencia de aquello que no quieren ser, de las identidades que simulan para encajar y de las facetas de sí mismas que detestan. Una especie de autoconsciencia posmodernista es la que podemos ver en *Matate, amor*, cuando la narradora dice: “No me violó mi abuelo ni mi tío, yo infancia tuve, pero la olvidé. No recuerdo nada anterior a ayer cuando me tomé el buque. Los expertos van a tener trabajo conmigo. Soy fruto de una familia normal. Demasiado normal... Los demonios son de mamita, yo los críe, los alimenté, los engordé” (100).

Mientras que en *La débil mental* la narradora confiesa: “De pronto, tengo el tono de una muerta. La cara hinchada de una adicta en la bañera. El cuerpo épico de la que va a saltar al vacío rocoso... No estoy tocada, solo poseída, siempre es la misma respuesta. Me aburro, mamá. Mi cerebro son polillas en un jarro y se ahorcan” (10). En *Precoz*, volvemos a escuchar esta autorreflexión sobre la condición identitaria de la narradora: “El hijo no me alegra, el hijo no sacia. Me siento como un pelo dentro de una botella de alcohol, a la deriva viva y muerta” (18).

A partir de la autoconciencia de las narradoras sobre su posición en el mapa de su subjetividad, las tres historias se decantan por la lucidez aplastante y la paradójica contradicción que hay en la aceptación de la irracionalidad como razón de ser, así como en la fragmentación como unidad en una frenética búsqueda de libertad, irónicamente, dentro de la jaula existencial que se habita. Observamos identidades fragmentadas que se acercan a la realidad a través de la ruptura de los mandatos asociados con su género, su condición marital, su edad, su pertenencia comunal y su relación consanguínea. En las tres novelas hallamos una constante búsqueda por confrontar la categoría de lo racional con lo irracional; mas las historias no se decantan ni por una ni por otra, sino que construyen ese intersticio (o, mejor dicho, ese puente) en el que los opuestos se unen en los terrenos de lo ambiguo, lo ambivalente y lo liminal.

En 2019, en una conversación con la periodista Malena Rey en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Harwicz afirmaba que “no hay nada que me interese menos que un personaje o una situación normativizada, socialmente aceptada. Lo que me interesa es siempre el otro lado”. Más adelante, al ser cuestionada sobre las razones de su escritura, concluía: “Qué difícil que es ser contradictoria. Cuando escribo no me interesa hacer como una literatura ideológica de lo políticamente correcto [sino presentar] el lado oscuro de lo humano, detrás de la puerta, lo prohibido”. A lo largo de las siguientes secciones se realizará un acercamiento a lo

que la autora denomina como el “otro lado”, lo que está “detrás de la puerta” de las grandes narrativas impuestas desde la centralidad hegemónica del poder.

ESCRIBIR DESDE LA DUALIDAD

En las tres novelas de Harwicz hay una confrontación entre las categorías opuestas de lo socialmente racional y lo humanamente irracional, siendo “lo racional” un concepto que ha obsesionado a la filosofía occidental. Las tres protagonistas se sienten aisladas en medio del mundo que las juzga por violentas, cínicas, impulsivas y hasta indolentes. Las tres rechazan los roles impuestos para ellas; pero, más allá de proponer alternativas *ad hoc* a las expectativas sociales, se abalanzan contra los demás y contra sí mismas en arranques de violencia física, psicológica y emocional.

Tras una pelea con su compañero, la protagonista de *Matate, amor* atraviesa un ventanal de cristal con el que se provoca heridas y, en su convalecencia, reflexiona lo siguiente: “Hace días que me tienen curándome los tajos... Me alumbran sobre la camilla y me sacan vidriecitos, hojillas, esquirlas. Me sacan del cuerpo cristales, espejitos, petalillos, fetas de vidrios... Me trajeron directo desde el pasto, inconsciente. Es la primera vez que me desmayo y me voy del mundo” (64). Ella se siente observada, tratada como un espécimen extraño que necesita que la reconforten y, sin embargo, su rabia contenida, su necesidad de violencia terminan por desbordarla y su marido vuelve a internarla, esta vez, en una casa de reposo de la que espera que la mujer salga dócil, curada de un mal que no es una enfermedad, sino un rasgo de su existencia. Dice la narradora:

Así que todavía con el sexo latiendo lo escuché, lo vi mover una boca ya lejana, decir palabras que no entendí. Las hojas se cortaban en el aire, el decorado se sacudía como si alguien nos dirigiera. Hasta que escuché, curación. Eso veía de mí. Una mujer que

debía calmarse. Volverse una ameba. Irse a un lugar de sábanas y paredes blancas, bajo la lengua, pastillitas, pildoritas, comprimidos. (126)

Más adelante, durante la visita que le hacen su marido y su hijo, reflexiona: “Mi curación se aproxima, la veo venir. Un espeso espejo nos separa, ella y yo, la que seré al salir. Largo una risotada, mi hijo se da vuelta y me mira intrigado. Sí, es su madre la que ríe. Flor de imbéciles. Hijo y padre. Al unísono. Paridos por la misma mujer. Estoy rota y descosida” (134). Se trata, entonces, de una subjetividad dividida en dos: por un lado, el mundo interior que estalla continuamente; y, por otro, el mundo exterior que le pide docilidad, conciencia y prudencia, pero que, de manera análoga, bombardea continuamente las posibilidades de ser. El mundo exterior de la cordura institucionalizada y de las metanarrativas del autocontrol, la locura y la racionalidad va dictando el deber ser de estas protagonistas, quienes se aferran a la experiencia interna de su subjetividad y a mirar el mundo desde dentro con su propia anarquía, su rabia y su poética del autoconocimiento.

Como hemos mencionado, en la posmodernidad se vuelve más importante revisar los discursos de poder que han dividido en opuestos binarios el entendimiento humano y, en mayor medida, el comportamiento humano. Estos binomios —ya sean yo/otro, masculino/femenino, civilizado/bárbaro o cuerdo/loco— tradicionalmente priorizan un término, relegando el segundo a la inferioridad y a la marginación. Harwicz apuesta por una narrativa que cuestiona, transgrede y señala los binomios opuestos en los que sus protagonistas ocupan el sitio relegado. Algunas de estas categorías abordadas son la oposición entre mente y cuerpo, el lugar femenino en espacios privados y públicos, la cordura y la locura, lo masculino y lo femenino, la juventud y la vejez, el centro y la periferia, la contención y el desbordamiento emocional, lo aceptable convenido y lo inaceptable marginado, la continuidad y la ruptura, la normalidad y la anormalidad, lo humano y lo no humano, con una especial inclinación por

el mundo de animales no humanos.² No solo se apuesta por romper con el binarismo, sino, en buena medida, por fusionar los opuestos.

En las tres novelas, pero especialmente en *La débil mental* y en *Precoz*, hay dos planos narrativos: el externo y el interno, siendo este último el que predomina. Intercaladas con las acciones del presente de la narración se van tejiendo los recuerdos de infancia en una especie de flujo de conciencia que fuerza la atención y la fusión del binomio presente/pasado. Hay una oscilación constante entre el recuerdo y la acción presente y ahí es donde hallamos tanto la posición de las protagonistas frente a las estructuras jerárquicas de las categorías binarias,

² En las tres novelas hay una presencia directa e indirecta de animales. Una especie de bestiario que se relaciona con los impulsos, los deseos y las diversas identidades de las protagonistas. Desde un sentido semiótico, estos signos animales son tanto indicio como símbolo del estado emocional de las narradoras. Es en *Precoz* donde abundan más estas presencias no humanas. Como muestra del profuso universo bestial de Harwicz tenemos menciones a una mujer jabalí (8), una coneja con ojos azules (13), un cisne que hace llorar a la madre y al hijo (13); musarañas que se mordisquean (15), gatos abandonados por familias que parten de vacaciones (26); escorpiones rojos (28), una cabra recién parida (28); desperdicios de aves de corral (40), la lobreguez de las vacas que van en el camión camino al degolladero (40); un cernícalo que se adormila de pie (56); un rebaño de reses (72); una manada de gatos salvajes (73); menciones a una cabeza de toro y una de corzo disecados, una pata de rinoceronte (84); referencias a arrecifes de coral, sardinas, jureles, róbalos (91). La narradora dice: “Yo miro las ovejas a alta velocidad relumbrar sobre el hielo, la lana enhebrada sobre sus carnes que en la rapidez se vuelven tul, se vuelven perlas” (39) y con la poeticidad de la prosa continúa: “Todo se corta a medianoche como un caballo a látigo” (41). “Silencio. Somos dos patos de corraliza” (54). “...ningún pájaro sobre las cúpulas de las iglesias ni castillos” (59). “Todavía se puede confundir el ataque feroz de un oso sucio con el de un ovejero” (65). Menciona roedores que gruñen (68); una bandada de aves (73). Y hacia las últimas páginas de la novela, concluye su inventario de animales con una observación, una vez más, poética: “Eso es un gato que salta allá. Me parece un gato acuático, me hace acordar al mío, me parece que sigue el mismo destino” (93).

como la transgresión de las fronteras entre lo socialmente aceptado y lo socialmente repudiado. En *La débil mental* la narradora recuerda:

Mamá levantándome en los hombros para que coma del árbol, mamita haciéndome caminar sobre un leño caído, mostrándome el sexo, ansiosa esperando que me haga adicta... Mamá feliz cuando mi espalda es atravesada por un elástico sujetador y ya hablo sucio. Mamá sonriente el día en que un hombre me siguió en el bosque y me dijo, no tengas miedo... Satisfecha cuando empecé a dibujar erecciones en las mesas del colegio. Ansiosa por... irnos de copas a un pub... y tocar bíceps. Y ratonearnos de lo lindo en los mingitorios del lugar. (27)

Se trata de la narración de las expectativas eróticas y sexuales de la madre proyectadas en su hija. Proyecciones que, tradicionalmente, no tendrían cabida en la relación madre-hija; pero que, en este caso, van moldeando la personalidad de la protagonista y el vínculo transgresor que tiene con su madre, así como su autoimagen y la percepción sobre su madre.

Por su parte, en *Precoz*, y a diferencia de las otras dos novelas, la acción está menos demarcada por indicios temporales; con ello, se difumina la concepción ordenada y cuasicronológica de la acción narrativa. No hay espacios entre las escenas ni indicadores de diferentes momentos de la narración; aunque sí hay una fluidez de los acontecimientos y de las transiciones entre acciones, actos de habla y actos de pensamiento. No hay divisiones en capítulos o en partes. Todo se da de manera desbordada como un flujo continuo de pensamientos, acciones, diálogos, tiempos y espacios yuxtapuestos y sobrepuestos simultáneamente. Sin embargo, *Precoz* mantiene el ojo crítico y transgresor de las reflexiones de la protagonista, una madre soltera que tiene una ambigua relación con su hijo preadolescente y con el entorno en el que ambos son extranjeros: una tierra agreste e indolente. Se trata de una madre que rompe con el precepto de la ejemplaridad y que, en algunos momentos, adopta el rol de camarada

adolescente, como cuando pide a su hijo que no vaya a la escuela y que la acompañe a buscar a su amante: “No vayas hoy, acompaña-me, perdón, mañana te llevo al colegio [...] Dale, no seas egoísta, hoy no te vas a perder de nada y yo te necesito, qué lección pueden aprender” (21); o bien, de la madre que, lejos de educar a su hijo en la empatía y la compasión es cómplice de la indiferencia y, por momentos, de la crueldad que ambos despliegan. Esto último se observa, por ejemplo, ante una chica en problemas que, aterrada, va pidiendo ayuda tocando las puertas de las casas del vecindario: “mi hijo asoma la cabeza desde el primer piso. Una mina de negro, me dice... La alumbramos, está toda rota, se bate... Oímos que toca la puerta de enfrente... Los dos agitados, riendo de la aventura de ver a alguien sufrir, pedir auxilio, desesperar delante de nuestros ojos, las tetillas duras, el cuello rígido” (44). Es evidente la transgresión a los códigos morales esperados en una figura materna que, de acuerdo con el gran relato de la maternidad (pero, sobre todo, el gran relato de la compasión) es la encargada de educar a sus hijos en cuanto solidaridad y empatía hacia los demás.

La protagonista de *Precoz* es una mujer que traspasa los límites de lo esperado y que ejemplifica lo que Michela Marzano señala en cuanto al sujeto en la hiperviolenta posmodernidad individualista e indiferente:

Es posible que un individuo crezca con la convicción de que uno se basta a sí mismo y de que los demás solo son obstáculos que hay que apartar, enemigos que hay que derribar. Es entonces cuando el ser humano se vuelve insensible y cínico y cuando el sufrimiento del otro lo puede dejar indiferente. El hecho de estar constantemente en contacto con la violencia y sus múltiples manifestaciones crea una especie de hábito; y el hábito embota las emociones y atenúa la cólera ante las injusticias a las que nos enfrentamos. Hasta acostumbrarse a la crueldad, acomodarse a ella y creer que la compasión ante el sufrimiento de los demás no es más que una manifestación de la debilidad. (89-90)

Esta apuesta por el subjetivismo, la fragmentación, la transgresión del deber axiológico y el señalamiento de las fronteras de categóricos conceptuales, jerárquicos y binarios atraviesa las tres historias. Menciona Gérard Imbert que:

la ambivalencia tiene su traducción narrativa con relatos menos maniqueos —con una mayor porosidad entre los valores, una relativización del bien y del mal, relatos no clausurados, con finales a veces apóricos, donde ya no cabe una lectura unívoca de los hechos, relatos de estructura laberíntica a imagen de las mentes retorcidas que pretenden reflejar. (728)

Aunque el estudio de Imbert se centra en la narrativa cinematográfica, no cabe duda de que esta perspectiva sobre la ambivalencia es la que hallamos en la trilogía de Harwicz. Al cuestionar, o incluso rebelarse contra lo establecido, y al involucrarse con la hibridez de los binomios, Harwicz nos da una narrativa contingente, laberíntica y subjetivista. No nos invita a pensarla desde lo coherente y lo aceptable, sino desde la divergencia, el conflicto y el grito de la ambivalencia: ingredientes con los que confecciona una estética y una poética del resquebrajamiento de la moralina humana.

ESCRIBIR DESDE EL OTRO LADO

Una de las características más discutidas del posmodernismo es su propensión a desafiar y cuestionar las metanarrativas. A menudo denominadas “grandes narrativas” o “narrativas maestras”, las metanarrativas son estructuras narrativas sedimentadas en las capas culturales cuyo fin es dar razón y sustento a diversos fenómenos en un determinado contexto. Las metanarrativas afirman verdades de carácter universal y, supuestamente, estable. Ya sea la narrativa de la Ilustración sobre la imperiosa necesidad del progreso o las historias culturalmente omnipresentes sobre roles de género, estructuras fa-

miliares y etapas de la vida, estas narrativas han servido a menudo como ancla para la comprensión de las dinámicas individuales y colectivas de la humanidad. Jean-François Lyotard propuso, entre otras cosas, que en el posmodernismo se da una incredulidad hacia las metanarrativas. Para Lyotard, la esencia del posmodernismo radica en su escepticismo hacia estas grandes historias; especialmente las metanarrativas de la ciencia. Aunque el posmodernismo no niega completamente la existencia o influencia de estas, desafía su autoproclamación de universalidad al indagar en sus supuestos fundamentales.

Para los fines que perseguimos en el presente texto, consideramos que un ejemplo de metanarrativa es la maternidad, especialmente la que ha sido definida en las culturas occidentales patriarcales. Esta macronarración —repleta de nociones de un instinto maternal innato, una vinculación natural incuestionable y una incondicionalidad inquebrantable— a menudo margina a quienes se desvían de estos ideales o los presenta como anomalías en un *continuum* de maternidades hegemónicas. La representación que hace Harwicz de lo que ella misma ha definido como “maternidades disidentes” sirve como una crítica a este gran relato y pone sobre la mesa la naturaleza diversa y multifacética de otras experiencias maternas que, a menudo, no son representadas o, de llegar a serlo, se presentan a manera de lección moral de lo que no debe ser. Una de las preocupaciones del posmodernismo se relaciona con las dinámicas de representación y las estructuras de poder subyacentes que dictan estas representaciones. Al diseccionar representaciones dominantes, el posmodernismo expone la naturaleza construida de la realidad y destaca perspectivas marginadas o alternativas. En consecuencia, al desafiar las representaciones tradicionales de la maternidad, el posmodernismo en Harwicz confronta las estructuras patriarcales que históricamente han circunscrito los roles de las mujeres, aceptados y perpetuados tanto por hombres como por mujeres.

La representación que Harwicz hace sobre la maternidad no es idílica ni ideal. Se inclina más por la ambivalencia, las transformacio-

nes, las contradicciones y los conflictos que la maternidad conlleva. Estas representaciones reconocen que la maternidad no es un emblema de crianza y conexión, sino condiciones marcadas por sentimientos de pérdida, sacrificio, condena y resentimiento. Este reconocimiento es fundamental, ya que la maternidad en las tres novelas de Harwicz induce una metamorfosis significativa en la autoidentidad de las protagonistas, su relación con su propio cuerpo y, sobre todo, su postura en un mundo que las obliga a actuar conforme los preceptos de la metanarrativa maternal. Los personajes femeninos de Harwicz se levantan contra las representaciones tradicionales de la maternidad y desde los márgenes de lo socialmente esperado gritan con violencia su frustración y su rabia. Sus novelas instan a los lectores a reconsiderar sus creencias arraigadas y confrontar las narrativas culturales de carácter simbólico que moldean las percepciones sobre lo que debe ser una madre o la relación que debe darse entre madres e hijos.

Tal resquebrajamiento de metanarrativas no se limita a la de la maternidad, sino que incluye otros grandes relatos alrededor de la familia, el deseo sexual, la violencia y la abyección. En *Matate, amor* la protagonista dice:

Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir. A quién. ¿A él sentado en mis rodillas, metiendo la mano en mi plato de restos fríos, jugando con un hueso de pollo? ¡No! Dejá eso que te atragantás. Le tiro una galletita. [...] No lo dejo terminar y le meto otra galleta, se atora. No me hago cargo de lo que pueda pensar de mí. Lo traje al mundo, ya es suficiente. Soy madre en piloto automático. [...] Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé y él llora más. (108)

Si bien, podría asumirse que hay un odio hacia el hijo, no es del todo así. Su principal rabia proviene de la soledad en la que se ve inmersa en la metamorfosis de la maternidad. La voz narrativa se rebela

contra las narrativas del cuidado y de las maternidades tradicionales; contra la posición social y la teatralización del acto de engendrar y cuidar a otro ser humano. Al respecto, dice: “Hay que parecer entusiasmada y hay que hacer que parezca que se vive. Hay que llevar al niño de acá para allá, comprarle globos, hacerlo girar en falso en la calesita, sacarle fotos, porque eso hay que hacer para que tenga infancia” (57). Se trata del desenmascaramiento del simulacro de la infancia y de la maternidad y de la ambivalente relación identitaria entre madre e hijo. Es la distancia que separa el “ser” del “parecer” la que refuerza el malestar de la protagonista y, al mismo tiempo, la que la orilla a transgredir esa frontera al darse cuenta de la no-identidad que posee, la cual le sirve como motor de cavilaciones y acciones violentas contra ella, el padre de su hijo y el niño. Paradójicamente, una no-identidad es la que le da identidad; del tipo problemático y fragmentado, mas identidad a final de cuentas.

Al hacerse consciente de que el simulacro es un decorado teatral, la protagonista de *Matate, amor* se siente traicionada por sí misma. La madre primeriza decide errar, liberarse, actuar bajo el impulso de una necesidad de recuperar una identidad que la maternidad había eclipsado y lo logra (o al menos lo intenta) haciendo lo que, a otros, podría horrorizar, puesto que se trata del abandono de su hijo: “Acelaré, no sé si puse primera o tercera. ¿Adónde vas? ¿Estás loca? No tenés el permiso, oí ya lejos. Es tuyo, te lo regalo, te lo doy envuelto en papel de seda, vos te lo merecés más que yo. Te lo doy. A nuestro hijo, dije, mientras salía la gente a ver qué pasa, rumoreando que estaba sacada de nuevo” (161). De acuerdo con Gregory Castle:

Mientras que los posmodernistas abrazan la no-identidad, no la consideran una posición auténtica. De hecho, para ellos, la autenticidad es una quimera, producida por el régimen estético y reforzada en el rechazo modernista de la estética en favor de una antiestética más auténtica. En la precesión de las simulaciones, en el no-ser de la diferencia, solo lo inauténtico y lo falso pue-

den adquirir el estatus de “verdad”, y eso únicamente en cuanto a su propio estatus inauténtico, su falsedad. La simulación en sí misma, la semejanza, el acto de semejanza se convierte en la base para cualquier reivindicación de la verdad.³ (130; trad. mía)

Irónicamente, a mayor falsedad del papel representado por la madre de *Matate, amor*, mayor constatación de la realidad de su irreal estado. De ahí que su monólogo interior esté cargado de reflexiones en las que se mueve entre el arrepentimiento, la frustración y el rencor: “Si no hubiera habido ese gesto de darme la vuelta, si yo hubiera cerrado las piernas, si le hubiera agarrado la pija, no tendría que ir a la panadería a comprar la torta de crema o chocolate y las velitas, medio año ya” (13). En momentos en los que, a los lectores, podrían parecernos de fría crueldad, la madre pinta escenas que son auténticas revelaciones de la naturaleza humana, cargadas de franqueza y, probablemente, de liberación:

y me voy afuera... dejando al bebé sentado frente al fuego... Ya está cantado, el bebé gatea hasta la chimenea y en segundos va a necesitar el botiquín... El bebé pone las manos en las brasas, el padre reacciona a lo Bush en las Twin Towers... Le pone mertiolate en la palma de los pies y las manos. Su sangre parece espuma. Es un extraterrestre. Niñito rojo revolucionario. Yo no entro porque soy una marginal, no sé hablar sin insultar, espío las casas de la gente y hace días que no me baño. (74)

³ “While postmodernists embrace non-identity, they do not find in it an *authentic* position. Indeed, for them, authenticity is a chimera, produced by the aesthetic regime and reinforced in the modernist rejection of aesthetics in favor of a more authentic *anti*-aesthetics. In the precession of simulations, in the non-being of difference, only the inauthentic and untrue can acquire the status of a ‘truth’ and then only about its own *inauthentic* status, its *untruth*. The simulation itself, the resemblance, the *act* of resemblance becomes the ground for any claim to truth” (130).

En la narrativa de Ariana Harwicz, la frontera entre lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo falso, se desdibuja de manera que nos remite a los conceptos de simulación y disimulo que Jean Baudrillard explora en *Cultura y simulacro*. Baudrillard distingue entre disimular y simular, afirmando que “disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (5). Esta diferenciación es esencial para comprender cómo las protagonistas de Harwicz interactúan con su realidad, manipulándola y, a la vez, siendo manipuladas por ella. En *Matate, amor*, la protagonista describe cómo, a manera de macabra broma, coloca un bebé de plástico en el asiento trasero de su coche cuando su marido no está: “Los días que mi marido sale de viaje pongo un bebé de plástico en el asiento trasero del auto en pleno estío. Me divierte ver la cantidad de vecinos y empleados estatales que se alarman. Me gusta mirar sus reacciones de buenos ciudadanos, de héroes queriendo romper el vidrio y salvar a la criaturita de una muerte por asfixia” (24). Este acto no es meramente disimular la ausencia de un bebé, sino simular su presencia. Con ello, la protagonista se deslinda del grupo de las buenas conciencias que actuaría para poner a salvo al bebé; se inclina por el lado “oscuro” de la naturaleza humana, con lo que puede reafirmar una de las muchas facetas de su hartazgo y encono. La simulación “vuelve a cuestionar la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginario’” (Baudrillard, *Cultura y simulacro* 6). Este juego con las apariencias nos habla sobre cómo la simulación no solo imita la realidad, sino que la genera y, al producirla, cuestiona la esencia misma de lo que es verdadero.

Por su parte, en *La débil mental*, Harwicz explora la naturaleza de la pasión a través de un diálogo entre madre e hija, que revela la paradoja de la simulación y la autenticidad en el amor:

Lo real de la pasión, hija mía, es su imposibilidad. Ay, no, ya sé mamá todo eso. Shhh. Digo que si fuera posible, no sería posi-

ble, eso es algo que aprendí el día que subiendo al capot con una mochilita en la espalda le dije a mi rubio alto, me voy con vos, soy tu posesión, quiero morir en tus brazos, y nunca más lo volví a ver. O sea, quiero decir, que es posible porque es imposible [...] Sabiendo esto de memoria, que es el sufrimiento de la imposibilidad de una pasión lo que la vuelve pasional, seguimos luchando por volverla posible. ¿Por qué mierda? [...] Porque así somos las mujeres, seres endemoniados y testarudos. Así somos de huecas. No queremos sufrir, odiamos sufrir, [...] pero si no sufrimos no hay pasión, sufriendo volvemos posible lo imposible, la pasión misma [...] Enamorarse es la gran condenación. Enamorarse es el diluvio con un refugio electrificado. (69)

La madre sugiere que la pasión es auténtica precisamente porque es imposible, lo que recuerda la idea de Baudrillard de que la simulación crea una realidad en la que lo verdadero y lo falso se confunden. No solo se trata de una paradoja argumentativa en la que la imposibilidad se vuelve una posibilidad, se trata del sino que atraviesa a las protagonistas de la trilogía: mujeres que habitan los lindes de lo falso y lo verdadero en juegos de simulación que las fuerzan a escapar de ellos. Son mujeres que, además, viven en el intersticio de la imposibilidad que, irónicamente, se vuelve la única posibilidad.

En *Matate, amor* se presenta la imposibilidad de no ser madre una vez que ya se es; la imposibilidad de plenitud sexual en un matrimonio que fue construido a partir de la simulación de una necesidad. En *Precoz*, la protagonista se aferra a una relación afectiva que, lejos de darle la certeza que busca, la arroja a una extranjería solitaria y desamparada en la que es imposible no arrastrar a su propio hijo. De manera similar, en *La débil mental*, la hija se somete a las reglas de la imposibilidad al confirmar que su amante no dejaría nunca a su esposa y al vivir en eterna complicidad criminal con su propia madre. Al intentar convertir lo imposible en posible, los personajes de Harwicz simulan una forma de autenticidad que, al igual que en la simulación descrita por Baudrillard, desafía la realidad objetiva. Sin embargo, en

manos de estas mujeres, el desafío es contener la rabia, la frustración, la descarnada soledad. La pasión, al volverse posible a través del sufrimiento, se convierte en un simulacro: una construcción que, aunque ficticia, se vive como real y refleja la tensión entre lo verdadero y lo falso, lo posible y lo imposible.

Siguiendo con las representaciones y antirrepresentaciones de la metanarrativa de la maternidad en *Matate, amor*, la narradora reflexiona sobre la inevitable metamorfosis de su hijo a medida que crece, adquiere lenguaje, y asimila las metanarrativas y expectativas sociales que moldean su rol en la sociedad. Aunque esta transformación lo integra al ámbito de lo simbólico y normativo, no logra borrar por completo el vínculo animal, primigenio y salvaje entre madre e hijo. Este vínculo se evidencia en escenas cargadas de una conexión visceral: “Apenas camina y ya pudo treparse a un árbol. He parido a un pequeño bárbaro. Subí y nos quedamos abrazados... Vimos también la muerte de un pichoncito desprendido de su nido... Le di de probar el agua empantanada del estanque. De comer los pétalos de las flores más coloridas y perfumadas. De morder las hojas para beber la savia. Imitamos los sonidos de los animales y fuimos parte de ellos” (76). Sin embargo, esta relación primigenia y libre es fugaz. Más adelante, la narradora expresa con melancolía el distanciamiento inevitable entre madre e hijo: “Qué estarán haciendo padre e hijo... Los veo olvidándose paulatinamente de mí esta noche y lentamente la que sigue también” (144). Esta despedida simbólica del lazo instintivo con la madre refleja el tránsito del hijo hacia un mundo regido por las normas sociales, donde su identidad se construirá en relación con el padre, los mandatos de la racionalidad y su integración como un ser funcional dentro de la sociedad. A pesar de su actitud desafiante hacia los roles maternos tradicionales, la narradora muestra un deseo profundamente humano de preservar algo excepcional para su hijo, un anhelo que contrasta con la crudeza de su realidad: “Quisiera que la primera palabra que diga mi hijo sea una palabra bella... Que diga magnolia, que diga piedad, no mamá o papá, no agua. Que diga de-

vaneo” (30). Este deseo subraya una contradicción latente: aunque la narradora rechaza las imposiciones sociales, también ansía que su hijo habite un espacio distinto, más poético y trascendente, que escape a los condicionamientos de la normatividad. Estas tensiones reflejan el núcleo de la novela, donde la maternidad es simultáneamente vínculo animal y carga simbólica, conexión instintiva y espacio de ruptura.

Por su parte, en *La débil mental*, hallamos la contradictoria y ambigua relación madre-hija y también encontramos la postura marginal que, desde la periferia, nos ofrece otra versión del gran relato materno. En esta novela, este último va de la asfixiante invasión a la intimidad de la hija, hasta la complicidad y colaboración entre madre e hija en un acto criminal. Ambas mujeres se desenvuelven en una sociedad de prohibiciones en donde las convenciones y los grandes relatos organizan y constriñen las acciones individuales. La protagonista recuerda lo siguiente:

Y viene un aluvión y es otra vez de madrugada desnuda en la piletta redonda de plástico, mamá aplaudiendo mis dos incipientes tetas [...] Salí a ver la oscuridad, a dar brazadas, a extraer savia, néctar... Era la primera vez que me masturbaba de miedo, hasta que la vi. Había estado agazapada en su tapado de piel [...] Y empezó a aplaudir la perversión del amor cada vez más fuerte, bravo nena, sos la luz al final del túnel, te felicito, ya sos una flor de hembra, bravo hija, sos un pedazo de mujer. Me cubrí y salí corriendo. (31)

Lejos de representar el tabú de la corporalidad y el despertar sexual que, se pensaría deberían o podrían ser censurados por la madre, es ella, la madre, quien insta a su hija a la experimentación sexual y declara, con entusiasmo, el ingreso de la hija al ámbito del comportamiento erótico que se desborda en la construcción de una serie de momentos juntas: la mayoría de ellos imaginados por la hija. Así, ella describe: “Las dos calientes, desde el cuero cabelludo, las dos puercas abandonadas. Dos lindas zorritas de hocico naranja. Dos alérgicas.

En realidad, soñando que entran dos individuos de sombrero de ala ancha por la tranquera, piden permiso y pasan a violarnos contra las sillas, contra el subibaja de madera, en la pérgola, a una por atrás, a la hija por delante” (14). Cuando el amante de la hija decide terminar la relación porque su esposa se encuentra embarazada, es la madre quien motiva a la hija a planear un último encuentro del que el amante no saldrá ileso. En una secuencia cargada de abyección y descarnadas decisiones, encontramos una transgresión al ámbito de los preceptos éticos que sustentan el proyecto de racionalidad y moralidad de nuestro contexto. Un momento en el que la frustración, la rabia, el odio y el desconsuelo ponen a madre e hija en una situación que transgrede los límites de lo moralmente correcto:

Mamá se desorbita. No puedo darle el visto bueno, no puedo asentir, no puedo levantar la mano en señal. Y ella se manda sola, salta del banco con energía y da un primer golpe con la cuchilla en la nuca. Y lo tira... El sexo es un asco, ya empieza a toser agua y sangre, ya tiene la cabeza al revés... Vení acá, mierda y me lo da por el mango, me pesa. Levanto el machete con todo mi amor, con todo mi corazón, también moribundo. El oxidado machete contra el cielo nuboso se clava una vez más en su estómago, otra vez, dice, y lo levanto y lo descargo pesado en su pecho, otra vez, dice, y lo levanto y lo incrusto en su cuello, ya está bien, ya basta, no te ensañes, respirá hondo, ahora largálo, aflojá. A mi lado una piedra plana, quiero echársela encima, borrar su cara. Ya está bien, ya podés descansar. (82)

Finalmente, en *Precoz* volvemos a asistir a la pulverización de los preceptos alrededor de la metanarrativa de la maternidad. Esta vez, es la madre protagonista quien reflexiona, explícitamente, sobre lo que se esperaría de ella respecto a su hijo pubescente: “Se hizo de noche y mi hijo ronca en ayunas. No le compré ni unos saladitos de queso en las máquinas de la estación de servicio ni salió a mear sobre la panorámica. Puede que le esté provocando un retraso. Que haya lesiones

severas o moderadas” (23). A pesar de los descuidos de la madre — por ejemplo, no darle de comer al hijo, olvidar recogerlo a la salida del colegio, comprarle un *scooter* y mentir sobre la edad del niño para adquirirlo—, hay en esta relación madre-hijo una complicidad similar a la que observamos en *La débil mental* entre madre e hija. En este caso, es el hijo quien ayuda a la madre a autoafirmarse y autodestruirse por su obsesión hacia un hombre casado. Una noche, madre e hijo van a la casa del amante para enfrentarlo. El hombre los rechaza y, ante tal respuesta, el hijo ayuda a la madre a apedrear la propiedad en un acto de complicidad y camaradería con la madre:

Mi hijo agarra una piedra y me la pasa. Juntos bajamos y nos instalamos cerca de las cristaleras y las claraboyas. Primero cae una como misil detrás de un monte, y después él lanza la otra, la más grande que les rompe el vidrio del salón. Se escuchan insultos... tiramos a darles en la cara, tiramos en un turbión de fuegos artificiales, tiramos grandes y pequeñas piedras mientras se cierran las cortinas y las persianas, rompemos el vidrio de la cocina que se pulveriza. (65)

De las tres novelas, es en *Precoz* en la que se reflexiona más sobre el ingreso al mundo social en el que se espera la transformación del hijo tras separarse de su madre. Su madre piensa con cierta preocupación:

Mi hijo sin madre a qué velocidad andará por los despeñaderos, qué le harán los otros, cochinos, toxicómanos... Lo arrastrarán a romper cerrojos de los chalets burgueses, a robar comida de las heladeras de las casas bajas de veraneo, a mojar a los retirados para vaciarles los bolsillos... secuestrar neerlandesas que juegan en las puertas de sus habitaciones arrendadas. (78)

Pero la madre también se da cuenta de cómo el lazo primitivo madre-hijo aún llega a vislumbrarse en algunas reacciones del hijo y, dada la edad de este y su estado de transición de la infancia a la adolescencia, a ella le parecen extrañas y ambivalentes. En el deambular

de su huida, la madre reflexiona: “Lo tengo sobre mí... Miedo de que alguien nos vea. Miedo de querer que siga arriba... Salgo de la zona techada y afuera todo es mugidos. Tengo la intención de irme sola pero se levanta y me sigue... Y me roza con los dedos mientras trotamos. Algo que hacía siempre pero que ahora me parece fuera de lugar. Me detengo. ¿Vos no me habrás pedido que nos fuéramos para alejarme de él?” (69). La novela provee ciertos indicios ambiguos sobre la conexión edípica entre estos personajes; mas no ahonda en ellos, dejándolos como posibles índices de una relación codependiente, o bien, con probables tintes incestuosos.

En estas líneas hemos podido vislumbrar el significado del concepto “maternidades disidentes”, que Harwicz emplea para referirse a sus novelas. Se trata de maternidades que, a pesar de ser altamente destructivas y autodestructivas, también están cimentadas en un lazo cómplice con la hija en el caso de *La débil mental* y con el hijo en el caso de *Precoz*. Se trata de personajes parias que arrojan piedras al mundo, seres marginados que luchan contra las expectativas y los poderes que les obligan a ser dóciles y a actuar conforme las reglas dictadas por la tradición y las aspiraciones modernas, y que desbordan las fronteras de lo racional y lo irracional. El único caso de la trilogía en el que la protagonista se hunde en su soledad es *Matate, amor*, ya que ella no tiene un lazo cómplice con su hijo, quien, a lo largo de la historia, va creciendo y apegándose mucho más al padre. Su hijo y su marido son dos protuberancias con las que carga, dos tumores que observa, que le duelen, pero que no puede ni quiere extirpar. La figura que funge a manera de cómplice de la protagonista y que, de una forma u otra, logrará paliar la soledad es la aparición ambigua y fantasmática de un ciervo: un ciervo real o un ciervo imaginario, un ciervo-símbolo del deseo y de la libertad, o un ciervo como índice semiótico de la presencia de un amante. Dice la narradora: “El ciervo se detiene embalsamado, los ojos de vidrio. Está conmovedoramente quieto. Él es mi hombre, el que sabe mirar mi tristeza infinita. Los otros son apenas hombres. De qué sirve ser uno de ellos si el idioma

que hablan no alcanza. A mi hombre le falta humanidad, es cierto, pero quién quiere humanidad” (77).

La obra de Ariana Harwicz puede ser leída a través de la constatación del simulacro en el que los poderes hegemónicos se materializan y se autoproclaman verdaderos. Según Baudrillard, “todo el dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella [...] o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación” (*El complot del arte* 24). En las novelas de Harwicz, la maternidad, por ejemplo, no se presenta como una experiencia auténtica y esencial, sino como un simulacro, una construcción social que es constantemente deconstruida y reconstruida de manera exógena a la mujer que la experimenta. Al relacionar los postulados de Baudrillard con la escritura de Harwicz, es posible constatar que su literatura se resiste a “borrar todas las huellas del mundo y de la realidad” (*El complot del arte* 27) y, en su lugar, confronta y resucita continuamente las apariencias del mundo, solo para cuestionarlas y subvertirlas.⁴

⁴ Ariana Harwicz no solo es conocida por la transgresión dentro de su narrativa, sino también por su papel como figura cultural que levanta la voz e incomoda a quienes adoptan posturas públicas controvertidas. En una entrevista de mayo de 2024 realizada por Victoria Liendo, Harwicz critica duramente a figuras públicas que, en medio de un creciente antijudaísmo tras los ataques del 7 de octubre de 2023, apoyan posiciones que ella considera hipócritas y peligrosas. Refiriéndose a la lucha de las mujeres iraníes contra la opresión, Harwicz contrasta esta resistencia con lo que describe como una “parodia” en Occidente, donde celebridades como Cate Blanchett exhiben símbolos políticos en eventos glamorosos mientras el mundo enfrenta una crisis que podría llevar a una Tercera Guerra Mundial. Harwicz no teme señalar estas incoherencias, criticando la decadencia y el fanatismo disfrazado de buenas intenciones, con lo cual se posiciona como una pensadora activa y crítica de nuestra época.

ESCRIBIR, SIMPLEMENTE

Los personajes de Harwicz, atrapados en arrebatadas pasiones con ellas mismas y con otros, oscilan entre el deseo y la exasperación, y se ven envueltos en actos de violencia autoinfligida. Son personajes que parecen estar perpetuamente negociando las tensiones entre los confines del orden social simbólico y los deleites desenfrenados y subversivos del deseo individual (que bien podría llamarse “libertad individual”) y la rabia propia de la condición humana. Su fervor erótico intenso, obsesivo y a menudo contradictorio podría verse como la afirmación de una rebeldía, un escepticismo respecto a los preceptos preconcebidos y una lucha contra la hegemonía de las metanarrativas dominantes que puede conducir a la destrucción de otros y a la autoaniquilación.

Esta representación sin adornos critica eficazmente los ideales sociales en torno a la relación madre-hijo/hija. Al desenterrar las experiencias crudas y viscerales de sus protagonistas, Harwicz cuestiona las nociones romantizadas de la maternidad y, en general, la artificialidad de la representación de los roles asignados a mujeres y hombres. Destacan, en su lugar, las emociones laberínticas, los conflictos y las complejidades intrínsecas a la psique humana. Sus personajes, al resistir las expectativas sociales y al habitar los márgenes de lo aceptado, nos muestran un espejo cóncavo en el que se exhibe la distorsión de la realidad humana: una distorsión que emana de sí. La intensidad de sus luchas internas y su rechazo a las convenciones sugieren un mundo en el que lo que se percibe como normativo es, en sí mismo, una construcción frágil y cuestionable.

Las tres novelas de Harwicz encarnan el espíritu del posmodernismo que, aunque no sea denominado como tal, sigue siendo palpable. Sus narrativas cuestionan pilares socioculturales como la familia y la maternidad, mientras desafían construcciones binarias como la locura y la cordura, lo racional y lo irracional. Su estética del desarraigo y el resquebrajamiento identitario pueden ser muestra de la inclinación del posmodernismo hacia la complejidad, la incertidum-

bre, la ambivalencia y la ambigüedad. La dislocación y fragmentación evidentes en las identidades de sus personajes nos remiten a un sentimiento generalizado de un yo fracturado en un mundo que nos fuerza a creer y reproducir sus grandes relatos.

¿Por qué es significativa esta exploración en el contexto más amplio de la narrativa actual y, lo que es más importante, por qué sugerimos que el posmodernismo, contrariamente a ciertas críticas, está lejos de ser un vestigio del pasado? El dinamismo del pensamiento posmoderno radica en su misma esencia: un desafío a lo aceptado, una resistencia a la categorización y una representación multidimensional. Es esta negativa a ser encasillado, a desafiar la camisa de fuerza del pensamiento racional, lo que asegura su relevancia duradera. En un mundo que continúa lidiando con límites cambiantes, ya sean políticos, culturales o identitarios, el “otro lado”, como Harwicz menciona, se convierte en un espacio desde el cual se puede explorar y comprender más profundamente la condición humana.

Finalmente, el posmodernismo, a través de las obras de autores como Ariana Harwicz, demuestra que sigue siendo un marco vigente para entender la literatura y la cultura contemporáneas. Su enfoque en la fragmentación, el escepticismo y la subversión nos permite cuestionar y dismantelar las narrativas hegemónicas que aún persisten. Las ideas del posmodernismo pueden readaptarse y resignificarse en un contexto donde reinan la ambivalencia, la ambigüedad, el subjetivismo, el desencanto, el desarraigo, el simulacro, las micronarrativas, el desplazamiento periférico, el dismantelamiento y la desacralización de los grandes relatos, así como la búsqueda de un *telos* para ser, permanecer y devenir en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estética*. Amorrortu, 2006.

_____. *Cultura y simulacro*. Nirvana Libros, 2002.

- Bauman, Zygmunt. *Modernidad y ambivalencia*. Anthropos, 2005.
- Best, Steven, y Douglas Kellner. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. Macmillan, 1991.
- Borrat, David. “Ariana Harwicz sobre *Matate, amor*, la ‘novela maldita’ que Scorsese llevará al cine”. *Infobae*, 23 Mar. 2023, <https://www.infobae.com/cultura/2023/03/23/ariana-harwicz-sobre-matate-amor-la-novela-maldita-que-scorsese-llevara-al-cine/>.
- Castle, Gregory. *The literary theory handbook*. Blackwell Literature Handbooks, 2013.
- Domínguez, Christopher. “*Degenerado y Trilogía de la pasión* de Ariana Harwicz. Entre Camus y Scorsese”. *Revista de la Universidad de México*, no. 894, mar. 2023, pp. 140-143.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Harwicz, Ariana. “Conversaciones — Ariana Harwicz”. *YouTube*, publicado por Museo Malba, 29 jul. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Bjf7SMF9PD8>.
- _____. *La débil mental*. Dharma Books, 2022.
- _____. *Matate, amor*. Dharma Books, 2022.
- _____. *Precoz*. Rata, 2016.
- _____. *Trilogía de la pasión*. Anagrama, 2022.
- Imbert, Gérard. *Cine e imaginarios sociales*. Cátedra, 2010.
- Liendo, Victoria. “Entrevista a Ariana Harwicz”. *Revista Seúl*, 26 may. 2024, <https://seul.ar/ariana-harwicz/>.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Cátedra, 1994.
- Marzano, Michela. *La muerte como espectáculo*. Tusquets, 2013.



Violencia y masculinidad: las subjetividades varoniles en “El cazador” y “Al acecho” de Eduardo Antonio Parra

Violence and masculinity: male subjectivities in “El cazador”
and “Al acecho” by Eduardo Antonio Parra

MANUEL TOVAR DE LA LUZ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4690-0133>

Tecnológico de Monterrey, México

manotovar03@gmail.com

Resumen:

Si bien la generación de violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra suele asociarse con la frontera y la marginalidad, es pertinente observarla también a partir de la búsqueda de dominación: una lógica masculinizada del poder. Por lo mismo, este artículo tiene como objetivo estudiar la representación de la violencia masculina en dos cuentos de dicho autor. Se propone que la mezcla de perspectivas en la depredación, que se observa en “El cazador”, así como la remembranza del fratricidio en “Al acecho” muestran cómo la jerarquía de la masculinidad configura la subjetividad de los protagonistas. Al considerar los estudios de género —en específico, las teorizaciones de Kalle Berggren, Andrea Waling, Rita Segato y Héctor Domínguez Ruvalcaba— resulta factible considerar que el mandato de masculinidad torna a los personajes en víctimas y victimarios de sus pares. Así, este análisis señala la lógica de poder conflictiva que se establece en



los personajes hombres de los relatos estudiados a partir de un cruce entre los elementos literarios —ambiente, monólogo interior y estilo indirecto libre, según las definiciones de Tacca y Pimentel— y la configuración del género.

Palabras clave:

heteronormatividad, violencia estructural, performatividad de género, perspectiva de género.

Abstract:

Although the generation of violence in Eduardo Antonio Parra's narrative is usually associated with frontier and marginality, it is also pertinent to observe it through the search for domination: a masculinized logic of power. Thus, this essay aims to study the representation of male violence in two stories by this author. It is proposed that the mixture of perspectives on predation in "El cazador", as well as the remembrance of fratricide in "Al acecho" show how the hierarchy of masculinity shapes the subjectivity of the protagonists. While considering gender studies —specifically the theories of Kalle Berggren, Andrea Wailing, Rita Segato, and Héctor Domínguez Ruvalcaba— it is feasible to consider that the masculinity mandate turns the characters into victims and victimizers of their peers. Thus, this analysis points out the conflicting logic of power established in the men of the narrative by examining literary elements —space, inner monologue, and free indirect speech, according to the definitions by Tacca and Pimentel— and the configuration of gender.

Keywords:

Heteronormativity, structural violence, gender performativity, gender perspective.

Recibido: 15 de junio de 2024

Aceptado: 2 de diciembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.523>

INTRODUCCIÓN

Eduardo Antonio Parra es uno de los autores más representativos de la literatura del norte de México. Ha sido merecedor de becas otorgadas por la Fundación John Simon Guggenheim y el Sistema Nacional de Creadores, que pueden fungir a modo de reconocimientos por sus libros de relatos como *Los límites de la noche* (1996) o *Parábolas del silencio* (2006). Justamente, es en el género del cuento donde podemos observar de manera reiterada un tema que suele asociarse con su narrativa: la violencia. Ya sea en el marco del espacio fronterizo o la marginalidad, Parra revitaliza historias ancladas al realismo mexicano por medio de una utilización precisa de la forma. Contrario a la experimentación posmoderna, realiza una escritura que obedece las pautas de corte clásico sobre la unidad de efecto, intensidad y una conclusión fuerte (Palaversich 56). Su poética tiende a la representación de situaciones liminales donde, a partir del manejo temporal y el cambio de focalización, se exploran las causas y los efectos de la violencia. Un ejemplo de lo anterior yace, específicamente, en los relatos “El cazador” y “Al acecho”, ambos incluidos dentro de la compilación *Sombras detrás de la ventana* (2009). El primero narra la historia de un asesino a sueldo estadounidense que persigue a otro homicida mexicano, llamado Joel Villaseñor, a lo largo del territorio fronterizo; mientras que el segundo relata la historia de Bosco, quien aguarda la llegada de Ángel, el asesino de su hermano Jacobo, para matarlo y cumplir con la tarea que sus padres le encomendaron.

El análisis de ambos cuentos que este artículo propone tiene como objetivo estudiar la representación de la violencia desde su carácter masculino. Lejos de priorizar el estudio de la frontera o la marginalidad —que suelen tratarse en la crítica literaria sobre Parra—, sugiero una lectura que gire en torno a la lógica masculinizada del poder. Tomaré en cuenta una acepción de la masculinidad propuesta por Kalle Berggren (247), quien la conceptualiza a manera de una serie de discursos competitivos que, mediante la repetición fluida y experimental, exploran el papel de los signos culturales del actuar varonil en los cuerpos. En adición, consideraré las ideas de Andrea Waling sobre la agencia y reflexividad emotiva, cuya presencia resulta vital en la negociación que los hombres establecen con las nociones de virilidad y el contexto social (103). Estas definiciones permiten alejarnos de una categorización de género al momento de analizar los textos de Parra, así como observar los factores que, dentro del espacio literario, influyen en los personajes. Similarmente, aunada a la masculinidad, tendré en cuenta la violencia que puede gestarse a raíz de su ejecución; para lo cual consideraré las ideas de Rita Segato, quien evidencia cómo los estándares masculinos conllevan actividades crueles que niegan la vulnerabilidad del hombre a fin de comprobar la supremacía ante sus pares (40). Complementaré esta perspectiva de la violencia masculina con las aportaciones de Héctor Domínguez-Ruvalcaba (7), en torno a que la época moderna de México implica una homosociedad donde la misoginia y la homofobia son ejes constitutivos del accionar del machismo. Lo anterior resulta idóneo para notar el cruzamiento entre la estructura de dominación patriarcal y los ataques físicos o simbólicos que se llevan a cabo en los relatos de Eduardo Antonio Parra.

Como un antecedente del presente estudio, considero apropiado mencionar algunos textos críticos referentes al modo en que la violencia y la imposición de una masculinidad hegemónica afectan a otros personajes en la obra de Parra. Uno de los casos más evidentes es el protagonista de su novela *Nostalgia de la sombra*, analizado en el

artículo “Expresiones metafóricas de la violencia en la narrativa del norte de México” por Iván Camarena y Gabriel Osuna. Dichos críticos refieren que, a partir de una lectura sobre el fenómeno social del norte mexicano y su representación, el personaje sufre una violencia de la fragmentación interior; o sea, experimenta lo cruento de la realidad y, por consiguiente, se libra de códigos morales y comienza a autodestruirse mediante la ejecución de asesinatos (106-107). Esta interpretación se complejiza en vista de otro análisis realizado por Sabino Luévano en “Neoliberalismo y masculinidad en *Nostalgia de la Sombra*, de Eduardo Antonio Parra”. Hay una acotación sobre la brutalidad del protagonista a manera de consecuencia del narcocapitalismo y su creación de subjetividades depredadoras, en específico, relacionadas con el actuar varonil en la cultura mexicana. Luévano indica que “dentro de la gramática de la masculinidad hegemónica a la que Bernardo [protagonista] aspira, vencer y negar el miedo [...] se vuelve uno de los ejes centrales de su configuración” (30). Por último, sumado a las críticas de la novela mencionada, otro ejemplo de la temática de violencia y masculinidad se encuentra en el relato corto “Nomás no me quiten lo poquito que traigo”, que Gerardo Bermúdez trata en el artículo “Masculinidades homosexuales en la narrativa de Eduardo Antonio Parra, Joaquín Hurtado y Nadia Villafuente”. Bermúdez interpreta que los hombres del relato (un par de policías) afirman su virilidad mediante insultos homofóbicos y la asociación de la práctica sexual con el ejercicio del poder. Desde una visión de lo masculino como cierta categoría que confiere dominio, la hiper-masculinización de los antagonistas connota una analogía entre la demostración de la hombría y la vulneración de cuerpos no normativos (49). A modo de una breve valoración, esta tercia de críticas remite a que varios personajes de Parra, si bien yacen inscritos en un entorno de corrupción, precariedad y demás problemáticas, también son llevados al límite por lo que dictan las convenciones sociales y culturales de su género. Lo anterior se encuentra en la base de sus constantes ataques de ira y agresiones hacia el resto de los personajes o, en paralelo, hacia sí mismos.

Así pues, tras presentar un breve panorama crítico del tema que nos ocupa y el diálogo que puede establecerse con otros textos, la tesis de este artículo refiere que la mezcla de focalizaciones en la depredación, en “El cazador”, y la remembranza narrativa del fratricidio en “Al acecho” muestran cómo la jerarquía de la masculinidad configura la subjetividad¹ de los protagonistas. Dicha aseveración es constatada en dos apartados —cada uno enfocado en el análisis de un relato distinto— donde enfatizo la semejanza entre los asesinatos y el mandato de masculinidad desde su representación en el ambiente y el monólogo interior o estilo indirecto libre. Observo la violencia a partir de los discursos masculinos que caracterizan ciertos escenarios: la frontera y un burdel, en el primer cuento; así como un matorral y una colonia de tintes conservadores en el segundo. Luego de ello recurro a la examinación de la técnica narrativa a fin de comentar la interacción de los personajes en estos entornos y, a su vez, resaltar cómo interiorizan los abusos que permean al lugar.

¹ Para fines de este artículo entiéndase el término desde una acepción basada en las ideas de Raúl Verduzco, en *Memoria y resistencia*, donde referencia a Kim L. Worthington (22) al explicar que la subjetividad, la cual conlleva experiencias y percepciones a partir de cierta visión, se constituye mediante relaciones interpersonales e interacciones con elementos diversos, por lo que brinda responsabilidades culturales al sujeto. En específico, dado que este último implica el “proceso de construcción de un ser particular [...] a partir de múltiples discursos y, más particularmente, en respuesta a estos” (12), la subjetivación resulta dinámica y, en otras palabras, un “constante proceso de devenir; [el sujeto] es una entidad con constantes posibilidades de reinterpretarse a sí mismo” (32). Con esta explicación en mente, se amplían las posibilidades del análisis sobre la formación de subjetividades en los relatos de Parra; específicamente, al considerar que “la literatura, en tanto que espacio de producción de ideologías, presenta las condiciones para el cuestionamiento, negociación y redefinición de las subjetividades (Eagleton cit. en Verduzco 24).

LA MEZCLA DE PERSPECTIVAS EN LA DEPREDACIÓN

Los asesinatos en “El cazador” se gestan en función de un asunto recurrente dentro de la obra de Eduardo Antonio Parra: la violencia fronteriza. Esta ya ha sido estudiada por Diana Palaversich en un sentido geográfico como una forma de contra-espacio, puesto que se encuentra marcada por la transitoriedad, la crisis, y las divisiones entre la vida y la muerte o lo masculino y lo femenino (57-58). Las dicotomías pueden entenderse todavía más si se considera que, siendo la violencia algo central en su obra, Parra “coloca al hombre en una situación límite, de frontera, condición que le quita todas las máscaras, le permite sacar a relucir los instintos de sus personajes” (Cluff cit. en González Luna 60). Ahora, aunque dichas aseveraciones son importantes por sí mismas, conviene ampliarlas mediante las posibilidades formales del texto. Al ser narrado desde lo que podríamos llamar una focalización variable —donde se alterna el punto de vista del cazador y la presa con una suerte de monólogo que emerge del perseguido—, el cuento de Parra crea un mosaico de significados sobre la violencia depredadora que van más allá de un simple estallido emocional debido a la frontera. Por consiguiente, la mezcla de perspectivas da pauta a considerar ciertas implicaciones que, sumergidas en la inestabilidad del espacio, afectan la subjetividad de los personajes.

Primeramente, para demostrar lo anterior, debo especificar cómo se particulariza la geografía del cuento. Si bien las acciones ocurren en sitios que van desde Tijuana hasta Nuevo México, es en Ciudad Juárez donde sucede la mayor parte de los acontecimientos. De tal manera, la presencia de una ciudad específica, según Pimentel, vuelve a esta un centro de imantación semántica donde convergen significaciones que ya le son atribuidas (29). En este espacio urbano, Parra construye un territorio que se particulariza y sienta las bases para el contexto de oscuridad y degradación: “recordó Ciudad Juárez [...] empezaba la vida en las calles del centro, aun a pesar del frío, y por las aceras podían verse nutridos grupos de noctámbulos al acecho de las mujeres semidesnudas que salían a vivir la noche” (110). De manera

similar a la cacería que da nombre al relato, la brutalidad masculina es uno de los aspectos que identifican el espacio. Puesto que “el nombre propio, en tanto que síntesis, se presta entonces a un desarrollo analítico a través de la descripción” (Pimentel 37), dicha ampliación se observa en otro escenario, al interior de Ciudad Juárez, que define el ambiente fronterizo con mayor especificidad: el *Salón Cristal*.

El Salón Cristal es un burdel donde ambos protagonistas participan en ritos homosociales, a la par que se gesta la depredación de uno de ellos. Entonces, resulta preciso establecer una analogía entre los puntos anteriores y la violencia ejercida por los hombres que particulariza al bar de Juárez. Se le define no sólo a través de sensaciones asfixiantes, sino también por los discursos masculinos que se presentan en el trato hacia las trabajadoras:

Buenasbuenasbuenas nooooches a todos mis compas de Juaritos y municipios circuncidados que acaban de ingresar al paraíso de este su exclusivísimo Salooooón Cristaaal el número que tenemos preparado para ustedes a continuación estará a cargo de una belleza una verdadera beldad una vedette de primerísima categoría una hermosura de muchachita recién desempacada [...] para el deleite de quienes nos acompañan agotando sus bolsillos en nuestro surtido bar respetable público con ustedes ¡Jazmín! (Parra 101)

Este fragmento particulariza el ambiente del Salón Cristal y, a su vez, enfoca la violencia simbólica² que se produce en su interior. Una

² Refiere Bourdieu, en *La dominación masculina*, que la violencia simbólica es una “violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento” (12). Por consiguiente, la presencia de este tipo de violencia en la obra de Parra invita a considerar las diversas formas de agresión masculina que pueden permear el ambiente, sin que se trate, como lo menciona Bourdieu, de “minimizar el papel de la violencia física

manera de aproximarnos a ello es, inicialmente, la mirada fija masculina, que consiste en un escrutinio visual y que, “como la violación, captura y encierra a su blanco, forzándolo a ubicarse en un lugar que se convierte en destino, un lugar del cual no hay escapatoria, una subjetividad obligatoria” (Segato 41). En vista de lo anterior, resulta factible mencionar que el presentador ofrece a los hombres una versión exotizada de la trabajadora como si de un tributo se tratase. Sus palabras objetualizan el cuerpo de la mujer en favor de la jerarquía varonil que domina el lugar, puesto que el burdel escenifica la reafirmación de la masculinidad mediante la cosificación. También, esta depredación se allega con otros ataques de carácter físico, como una pelea donde los hombres del burdel violentan a cierta bailarina: “Un grupo de cholos se ha apoderado de la bailarina, derribándola sobre ellos, arrancándole las bragas [...] los ojos inyectados, los puños en alto, las bocas babeantes. Parecen pedir sangre” (Parra 122). En relación con ello, es pertinente referir que, en la masculinidad, “el sistema de estatus se basa en la usurpación del poder femenino [...] garantiza el tributo de sumisión” (Segato 144-145). Asimismo, la hegemonía de los hombres “depende de la capacidad de exhibir esa potencia, donde masculinidad y potencia son sinónimos [...] tienen que ser construidas, probadas y exhibidas” (Segato 44). Esto permite interpretar que, en el Salón Cristal, las mujeres son despojadas de su autonomía por medio del abuso sexual. Se aniquila la feminidad con la producción de una subjetividad aterrada: un cuerpo obligado a ser un ícono de la expurgación que debe bailar nuevamente debido a la violencia. A su vez, la brutalidad de los asistentes del burdel al final de la cita es una suerte de acto performático que da cierre a la expropiación de la víctima. Se trata de una culminación que, al mismo tiempo, exige con crueldad el sometimiento de alguien más, dado que ello pertenece al

y (hacer) olvidar que existen mujeres golpeadas, violadas, explotadas, o, peor aún, querer disculpar a los hombres de tal forma de violencia” (50).

ciclo de validación masculina donde el prestigio debe restablecerse. Ya sea a partir del lenguaje o de la materialidad, la depredación se torna una característica del ambiente en “El cazador”.

Desde una visión distinta, es preciso estudiar cómo estos discursos de la violencia masculina afectan la subjetividad de quien, por tener mayor exposición, acaba siendo el protagonista: Joel Villaseñor. Cliente habitual del burdel y oriundo del Juárez machista que Parra representa, era buscado por cometer un homicidio tras haber encontrado a su antigua pareja con un pretendiente: “Vio las manos del Gabacho, y enseguida las imaginó acariciándola [...] Joel no supo si dijo o lo pensó, ‘pinche vieja puta’ [...] cruzó la verja y alcanzó la calle, ya le había quitado el seguro a la pistola” (112). Dado que el enojo devino de una cosificación, es posible hilar dicho acto con las exhibiciones del Salón Cristal. Tal es la cercanía entre situaciones que, aun en la confrontación final, ocurre algo idéntico dentro del burdel: “La escena lo hace recordar la noche en que mató al gringo. Es la misma situación: Úrsula con los labios hinchados” (123). Sin embargo, lejos de analizar nuevamente la materialización de estos discursos, conviene notar su asimilación mediante un elemento formal del relato: la focalización en las palabras del perseguido, quien relata sus preocupaciones luego del asesinato en lo que podría considerarse un monólogo interior. Este se define como “por un lado, exploración de la conciencia, captación de su devenir; por otro, imagen del mundo, reflejo de la realidad en la conciencia” (Tacca 102). Es así como, al ser una “actividad mental pre-lógica vertida en los cauces —lógicos— del discurso, impresión convertida en expresión, callada intimidad transformada en comunicación” (Tacca 106), posibilita la aparición de ciertos discursos masculinos dentro del personaje:

Cómo volver a fingir que no estoy muerto de miedo, cómo aparentar indiferencia, entereza, valentía, si ni siquiera puedo dormir a causa de la respiración fantasmal que flota tras de mi nuca y me pone delante de los ojos la sangre del muerto salpicándome como chorros de ácido, disolviendo mi

cuerpo hasta convertirme en esa sustancia viscosa que dejo tras de mí, que excreto y embarro en lugares y cuerpos, que se huele a distancia, se siente en la cercanía, provoca el respeto de los hombres [...] el rastro que me ha hecho entender la vida como un ridículo juego de espejos donde se mata y se muere en un mismo acto. (Parra 99)

Este descenso en la vibración humana también da cuenta de las voces que subyacen en la conciencia de Joel Villaseñor:

Mi padre, sí, que no entiende nada y sólo ordena, regaña, acusa, ¿otra vez quejándote de lo mismo, Joel?, ya te dije que todo está arreglado, no te va a pasar nada, sólo esto me faltaba, que además de criminal me resultaras cobarde, levántate!, sal de la casa, ¡dale la cara al mundo!, no quiero que estés aquí, vete a la calle donde te vean [...] tampoco entenderá lo que suceda el día que le traigan a su hijo con varios agujeros de bala, sin vida... así tendrá que terminar todo, así me lo gritan a la cara estos fantasmas que me acompañan a cada momento; claman y exigen justicia, repitiéndome la sentencia antigua del ojo por ojo, diente por diente, vida por vida, porque así debe ser la justicia si existe. (118-119)

La cita muestra una relación de los discursos masculinos con la subjetividad del protagonista y la fluidez de su performatividad.³ Lo anterior puede analizarse al entender que el hombre “responde a la relación entre pares, miembros de la fratria masculina y la necesidad de

³ Con esta afirmación me remito a la propuesta estructural de Butler (522) sobre el género en “Performative Acts and Gender Constitution”, donde menciona que éste no se centra en un hecho, sino que se construye mediante una serie de actos performativos. Aunque la idea de hombre o mujer tiende a observarse con esencialismo, hay fluidez en los intentos por afirmar un rol de género y, en consecuencia, inexactitudes, dado que las personas yacen expuestas a una experiencia pública y discursos sociales que afectan su performatividad (528). Es por lo anterior que resalto la incapacidad de Joel Villaseñor de asimilar y actuar por completo lo que le exige el mandato de masculinidad.

dar cuenta al otro” (Segato 45). Así, “esas compañías silenciosas, que presionan, están incorporadas al sujeto y ya forman parte de él” (36). De este modo, la crudeza del padre en “El cazador” remite a una suerte de reclamos hacia Joel Villaseñor por la evasión del mandato de su género, puesto que, tras el asesinato, el miedo contrarrestó la capacidad depredadora. Esta aseveración resulta más evidente con las voces o fantasmas que, vistos a manera de demandas, son asimilados por Joel como una jerarquía inamovible donde la vulnerabilidad del hombre equivale a ser aniquilado. En esa misma línea, es posible observar la dicotomía entre el arrepentimiento y las ideas culturales del género a la luz de que, según Berggren, el cuerpo masculino puede ser orientado hacia discursos de hombría —violencia o dureza—, mas también hay un historial de experiencias que los refutan y complejizan la formación de una identidad (245-247). Es así como, luego de la culpabilidad, el perseguido reflexiona que es incapaz de seguir actuando; aunque el hecho de que haya matado a alguien “*provoca el respeto de los hombres*”, la sensación de ser acechado termina por subsumir su exhibición varonil. Joel llega a comprender lo absurdo de esa exposición cuando se percata de que la depredación masculina conlleva su propia ejecución al no poder hacer ostensible la virilidad. Concretamente, este soliloquio enfatiza la inestabilidad de los discursos que se posicionan dentro de la subjetividad del protagonista y, a su vez, permite comprender sus acciones en la culminación del relato:

Por fin puede ver las facciones del hombre, plenas, nítidas, y una ternura remota se apodera de su pecho: esa cara es una máscara de miedo, de angustia, de culpabilidad [...] Con un temblor que lo sacude por entero al ver el cadáver, Joel empieza a experimentar una lástima infinita por el asesino. (125)

A diferencia de la conciencia del personaje, el pasaje anterior puede leerse a modo de una materialización de las contradicciones en el actuar masculino, pues muestra el dejo de empatía que la presa siente por su cazador. Es pertinente referir que, según Butler, el cuerpo

implica vulnerabilidad, mortalidad, de manera que la exposición a la violencia no sólo connota su dimensión social, sino que, en una suerte de paradoja, también da oportunidad para reclamar su autonomía (26). Por consiguiente, el arrepentimiento tras la ejecución de otra persona desactivó, aunque fuese por un instante, la configuración depredadora del protagonista: trajo de vuelta los sentimientos que estaban ocultos por la masculinidad. Más allá de un cambio total en la subjetividad de Joel Villaseñor, se trata de una expresión que remite al conflicto de los ideales masculinos con su ejecución, así como al reconocimiento del trauma que la violencia dejó tras de sí en quien tomó el papel de víctima y victimario.

En suma, el análisis sobre el espacio y el monólogo interior en “El cazador” evidencia tanto la presencia de los discursos machistas dentro del Juárez creado por Parra como su gestación inestable en la subjetividad del personaje principal. Primeramente, el Salón Cristal es un ambiente que, construido sobre la violencia física y simbólica, funge a modo de metonimia de la depredación fronteriza. Exhibe los códigos más virulentos de las masculinidades del relato, pues éstas, similares al protagonista, constantemente objetualizan a las mujeres y demuestran el prestigio ante sus pares. No obstante, lo anterior se torna aún más complejo con el vistazo hacia el interior de Joel Villaseñor, debido a que las jerarquías de su género dejan de tener carácter inalterable a raíz de que comete un asesinato y empieza la culpabilidad. Al escuchar las voces de la cofradía varonil y sentir al depredador que lo atormenta, se revela su negativa a llevar a cabo los comportamientos aprendidos durante una vida en la frontera. De este modo, pese a que el protagonista cedió ante los signos violentos de la masculinidad hasta cometer un homicidio, la subjetividad de Joel Villaseñor remite a un proceso interno donde convergen la dureza y la vulnerabilidad. Es así como la depredación constata lo inestable de la masculinidad en relación con la jerarquía patriarcal que busca fundamentarla.

LA REMEMBRANZA DEL FRATRICIDIO

En cuanto al relato “Al acecho”, la narración se desarrolla en función de un protagonista que oscila entre la memoria y un presente donde sus motivaciones comienzan a ser cada vez más difusas. Dentro de la narrativa de Parra, esta preponderancia en la complejidad psicológica de los personajes ya ha sido estudiada por María Dolores Bolívar. Dicha crítica menciona que los sujetos del autor “continuamente ascienden o descienden, caen o se levantan, prefiguran, tanto en su andar como en su introspección, los pozos desoladores de la existencia humana” (267). Justamente, la inestabilidad del personaje y su manera de relacionarse con la historia permite notar, en el relato que nos concierne, de qué manera los acontecimientos se allegan con una recreación del pasado. Esto se observa en las constantes reflexiones de Bosco, quien rememora las causas que llevaron al asesinato de su hermano por parte de Ángel, su mejor amigo y casi otro hermano. Mientras aguarda para vengarse, esta remembranza del fratricidio da pie a una introspección que trae consigo voces y recuerdos que no sólo pueblan el espacio, sino que también catalizan o desactivan sus motivaciones. Así pues, el cuento puede analizarse desde los recuerdos que el personaje se narra a sí mismo y cómo influyen en el ambiente o en su carácter.

El relato toma sitio en un vecindario donde Bosco, escondido dentro de un matorral, busca ejecutar un asesinato que vengue la muerte de su hermano. Durante la espera que precede al homicidio, el escenario se fundamenta en las descripciones sobre lo aislado de la colonia y las alimañas alrededor del protagonista. Un ejemplo de ello puede observarse en que “desde que él era chico sólo hay cuatro casas en esa cuadra, muy cerca de los confines de la urbanización” (Parra 283), así como al mencionar que “hay en torno suyo tanta mosca, tanto calor empalagoso, tanto silencio y tanta oscuridad [...] crepitaciones de los insectos y roedores” (290-291). Empero, aunado a estas características físicas, el espacio también se particulariza a raíz de una condición del personaje: sus recuerdos. Constantemente, la aparición

de animales en el sitio —tarántulas, murciélagos, gatos silvestres y demás— se mezcla con el recuerdo de Bosco sobre sus familiares o las personas del pueblo. Dicha remembranza narrativa puede entenderse desde la noción de que “cuando la construcción del espacio se da a partir de las limitaciones espacio-temporales, perceptuales y cognitivas de un personaje, estas limitantes informarán, e incluso distorsionarán, el espacio de la ficción” (Pimentel 61). Entonces, es factible pensar el escondite no sólo en relación con la peligrosidad de los animales, sino también mediante la violencia discursiva que aprisiona al protagonista.

Cada sensación de cautiverio viene acompañada por voces que emergen de su subjetividad y que, además de caracterizar el ambiente, dan un vistazo hacia el tipo de discursos con los que el personaje ha convivido. Por mencionar una primera evidencia, lo anterior es visible en las palabras de la madre, que enfatizan el odio hacia el asesino de su hijo mediante un recordatorio de sus actitudes en la cárcel:

Ese infeliz lleva la maldad adentro. Y nomás eso le faltaba [...] ¿Pos que no oyes? Ángel acabó haciéndose puto en la cárcel. Y dicen que de los más solicitados, que hasta se pinta y se viste de mujer. Y cobra, cobra sus buenos pesos por otorgar sus mugrosas nalgas. (293)

Lo anterior adquiere mayor relevancia cuando se revela que el detonante de la pelea donde asesinaron a Jacobo no fue una supuesta infidelidad, sino el abuso sexual de Bosco por parte de Ángel, expuesto en la rememoración de las palabras del hermano difunto: “Cogiste con Ángel. A ese cabrón le gusta morder cuando coge. No te hagas. ¿Eres puto? [...] Maldito maricón, me las va a pagar” (296). Debo recalcar que la agresividad de dichas memorias, como mencioné en el párrafo anterior, se mezcla con el ambiente a tal punto que termina representada en el movimiento de los animales y la suciedad. Como una suerte de cobertura, los recuerdos se interrumpen por detalles del escenario, lo que resulta visible en el segmento donde “recuerda

mientras a su espalda un sonido le cripa la mano en torno a la escopeta. La gata otra vez. O un tlacuache. Pinches animales” (281), y en las siguientes palabras: “No se me olvida. ¿Qué le irá a preparar? Pero eso sucedía muchos años antes [...] El zumbido de un zancudo susurra un canto rencoroso junto a su oreja” (282). Así pues, Bosco habita tanto la impureza del terreno como las reminiscencias que este evoca, lo que provoca que las sensaciones de ira y peligrosidad sean consolidadas por la atmósfera del presente, aunque provengan del pasado. Esto lleva a otro fragmento en el que, a manera de analepsis, el protagonista visita al homicida de su hermano muchos años después y es culpabilizado:

No, güey, Jacobo y yo sí éramos carnales. Tú nomas estorbabas [...] Tú lo mataste. Por tu culpa, putito. Ángel sonreía con rencor. No más bien por mi culpa, porque no se me ocurrió que Jacobo iba a darse cuenta de que me estaba cogiendo a su hermanito [...] Sí, lárgate. Y no vuelvas, maricón. Cómo no se me ocurrió que tu hermano reconocería mis mordidas en tu pescuezo [...] Cállate, cállate, eso me decías cuando te la dejaba ir hasta mero adentro. ¡Puto! ¡Entonces te encantaba que te dijera mi amor, que estrecho culito tienes! ¡Cómo se ve que los parió la misma puta! (298)

Como tal, hay una ilación de la violencia con actos homofóbicos que, a partir de una lectura sobre los estudios masculinos, dan cuenta del tipo de discursos que aprisionan al protagonista junto con la podredumbre del escenario.

Para analizar esta relación es pertinente referir que, según Domínguez-Ruvalcaba, el poder de la masculinidad se fundamenta en buena parte sobre la negación del deseo homosexual y la homofobia no radica en la eliminación del afeminamiento, sino en poseerlo con crueldad (109-110). Dicha idea nos lleva a mencionar que los insultos de la mamá de Bosco, envueltos en un ambiente masculino y de depredación, apelan al machismo para sobajar el cuerpo de Ángel. Dado que el estatus del último se apoyaba en ser visto como un tipo

duro o masculino, la homofobia ejercida por la madre recalca que el homicida ha sido despojado de su virilidad y, por ende, sometido bajo la masculinidad que solía encarnar. Desde una noción cultural del hombre mexicano, lo anterior se complementa con la idea de que, en el acto sexual, el macho⁴ que penetra a otro justifica su masculinidad con la dominación; sin embargo, las relaciones homosexuales implican una ambigüedad de roles donde la percepción varonil es totalmente nublada (Priour cit. en McKee Irwin 25). Entonces, si pensamos esta visión con respecto al cuento “Al acecho”, las agresiones verbales de Ángel implican un afeminamiento de Bosco que reafirma la masculinidad del primero ante la del segundo. Incluso, en vista de que el relato pronto especifica que Ángel y Jacobo mantenían relaciones sexuales, es preciso interpretar que el homicida no sólo reprime su homosexualidad a fin de preservar la hombría, sino que hace lo mismo con Jacobo. De manera simbólica, los actos homofóbicos de Ángel connotan un miedo irracional hacia la pérdida del prestigio de la masculinidad, por lo que éste encasilla al protagonista en un agente pasivo y lo excluye de la jerarquía varonil. En sí, la observación de estos discursos apunta a que el entorno silvestre y sucio que rodea a Bosco se encuentra permeado de remordimientos sobre la violencia masculina. Hay una amalgama de elementos aprehensivos, ya sean físicos o discursivos, que remiten al conflicto del personaje en torno a las exigencias de los preceptos varoniles.

⁴ En vista de los diálogos del antagonista, recurro a las ideas de Paz (cit. en Domínguez Ruvalcaba 107-108) sobre el arquetipo cultural del “macho”, una figura que, en relaciones homoeróticas, siempre tiene que “chingar” al otro mediante la penetración, pues ello demuestra su hombría y, asimismo, frena el miedo homofóbico de tornarse en un agente pasivo. No obstante, como puede entenderse siguiendo a Priour y a Robert McKee Irwin (véase *Mexican Masculinities*), esta afirmación de Paz resulta endémica de ciertos contextos.

Aunada a la influencia del mandato de masculinidad en el ambiente, conviene examinar la interiorización de estos discursos en la subjetividad del protagonista. Durante el curso de la historia, Bosco ha sido expuesto a eventos traumáticos como una violación, la muerte de su hermano, la exigencia depredadora de su madre —“Debes matarlo en cuanto llegue a casa [...] Es el día más importante de tu vida” (Parra 281)—, entre otros, que lo llevaron a ser acorralado en un espacio violento. Los efectos pueden notarse en que “encarnaba el fracaso absoluto [...] representaba muy bien el papel del hijo castrado por la mamá, y lo sabía [...] los ojos se le llenaban de lágrimas por la menor insignificancia” (290). No obstante, la experiencia del personaje no estaría completa sin considerar, en alusión al título del relato, la reacción de Bosco ante los recuerdos de su vida sobajada mientras acecha la llegada de Ángel. Se enfrasca en una recuperación memorial donde no sólo aparecen vistazos de las voces que lo han perjudicado —los discursos de la masculinidad más virulenta—, sino también la interacción que guarda con ellos. En varios puntos del cuento, Bosco responde a su propio ejercicio rememorativo, lo que es visible gracias a la utilización del estilo indirecto libre. De acuerdo con Óscar Tacca, este recurso se caracteriza por presentar un narrador que “en lugar de acordarse un punto de vista privilegiado para su información se ciñe a la que pueden tener los personajes [...] los hechos y los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior” (77).

Gracias al estilo indirecto libre es factible percibir la complejidad psicológica de Bosco y, por consiguiente, la forma en que confronta sus remordimientos. Un primer ejemplo de ello aparece en su respuesta hacia la obsesión que su padre tenía con la venganza: “Ese cabrón se va a morir, malo que no sea ya [...] Pobre de mi padre. Murió lleno de rencor. ¿Qué se sentirá tanto odio dentro del pecho” (287). Ahora, esto se amplía aún más cuando el protagonista reflexiona en torno a los motivos que le exigen acabar con Ángel:

Recuerda que en la secundaria lo hicieron asistir a una obra de teatro donde el protagonista era empujado al crimen por el espectro de su padre muerto. Ser o no ser. Ésa. Sí, el fantasma se la pasaba jodiendo al héroe hasta conseguir que matara al traidor. Pero ese traidor no había recibido un castigo. Ángel sí. Estuvo en la cárcel y ya no es el mismo. El Ángel de antes no existe, papá [...] la idea de matar a alguien que no existe para complacer a quien ya murió le resulta tan absurda. (297)

Lejos de garantizar la depredación, el acto conmemorativo de Bosco ejemplifica una relación contradictoria ante las encomiendas familiares que tratan de configurarlo. Así, en primera instancia, sería factible leer al personaje como una “víctima al negársele su subjetividad, pero esta misma negación lo impulsará a actuar posteriormente de forma violenta” (Martínez 14). Sin embargo, según Berggren, la asimilación de los códigos agresivos en los hombres resulta imprecisa, pues la experiencia personal genera que haya fluidez al materializar los discursos dentro del cuerpo (247). Si bien Bosco ha sido dañado por la violencia masculina, su remembranza pone de relieve la diferencia entre la performatividad cruenta de su padre y la retentiva que él manifiesta contra ejercer la depredación. Por lo mismo, más allá de ser impulsado hacia la crueldad, el protagonista se entristece debido a la voz traumatizante de su papá, lo que puede entenderse como una desaprobación de la jerarquía masculina.

Justamente, en relación con la introspección de Bosco, es preciso aludir a la reflexión, un proceso emocional, cognitivo, donde un actor social nota los modos en que el contexto instauro su personalidad alrededor del género (Holmes cit. en Waling 102). Esta idea da pauta a interpretar que, en el pasaje anteriormente citado, se muestra un razonamiento con el que Bosco desestabiliza la lógica depredadora de su padre. Tras sufrir las imposiciones familiares y el intento de reivindicar la masculinidad del fallecido Jacobo, los recuerdos del protagonista lo enfrasan en un cuestionamiento sobre la motivación detrás del exterminio de Ángel; incluso, llega a percibirlo a modo de

algo inútil o descabellado. El diálogo entre él y su pasado revela que, aunque fue manipulado hasta casi volverse un asesino, los discursos masculinos y depredadores no pasaron por una “absorción” o asimilación sencilla, sino lo contrario. Tal es el caso que, durante el final, la inconsistencia de la performatividad virulenta de Bosco se evidencia cuando decide no disparar:

Ante la expresión asombrada de Ángel, donde él lee una súplica muda, baja el arma y sigue su camino [...] Ángel se aleja vivo, y con él la tragedia, el pozo fuera del tiempo, el vacío [...] Bosco se detiene, respira profundo y reemprende el paso [...] la silueta de la gata preñada le brinda un maullido a manera de despedida. (303)

Tras recorrer las causas y posibles consecuencias del asesinato durante bastante tiempo, Bosco desobedece los mandatos de su madre, así como el rencor que, proveniente de una noción masculina, había heredado de su padre. Dicho análisis se allega con el término de “agencia”, entendido como la posibilidad de interactuar con el mundo social luego de negociar los discursos interiorizados en la subjetividad (Waling 100). Así pues, la meditación del protagonista explica su negación a llevar a cabo los signos culturales de una masculinidad cargada de venganza y, asimismo, de un apetito insaciable por expropiar la vida de uno de sus pares. Es pertinente referir que Bosco logró desactivar una violencia que suele estar ligada a la estructura patriarcal, por lo que su huida del sitio y los fantasmas que lo encasillaban resultan tanto físicos como mentales.

Concretamente, en “Al acecho”, la examinación del ambiente esclarece una violencia que recluye y atormenta al protagonista, mas ello se complejiza con el análisis del estilo indirecto libre y su reflejo sobre la lucha interna por silenciar estos discursos. Para empezar, el matorral donde Bosco rememora su existencia se particulariza a raíz de voces que, por medio de agresiones homofóbicas, realizan una masculinidad allegada con el abuso y la extinción de otros cuerpos. Se trata de una depredación que daña la subjetividad del personaje

principal, la cual no sólo terminó sumida en un espacio silvestre y peligroso, sino que también fue moldeada para asumir el rol de victimario. Empero, la agencia y la reflexión de Bosco hacen de lo último un proceso difícil cuando sus cavilaciones, vistas en cada fragmento donde toma el control de la narración, generan una reacción ante los supuestos modelos de virilidad que debe seguir. Pese a ser constantemente retado por su madre, las heridas del protagonista representan más un incentivo para la reflexión y desactivación del mandato de masculinidad que una prohibición. En sí, el relato puede estudiarse desde los ataques metafóricos de la madre, el padre y Ángel, que habitan el espacio, y la manera en que son contrarrestados por Bosco, quien, luego de la evocación de eventos unidos a su subjetividad, fue presa de ellos.

CONCLUSIÓN

Ambos cuentos de Eduardo Antonio Parra son factibles de leerse como una representación de la violencia masculina y del proceso en el que resulta interiorizada. Lo anterior fue demostrado con un análisis de cada relato que, a su vez, estuvo sustentado sobre elementos formales como el ambiente o el estilo indirecto libre. Así, en cuanto a “El cazador”, observamos la particularización de un espacio con referente real —Ciudad Juárez— y de otro que suele estar anclado al ideario del machismo —un burdel— mediante los discursos masculinos que cosifican el cuerpo femenino, y producen una violencia física y simbólica para reafirmar la hombría. Dicha jerarquía masculina altera la subjetividad de Joel Villaseñor. Sin embargo, el análisis del monólogo interior permite entrever que, aunque esta jerarquía fue experimentada por el protagonista a lo largo de los años, su asimilación resulta caótica a causa de experiencias como la culpabilidad o el miedo, de modo que se evidencian las contradicciones de performar la virilidad. En otro apartado, sucede algo similar con “Al acecho”, pues aquí el escenario se construye a través de la suciedad

y los recuerdos traumáticos del personaje principal, que remiten a insultos y agresiones homofóbicas donde se impone un modelo de comportamiento masculino. Por lo mismo, Bosco resulta instigado a convertirse en un depredador que vengará la muerte de su hermano, pero la revisión del estilo indirecto libre visibiliza que esta misión se torna ambigua tras las constantes remembranzas del personaje. Es así como el ejercicio reflexivo acaba por erradicar la configuración depredadora del protagonista y, con ello, la influencia del mandato de masculinidad. Finalmente, “El cazador” y “Al acecho” son una puesta en escena literaria del modo en que los discursos masculinos se reproducen dentro de ciertos espacios. Como se menciona en la tesis central de este artículo, hay una dinámica de poder conflictiva que afecta la subjetividad de los hombres hasta tornarlos en víctimas y verdugos de la configuración de su género.

BIBLIOGRAFÍA

- Berggren, Kalle. “Sticky Masculinity: Post-structuralism, Phenomenology and Subjectivity in Critical Studies on Men”. *Men and masculinities*, vol. 17, no. 3, 2014, pp. 231-252, <https://doi.org/10.1177/1097184X14539510>.
- Bermúdez, Gerardo. “Masculinidades homosexuales en la narrativa de Eduardo Antonio Parra, Joaquín Hurtado y Nadia Villafuerte”. *Signos Literarios*, vol. 6, no. 12, jul.-dic. 2010, pp. 41-65.
- Bolívar, María Dolores. “Eduardo Antonio Parra. *Los límites de la noche*. México: Era, 1996”. *Literatura Mexicana*, vol. 9, no. 1, 2013, pp. 266-271, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/326>.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, 2000.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, dic. 1988, pp. 519-531, <https://doi.org/10.2307/3207893>

- _____. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2004.
- Camarena Valenzuela, Iván, y Gabriel Osuna Osuna. “Expresiones metafóricas de la violencia en la narrativa del norte de México”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 17, 2017, pp. 97-120, <https://doi.org/10.36798/critlit.vi17.53>.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity: From Sensuality to Bloodshed*. Palgrave Macmillan, 2007.
- González Luna, Ana María. “Narrativa de la violencia y testimonio del ‘destierro’ en los cuentos de Eduardo Antonio Parra”. *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*, editado por Ana María González Luna y Ana Sagi-Vela González, *Ledizioni*, 2017, pp. 57-75.
- Luévano, Sabino. “Neoliberalismo y masculinidad en *Nostalgia de la Sombra* de Eduardo Antonio Parra”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 24, 2022, pp. 6-36, <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i24.373>.
- Martínez Pacheco, Agustín. “La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio”. *Política y cultura*, no. 46, sep.-dic. 2016, pp. 7-31.
- McKee Irwin, Robert. *Mexican masculinities*. University of Minnesota Press, 2003.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros, 2018.
- _____. *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes, 2003.
- Palaversich, Diana. “Espacios y contra-espacios en la narrativa de Eduardo Antonio Parra”. *Texto Crítico*, vol. 6, no.11, 2002, pp. 53-74.
- Parra, Eduardo Antonio. *Sombras detrás de la ventana*. Era, 2009.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo XXI, 2001.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Gredos, 2000.

Verduzco, Raúl. *Memoria y resistencia: representaciones de la subjetividad en la novela latinoamericana de fin de siglo*. Bonilla Artigas Editores, 2014.

Waling, Andrea. "Rethinking masculinity studies: Feminism, masculinity, and poststructural accounts of agency and emotional reflexivity". *The Journal of Men's Studies*, vol. 27, no.1, 2019, pp. 89-107, <https://doi.org/10.1177/10608265187829>.



Identidad rendida: la Revolución mexicana
y la migración a Estados Unidos en
Peregrinos de Aztlán

Surrendered Identity: The Mexican Revolution
and Migration to the United States in *Peregrinos de Aztlán*

ROXANA FRAGOSO

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9900-6702>

El Colegio de Sonora, México

roxana.fragoso@gmail.com

Resumen:

Peregrinos de Aztlán (1974) del autor chicano Miguel Méndez exige una mirada interdisciplinaria entre la historia y la teoría literaria. Por ello, a través del estudio de la nueva historia cultural se busca analizar la primera novela del autor, con base en el concepto de *identidad rendida*. Este fue acuñado por el antropólogo Roberto Cardoso para referirse a una identidad a la cual, como consecuencia de un contexto hostil, se tiene que renunciar por un determinado tiempo, pero que después se recupera y actualiza. La movilización del concepto de identidad rendida como categoría de análisis se justifica en la fuerte preocupación por parte de Méndez de resignificar y recordar el pasado de la comunidad yaqui dentro de su novela. Esto se logra gracias a un acercamiento a la tradición oral y a la configuración de algunos de sus personajes principales. Finalmente, en *Peregrinos de Aztlán*,



la participación de los yaquis en la Revolución mexicana fue el catalizador de su primera rendición identitaria, que se prolongó hasta la década de los sesenta con la migración de la comunidad hacia Estados Unidos.

Palabras clave:

Revolución mexicana, literatura chicana, memoria y literatura, yaquis.

Abstract:

Peregrinos de Axtlán (1974) by Chicano author Miguel Méndez demands an interdisciplinary look between history and literary theory. Therefore, through the study of the new cultural history, the aim is to analyze the author's first novel, based on the concept of Surrendered Identity. This term was coined by anthropologist Roberto Cardoso to refer to an identity that, as a consequence of a hostile context, has to be renounced for a certain time, but which is later recovered and updated. The mobilization of the concept of surrendered identity as a category of analysis is justified by Méndez's strong concern to resignify and recall the past of the Yaqui community within her novel. This is achieved through an approach to the oral tradition and through the configuration of some of its main characters. Finally, in *Peregrinos de Axtlán*, the participation of the Yaquis in the Mexican Revolution was the catalyst for their first identity surrender, which lasted until the 1960s with the migration of the community to the United States.

Keywords:

Mexican Revolution, Chicano literature, memory and literature, Yaquis.

Recibido: 26 de enero de 2023

Aceptado: 5 de noviembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.476>

La historia escrita, coqueta y liviana, los
desdeña, como toda puta que no otorga
favores si no pulsa el oro de la paga.

Miguel Méndez

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN

A casi cincuenta años de publicación, la primera novela de Miguel Méndez sigue dejando un hilo abierto para la conversación sobre múltiples tópicos. Los personajes de *Peregrinos de Aztlán* instalan un espacio para hablar de su memoria y constituyen una colectividad sumergida en la otredad y la alteridad.

Miguel Méndez (Bisbee, Arizona 1930 - Tucson, Arizona 2013), exponente de la literatura chicana, desarrolló su obra literaria con alta conciencia social sobre los procesos migratorios. En su calidad de sujeto social mexicano-estadounidense, construye un universo narrativo que forma parte del sincretismo cultural y lingüístico de la herencia de las culturas mexicana y estadounidense. Para Méndez, escribir surge de una necesidad, de un oficio. Sus letras salen a la luz, por primera vez, en el año de 1969 con el cuento “Tata Casehua”, cuyo título original es “Tragedias del noroeste: Tata Casehua” (1967). Desde sus primeras obras, es posible observar que, además de abordar la temática de la frontera, también mantiene una fuerte preocupación por dar sentido al pasado de los yaquis que habitan entre el noroeste de México y el sur de Arizona; es decir, por marcar la travesía de la pérdida de su cultura, que inicia con la rendición de

esta a finales de la Revolución mexicana y continúa con su segunda rendición y situación actual: la marginación social. Para marcar dicha pérdida, se utiliza la memoria como hilo conductor. Lo mismo sucede con *Peregrinos de Axtlán*: su novela inaugural es un emblema de la literatura chicana, al relatar la historia de la frontera del noroeste mexicano a través de sus personajes. Incluso fue calificada como “[u]na de las obras narrativas más ambiciosas que hasta ahora ha producido la pluma chicana por su variedad de léxicos y por la complejidad de sus personajes y de sus temas. Es un *maremagnum* del mundo chicano” (Alarcón 62).

Los protagonistas de la novela son los marginados: los chicanos, los yaquis, las prostitutas y los mendigos. Para analizar las consecuencias de los conflictos armados en las identidades de cada uno de estos grupos, es necesario definir brevemente el concepto de guerra, el cual puede entenderse como la ausencia de reglas y del orden civil (Illades 12). En el presente trabajo se propone analizar, con base en el concepto de “identidad rendida”, cómo se representan en *Peregrinos de Axtlán* las consecuencias de la Revolución mexicana sobre la identidad y la posición social de los personajes yaquis. Roberto Cardoso acuñó el concepto “identidad rendida” para referir una identidad a la cual se tiene que renunciar por un determinado tiempo, a través de un contexto hostil, pero que después se recupera y actualiza.

Varios autores, entre ellos Raquel Iglesias, Francisco A. Lomelí y Marta Faggin, hacen alusión a la infancia de Miguel Méndez en El Claro, Sonora, y a la importancia de su formación autodidacta en el ámbito de las letras, que lo diferencia de los demás escritores chicanos. El propio Méndez, en una entrevista con Bruce-Novoa en 1983, detalla que comenzó a escribir desde muy temprana edad; tanto que a los dieciocho años ya tenía esbozada su primera novela autobiográfica, que más tarde se publicaría con el título de *Entre letras y ladrillos* (1996). En el texto “Aclaraciones” (disponible en la quinta edición de *Peregrinos*), el autor también toca el tema de sus inicios no solo en la escritura, sino en la redacción de su obra cumbre, y ex-

plicita la cercana conexión que siempre tuvo con la familia y con el mundo indígena:

Desde estos antiguos dominios de mis abuelos indios escribo esta humildísima obra, reafirmando la gran fe que profeso a mi pueblo chicano, explotado por la perversidad humana. Relegado de la instrucción bilingüe que le es idónea y desdeñada en su demanda de auxilio por la ignorancia de unos, la indiferencia de otros y, más que todo, por la malevolencia de los que pretenden someterlo a la esclavitud eternamente y sostener el contraste de su miseria y el mito de la superioridad del blanco. (Méndez, *Peregrinos*)

Podemos ver entonces que vivir en esta región permitió a Miguel Méndez conocer la historia y la memoria de los yaquis de una manera más cercana, y que, de esta manera, el autor pudo obtener testimonios de la historia de esta comunidad de una manera más directa y sencilla.

Desde el título, la novela refiere a una trama que oscila entre lo mítico y la denuncia, entre el trauma y la tragedia. Aztlán¹ es un símbolo que la cultura chicana retomó para reencontrar sus raíces. Ubicado en el norte de México, Aztlán fue, según el mito, el lugar desde donde partieron los aztecas hacia la búsqueda de la fundación de su territorio (Gutiérrez 202).² Ahora, el viaje es desde el sur hacia el

¹ Sobre este tema, López Pulido menciona que: “A diferencia del clásico peregrinaje donde los peregrinos experimentan sentimientos de alegría y satisfacción al llegar al lugar santo, *Peregrinos de Aztlán* nos presenta las dolorosas vivencias de un pueblo que ha sido maldecido y aprisionado por los tentáculos de los viñedos norteamericanos y debe continuar trabajar y luchar solo para sobrevivir.” (80; trad. mía)

² Una de las principales referencias del mito de Aztlán se encuentra en el libro *Aztlán. The history, resources and attractions of New Mexico* (1885) publicado por el Secretario de Nuevo México William G. Ritch. En él la leyenda de Moctezuma cobra vital importancia para el origen de la nación Azteca: Aztlán (Gutiérrez 202).

norte y los peregrinos son todos aquellos migrantes que buscan mejores oportunidades en la tierra prometida, tal y como se representa en la novela: “Del sur iban, a la inversa de sus antepasados, en una peregrinación sin sacerdotes ni profetas, arrastrando una historia sin ningún mérito para el que llegara a contarla, por lo vulgar y repetido de su tragedia” (Méndez, *Peregrinos* 50). Así, la peregrinación en la primera novela de Méndez alude a elementos trágicos que rodean a los campesinos e inmigrantes en Estados Unidos, mediante una reinención del mito de Aztlán, el cual fue retomado por la cultura mexicoamericana durante el movimiento chicano.³ Dicha reinención denota por su cuenta una de las muchas pérdidas cometidas, consciente o inconscientemente, por la comunidad yaqui durante el período de la conquista y después de la Revolución, sacrificando sus orígenes ancestrales y la consciencia sobre estos en favor de la espera de una mejor calidad de vida. Emprenden pues la retirada, despojándose de sí mismos.

Peregrinos de Aztlán continúa vigente en tanto que representa múltiples tópicos de interés social actual, entre los que se encuentra la guerra como conflicto identitario. A través de la memoria de estos conflictos se desata un espacio en el cual la colectividad reivindica su historia.

LOS OTROS: LA MEMORIA Y UNA FORMA DE RENDICIÓN DE IDENTIDAD

En sus tres partes, *Peregrinos* relata situaciones de pobreza y migración que vive, en primera instancia, uno de los protagonistas: Loreto

³ En *Chicano Nations*, Marissa K. López (2011) refiere que existió una malinterpretación en el reclamo del espacio imaginado de Aztlán para la identidad chicana, el mito de una herencia azteca y la familia patriarcal (6).

Maldonado, un yaqui que figura como un “antihéroe” y por cuya perspectiva se van hilando las historias de la mayoría de los personajes. Los nominalismos en la novela son dados de manera consciente. Si nos detenemos primeramente en el nombre de Loreto Maldonado, dentro de la historia de los yaquis encontramos a Juan Maldonado, mejor conocido como el Tetabiate, quien fue un líder yaqui que participó durante la guerra del Yaqui (1897-1899) para defenderse en contra de la colonización de sus tierras (Padilla 26). Por otro lado, en los antecedentes de la misma guerra también figura un Loreto Molina, quien, en enero de 1885, por órdenes de las autoridades civiles de Guaymas, atacó la casa del jefe José María Leyva (Cajeme). De tal forma se deduce que la elección de los nombres para los personajes de *Peregrinos de Axtlán* no fue arbitraria; a lo largo de este análisis se mencionarán otros ejemplos.

Aunque Loreto Maldonado es el hilo central, porque es a través de sus sueños y memorias que se cuentan algunas de las otras historias, no existe una jerarquía entre los personajes. Los protagonistas son “los otros”, los olvidados, esas múltiples voces que habitan la calle de una ciudad fronteriza del noroeste mexicano en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado: los pordioseros, los *hippies*, las prostitutas como La Malquerida, los mojados como Lorenzo Linares, el Vate, jornaleros como El Ramagacha y, claro, los chicanos.

Es importante esbozar brevemente la vida de la frontera durante el contexto de *Peregrinos*. Durante las décadas de 1960-1970, tiempo en que se ubica la novela, la población fronteriza tuvo un crecimiento acelerado. Para ser exactos, en 1970, se contabilizaron 2'352,691 habitantes (Valenzuela 126). Este crecimiento exponencial en la frontera de México se debió a que la mayor parte de los mexicoamericanos, desde 1960, comenzó a emigrar del campo a las ciudades como consecuencia del Programa Bracero, el cual consistió en la contratación de trabajadores agrícolas de manera “temporal” debido a las altas demandas de producción de la industria estadounidense. Sin embargo, al finalizar este programa en 1964, se propuso

un acuerdo entre los gobiernos de ambos países para industrializar la frontera. Como consecuencia de este acuerdo, muchos migrantes repatriados y migrantes de otros sectores de México se aglomeraron en las ciudades fronterizas.

Este es el motivo histórico de la migración. Ahora, dicho cruce de la frontera, a través de las inclemencias del desierto de Sonora es relatado con maestría por Miguel Méndez y se convierte en uno de los temas que la crítica destaca de *Peregrinos de Aztlán*. En la primera novela de Méndez, se puede identificar una analogía del desierto como campo de batalla, ya que es un espacio de tragedia para quienes se dirigen hacia Estados Unidos. Como ejemplo, se encuentra la muerte de Lorenzo Linares. La historia de este personaje es presentada por uno de sus mejores amigos, a quien apodaban el Vate. A ambos los unía su fascinación por escribir versos. El viejo Ramagacha, Pedrito Sotolín, Lorenzo Linares y el Vate forman un grupo de inmigrantes que intentaron cruzar la frontera por medio del desierto. Sin embargo, Lorenzo no corre con suerte y muere durante la travesía. En el camino, después de pasar San Luis Río Colorado “[l]o divisaron parado, dijo, como si fuera sahuaro [...] A Lorenzo se le oscureció a mitad del día, llorando a lágrima viva. No hay quien tenga una tumba tan inmensa, ¡el desierto entero!” (50).

Francisco Lomelí observa que en *Peregrinos* se documenta una realidad social fronteriza que había sido relegada. Entre los recursos estilísticos que analiza de la novela se encuentra la recuperación de la tradición oral: “acude a una fuente verbal y de imágenes arraigada en la tradición oral donde el lenguaje multifacético y rebuscado cuenta por sí como manifestación de una cosmovisión milenaria de matices arcaicos y meticulosos refinamientos” (Lomelí 46). De tal manera, en muchas ocasiones se le otorga la voz al *pachuquismo*, al caló de la frontera, a los campesinos, así como también a los yaquis mismos. La naturalidad del habla del entorno social fronterizo que se observa en el lenguaje de cada uno de los personajes se debe a que el propio autor formó parte de esa sectorización de grupos subalternos.

Como ya se ha mencionado, desde su publicación, el *corpus* crítico de *Peregrinos de Aztlán* se ha enfocado, en su mayoría, en el tema de la representación chicana. Sin embargo, además de denunciar las condiciones de los sujetos fronterizos, el autor también revela en *Peregrinos* uno de los tópicos que vendrían a acompañar su narrativa: su relación y fascinación por la tradición yaqui. En esta novela, por ejemplo, se habla sobre la participación de los yaquis durante la Revolución, un tema poco tratado por la historia y aún menos visto en el mundo de la literatura. El autor abre entonces un nuevo tópico, mas ésta no es la única cualidad novedosa de esta obra, como se verá a continuación.

El espacio-tiempo donde todos los personajes tejen sus historias se encuentra abierto. Al no nombrar directamente la ciudad en donde se desarrolla la trama, es posible reconocer a un autor con influencias de la novela hispanoamericana. Al estilo de Macondo, en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, Miguel Méndez deja en entredicho la ubicación de su historia. Sin embargo, sí se proporcionan ciertas referencias geográficas directas, como San Luis Río Colorado, Sonoyta, Yuma, Empalme, entre otras ciudades fronterizas. De hecho, este tipo de ciudades son reconocidas por algunos teóricos como “ciudades espejo”, un “concepto geográfico aplicado a localidades urbanas contiguas, separadas por un límite administrativo nacional y/o internacional, cuyas interrelaciones, económica, política y social presenten un grado de complementariedad” (Reyes et al., cit. en García 43). A pesar de esto, las referencias contextuales en la novela son claras: es una ciudad fronteriza “en apariencia tan alegre y en el fondo tan trágica” (Méndez, *Peregrinos* 39).

Por otro lado, *Peregrinos* se caracteriza principalmente por romper e integrar distintas formas de estructuración narratológica. Se divide en dos tiempos narrativos o secuencias que nos presentan de manera anacrónica los hechos. La primera parte de *Peregrinos de Aztlán* muestra a Loreto Maldonado: un viejo yaqui que se dedica a lavar coches en una ciudad fronteriza y que rememora desde su contem-

poraneidad los tiempos que vivió con su compadre Rosario Cuamea, durante la Revolución mexicana. Mientras tanto, en el presente del tiempo narrativo —el segundo tiempo narrativo—, este personaje mantiene encuentros con otros protagonistas que, a través de la rememoración de su pasado, ayudan a construir todo el panorama de este peregrinaje.

La perspectiva histórica acerca de la Revolución mexicana, desde la cual se narra en *Peregrinos*, es la de la comunidad yaqui. Como se mencionó anteriormente, la hipótesis de este artículo es que los yaquis en la novela mantienen una “identidad rendida”. Cardoso define esta como “una identidad latente a la cual se renuncia tan sólo como un método y en atención a una praxis dictada por las circunstancias, pero que en cualquier momento puede ser invocada o actualizada” (66). Para demostrar esta hipótesis, se analizará la historia de Jesús de Belén y Rosario Cuamea.

En *Peregrinos* se reconoce un pasado de los yaquis mediante la narración de los personajes principales, tal como lo muestra la historia del amigo de la infancia de Loreto Maldonado:

Es el caso que el viejo Loreto tenía el cerebro lleno de redes; altos ideales y dignidad eran los hilos que el tiempo conservaba a medias tejidos, a medias demadejados; aunque viéndola del otro lado, a lo mejor su modo le venía de herencia de la muy antigua dignidad de su raza; yaqui de pura cepa con la regia apariencia de una estatua arrancada de la entraña del granito. (Méndez, *Peregrinos* 21)

También el propio amigo de la infancia de Loreto personaje principal, “Jesusito de Belén, el buqui milagrero” (Méndez, *Peregrinos* 33), es una muestra clara de la representación del pasado de los yaquis. Los orígenes de este curandero son relatados por una voz onírica que oscila entre la memoria y el sueño: “Por un pelito no nacía en Belén Jesusito. Estaban enmontados en el Bacatete porque el sanguinario Díaz había dado órdenes que les dieran en la madre a todos. Torres

el maldito los traía de arriada con órdenes de llevarse corte parejo” (34). Esta referencia extratextual es uno de los primeros vínculos con la historia del Porfiriato y su impacto en la comunidad yaqui, lo que denota la conciencia histórica del autor y exige, asimismo, la misma conciencia al lector. Para entender la imagen de “Torres el maldito” que se enuncia en *Peregrinos* es necesario referir brevemente el contexto histórico.

Desde la consolidación del régimen de Porfirio Díaz al frente de México a inicios de la década de 1880, el pueblo yaqui se vio afectado por las nuevas políticas que ponían en riesgo su autonomía. Parte de estos conflictos surge del interés por parte del Estado de atraer capital extranjero dentro del territorio yaqui. Sin embargo, este no es un período de rendición de la identidad yaqui, puesto que, pese a la discriminación, los abusos y las amenazas a su territorio, hay dos factores que previenen que este sea el caso. En primer lugar, no hubo un conflicto armado ni un enfrentamiento violento entre dos fuerzas declaradas como enemigos mutuos. En segundo lugar, la comunidad yaqui nunca cesó de ejercitar su cultura y aún conservaba el suficiente territorio para considerarlo propio. La rendición, o mejor dicho, las rendiciones de identidad, como lo veremos más adelante, ocurrieron después.

Existe otro suceso histórico que ayuda a prevenir confusiones sobre por qué no se rinde la identidad durante el Porfiriato. El 15 de mayo de 1897 el gobierno federal firmó el tratado de paz con los yaquis, en el cual “[e]l gobierno procuró cumplir exactamente las promesas hechas a los indios, dándoles tierras, suministrándoles útiles de labranza y proporcionándoles además una ración diaria de mantenimiento, para que pudieran esperar sin sacrificios los productos de las primeras cosechas” (Balbás y Hernández 21). Sin embargo, la Sierra del Bacatete permaneció como espacio de rebelión para la tribu Yaqui, pues “[n]o existían núcleos importantes de rebeldes, solamente pequeños grupos remontados en lo más escondido y aislado de la sierra del Bacatete sostenían la bandera de la rebelión” (Balbás

y Hernández 21). La rebelión equivale a resistencia, resistencia a la derrota y a la rendición de su identidad. Hasta cierto punto, también revela que lograron conservar partes de sí mismos, sin perderlas a manos de un enemigo amenazador.

Más allá de lo anterior, la relación entre la historia y la literatura se aprecia en esta novela de manera más sutiles. Durante la campaña antiyaqui, existieron dos aliados de Porfirio Díaz en Sonora. El primero fue Lorenzo Torres, uno de los más importantes militares que participaron en dicha campaña y cuyo cuartel se encontraba en Tórim. El segundo fue el General Luis E. Torres, quien comandó la batalla de Mazocoba, que tuvo por saldo 400 indígenas muertos, entre ellos, niños y mujeres (Torúa 72-77). Sin embargo, este discurso se contrapone a lo que los autores de *Crónicas de la Guerra del Yaqui* enuncian: “El general Luis E. Torres, jefe de la zona, a pesar de haber combatido tanto tiempo contra esta tribu, le tenía un especial afecto, tanto, que, en muchas ocasiones esta predilección al yaqui motivaba celos entre las tropas federales” (Balbás y Hernández 21).

Además, en la novela las líneas ya citadas respecto al origen del curandero unen la historia real con la historia dentro de la ficción: “Por un pelito no nacía en Belén Jesusito. Estaban enmontados en el Bacatete porque el sanguinario Díaz había dado órdenes que les dieran en la madre a todos. Torres el maldito los traía de arriada con órdenes de llevarse corte parejo [...]” (34). De estas referencias, se puede inferir que el Torres del cual se habla en *Peregrinos* es el general Lorenzo Torres, ya que Balbás y Hernández afirman que “nunca creo en la buena fe de los indios, y tenía la convicción de que por la buena no se lograría la pacificación” (22). En esta cita, además, es posible observar una configuración de la identidad de los yaquis como una comunidad conflictiva y cerrada al diálogo. Además de esta referencia al contexto histórico, el nacimiento de Jesusito de Belén tiene también una fuerte carga semántica por su relación con la tradición judeocristiana, que se da a través de diversas analogías como: “a lomo de burrito llegaron a Belén. El pobrecito de Don

Pepe se moría de la congoja. A poco nació el niño. Doña Mariquita tan valiente y sufrida sonreía con el cielo en brazos” (34).

Para retomar el concepto de identidad rendida es necesario realizar una aclaración sobre los dos momentos de rendición que se presentaron en la historia yaqui durante el siglo XX. El primero fue, como lo observamos en la novela, durante la Revolución mexicana. El segundo, sin embargo, fue durante la migración hacia el norte, donde los yaquis nuevamente se enfrentan a la pérdida de identidad, de costumbres, de respeto, de familia, de dignidad y hasta de memoria. Es decir, el primero de ellos se da durante un conflicto. Al terminar este, termina temporalmente la rendición, y comienzan los primeros intentos de recuperación; esto se ha visto en discusiones previas sobre las “reformas” hechas a favor de la comunidad yaqui después de la guerra.

Es importante discutir ahora el contexto sociohistórico establecido en *Peregrinos*. Durante el Porfiriato, debido a la política latifundista, muchos mexicanos migraron hacia Estados Unidos: “Las emigraciones se fortalecieron a principios del siglo XX debido a la agudización de los problemas sociales internos, y se ampliaron con la Revolución mexicana (Valenzuela 129)”. Por otro lado, un año coyuntural para la comunidad yaqui fue 1908, cuando el gobierno porfirista dio orden de deportar a todos los yaquis a Yucatán “fueran éstos pacíficos o alzados, mansos o broncos” (Padilla 71). Según Spicer, “[l]a lucha de los yaquis para mantener su identidad a pesar de todas las presiones abrumadoras para eliminarla es una experiencia humana recurrente (Spicer 359; trad. mía)⁴. De esta forma, el personaje de Loreto Maldonado, a pesar de encontrarse en una situación completamente lejana al conflicto armado y ser ahora, un simple lavador de automóviles en una ciudad fronteriza, recuerda su identidad: “saboreó el trigo

⁴ “The Yaquis struggle to maintain their identity despite almost overwhelming pressures to submerge it is a recurrent human experience” (359).

con los ojos semicerrados, recordando su tierra, los guerrilleros en el Bacatete, los cascabeles suene y suene con las pascolas [...]” (63). La segunda rendición de identidad, si bien no se debe a un conflicto bélico, constituye un conflicto comunal. Nuevamente, los yaquis sufren los más atroces niveles de violencia, desolación, carencia, miedo, desprecio y humillación, comparables únicamente a los períodos de la Revolución. Al terminar esta especie de tregua, cesan los intentos de resistencia y comienza el testimonio de la novela.

Así, la identidad de los yaquis tiene que rendirse —ponerse en pausa frente a los demás, esconderse, desusarse cuando se carece de la comunidad que la nutre o comprende, olvidarse casi por completo— a las circunstancias contexto-históricas, pero a través de la lengua, de la religión, de usos y costumbres dejan una fuerte huella entre su pasado y el presente. Un ejemplo histórico sobre los primeros intentos de recuperación de identidad tras la “primera rendición” del siglo XX es la repartición de tierras para los yaquis en tierra sonorense, en el año de 1911. Por otro lado, durante la Revolución mexicana, grupos militares tanto en Mérida como en Sonora aprovecharon la experiencia de combate de los yaquis para que estos se sumaran como soldados o incluso generales oficiales, dándoles un trabajo fijo y sueldo estables. Particularmente en Sonora, de acuerdo con Raquel Padilla Ramos “fueron aprovechados como soldados por diferentes gobiernos revolucionarios, destacándose junto con los mayos en las fuerzas constitucionalistas” (197).

La fuerza de los militantes yaquis durante la Revolución se narra en *Peregrinos* a través del protagonista, o bien, antihéroe, el Indio Yaqui Loreto Maldonado, quien mediante la dicotomía juventud/vejez relata sus recuerdos: “Repasaba el hombre sus experiencias obstinadamente, tal si buscara la falla que en algún percance hubiera trastocado las cosas convirtiendo lo que pudo ser sublime en algo disparatado, absurdo” (24). Y así, tan absurda como es la memoria, Loreto Maldonado nos inicia en la historia de combate de su gran amigo Rosario (Chayo) Cuamea durante el movimiento armado en Sonora:

El terrible yaqui Chayo Cuamea salió ileso de la rociada. La fiereza de los ojillos estirados y el gesto pétreo habían cedido a una mirada de profunda melancolía. La descabellada pasión del atrabancado indio empezaba a germinar. Buscaba lo más tupido de la matazón para contemplarla a ¡Ella! Su amada Flaca. No pasó mucho tiempo sin que se la... ¡Qué yaqui más temible! (25-26).

El epíteto “la Flaca” para denominar a la muerte es una de las constantes en la narrativa de Méndez. Varios de sus personajes, como es el caso del propio Rosario Cuamea, encuentran esa fascinación obstinada por la muerte. Por otra parte, para continuar con el contexto sociohistórico de los yaquis durante esta época a la que hace referencia la novela, se puede mencionar lo siguiente. Al inicio de 1910, la población yaqui había descendido unos quince mil en suma entre Sonora y demás estados vecinos, de ese total, solamente tres mil se mantuvieron en los pueblos originarios (Cárdenas 1870). Sin embargo, no fue sino hasta un par de años después, en los que el impacto de la Revolución se manifestó en Sonora, ya que a finales de 1912 y principios de 1913 se dio un fortalecimiento para los yaquis, como consecuencia del golpe huertista, de manera que se convirtieron entonces en aliados para los revolucionarios en este estado del norte (Cárdenas 1888).

Continuando con las memorias de Loreto Maldonado respecto a este suceso histórico, en la tercera parte, además de enfocar el desenlace de algunos de los personajes, hay una analepsis hacia el tiempo de la Revolución y la participación de los yaquis —“por la patria y libertad ésa, pues” (Méndez, *Peregrinos* 156) — y nos muestra cómo Rosario Cuamea inició en la militancia en San José de Guaymas: “un yaqui bronco en estado de barbarie: su primer contacto con la civilización fue la guerra” (156). Como se mencionó anteriormente, una de las maneras en las que retrata *Peregrinos* la tragedia de los personajes durante los conflictos bélicos es a través de “La Flaca”, personificación de la muerte que aparece durante la locura de los personajes. Rosario Cuamea no es el único que se deja hipnotizar e

incluso enamorar por ella: “la Flaca, llegó a llamarla con familiaridad” (157). Así, se puede afirmar que los yaquis, tal y como ocurrió durante la Revolución mexicana, se tuvieron que adaptar a las circunstancias y cometer una segunda rendición de identidad durante su migración hacia Estados Unidos.

El fenómeno de las identidades dentro de las culturas étnicas ha sido revisado por varios autores como Van Woodard, quien propuso el concepto de “Surrendered Identity”, retomado por Roberto Cardoso para hablar de un puente entre el pasado y el futuro de una comunidad. De tal manera, si analizamos el conflicto armado de la Revolución mexicana, se observa que este, de 1911 a 1915, también supuso para la comunidad el retorno, en oleadas hacia el Valle, de los yaquis deportados a Yucatán. Aunque este evento no forma parte coyuntural de *Peregrinos*, se pueden encontrar ciertas analogías y explicar cómo, a pesar de sus condiciones, los yaquis mantuvieron y dejaron una fuerte huella en Yucatán:

Porfirio, de los Díaz de Puebla, un mestizo que se revolcaba en ceniza para verse blanquito, el mismo chacal con humos de patrio, también quiso acabar con los yaquis. Los jalaba para Yucatán comerciándolos como esclavos, o corrían los indios a refugiarse a los Estados Unidos [...] (Méndez, *Peregrinos* 150)

Por ejemplo, Padilla Ramos menciona que en el ámbito lingüístico “[l]a lengua yaqui sobrevivió en Yucatán aun con el correr de los años. El censo de 1970 reporta en el cuadro lingüístico [...] había entonces seis hablantes de yaqui” (72).

La Revolución y la lucha no solo son de los yaquis, sino de los campesinos y los migrantes. Estos personajes que transitan reafirman que uno de los objetivos de la novela cumbre de Miguel Méndez es reafirmar identidades que se han rendido a sus condiciones de marginalidad. Por ejemplo, el Vate, un campesino que vio morir a varios de sus compañeros al cruzar la frontera, señala dichas condiciones: “con todo lo mucho que quiero yo a mi tierra, por más que me

arda, sé por propio dolor que entre más indio es el campesino, más condenado está a la esclavitud y al olvido” (Méndez, *Peregrinos* 54).

Según José Promis (1989), *Peregrinos de Aztlán* fue escrita con “el objetivo de entregar un testimonio y lanzar al mismo tiempo una denuncia sobre las dramáticas condiciones socioeconómicas que atravesaban los chicanos al sur de los Estados Unidos” (7). Sin embargo, como se ha visto a lo largo de este trabajo, los personajes de *Peregrinos* no solo representan esa dicotomía entre la sociedad fronteriza; sino que también muestran el lado de los indígenas, los desplazados como el viejo Ramagacha y el mismo Loreto Maldonado. Miguel Méndez refleja ese sentido estético a través del poeta Lorenzo Linares quien muere trágicamente al intentar cruzar la frontera:

Pero Lorenzo olvidó que estaba condicionado al tiempo de su carne y de sus huesos y se convirtió en parte del cuadro que contemplaba; olvidó las palabras y fluyó entre las dunas como un aire tierno y amoroso; palpó los horizontes en su lejanía, como si fuera el cielo un globo de poesía contenido por un azul etéreo, hecho con miradas santas de ojos hermosos (52-53)

De esta manera la otredad se reafirma constantemente en la novela como menciona Claudia Páez: “La aspiración de esta voz es la de todos, cada uno actúa como sinécdoque: el individuo que representa a toda la comunidad, la cual manifiesta su deseo de ser reconocida, respetada y tratada con dignidad por ese otro que la ha oprimido y la ha sumido en la pobreza” (32). Según Alberto López, los personajes de *Peregrinos* han perdido su historia: “Personajes como El Buen Chuco, Ramagacha, La Malquerida o El Cometa han perdido su valor humano o se ha considerado insignificante porque son simples vagabundos ‘que no tienen ni historia’ (79; trad. mía).⁵ Sin embargo,

⁵ “People such as El Buen Chuco, Ramagacha, La Malquerida, or El Cometa,

es justamente a través de la memoria y su acercamiento a la tradición oral, ambos elementos constantes en la narrativa de Miguel Méndez, que dichos personajes pertenecientes a alguna minoría recuperan su historia y su identidad. A través de los ojos del autor y su propia experiencia como chicano se logra visibilizar esa identidad que se había rendido a través de la memoria colectiva, memoria que Maurice Halbwachs reconoce como una forma de resistencia hacia la transformación de las costumbres locales, fenómeno que se puede lograr a través de la colectividad dentro de un espacio determinado (136).

LA REVOLUCIÓN DESMITIFICADA

Las historias de la nación Yaqui inspiraron a Miguel Méndez desde su infancia en El Claro, Sonora lugar al que su familia fue repatriada, ya que desde el siglo XIX inició la diáspora yaqui, emigrando hacia el norte de Sonora, al sur de Estados Unidos y al sur de México. En relación con el conflicto de la Revolución mexicana y las consecuencias que tuvo en la nación Yaqui, se pudo observar que los personajes de la novela, al pasar los años y ver la decadencia de su contexto, comprenden y comparten con el lector la visión de este movimiento armado en el país como absurdo. Como lo menciona el Coronel Rosario Cuamea: “El concepto ‘revolución’ había allanado todos los ámbitos: politiquillos logrereros, vividores perniciosos que mamaron de su pura invocación como puerquitos afortunados” (166). Así, como afirma Leal “los yaquis de Méndez, que han sido arrojados de sus tierras por los que traicionaron la Revolución no protegiendo ni al campesino ni al indígena, abandonan sus tierras, empujados no solo por el mito, sino también por el hambre” (39).

whose human worth and value has been deemed insignificant because they are simply bums ‘who don’t even have a history’” (79).

Por otro lado, los desenlaces de la mayoría de los personajes en *Peregrinos* son trágicos. En ellos los motivos principales —como el hambre, la pobreza, la locura— son temas recurrentes para la finalización de las historias narradas. Por ejemplo, el mismo Loreto Maldonado muere de hambre y es encontrado días después de su muerte en su “casita”, que se ubicaba en el Barrio del Río Muerto; nadie supo de su muerte hasta que “la noticia la propagó la hedentina insoportable” (162). Fueron justamente los “tirabichis” quienes se dieron a la tarea de recoger el cuerpo y, en una especie de acto funerario, tras encontrar un cofre con papeles amarillentos y una fotografía del indio Loreto “de uniforme, muy joven y completo” (Méndez, *Peregrinos* 164), se describe el lugar que habitó, así como ese pasado de revolucionario. En la fotografía, Loreto se acompañaba del general Cajetes y del gallardo Coronel Chayo Cuamea. Este último también logra llegar a viejo, pero, a diferencia de Loreto, él mantiene una conciencia de rencor y furia hacia las desigualdades que dejó la Revolución y, en medio del olvido de la sierra, encuentra por fin a “su adorada Flaca”. El encuentro entre la muerte y el Coronel Cuamea es narrado como un acto erótico. Esto revela la personalidad depravada del Coronel y todas aquellas veces que aprovechó la situación de la Revolución para no dejar escapar a ninguna mujer de su hambre carnal. En esta violación a La Flaca, la personificación de la muerte, se narra: “Llena de rabia y dolor se llevó las manos a las verijas, buscando desesperadamente cómo librarse del enorme mástil aquel que invadía profundo el interior de su figura” (168).

La tragedia del pueblo yaqui también se muestra en los desenlaces de Jesús de Belén —curandero en constante conflicto: “Nací en Jesús de Belén como cualquier pelado pero la gente necia me hizo milagroso de su pura cuenta” (91)— y de Chayo Cuamea. Las variaciones dialectales de pachucos, pochos, yaquis, entre otros, responden a esa necesidad de enunciar un mundo fronterizo lleno de fragmentación a través del lenguaje.

Como se aclaró al principio, *Peregrinos* se encuentra dislocada en la construcción temporal, lo cual responde también a la conciencia de un momento histórico en deconstrucción. En relación con los recursos estéticos, Miguel Méndez decide que serán los propios personajes quienes narren su historia a través del recurso retórico de la *analepsis*. Además de la denuncia social, Miguel Méndez, consciente de su condición de “mexicano, indio, espalda, mojada y chicano” (Méndez, “Aclaración”) establece un diálogo con las personas en marginación, siendo este el *leitmotiv* de la novela.

Como se ha visto, la historia de la frontera en *Peregrinos de Aztlán* muestra una perspectiva de las distancias abismales entre la sociedad y el relato histórico hegemónico de los marginados. Según Jayson Gonzales: “La historia de la frontera ha sido constituida por varios actores sociales, enfrentando ideologías políticas con una perspectiva amplia, geográfica y temporalmente hablando” (38).⁶ Esta temporalidad y geografía sitúa a los mexicoamericanos desde la otredad en varias dimensiones. Una de ellas es la lingüística: el español, durante años, fue considerado dentro del sistema de educación anglosajona un símbolo de ignorancia. Así, la “República de mexicanos escarnecidos” (Méndez, *Peregrinos* 83) que se dibuja en la novela forma un relato fundacional de la frontera del noroeste mexicano a través de la empatía con los personajes menos favorecidos. Loreto Maldonado, después de ser general en la Revolución mexicana reconoce que la muerte, personificada múltiples veces en las tragedias de los personajes, es quizás la única fuerza redentora en este mundo.

⁶ “Borderlands history constituted by various social actors and conflicting political ideologies with a temporally and geographically dilated perspective” (38).

CONCLUSIONES

Tanto la guerra como la migración son en *Peregrinos de Aztlán* una constante que trasciende los conflictos históricos de la Revolución y las explotaciones laborales del Programa Bracero.

Las voces de “los otros” son una muestra de un retrato crudo de lo que significó para cada uno de ellos el tener que rendir su identidad a cambio de una oportunidad para prosperar. Primero durante o a causa de la revolución que abusó de su fuerza y sus esperanzas, y luego durante la migración hacia un país hostil que los explotó y despojó de lo último que les quedaba de sus tradiciones, su memoria, su alma. La rendición significó dejar que les arrebataran sus tierras, aceptar que su pasado no tenía importancia y no podía ser compartido, y resignarse a vivir como marginados sociales, sobreviviendo en los límites del desierto, en las orillas de las calles, a las orillas del pasado que alguna vez fue un poco más dulce y que ahora solo atestigua su descenso... un descenso distinto, *inverso*, al que hicieron sus antepasados hacia la mítica tierra de Aztlán, puesto que aquel era hacia la grandeza y este es hacia la nada.

Miguel Méndez y su novela unen el contexto histórico de las rendiciones de identidad con la ficción, hilando la segunda a través de las huellas que él mismo encontró sobre el primero. Asimismo, va un paso más allá al utilizar las herramientas de la analepsis, la fragmentación narrativa y una prosa trágicamente poética para fortificar la pérdida, para resignificarla en algo más grande y, de alguna manera, más bello que su caída y el dolor individuales de los personajes.

Aún queda mucho por discutir sobre *Peregrinos de Aztlán*, como ya se ha mencionado antes, y esa es otra razón para mantener esta pieza literaria y a su autor dentro de las conversaciones y estudios actuales en torno a lo chicano, lo indígena, lo marginal y la identidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Justo S. “Méndez, Miguel M. Peregrinos de Aztlán. Editorial Peregrinos, 1974. Pp. 210”. *Mester*, vol. 5, no. 1, 1974, pp. 61-62, <https://doi.org/10.5070/M351013505>.
- Acuña, Rodolfo. *Occupied America. A History of Chicano*. Longman, 2000.
- Balbás, Manuel, y Fortunato Hernández. *Crónicas de la Guerra del Yaqui*. Gobierno del Estado de Sonora, 1985.
- Cárdenas García, Nicolás. “‘Lo que queremos es que salgan los blancos y las tropas’. Yaquis y mexicanos en tiempos de revolución (1910-1920)”. *Historia Mexicana*, vol. LXVI, no. 4, abr.-jun. 2017, pp. 1863-1921.
- Cardoso de Oliveira, Roberto. *Etnicidad y estructura social*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Iberoamericana, 2007.
- Faggín, Marta. *Realismo mágico e identidad chicana en El Sueño de Santa María de las Piedras de Miguel Méndez*. 2015. Università Degli Studi Di Padova, tesis de licenciatura.
- García, María Luisa. “Ciudades fronterizas del Norte de México”. *Anales de Geografía*, vol. 27, no. 2, 2007, pp. 41-57.
- Gonzales Sae-Saue, Jayson. “1. Racial Equivalence and the Transpacific Geographies of Chicana/o Nationalism in Vietnam Campesino, The Revolt of the Cockroach People, and Pilgrims in Aztlán”. *Southwest Asia: The Transpacific Geographies of Chicana/o Literature*, de Jayson Gonzales Sae-Saue, Rutgers UP, 2019, pp. 23-44, <https://doi.org/10.36019/9780813577197-003>.
- Gutiérrez, Ramón A. “Aztlán, Montezuma and New México: The political uses of American Indian Mythology”. *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland. Revised and Expanded Edition*, editado por Rudolfo Anaya, et al., University of New Mexico Press, 2017, pp. 193-208.

- Halbwachs, Maurice. "Fragmentos de La Memoria Colectiva". *Athe-nea Digital*, no. 2, otoño 2002, pp. 1-11.
- Iglesias Plaza, Raquel. "Las canciones en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*, de Miguel Méndez". *Revista de Literaturas Populares*, vol. 14, no. 2, 2014, pp. 451-495, <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/27/08.iglesias.pdf>.
- Illades Carlos, Teresa Santiago. *Estado de guerra*. Era, 2014.
- Leal, Luis. "Mito y realidad social en *Peregrinos de Aztlán*". *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 19, no. 3, sep.-dic. 1994, pp. 38-45.
- Lomelí A., Francisco. "Peregrinos de Aztlán de Miguel Méndez: Textimonio de desesperanza(dos)". *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 19, no. 3, sep.-dic.1994, pp. 46-56.
- López, Marissa K. *Chicano Nations: The Hemispheric Origins of Mexican American Literature*. New York UP, 2011.
- López Pulido, Alberto. "En peregrinación: *Peregrinos de Aztlán* as History and Liberation". *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 19, no. 3, sep.-dic. 1994, pp. 78-82.
- Méndez, Miguel. *Peregrinos de Aztlán*. Alalba, 2003.
- _____. *Entre letras y ladrillos*. Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1996.
- _____. Bruce-Novoa. *La literatura chicana a través de sus autores*. Siglo Veintuno Editores, 1983, pp. 94-103.
- Páez Lotero, Claudia Marcela. "Peregrinos de Aztlán: narrando los orígenes, reconociendo la nación". *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, no. 8, 2018, pp. 23-40, <https://doi.org/10.15366/philobiblion2018.8.002>.
- Padilla Ramos, Raquel. *Los irredentos parias: Los yaquis Madero y Pino Suárez en las elecciones de Yucatán, 1911*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.
- Promis, José. "El programa narrativo de Miguel Méndez". *Revista chilena de literatura*, no. 34, nov. 1989, pp. 7-19, <https://revistade-rechoambiental.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40191>.
- Sánchez, Rosaura. "The Mexican-Origin Population: A National and Lingual Minority". *Chicano Discourse: Socio-historic Perspectives*. Arte Público Press, 1994, p. 9.

- Spicer, Edward H. Spicer. *The Yaquis. A cultural History*. The University of Arizona Press, 1980.
- Torúa Cienfuegos, Alfonso. *Frontera en llamas. Los Yaquis y la Revolución Mexicana*. Universidad de Sonora / Centro de Estudios Superiores del Estado de Sonora, 2005.
- Valenzuela Arce, José Manuel. “Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 62, no. 2, 2000, pp. 125-149, <https://revistamexicanadesociologia.unam.mx/index.php/rms/article/view/60523/53355>.



Bolívar en su laberinto epistolar

Bolívar in his epistolary labyrinth

ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9928-2594>

Universidad de Sonora, México

rosamaria.burrola@unison.mx

Resumen:

En este artículo proponemos estudiar el epistolario de Simón Bolívar. La magnitud y riqueza de esta correspondencia posibilita múltiples acercamientos y variadas perspectivas. Nosotros nos centraremos en dos ejes de análisis. El primero se encamina a explorar las formas en las que el género epistolar se manifiesta en las cartas de Bolívar, un asunto ligado de forma estrecha con la expresión del yo autobiográfico. El segundo se construye alrededor del surgimiento del sujeto hispanoamericano que, en el caso que estudiamos, se liga indisolublemente a la emergencia de los nacionalismos del siglo XIX y a los sueños y aspiraciones de la elite criolla. Para estos objetivos nos remitiremos a estudios históricos y teóricos puntuales sobre el género epistolar y a estudios críticos de Beatriz González Stephan y Mabel Moraña, como un apoyo central para ubicar y desarrollar las problemáticas relacionadas con el surgimiento y la configuración de los discursos de independentistas criollos.



Palabras clave:

sujeto epistolográfico, discursos independentistas hispanoamericanos, retórica y política, escrituras del yo.

Abstract:

In this article we propose to study the epistolary of Simón Bolívar. The magnitude and richness of this correspondence allows multiple approaches and varied perspectives, we will focus on two axes of analysis. The first is aimed at exploring the ways in which epistolary genre are manifested in Bolívar's letters, a theme closely linked to the expression of the autobiographical self. The second is built around the inquiry into the emergence and expression of the Hispanic-American subject which, in the case we study, is inextricably linked to the emergence of nineteenth-century nationalisms and to the dreams and aspirations of the Creole elite. For these purposes, we will refer to specific historical and theoretical studies on the epistolary genre and to critical studies by Beatriz González Stephan and Mabel Moraña as a central support to locate and develop the problems related to the emergence and configuration of the discourses of Creole independence fighters.

Keywords:

epistolography subject, Hispanic American independence discourses, rhetoric and politics, self-representation and writing.

Recibido: 17 de septiembre de 2024

Aceptado: 22 de diciembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.542>

El que sirve a una revolución ara en el mar.
Simón Bolívar

Los discursos de los libertadores independentistas se constituyen en una de las primeras manifestaciones del sujeto americano que pasa de ser súbdito colonial a ciudadano republicano. En ellos se puede leer una tensa negociación entre el persistente anclaje al pasado colonial y la anhelada modernidad. El mundo que se configura en estas escrituras resulta problemático y colmado de ambigüedades, ya que en él se manifiestan las conflictivas intersecciones de clase, raza y sexo de una sociedad sumamente jerárquica y en transición. Los sujetos emergentes de esta nueva realidad, en un primer momento, encontraron su expresión en los textos de los libertadores a los que Mabel Moraña explica como una compleja mixtura de “razón y delirio, escritura y oralidad, realidad y utopía” (32). Entre todos estos discursos destacan los de Simón Bolívar ya que se ubican:

En la cúspide de la discursividad emancipatoria. Por la vastedad y amplias repercusiones del proyecto bolivariano, esos textos nos permiten una aproximación al mismo tiempo global y específica a los conflictos y alianzas ideológicas que marcaron la transición de La Colonia a la vida republicana en la América Hispánica y una apertura a la tensa red de compromisos, negociaciones y desplazamiento que caracterizaron el surgimiento del pensamiento nacionalista y la implantación del modelo liberal a nivel continental. (Moraña 33)

Las epístolas bolivarianas no contradicen los postulados señalados arriba pues también enuncian los núcleos básicos de los nacionalismos y expresan nítidamente las ambigüedades propias del discurso independentista de la época. De la misma manera pueden ser capaces no solo de conferir un determinado sentido a la biografía de su autor, sino que también adquieren un papel de primer orden para examinar la instauración de las comunidades republicanas. Bajo estos

supuestos nos proponemos analizar el epistolario de Simón Bolívar y para cumplir este objetivo nos remitiremos a estudios históricos y teóricos puntuales alrededor del género epistolar como los de Nora Bouvet, Pedro Salinas y Roger Chartier. De la misma manera acudiremos a estudios críticos que nos auxilien para ubicar y desarrollar las problemáticas relacionadas con el surgimiento y la configuración de los discursos de independentistas criollos. Para este último punto nos remitiremos principalmente a las autoras Beatriz González Stephan y Mabel Moraña.

El epistolario de Simón Bolívar ha sido material invaluable para historiadores, novelistas y poetas. La biografía e historia que se ha leído en estos documentos se ha mitificado, desmentido, sacralizado e institucionalizado, pues los escritos bolivarianos constituyen un archivo catalogado y certificado por el Estado. Sobre la trascendencia del legado del prócer venezolano, Alicia Ríos afirma que “no existe ninguna otra referencia simbólica que pueda aglutinar, con una fuerza equivalente o por lo menos aproximada, a la sociedad venezolana como conjunto” (19), una afirmación que da cuenta de la influencia que ha ejercido la figura de Bolívar hasta la actualidad.

Ahora bien, dados los extravíos, dispersiones y pérdidas de este material resulta temerario aventurar una cifra exacta de las cartas que el prócer escribió o dictó durante su vida; sin embargo, Edgardo Mondolfi Gaudat (7) afirma que deben ser más de diez mil, suma que independientemente de su exactitud proporciona una idea de la magnitud de este *corpus*. Lo que sí podemos afirmar es que las cartas jugaron un papel trascendental en la vida de Bolívar. En un primer momento la mayor importancia la alcanzaron en su papel de difusoras de su pensamiento, el ejemplo por excelencia es la célebre “Carta de Jamaica”. En un segundo momento, actuaron como un instrumento importantísimo en sus campañas y casi como una estrategia militar, ya que el intenso cruce de correspondencia de y hacia Bolívar tejió una tupida red a lo largo de los campos de batalla. A través de ellas se acordaban maniobras y se negociaban aprovisionamientos:

armas, dinero, hombres, todo lo necesario para las contiendas. También Bolívar las utilizó como un medio para afianzar y consolidar su poder y el nuevo orden que su espada contribuyó a instaurar. En un tercer tiempo, su correspondencia estuvo marcada por la sombra de la muerte y la decepción, cuando se debatía entre la idea de emigrar y el delirio de reanudar el ciclo de las guerras civiles para encabezar una nueva revolución.

En el caso de Simón Bolívar, al igual que sucede con escritos de carácter autobiográfico de otros próceres decimonónicos, como por ejemplo los del argentino Domingo Faustino Sarmiento o del mexicano Guillermo Prieto, el discurso del yo desborda el registro de los acontecimientos menores del transcurrir biográfico para dar cabida a prácticas discursivas mediante las que la vida del militar o del político se entrecruza con temas y formas propias de la intimidad. Es así que las cartas se pueden convertir en documentos ideales para observar la proyección y el desarrollo de la vida pública de estos hombres y de los emergentes nacionalismos, así como para registrar la lábil frontera entre la esfera privada y la pública de sus correspondencias y, con ella, la trabajosa emergencia de la subjetividad del sujeto moderno hispanoamericano.

El *corpus* epistolar que ahora examinamos es vasto y alcanza un gran número de registros. Entre las cartas del prócer venezolano se encuentran desde las de tono familiar y de índole comercial, hasta documentos oficiales y de guerra. Se ventilan asuntos de suma trascendencia: se transmiten órdenes o solicitudes de las que depende el éxito de alguna estrategia militar o política y se piden y conceden favores. Con ellas Bolívar hace proselitismo político, algunas veces corteja o agradece, mientras que en otras busca seducir, persuadir o atemorizar. El género aquí linda con la epístola clásica, la proclama, el ensayo y con géneros asociados a la vida privada como el discurso familiar, confesional e, incluso, amoroso. Además de esta oscilación entre varios estilos y formas, el análisis de estas cartas revela otros rasgos transfronterizos propios de los epistolarios, tales como

el tránsito entre el ámbito privado y público, y el desbordamiento del binomio emisor-receptor para incluir otros destinatarios. Se pueden señalar también la autoreflexibilidad en la que se representa el acto mismo de escritura, así como la inestabilidad discursiva ocasionada por el temor de que ojos ajenos violen la confidencialidad o el perímetro de lectores marcado por el emisor. Por último, al igual que en muchas escrituras autobiográficas también están presentes el autoencumio y la justificación de la propia vida.

Este epistolario se ha usado hasta ahora por historiadores para reconstruir la biografía del héroe y la historia de la Independencia. Bolívar ha resultado un personaje fascinante para estudiosos y para escritores. Ha inspirado gran cantidad de biografías, poemas, novelas y estudios diversos.¹ La sugestión que ha ejercido quizás tiene que ver con los 123 mil kilómetros que recorrió en sus campañas militares, los cinco países de los que fue presidente y que liberó, o con las sucesivas veces que ganó y perdió y volvió a ganar la Guerra de Independencia. A diferencia de otros próceres del siglo XIX, Bolívar no legó ni sus memorias, ni su diario ni su autobiografía, por lo que los estudiosos se han de conformar con estos documentos como lo más cercano a una autorreconstrucción de su vida.

Ahora bien, es importante no perder de vista que no estamos proponiendo examinar de ninguna manera la obra de un escritor profesional ni una obra propiamente literaria. Se trata del epistolario de un autor cuyo *corpus* se compone de discursos, arengas, constituciones, proclamas, además de su epistolario. Casi en su totalidad

¹ Como ejemplos de esta diversidad tenemos un estudio sobre los libros que leyó Bolívar, cuya fuente principal son precisamente las cartas: *Libros que leyó el libertador Simón Bolívar*, de Ramón Zapata. También podemos aquí citar el libro de Alicia Ríos: *Nacionalismos banales: el culto a Bolívar. Literatura, cine, arte y política en América latina*, en el que se ofrece una interpretación sobre la importancia de la figura de Bolívar en la revolución iniciada por Hugo Chávez en Venezuela.

estos escritos se vinculan con la acción política y militar de su autor. Sin embargo, no está de más recordar que la literatura y la política en esta época se expresan de manera indisoluble. El ensayo se convierte en un género fundamental, pues los hombres públicos eran frecuentemente grandes prosistas ya que la divulgación de las ideas era un instrumento esencial para la reorganización de las esferas públicas y privadas de las nacientes repúblicas.

La profusión y el tipo de asuntos relacionados con la vida política y militar que Bolívar trata en su correspondencia hace parecer imposible que sus campañas se hubieran realizado sin contar con este medio. Es como si la guerra se tramara a través de esta red de escritos que cruza en múltiples direcciones los territorios en contienda. Su lectura muchas veces sugiere que el ritmo de la vida de Bolívar y de los países sobre los que ejerció influencia estuvieron marcados por las eventualidades y los designios que contenían estas misivas. Así apunta el siguiente extracto de una carta dirigida a otro héroe independentista, Francisco de Paula Santander:

La plaza de Callao no puede ser batida en brecha, porque la altura del glacis está al nivel de los merlones del muro. Por supuesto este sitio durará mucho tiempo o, por lo menos, hasta el mes de junio. Esperaré aquí hasta que Vd. me conteste la recepción de la batalla de Ayacucho, y junto con la respuesta de Vd. espero las últimas noticias sobre las expediciones navales de Jurien. Entonces me iré para el Alto Perú si no hay novedad de consideración por Colombia. (4: 297)²

² Todas las citas de las cartas de Simón Bolívar corresponden a la edición de Vicente Lecuna, en adelante sólo citaré el tomo y la página. Para mayor detalle remitirse a la bibliografía.

Para Benedict Anderson uno de los rasgos que posibilita concebir la nación moderna es la existencia de una comunidad de camaradería horizontal entre ciudadanos considerados iguales entre sí (25). En esta misma lógica, en los países meridionales, afirma Beatriz González Stephan en un sugerente estudio sobre los discursos de los héroes nacionales, se observa que ya entrado el siglo XIX los intelectuales varones que se sentían responsables de la consolidación de las instituciones republicanas —a partir de la autoridad que les proporcionaba la publicación de gramáticas, manuales, constituciones, revistas y periódicos y hasta la fundación de universidades y repúblicas— ejercía una permanente vigilancia de cuerpos y discursos cuidando que el ablandamiento de las costumbres no confundiera la diferenciación de roles, espacios y lenguajes. La consagración de los héroes independentistas y de las gestas bélicas sirvió también, agrega la misma estudiosa, para “mantener a raya” la tendencia a dulcificar o feminizar las costumbres y a relajar las diferencias sexuales (“Héroes nacionales” 24-25).

Ya en una primera lectura del epistolario del prócer venezolano se advierte que la mayoría de sus corresponsales son varones, lo cual no es de extrañar si pensamos que en el conjunto de estos documentos se trata principalmente asuntos relacionados con las campañas militares y negocios de Estado, esferas de las que quedaban excluidas las mujeres. En cambio, puede resultar llamativo que a muchos de esos corresponsales les dedique calurosas muestras de afecto. Especialmente parecen reservadas esas manifestaciones de tierna devoción a sus generales y a varios amigos a quienes no vacila en convertir en objeto de fraternas declaraciones de amor. Esto se puede ejemplificar con el siguiente pasaje extraído de una carta dirigida a sus amigos Francisco y Fernando Toro a quienes suplica regresar a Venezuela para incorporarse a la lucha independentista:

Vamos, mis amigos, no se hagan Vds. de rogar más; yo no añadiré más observaciones a las que antes he hecho; me parece que

han sido excesivas y aun duras las más de ellas; pero dictadas por el sentimiento de la más alta admiración y del amor más tierno que un hombre puede profesar a otro. Jamás pienso en Vds. sin gemir, jamás escribo a Vds. sin llorar.

Adiós, mis amigos, vengan Vds. a consolar a quien no puede recibir consuelo sino de sus queridos Toros. (II: 125)

El campo militar y la guerra de independencia parecen los espacios más adecuados para el establecimiento de un círculo sellado por un pacto viril establecido entre guerreros hermanados en la vida y en la muerte, por lo que libre de toda sospecha, afirma González Stephan: “la comunidad masculina puede negociar los límites peligrosos de su erotismo sin arriesgar las identidades masculinas socialmente aceptadas” (“Héroes nacionales” 98). Así el deslumbramiento y admiración mutua que el valor y la gallardía despiertan en los compañeros de espada o de lucha ideológica es representada frecuentemente por la retórica neoclásica no sólo en las epístolas estudiadas aquí sino también en la poesía épica dedicada a las gestas independentistas.³ La comunidad imaginada que se gestaba en la Hispanoamérica independiente se concebía como una red de varones ilustrados, adultos, con profesión y solvencia económica. Así se hacía constar en la constitu-

³ En la siguiente estrofa de “La batalla de Junín. Canto a Bolívar”, de José Joaquín Olmedo, se manifiesta precisamente el uso de estos recursos retóricos para exaltar las cualidades viriles adquiridas en el campo de batalla por medio del contraste del afeminamiento y delicadeza propias de la anterior vida palaciega de los ahora valientes guerreros: “¿Son éstos los garzones delicados / entre seda y aromas arrullados? / ¿los hijos del placer son esos fieros? / Sí, que los que antes desatar no osaban / los dulces lazos de jazmín y rosa / con que amor y placer los enredaban, / hoy ya con mano fuerte / la cadena quebraban ponderosa / que ató sus pies y vuelan denodados / a los campos de muerte y gloria cierta / apenas los despierta, / la noble emulación, la clara fama / de aquellos que su patria libertaron” (128-129).

ción bolivariana que instituía al ciudadano con derecho al voto.⁴ Se establecía fácilmente una relación inequívoca entre poder y virilidad, un círculo en el que la mujer o cualquier otro tipo de sexualidad queda excluida.

La sensibilidad de la época, que señalaba el amor y la lealtad fraterna entre varones como la expresión de la reciedumbre y solidez de los valores masculinos, encuentra un cauce idóneo en la correspondencia personal de Bolívar; a través de ella mantenía una constante comunicación con sus generales, amistades y correligionarios; y aun cuando se tratara la mayoría de las veces de asuntos militares o políticos, el carácter privado e íntimo del discurso epistolar favorecía la expresión de los afectos y las emociones: “Yo no sé si he dicho a Vd. todo lo que deseo que Vd. sepa, porque cuando empiezo a conversar con Vd. no quisiera acabar, aunque se me acabe la conversación” (III: 68). De esta manera, podemos afirmar que, incluso cuando la correspondencia bolivariana oscila entre un estilo generalmente formal, directo —y a veces también se desliza hacia una retórica grandilocuente e incluso épica—, no en pocas ocasiones adquiere un matiz más relajado cuando se dirige a sus generales, para quienes reserva un trato afectuoso e íntimo, hasta permitirse un tono de irónico humor:

Tengo tres puntos que tratar: el padre Cuervo, el padre Cuervo y el padre Cuervo. Primero, sobre diezmos. Hasta ahora no se han tomado más que 11.000 de los señores canónigos entre Tunja y Pamplona. Cuando tomásemos la mitad de sus rentas, no haría-

⁴ El artículo 27, título VII, de la Constitución de 1830 establece que se considera ciudadanos a quienes puedan votar y además “[h]ayan cumplido los veinticinco años y sepan leer y escribir [...] Sean dueños de una propiedad raíz, cuya renta anual sea de doscientos pesos, o tener una profesión, oficio o industria útil que produzca trescientos pesos anuales, o gozar de un sueldo anual de cuatrocientos pesos” (cit. en González Stephan, “Cuerpos de la nación” 89).

mos más que ponerlos a medio sueldo como está todo el mundo. Respeto mucho su ministerio sagrado, pero como su reino no es de este mundo, por desprenderlos de los bienes mundanos debemos aliviarles la conciencia. Todo esto es fuera de chanza. (II: 116)

Resulta entonces natural que Bolívar ofrezca su amistad al General O'Higgins, en ese momento Director de la República de Chile, con quien podía establecer esa relación de camaradería horizontal de la que habla Benedict Anderson como esencial entre aquellos hombres a quienes unían los lazos invisibles pero profundos de las comunidades nacionales; tal como puede ejemplificar la siguiente cita en la que está presente también el homenaje a los méritos del otro como un elemento esencial en esa relación entre iguales:

Me será muy grato que nuestra correspondencia epistolar sea tan frecuente, cuanto posible, y que reine en ella la sinceridad y el candor que son tan propios para unir a los compañeros de armas y amigos natos. Por mi parte, ofrezco a Vd. los sentimientos de una verdadera amistad y el tributo de admiración que inspiran a todos las relevantes cualidades que adornan a V.E. (III: 81)

Encontramos conjugadas, en esta cita, escritura epistolar, amistad y guerra como una trinidad que estrecha y consolida a lo largo de la red de correos esta comunidad dinástica de próceres.

En este mismo sentido, resulta ilustrativa la carta del 4 de septiembre de 1824 dirigida a Antonio José de Sucre. En ella, Bolívar se empeña en satisfacer al general por lo que juzgó éste una falta de consideración a sus méritos y a su rango militar. Para ello, Bolívar recurre a parafrasear el inicio de la carta XVII que Julia dirige a su amante ultrajado en la novela *Julia o la nueva Eloísa* de Rousseau: “Esta es la única cosa que ha hecho Vd. en la vida sin talento” (IV: 179), le argumenta a Sucre para convencerlo de su error. Es un momento de gran autorreflexibilidad genérica, pues se recurre a una carta ficticia

de carácter amoroso para iniciar a su vez una carta de desagravio a un amigo y valioso colaborador. Este episodio da pie para dos reflexiones alrededor de los asuntos que hemos venido examinando. La primera es el conocimiento que Bolívar tenía del uso literario del género epistolar y que, por lo menos parcialmente, revela la escritura del venezolano como un ejercicio meditado; así podríamos explicar la solicitud a sus corresponsales de no publicar sus cartas al considerar, tal como se citó más arriba, que fueron escritas con descuido y desorden. Con esta afirmación se puede advertir en Bolívar la conciencia de la divulgación y sus implicaciones, que posee todo aquél que ejerce asiduamente el género.⁵ La otra reflexión es sobre el constante cruce entre amistad y amor. Por las mismas razones resulta revelador que cuando Bolívar pierde la confianza en Francisco de Paula Santander y decide romper con él, lo haga por medio de una carta y que el signo de tal ruptura sea precisamente la interrupción de la correspondencia, tal como lo hace saber en la posdata de una carta dirigida al General Carlos Soublete:

Ya no pudiendo soportar más la pérfida ingratitud de Santander, le he escrito hoy que no me escriba más, porque no quiero responderle ni darle el título de amigo. Sepa Vd. esto para que lo diga a quien corresponde. Los impresos de Bogotá tiran contra de mi, mientras yo mando a callar los que tiran contra Santander. ¡Ingrato mil veces!!!! (VI: 231-232)

Tampoco resulta entonces extraño que esta relación de íntima amistad tome el cariz de un paternalismo que ejerce tanto hacia sus su-

⁵ Pedro Salinas considera que la carta, como toda escritura, contiene la posibilidad de desanudarse de sus amarres pragmáticos y deslizarse a la esfera literaria. Afirma también que toda escritura epistolar sucita en el escritor constante de misivas el deseo de escribir bien (238).

bordinados como hacia todos aquellos que se pudieran considerar desprotegidos. Bolívar, el Libertador, estaba en dominio del género, la racionalidad, la clase, la raza, la edad y hasta del estado civil adecuados para ejercer el auxilio de la patria y reorganizar bajo su protección los conglomerados que la conforman: pardos, negros, mujeres, niños, ancianos (González Stephan, “Héroes nacionales” 55). Así lo asume él y así lo entenderán después quienes tomaron su figura como modelo de patriotismo y ciudadanía.

De dichas colectividades que El Libertador se siente llamado a proteger, algunas resultan conflictivas al atribuírseles una índole ajena a la nobleza del espíritu identificado con sentimientos como la amistad y carentes de las cualidades necesarias para la guerra como el raciocinio y la templanza. Esta idea se puede ejemplificar en el siguiente extracto de una carta dirigida al Dr. Pedro Gual, en el cual Bolívar asocia la naturaleza femenina con pasiones imposibles de conciliar con la defensa de la patria, con la amistad y con el raciocinio:

¿Podré yo posponer los intereses de mi patria a viles y violentas pasiones? ¿Podré yo dar oídos la venganza y hacerme sordo a la voz de la razón? ¿Podré yo despreciar a un amigo que me ofrece la amistad de un enemigo? No, no, no, querido Gual.

Yo sigo la carrera gloriosa de las armas sólo por obtener el honor que ellas dan; por la libertad a mi patria; y por merecer las bendiciones de los pueblos. Ahora pues, ¿cómo he de dejar yo marchitar los laureles que me concede la fortuna en el campo de batalla por dejarme arrastrar, como una mujer, por pasiones verdaderamente femeninas? (I: 130)

Bolívar se mantuvo célibe después de un juvenil y fugaz matrimonio que lo dejó en la viudez, pudo entonces desempeñarse como el esposo, padre, hermano de toda mujer desamparada y como padre y jefe de todos los hombres. Son múltiples las alusiones o las cartas dirigidas a viudas u otras mujeres en las que ofrece su protección. La más antigua es quizás la que envía a Josefa María Tinoco, madre de

los hijos de su hermano recién fallecido entonces y de quien Bolívar fue heredero. Esta misiva es la respuesta a otra que le dirigió Josefa María en la que le suplicaba una entrevista para acordar el amparo de los sobrinos del héroe venezolano. En el siguiente fragmento de la breve, directa y perentoria respuesta, Bolívar promete a la mujer:

Mi primer cuidado ha sido disponer que los bienes de Juan Vicente, le toquen a tus hijos: que se te dé una pensión de cincuenta pesos mensuales, hasta que estos bienes den producto, y después el todo. [...] Antonia tiene orden de asistirte como a mí mismo y sé que lo hará mejor que yo. Cuenta con esto. Estoy de prisa y quizás no podré verte: pues el honor y mi patria me llaman a su socorro [...] (I: 26)

En muchas otras misivas, el prócer venezolano dicta disposiciones o solicita que alguna viuda sea atendida o bien acude al auxilio de alguna dama en situación difícil, como lo expresa en estas palabras dirigidas a Doña Gertrudis Toro:

Si me fuera permitido entrar en esa plaza, iría sólo por sacarla a Vd, de en medio de tantos enemigos, Yo no tengo nada, lo poco que traje ya lo he repartido entre mis compañeros de suerte, pero, Gertrudis, tengo un corazón que no teme a los ataques de la fortuna. Yo tendré con que servir a Vd; venga en la confianza de que no le faltará nada para vivir, y esté Vd. cierta que primero muerto yo de miseria que le falte a Vd. ninguna cosa. (I: 154)

Así, por medio de una tupida red de cartas que franquean el territorio de la América meridional, no sólo combate a los enemigos de la patria, sino que salvaguarda a viudas y huérfanos. Es decir, todos aquellos que por su inmadurez o fragilidad tienen que ser sujetos de cuidado y protección.

En este mismo tenor podemos entender las cartas amorosas dirigidas a Manuelita Sáenz, su devota amante y partidaria, a quien llama “la amable loca”, calificativo que la ubica entre aquellas “sensibilida-

des subalternas y bárbaras”, tal como entiende González Stephan a aquellas entidades que desde el razonamiento masculino predominante son necesarias controlar (“Héroes nacionales” 48). Es por lo mismo revelador que durante mucho tiempo la presencia de esta mujer haya sido borrada de la historia nacional y de la biografía institucional del padre de la patria. Es también sintomático que, en muchas colecciones de cartas bolivarianas, las intercambiadas entre Bolívar y Manuela estén ausentes o sólo se incluyan unas cuantas. Pese a todo es también cierto que esta relación ha gozado en años más recientes del interés y la fascinación suficientes para que su correspondencia haya merecido una mayor difusión.

Paralelamente a la tendencia paternalista, se presenta constantemente en Bolívar una inocultable desconfianza hacia otros sexos, pieles o clases diferentes a la suya. En las cartas a su hermana expresa su convicción de que las mujeres no sirven para los negocios mercantiles y que deben mantenerse al margen de la política: “Es muy impropio de señoras mezclarse en los negocios políticos” (I: 154). La sublevación de negros, pardos y mestizos es otro de los peligros que ve cernirse sobre la estabilidad de la república: “Ni federación general ni constituciones particulares son capaces de contener a estos esclavos desenfrenados; sobre todo ahora que cada cual tira para su lado” (VI:10). Ya instalado en la desesperación de ver cómo se desmorona el edificio republicano que ha edificado, declara en otra misiva:

El origen más impuro es el de nuestro ser; todo lo que nos ha prendido con el negro manto del crimen. Nosotros somos el compuesto abominable de esos tigres cazadores que vinieron a la América a derramarle su sangre y a encastar con las víctimas antes de sacrificarlas, para mezclar después los frutos espúreos de estos enlaces con los frutos de esos esclavos arrancados del África. Con tales mezclas físicas con tales elementos morales ¿cómo se pueden fundar leyes sobre héroes y principios sobre los hombres? (VI: 11)

De su miedo obsesivo por la revolución haitiana y su horror hacia la pardocracia quedan múltiples constancias en su correspondencia. El pasaje citado arriba es quizás uno de los más claros en ese sentido. La radicalidad con la que expone aquí su concepción de la naturaleza mestiza del continente americano marca una notable diferencia con las ideas expuestas en la “Carta de Jamaica”, en la que, si bien es cierto que también expone sus dudas acerca de la capacidad de los americanos para asumir sus destinos recién alcanzadas las independencias,⁶ predomina, no obstante, el optimismo y la esperanza en el futuro que abrirían para América las guerras de emancipación.

Lo cierto es que en parte por la urgencia de la realidad social y política que se vivía en ese momento, pero también quizás por esta virilización de la inteligencia criolla que pretendía manejar los destinos nacionales, la lírica y la ficción quedaban opacadas en la realidad literaria hispanoamericana. Los géneros más cercanos al ensayo, los que facilitaban la comunicación como la epístola o aquellos más acordes con el tropo neoclásico y con los tiempos de masculinidad guerrera que corrían, tales como la épica, parecían más adecuados en ese preciso período histórico para expresar los apremios del momento. De hecho, no en pocas ocasiones las cartas que escribe Bolívar

⁶ “Es más difícil, dice Montesquieu, sacar un pueblo de la servidumbre, que subyugar uno libre. Esta verdad está comprobada por los anales de todos los tiempos, que nos muestran las más de las naciones libres sometidas al yugo, y muy pocas de las esclavas recobrar su libertad” (I: 196). Sin embargo, esta afirmación queda fuertemente matizada en el final de la carta donde expresa lleno de confianza: “Luego que seamos fuertes, bajo los auspicios de una nación liberal que nos preste su protección, se nos verá de acuerdo cultivar las virtudes y los talentos que conducen a la gloria: entonces seguiremos la marcha majestuosa hacia las grandes prosperidades a que está destinada la América Meridional; entonces las ciencias y las artes que nacieron en el Oriente y han ilustrado la Europa, volarán a Colombia libre que las convidará con un asilo” (I: 204-205).

parecen acercarse a esos géneros, en tanto dan cuenta de las penurias y batallas en las que se ve envuelto en sus afanes independentistas.

En efecto, el epistolario bolivariano se erige en el relato de un héroe nacional que cuenta sus propias hazañas y así da fe de su protagonismo en la historia hispanoamericana, en este sentido podemos pensar que estas cartas hilan el testimonio de un sujeto cuya trayectoria vital traza un laberíntico recorrido biográfico que lo lleva de la utopía de la unificación americana a la desoladora certidumbre de la imposibilidad de lograr ese sueño. Es como todo relato autobiográfico, más allá de las rupturas y fragmentación propias de toda escritura epistolar, una puesta en sentido del transcurrir vital en función de los valores que orientan y justifican las acciones de su protagonista. Tal como Sylvia Molloy señala para el caso de la mayoría de los documentos autobiográficos del siglo XIX (17-18), tampoco en el *corpus* bolivariano encontramos demasiadas referencias a su etapa formativa. Realmente en estos documentos son escasas las reminiscencias sobre la niñez, pues más que un regodeo en el pasado se muestra un claro anclaje en las urgencias del presente y en la utopía del futuro. Es decir, hay en ellos una voluntad de insertarse en la historia que se está gestando. Sin embargo, quizás por tratarse de escritos privados y por lo tanto apropiados para la expresión de las emociones, existen varios pasajes en los que Bolívar marca un antes y un después en su vida y con ello se significa también un corte en la historia de las naciones americanas. Quizás una de las epístolas en las que este hecho se puede advertir de una manera más nítida es la dirigida a su tío Esteban el 20 de julio de 1825. En ella, el núcleo resistente de los tiempos pasados se hace presente, el tiempo ido se evoca en lo concerniente a su biografía personal como un tiempo idílico:

¡Cuántos recuerdos se han aglomerado en un instante sobre mi mente! Mi madre, mi buena madre tan parecida a Vd., resucitó de la tumba, se ofreció a mi imagen. Mi más tierna niñez, la confirmación y mi padrino, se reunieron en un punto para

decirme que Vd. Era mi segundo padre. Todos mis tíos, todos mis hermanos, mi abuelo, mis juegos infantiles, los regalos que Vd. me daba cuando era inocente... todo vino en tropel a excitar mis primeras emociones... la efusión de una sensibilidad delicada. (V: 20)

Los tópicos de la infancia y del pasado como períodos inocentes e incontaminados por las batallas y los intereses que van marcando la vida del político, se presentan en esta carta contundentemente. Se delinea una especie de concepción rousseauiana de esa etapa entendida como un estado de gracia, pues se supone que en ese tiempo se vive en conformidad con las tendencias innatas del sujeto: “Todo lo que tengo de humano se removi6 ayer en mí: llamo humano lo que está más en la naturaleza, lo que está más cerca de las primitivas impresiones” (V: 20).

Para representar el choque que puede suscitar la comparación entre un tiempo de esperanza y otro de destrucción, Bolívar recurre al muy romántico artificio del sueño para figurar un antes y un después en la historia venezolana: “Vd. habrá sentido el sueño de Epiménides: Vd. ha vuelto de entre los muertos a ver los estragos del tiempo inexorable, de la guerra cruel, de los hombres feroces. Vd. encontrará en Caracas como un duende que viene de otra vida y observará que nada es lo que fue”. Bolívar no ubica el tiempo idílico en el pasado colonial, al que resume aquí como “el sudor de trescientos años”, sino en los inicios del tiempo republicano: “Vd. dejó una patria naciente que desenvolvía los primeros gérmenes de la creación y los primeros elementos de la sociedad” (V: 20-21), pero esa prometedora realidad fue arrasada por terremotos y guerras para dejar en su lugar escombros que dieron lugar a la memoria de ese tiempo efímero. Sin embargo, persiste aún la certidumbre de que “sus cenizas, sus monumentos, la tierra que la tuvo, han quedado resplandecientes de libertad y están cubiertas de la gloria del martirio” (V: 21). Bolívar agrega como conclusión: “Este consuelo repara todas las pérdidas, a lo menos, este es el mío; y deseo que sea el de Vd.” (V: 21). Así pues,

más que lamentar el pasado ido, sea este el colonial o el de la promesa de una naciente república, glorifica el presente. No podía ser de otra manera para este hombre que estaba más ocupado en construir un presente que en reconstruir el pasado reciente.

Existe otra importante referencia a su etapa formativa: se encuentra en la carta del 20 de mayo de 1825 dirigida al General Santander, en la cual hace una apología de sí mismo como respuesta a los ataques que recibe de Mr. de Mollien quien, al parecer, lo acusa de poseer una educación descuidada. Bolívar se esfuerza por enumerar las materias, profesores y lecturas que contribuyeron a su instrucción con detalles y énfasis sumamente reveladores de sus deseos por aparecer ante los otros como una persona de amplia cultura y educación (IV: 337); anhelo que no resulta extraño en un hombre obsesionado con la idea de barbarie que precedía a las naciones americanas. Además del autoencomio, en las cartas encontramos otros asuntos propios de las autobiografías del siglo XIX hispanoamericano, como la oscilación entre la gloria personal y el amor patrio, entre el yo público y el yo privado. Estos temas en las cartas bolivarianas toman primero la forma obsesiva de las alusiones y de la descripción de los homenajes, elogios y reconocimientos de los que es objeto; después, de la amarga queja por los ataques recibidos y de múltiples solicitudes e instrucciones a sus amigos para que salgan en su defensa. En las últimas cartas Bolívar convierte su discurso en un largo lamento por las injusticias y la falta de reconocimiento, lanza reiteradas amenazas de abandonar el servicio público para dedicarse a la vida privada y al cuidado de su reputación, insiste en asegurar que no persigue sino el bien de la nación antes que cualquier otro fin sin importar cualquier sacrificio personal y, por último, aparece un miedo casi enfermizo a perder lo que él llama su “gloria”. Todos estos tormentos se pueden entender como síntomas de una crisis individual que se enlaza con la pretensión de consolidar las nacientes repúblicas, ambición que en las cartas se torna debate de los grandes problemas nacionales y ansiedad por liberar de enemigos los territorios nacionales, por edificar

el sueño panamericanista que aspiraba a la unión de las nacientes repúblicas y por dotar a éstas de un marco legal y conceptual moderno.

Si para Ricoeur la configuración del tiempo de la experiencia humana posibilita la indagación del propio yo a través del relato, pues “[c]omo lo confirma el análisis literario de la autobiografía, la historia de una vida es refigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo. Esta refiguración hace de la propia vida un tejido de historias narradas” (*Tiempo y Narración III* 998), parece entonces importante detenernos en las distintas figuraciones con las que se representa Bolívar las etapas de su vida. Estas y el escenario en el que transcurren se cifran en distintos pasajes de sus cartas, ya sea como un teatro, un laberinto, un infierno, un abismo o un caos, pero no es sino cuando se siente ya cansado y en la madurez cuando insiste una y otra vez en la idea de que ya ha gastado los dos tercios de su vida. Mientras que la etapa de su vida militar y pública la califica como una tormenta, se figura el tiempo que le resta como un período dedicado al cuidado de su reputación y a su reposo. Sin embargo, los desvelos, las preocupaciones y enfermedades lo acosan en los últimos años de su vida, al punto de convertirlo, según sus propias palabras en:

un rico muy avaro, que tengo mucho miedo de que me roben mi dinero: todos son temores e inquietudes; me parece que, de un momento a otro, pierdo mi reputación, que es la recompensa y la fortuna que he sacado de tanto sacrificio. A Vd, le ocurrirá otro tanto; sin embargo, puedo observarle que Vd. es todavía muy joven y tiene mucho a que aspirar. Ojalá yo estuviera en el caso de Vd. para no estar temblando por mi propia fortuna; al menos tendría deseos, tendría esperanzas que me lisonjeasen. (IV: 27)

El epistolario, junto al resto de los escritos bolivarianos, representa una de las cumbres de los relatos nacionales y también una de las primeras narraciones de la emancipación. Bolívar, como hijo de la Ilustración, encontró en el mundo clásico las claves para entender

y definir la realidad que se abría ante él. En este buscó la definición y los principios para fundar las repúblicas. Quizás podríamos afirmar que en la forma el pensamiento de Bolívar es el de un escritor neoclásico; pero la expresión arrebatada de sus pasiones y el sino heroico-trágico con el cual en el epistolario se representa su vida dibujan a un personaje romántico. Sus cartas están llenas de alusiones a la Antigüedad clásica. A ella acude para discernir y explicar sus sentimientos, el mundo que le rodea y el que pretende fundar. Al universo grecolatino acude también para legitimar la historia que se está gestando, compara las luchas independentistas con los grandes momentos de la historia universal. Recurre también a las mismas aversiones del mundo occidental cuando compara a sus enemigos con persas, bárbaros, africanos u orientales: “V. E. no se ha engañado en suponerme sentimientos compasivos; los mismos caracterizan a todos mis compatriotas. Podríamos ser indulgentes con los cafres del África; pero los tiranos españoles, contra los más poderosos sentimientos del corazón, nos fuerzan a las represalias” (I: 67).

Él mismo se trasmuta en Agamenón cuando quiere esclarecer su sitio entre los militares que están bajo sus órdenes: “Yo, es verdad, podría contestar el coronel Castillo; pero esto sería justificarlo, dando pruebas de bajeza, degradándome hasta la esfera del coronel Castillo, que no merece entrar en lid conmigo, sino como Tersites con Ulises” (I: 125), o en Sísifo al sentirse cansado y decepcionado del rumbo que han tomado las independencias:

No se sabe en Europa lo que me cuesta mantener el equilibrio en algunas de estas regiones. Parecerá fabula lo que podemos decir de mis servicios, semejantes a los de aquel condenado que llevaba su enorme peso hasta la cumbre para volverse rodando con él otra vez al abismo. Yo me hallo luchando contra los esfuerzos combinados de un mundo: de mi parte estoy yo solo, y la lucha, por lo mismo, es muy desigual. (VI: 296)

Pero alejado del equilibrio al que aspira el clasicismo, las cartas de Bolívar frecuentemente están llenas de fuego, de quejas, de alusiones a su cuerpo enfermo, trasminan sus aversiones, sus temores y delirios. Por eso es significativo que los inmediatos sucesores del prócer venezolano como Andrés Bello, Domingo F. Sarmiento o Bartolomé Mitre busquen otro tipo de orden alejado de las pasiones y tragedias representadas por la figura de Bolívar, aunque quizás no ajeno a su proyecto de clase y raza.⁷

Como sabemos, algunas de las cartas que el prócer escribió fueron pensadas para su difusión, concebidas incluso como un instrumento al servicio de la causa independentista. De nuevo el caso paradigmático sería “la Carta de Jamaica”. Otras, sin embargo, sin poseer este carácter proselitista están pensadas para la lectura no sólo del destinatario primero o principal, sino también de un público mayor. Efectivamente, no es raro encontrar en estas misivas indicaciones para que estas sean tomadas como tuyas por otros personajes o que se pida que se dejen leer a otros, o bien, se ordena que se muestren a alguna autoridad con el fin de hacer cumplir alguna disposición. Este hecho resulta especialmente llamativo en el caso de algunas cartas en las que se vuelcan las emociones del autor, con lo que se convierten en documentos que normalmente podemos considerar íntimos pero que al mediar la solicitud de Bolívar para que se esgriman ante alguna instancia administrativa o familiar como prueba de su voluntad, se convierten en una especie de oficio o letra de cambio. Un claro ejemplo del primer caso lo podemos encontrar en la emotiva y célebre carta que Bolívar dirige a Simón Rodríguez, su mentor. A la llegada de este a tierras venezolanas le solicita: “Amigo, si tan irresistibles

⁷ Iván Jaksic destaca que la ideología republicana de Bolívar fue útil en tiempos de guerra, pero significó un fracaso en tiempos de paz, en la que el pensamiento modernizador de Bello permitió poner en práctica algunos ideales sustentados por Bolívar (218).

atractivos no impulsan a Vd. a un vuelo rápido hacia mí, ocurriré a un apetito más fuerte: la amistad invoco. Presente Vd. esta carta al Vicepresidente, pídale Vd. dinero de mi parte, y venga Vd. a encontrarme” (IV: 34).

Así, desde la concepción pragmática del lenguaje, las cartas de Bolívar, además de comunicar emociones, “hacen cosas con las palabras”, ya que transmiten órdenes, disposiciones, solicitan envíos e incluso se convierten, al conjuro de sus palabras, en oficios o documentos al portador. Al ser Bolívar fundamentalmente un hombre de acción, esta dimensión discursiva es quizás más acusada que en otros epistolarios.

Como quiera que esto sea, resulta importante observar cómo, aun cuando se trata de correspondencia privada, muchos de los temas son de carácter público; por lo que la naturaleza íntima propia del género se encuentra aquí casi ausente, o bien, se imbrica con otras condiciones que modifican esta particularidad. De tal manera que el carácter privado se circunscribe a la forma utilizada pues incluso el binomio “emisor-receptor” queda desbordado. En efecto, la esfera de intimidad que la pareja de correspondientes delimita aquí se rompe para incluir frecuentemente a otra u otras personas como destinatarias:

Remito a Vd. la respuesta que doy a Páez, sobre la proposición que me ha hecho por medio del señor Guzmán. Esta respuesta va un poco fulminante aunque modificada con algunas cosas agradables a Páez. Después de manifestarle que su proyecto es insensato, le digo que si el pueblo le da a él su voto y lo acepta, puede contar con mi espada y con mi autoridad para sostener la voluntad nacional [...] Mando a Vd. esta respuesta abierta para que Vd. la cierre después de léida con lacre y con un sello cualquiera y que no sea conocido: luego se la mandará Vd. con toda seguridad al general Páez, de mi parte, diciéndole que la llevó el coronel Picón que va a Bogotá casi con esta mira. (IV: 248)

Así el círculo de receptores-lectores de las cartas se va ensanchando hasta formar una especie de comunidad epistolar paralela a una co-

munidad republicana.⁸ Ambas son fundadas a partir de un grupo de lectores convocados en el ir y venir de esta correspondencia y en su apertura a una multiplicidad de formas de lectura y de circulación. Este proceso, en muchos casos, traspasa tanto las fronteras del corresponsal primero o principal como la red de correos nacional o de mensajeros personales, para convertir de esta manera a sus propios corresponsales en un eslabón para lograr la difusión de los objetivos que se trazaba Bolívar en y con sus cartas. La suerte de sus misivas no estaba pues dejada al azar, sino que frecuentemente él organizaba su propio destino de recepción.

La constante alusión a la lectura y escritura de su correspondencia y la insistente preocupación por definir el destino de esta es un tópico recurrente, por lo que muchas de sus cartas son asombrosamente performativas. Todas estas preocupaciones que dejan traslucir los escritos epistolares bolivarianos muestran la enorme importancia que el prócer venezolano le concede a su correspondencia; resaltan la conciencia que tenía el caudillo del carácter ambiguo del género en su búsqueda constante de las formas más adecuadas para el tránsito de la esfera privada a la pública.

Este tema conduce a otro: la publicación del epistolario bolivariano. En las cartas queda muy claro que Bolívar era consciente de que ya había pasado a formar parte de la historia y del riesgo de que estos documentos pudieran ser editados y difundidos. Él mismo se refiere a este tema en su correspondencia, lo que lleva a pensar que, aunque llegó a considerar esta posibilidad, la descartó. Del temor a que estos

⁸ Otro ejemplo del mismo fenómeno puede apreciarse en la siguiente cita de una carta al General don Andrés de Santa Cruz: “Tenga Vd. la bondad de presentar esta carta a los hombres más dignos del Perú, a los que por salvarlos diera mi vida: Pando y Larrea; y Vd. también, mi querido general, merece este sacrificio, y toda la amistad franca y leal de su mejor amigo que le ama de corazón” (V: 95).

escritos se divulguen queda constancia en una carta enviada a Santander: “No mande Vd., publicar mis cartas, ni vivo ni muerto, porque ellas están escritas con mucha libertad y con mucho desorden” (V: 136). Al mismo general le reitera en otras ocasiones desacuerdo con su divulgación, pues si mantener correspondencia implica un grado de confianza que sólo otorga la amistad y la necesaria reserva en el tratamiento de asuntos oficiales, lo contrario implica, argumenta, una traición a estas:

Me parece muy bien la carta de Vd. a Páez, pero diré con franqueza, que escribir confidencialmente para publicar estos escritos, no es muy propio de la amistad ni del decoro de un gobierno. Si Páez ha empezado con esta carrera indecente, nosotros no debemos seguirla. A mí me disgusta infinito esta conducta con respecto a mí, pues una confianza que se hace pública, es una violación del secreto. Mil veces he estado tentado a no escribir más cartas ¿qué dirá la Europa de documentos semejantes? (VI: 84)⁹

Conviene resaltar esa dimensión “secreta” a la que este fragmento alude y que muchos de los comunicados de Bolívar poseen. Recordemos que la confidencialidad es una de las características asociadas al género epistolar y que, en este caso, se refiere al ámbito delimitado de lectura que exige especialmente la naturaleza de estas misivas. Este rasgo aquí resalta debido a la índole de estrategia política o militar que muchas de estas comunicaciones toman. Normalmente la correspondencia personal está destinada a circular fundamentalmente en esferas privadas e íntimas, reviste así un carácter inviolable, por lo

⁹ Otra referencia al mismo tema la encontramos en una posdata de una carta también para Santander: “Nada me gusta que se de al público mi correspondencia privada. Creo que es una violación de la fe de la amistad. En Europa esto es un crimen” (VI: 84).

que se presenta como un medio apropiado para comunicar información reservada:

En estos días he recibido cartas de diferentes amigos de Venezuela proponiéndome ideas napoleónicas. El general Páez está a la cabeza de estas ideas sugeridas por sus amigos los demagogos. Un secretario privado y redactor de “El Argos” ha venido a traerme el proyecto. Vd. lo verá disfrazado en la carta que incluyo original que Vd. deberá guardar con infinito cuidado para que no la vea nadie. El redactor de esta carta es Carabaño. El general Briceño me ha escrito diciéndome que él ha tenido que contener a los que querían dar el golpe en Venezuela y que les aconsejó que me consultasen. (IV: 223)

Las cartas mismas se constituyen en una táctica de guerra, lo que da lugar a la posible existencia de comunicaciones fingidas: “Vd., Gual, Briceño deben escribirme mil exageraciones de paz, guerra, tropas y cosas de Europa, para que yo pueda mostrar esas cartas a todos, principalmente a los enemigos; pero exageraciones que sean creíbles” (III: 14). La guerra se convierte pues en un lenguaje cifrado que descubre el *modus operandi* del estratega militar y político. Hay, pues, en esta cita una curiosa *mise en abyme* del género, en el que se aprovecha el carácter presuntamente confidencial y por lo tanto fidedigno del discurso epistolar para divulgar noticias falsas. En otras ocasiones, por el contrario, aparece en el cuerpo textual el temor de que un otro indeseable se inmiscuya en la correspondencia: “Esta carta debe Vd. romperla, porque no quiero que Zea tenga motivos de sentimiento conmigo, pues le estoy muy agradecido aunque conozco sus defectos” (II: 183).

Conviene en este punto de la exposición señalar que el carácter íntimo en sentido estricto de la correspondencia bolivariana queda desmentido también por el *performance* de la escritura epistolar. No es precisamente un momento de soledad y sosiego el que dedica Bolívar al dictado y redacción de sus cartas. En muchas de ellas deja ver

que se encuentra enfermo, sumamente agitado o abrumado por las responsabilidades. Tampoco se aparta del mundo para la escritura de sus cartas, pues se las dicta a un amanuense. No es pues una práctica generada en la soledad de la alcoba o del despacho, sino que la mayoría de las veces su correspondencia era dictada a un secretario en los escenarios públicos que deparaban la vida de militar o de político.

Bouvet señala que el escribir cartas es una manera de establecer coordenadas espaciales y temporales en un momento dado (27). En el caso de esta correspondencia, la dimensión espaciotemporal cobra una dramática vigencia por la continua movilidad de su autor, a tal punto que parece que las cartas fueran marcando el territorio que recorrió el prócer en sus campañas, dibujando un mapa de las victorias y derrotas del ejército libertador y de los sucesivos momentos de utopía y desencanto que vivió su autor. El momento de la enunciación primera parece un compás de espera entre un desplazamiento y otro, o bien, las batallas y las acciones desplegadas parecen no ser sino un espacio temporal que se toma entre la lectura y la escritura de la correspondencia que viene y que va.

Los amanuenses que se encargaban de tomar el dictado también han sido objeto de escrutinio como parte del escenario en el que Bolívar despachaba su correspondencia. Las propias epístolas dan cuenta de la relación no siempre tersa que Bolívar sostuvo con ellos:

Yo no tengo quien me escriba y yo no sé escribir. Cada instante tengo que buscar un nuevo amanuense y que sufrir con ellos las más furiosas rabietas por lo que me es imposible tener correspondencia con nadie. Alguna vez he estado tentado por publicar en la gaceta esta carencia a fin de que todos sepan la causa de mi silencio. Vd. sabe que un hombre como yo no puede dictar a cualquier amanuense sus secretos. (IV: 313)

“Martel está más torpe que nunca”, le dicta Bolívar al propio Martel, su amanuense de turno (IV: 313). A pesar del continuo descontento hacia sus secretarios, Bolívar parecía depender de ellos hasta el grado

de suspender el envío de correspondencia cuando no tenía alguno a su servicio. La figura del escribano se asoma frecuentemente en las cartas pues se refiere constantemente a él, generalmente para disculparse por el mal estilo o por no escribir o no responder cartas ya que, argumenta, él no sabe y no puede escribir. No pocas veces nos encontramos también con que el amanuense continúa la redacción de una carta que Bolívar dejó a medias por tener que salir intempestivamente, aunque también podemos encontrar otras en las que este personaje escribe a nombre del Libertador. La preocupación de Bolívar por contar con un buen secretario para el manejo de su correspondencia se puede constatar en múltiples pasajes. Resalta una carta a su sobrino Fernando Bolívar, a quien el prócer venezolano había enviado a Estados Unidos a estudiar. Cuando el primero regresa a Venezuela, Bolívar le indica las materias en las que ha de poner especial empeño con el fin de convertirlo en su secretario: “Haces muy bien en entretenerte con tus libros, y yo prefiero que sean españoles para que te perfecciones en el idioma; sobre todo, te encargo que te ejercites en copiar el castellano a fin de que curses la letra y te perfecciones en la ortografía, pues mi deseo es que vengas a mi lado a servirme en mi correspondencia. En otra ocasión te diré adonde te has de incorporar conmigo” (VII: 186).

Cabe aquí detenernos para señalar que el dominio de la escritura epistolar y el ejercicio del poder en América Latina están mucho más relacionados de lo que se puede suponer. Páginas antes ya hemos esbozado algunas ideas sobre este tema. Ahora, para ilustrar la afirmación que encabeza este párrafo, nos remitiremos a Nora Bouvet, quien examina la conformación del Estado independiente en el Paraguay a través del análisis de la escritura epistolar y de la figura del secretario asociada al poder vicario que ejerció el Doctor José Gaspar Francia. Si orientamos nuestro análisis en esta misma dirección puede resultar provechoso tender una línea de reflexión alrededor de la construcción de las repúblicas bolivarianas, la innumerable correspondencia y todo tipo de documentos que despachó Bolívar y el

gran poder que ejerció. En este punto conviene recordar el título de dictador que para sí mismo asumió el prócer venezolano en distintos momentos de su gestión política.

La relación entre correspondencia y política se puede rastrear desde la antigua acepción de la palabra que define secretario como la persona encargada de despachar la correspondencia del rey y que ejerce por delegación la autoridad de este (Chartier 288-289). El secretario encarna al letrado que en el siglo XVIII europeo contribuyó, según Nora Bouvet, a articular el campo de los discursos políticos y literarios, esta figura ejerció un gran poder en las colonias americanas y posteriormente en los estados nacionales (23-26). Así pues, el despacho de correspondencia se vincula a la escritura como práctica política y jurídica sedimentada en los largos siglos coloniales.

La misma autora ofrece un recorrido histórico de la práctica del secretario como el hombre de letras ocupado de los asuntos de Estado, hasta desembocar en la figura medieval del “dictador”¹⁰ como aquel que no escribe, sino que dicta (dictamina) y que da lugar a “una clase intelectual nueva que proclama su competencia política, jurídica y literaria, de aquellos que conocen la retórica político-social de rangos y dignidades, las diferencias sociales, el derecho y las leyes” (144). Podemos considerar a esta casta como el antepasado no demasiado lejano de la elite que conformó la ciudad letrada de las repúblicas decimonónicas hispanoamericanas y que Simón Bolívar parece encarnar.

¹⁰ A este respecto resulta interesante la siguiente reflexión de Carlos Moreno Hernández, quien afirma que: “Brunetto Latini había ya definido la retórica como ‘el enseñamiento de los dictadores’ y si bien el *ars dictaminis* se aplica sobre todo al género epistolar, no son claras tampoco las competencias entre el letrado o *dictator*, el notario, el poeta y el secretario, desde Berceo a Juan de Mena. Los humanistas no serían sino los sucesores de los *dictadores* a finales de la Edad Media, con una evolución en España del *dictador* al *dezidor* y de este al poeta” (108).

De este modo y después de leer la correspondencia y el resto de los escritos bolivarianos, resulta difícil sustraerse a la idea de un Bolívar semejante al tirano de la novela hispanoamericana, quien dicta incansablemente proclamas, cartas y todo tipo de documentos con el afán de conjurar la soledad, de desanudar las intrigas que se tejen alrededor suyo y, quizás, de poder afirmar igual que el Dr. Francia en *Yo, El supremo*: “yo no escribo la historia, la hago” (210). No en vano era la historia, según algunos de sus biógrafos, el género favorito del Libertador y no en vano también personifica “una pasión sin parangón por lo que denominamos ingeniería social”, afirma Álvaro Vargas Llosa.

Siguiendo estas ideas, no es difícil asociar el ejercicio vicario de este poder monárquico y después republicano al papel que desempeñó Bolívar como el incansable epistológrafo y productor de constituciones, arengas y proclamas políticas que contribuyeron a forjar los nacionalismos hispanoamericanos del siglo XIX. Simón Bolívar ejerce el poder ayudado en gran medida por la práctica de la escritura. Sus cartas públicas y privadas apuntalaron su influencia política y social, del mismo modo que el diseño de constituciones, leyes y decretos de su autoría contribuyeron a instaurar las nacientes repúblicas del Río de la Plata. No está de más recordar que, con este tipo de escrituras normativas, además de manuales de conductas y gramáticas, se buscó responder a las exigencias de una ciudad letrada que aspiraba a legitimar el estado republicano y regresar al orden después de las independencias.

El vacío de autoridad que deja la desaparición de la administración colonial es un asunto que ocupa la correspondencia de Bolívar. Su desempeño como dirigente de varias naciones hispanoamericanas, su tan discutida tentación de proclamarse emperador y su designación como dictador, podemos pensarlos todos como distintos ensayos para llenar un espacio de autoridad y conferir legitimidad a un nuevo estado de derecho.

Resguardado en la ciudad letrada, el sujeto epistolográfico que aquí hemos examinado, podemos afirmar, busca dar cauce a la utopía independentista, negocia sus límites, se asoma a sus abismos y explora sus diferencias mientras busca para sí un lugar en el sueño ilustrado. No importa el sentido heroico o íntimo que enuncian estas misivas pues son concebidas a partir del deseo de trascendencia del yo, aspiración que impone un valor y un orden a su vivencia. El epistolario repasado aquí confirma el siglo XIX como un mundo en transición, en el que el umbral entre lo público y lo privado se reviste de un carácter paradójico, especialmente habilitado para mostrar la complejidad de la relación entre el individuo y sus lazos sociales.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bolívar, Simón. *Cartas Del Libertador (1799-1817)*. Editado por Vicente Lecuna, tomo I, Lit. y Tip. del Comercio, 1929.
- _____. *Cartas Del Libertador (1818-1821)*. Editado por Vicente Lecuna, tomo II, Lit. y Tip. del Comercio, 1929.
- _____. *Cartas Del Libertador (1822-1823)*. Editado por Vicente Lecuna, tomo III, Lit. y Tip. del Comercio, 1929.
- _____. *Cartas Del Libertador (1824-1825)*. Editado por Vicente Lecuna, tomo IV, Lit. y Tip. del Comercio, 1929.
- _____. *Cartas Del Libertador (1825-1826)*. Editado por Vicente Lecuna, tomo V, Lit. y Tip. del Comercio, 1929.
- _____. *Cartas Del Libertador (1826-1827)*. Editado por Vicente Lecuna, tomo VI, Lit. y Tip. del Comercio, 1929.
- _____. *Cartas Del Libertador (1827-1828)*. Editado por Vicente Lecuna, tomo VII, Lit. y Tip. del Comercio, 1929.
- _____. *Estaré solo en medio del mundo. Cartas de la intimidad*. Selección y prólogo de Edgardo Mondolfi Gudat, Libros el Nacional, 1999.

- Bouvet, Nora Esperanza. *La escritura epistolar*. Eudeba, 2006.
- _____. *Poder y escritura*. Eudeba, 2009.
- Chartier, Roger. “Los secretarios, modelos y prácticas epistolares”. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, coordinado por Roger Chartier, Alianza Universidad, 1993, pp. 284-314.
- González Stephan, Beatriz. “Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias”. *Anales Nueva Época*, no. 2, 1999, pp. 71-106.
- _____. “Economías fundacionales. Diseño del cuerpo ciudadano”. *Cultura y tercer mundo*, compilado por Beatriz González Stephan, Nueva Sociedad, 1996, pp. 17-47.
- _____. “Héroes nacionales, estado viril y sensibilidades homoeróticas”. *Estudios: Revista de investigaciones literarias*, no. 12, 1998, pp. 83-122.
- Jaksic, Iván. “La república del orden: Simón Bolívar, Andrés Bello y las transformaciones del pensamiento político de la independencia”. *Historia*, vol. 36, 2003, pp. 191-218.
- Moraña, Mabel. “Ilustración y delirio en la construcción nacional, o las fronteras de la ciudad letrada”. *Latin American Literary Review*, año XXV, no. 50, 1997, pp. 31-46.
- _____. “Narrativas protonacionales: el discurso de los libertadores”. *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la modernidad*, coordinado por Mabel Moraña, ExCultura, 1997, pp. 65-82.
- Moreno Hernández, Carlos. *Retórica y humanismo: el triunfo del Marqués de Santillana (1458)*. Universitat de Valencia, 2008.
- Olmedo, José Joaquín de. *Poesías Completas*. Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. Siglo XXI, 2009.
- Ríos, Alicia. *Nacionalismos banales: el culto a Bolívar. Literatura, cine, arte y política en América latina*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2013.
- Roa Bastos. Augusto. *Yo El Supremo*. Siglo XXI, 1974.
- Salinas, Pedro. “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”. *El defensor. Ensayos Completos*, tomo II, Taurus, 1981, pp. 219-293.

Vargas Llosa, Álvaro. “El caudillo, el populismo y la democracia”.
El Instituto Independiente, 19 jun. 2006, <http://www.elindependiente.org/articulos/article.asp?id=1765>.

Zapata, Ramón. *Libros que leyó el libertador Simón Bolívar*. Instituto Caro y Cuervo, 1997.



El monstruo que nos habita: una aproximación al concepto de paternidad en la obra de Rita Indiana Hernández y María Fernanda Ampuero

The monster within us: an approach to the concept of fatherhood in the work of Rita Indiana Hernández and María Fernanda Ampuero

SILVIA BEATRIZ FERNÁNDEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9117-0835>

Universidad Autónoma de Querétaro, México

silvia.beatriz.fernandez.22@gmail.com

Resumen:

En este trabajo se analiza el concepto de paternidad que aparece deconstruido en una selección de obras de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero y la dominicana Rita Indiana Hernández, ambas impulsoras de nuevos estilos literarios a través de cuentos, novelas y textos híbridos con diversas estéticas. A su vez, se aborda la percepción desmitificada de la institución familiar en las narraciones de estas escritoras y se contrasta con las imágenes idealizadas de estos conceptos en la literatura canónica previa al último y reciente surgimiento de los feminismos en Latinoamérica. La mirada renovada de las obras analizadas señala un cambio epistemológico necesario e importante en las diversas áreas del conocimiento. Empleando la filosofía, el psicoanálisis y los estudios de género, este artículo discute y



cuestiona de manera crítica el paso hacia los nuevos paradigmas epistemológicos en torno a las paternidades, cuya fuerza y relevancia ha destacado dejando un claro mensaje de innovación y una mirada transformadora en la cultura.

Palabras clave:

deconstrucción, literatura latinoamericana, feminismo, epistemología.

Abstract:

This work analyses the deconstructed concept of fatherhood as it appears in a selection of works by the Ecuadorian writer María Fernanda Ampuero and the Dominican writer Rita Indiana Hernández, both promoters of new literary styles through short stories, novels and hybrid texts with different aesthetics. It also addresses the demystified perception of the family institution in these authors' narratives and contrasts it with the idealized images of these concepts in canonical literature prior to the most recent emergence of feminisms in Latin America. The renewed perspective of the works analyzed points to a necessary and important epistemological shift in different fields of knowledge. Drawing on philosophy, psychoanalysis and gender studies, this article discusses and critically questions the move towards new epistemological paradigms around fatherhood, whose strength and relevance have stood out, leaving a clear message of innovation and a transformative view of culture.

Keywords:

deconstruction, Latin American literature, feminism, epistemology.

Recibido: 9 de julio de 2024

Aceptado: 11 de abril de 2025

Publicado: 22 de abril de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.526>

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se analizará la obra de dos autoras que han cobrado relevancia en la literatura contemporánea: la dominicana Rita Indiana (1977) y la ecuatoriana María Fernanda Ampuero (1977). De la primera se estudiará la novela *Papi* (2011) y de la segunda, dos de sus cuentos: “Silba” y “Monstruos”, presentes en sus libros *Sacrificios humanos* (2023) y *Pelea de gallos* (2018), respectivamente. Los textos seleccionados presentan una crítica en torno a la figura paterna vista como objeto de inseguridad o temor y cuya mirada resulta novedosa en la literatura de Latinoamérica. En la narrativa de estas escritoras encontramos una clara referencia al concepto de paternidad masculina, que es descrito como parte del engranaje de la institución familiar. En estas obras literarias, dicho concepto se presenta deconstruido, esto quiere decir, atravesado por diferentes categorías epistemológicas.

El término deconstrucción fue acuñado por algunos filósofos alemanes y retomado por el teórico Jacques Derrida quien afirma que: “Hay que entender este término, ‘deconstrucción’, no en el sentido de disolver o de destruir, sino en el de analizar las estructuras sedimentadas que forman el elemento discursivo” (1). Así, el concepto deconstrucción se basa en un retorno a las bases del lenguaje para reconocer cómo ha sido fundado históricamente. Para precisar el término, Borges de Meneses dirá que debe entenderse el concepto como: “El intento de reorganizar de cierto modo el pensamiento occidental” (178). Partiendo de esta premisa se realizará el análisis del proceso que las autoras tienen ya integrado en su trabajo y que se puede identificar en algunos pasajes de sus obras, en los cuales

ciertos personajes aparecen como referentes de la paternidad en el entorno familiar contemporáneo.

El análisis se realizará de manera interdisciplinaria. Abordaremos algunas definiciones propias de la teoría psicoanalítica planteada por Jacques Lacan que se relacionan con realidades inconscientes, así como el concepto *tecnologías del yo*, acuñado por Michel Foucault. Ambos autores emplean la técnica psicoanalítica en sus respectivas propuestas epistemológicas, por lo que se encuentran conectados por finas líneas teóricas. Este abordaje es importante para nuestro ejercicio en tanto que la tesis planteada por Indiana y Ampuero pone en palabras temas tabús y prohibiciones instalados en la sociedad, situaciones en donde lo reprimido brota a manera de ficción. El psicoanálisis cuestiona las intencionalidades ocultas detrás de mandatos y costumbres de los pueblos, remite a un desvelamiento de las verdades inconscientes reprimidas, en este caso en torno a la figura paterna y a lo que la sociedad ha callado sobre este rol.

Jacques Lacan se propone: “preguntar si la mira del cuento y el interés que tomamos en él, en la medida en que coincidan, no se hallan en otro lugar” (28). Así, a partir de la ficción nos sumergimos en un hecho verdadero, que según Aníbal Paz responde a una toma de responsabilidad: “El precio que el sujeto debe pagar para decir la verdad, y la del efecto que tiene sobre él el hecho de que haya dicho, que pueda decir y haya dicho la verdad sobre sí mismo” (2). El desvelamiento de lo reprimido representa en esta literatura un parteaguas entre las figuras que formaban parte de las obras más leídas en el mundo occidental en los siglos XX y XXI, que concebían el tratamiento de la paternidad en torno a una figura ausente o no deseable, como puede ser el caso de la novela *Rayuela* (1968) de Julio Cortázar o de *Los detectives Salvajes* (1998) de Roberto Bolaño, textos en los que no se menciona el rol del padre como algo relevante en la formación del individuo.

El concepto *tecnologías del yo* acuñado por el filósofo francés Michel Foucault plantea que: “El punto principal no consiste en aceptar

este saber cómo un valor dado, sino [...] como ‘juegos de verdad’ específicos, relacionados con técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos” (48). Así, tanto la perspectiva psicoanalítica como la filosófica serán fundamentales para encontrar rasgos comunes entre la novela de Indiana y los cuentos de Ampuero, destacando a su vez la alusión a posibles interpretaciones psicoanalíticas en los textos de ambas autoras. A su vez mencionaremos la importancia de la teoría de género, pues esta revolución literaria ha surgido con fuerza impulsada por los nuevos feminismos a finales del siglo XX como lo expresan Endika Basáñez y María Luisa Rodríguez:

El interés social ha suscitado, por su parte, una mayor difusión de textos de temática exclusivamente femenina animando así a las escritoras latinoamericanas, incluso aquellas con menor reconocimiento hasta la fecha, a narrar su experiencia dando lugar al origen de una posible tradición que en la actualidad se halla aún en examen de un mayor número de pioneras. (3)

Los textos analizados operan desde esta perspectiva, anunciando que la mirada femenina, pero también de infancias, cuidadoras, diversidades sexuales, marginalidades, entre tantas otras, hallarán representatividad en la ficción. Basáñez y Rodríguez ven en estos nuevos grupos literarios una manera de expresar en la literatura las vivencias que van desde la violencia que se vive en el propio país de origen hasta las exclusiones sociales que hacen que la mujer se perciba ajena o distante a su entorno: “Este corpus se ha nutrido de las experiencias de cuerpos desterritorializados procedentes de Latinoamérica en toda su extensión y heterogeneidad cultural y con muy diversos contextos biográficos y artísticos a sus espaldas” (1). Así, la hostilidad que se percibe desde una realidad heteronormativa se traslada a la ficción apoyada por las tecnologías y la globalización, permitiendo la difusión de los trabajos de autoras latinoamericanas, ya sea desde sus países de origen o inclusive desde países receptores que las reciben como migrantes.

Los conceptos “padre”, “madre” y “familia”, que antes aparecían como modelos a seguir o edulcorados mediante la idealización, se verán trastocados en las nuevas propuestas literarias, lo cual permitirá que nuevas autoras expresen sus puntos de vista a partir de nuevos tratamientos de la ficción: “Hallamos así autoras que cuentan con una trayectoria textual significativa [...] pero también mujeres sin apenas preparación literaria en su pasado que ven en su nuevo medio la posibilidad de testimoniar sus vivencias en primera persona” (Basáñez y Rodríguez 1). En estas narrativas se vislumbra el cambio y la importancia del mensaje que transmiten dichas obras: el hecho de narrar la realidad desde la perspectiva de los grupos violentados como lo son las mujeres o las infancias, para quienes las figuras de apego se presentan como lugares inseguros en donde puede existir maldad, indiferencia y caos.

Con respecto a las nuevas maneras de denuncia en torno al contexto familiar, Rita Segato afirma que: “La presión desatada en todo el continente por demonizar [...] ‘la ideología de género’ y el énfasis en la defensa del ideal de la familia como sujeto de derechos a cualquier costo [...] [comprueba que] la cuestión de género es la piedra angular y eje de gravedad del edificio de todos los poderes” (*La guerra contra las mujeres* 15-16). Así, tenemos que la problematización del concepto de “familia” se está dando en todos los ámbitos, incluyendo los textos literarios escritos por mujeres, que son objeto de este análisis, y los estudios de género, disciplina que nos servirá para llegar al objetivo planteado en la hipótesis inicial.

Las temáticas del fantasma de lo cotidiano, el maltrato familiar, el abuso y la violencia son plasmadas en los textos estudiados desde una óptica donde lo negado opera como un discurso estético que narra la realidad de las familias en Latinoamérica. En este sentido, tanto la breve novela de Rita Indiana, como los cuentos de María Fernanda Ampuero tienen una propuesta ética de desarticulación de los conceptos del bien y el mal, y de cualquier otra categoría dicotómica arbitraria (hombre-mujer, negro-blanco, homosexual-heterosexual). A

partir de estos dispositivos que reconstruyen los textos de ficción se pretende llegar a puerto seguro: demostrar que las figuras de apego, en este caso paternas, hacen muchas veces de entidades fantasmagóricas y que el miedo que antes creíamos foráneo nos habita en el día a día como el monstruo que se oculta debajo de la cama.

Según Rita Segato y siguiendo la teoría de género, este control y dominio provienen de una cultura colonial jerárquica y se replica a microescalas en el plano familiar: “El feminismo y la lucha indígena [...] me permitieron percibir cómo las relaciones de género se ven modificadas históricamente por el colonialismo y por la episteme de la colonialidad cristalizada y reproducida permanentemente por la matriz estatal republicana” (“Género y colonialidad” 1). De esta manera, la figura paterna como la conocíamos se origina en un entramado cultural de factores socioculturales replicados a través de los años y que están directamente relacionados con el uso del poder (la institución familiar se conformaba de la misma manera). Así, el rol de gobernante, terrateniente, jefe o institución estaban atravesados por un mismo eje, cuyo resultado implicará abusos de poder sobre los otros miembros de la comunidad.

Diremos que la literatura actual se instaure como una respuesta deconstructiva a ese colonialismo que comienza con la lucha territorial, para luego replicarse en el contexto familiar, poniendo a la esposa y los hijos como un objeto de la propiedad del padre. En este sentido, quien ostenta el poder puede ejercerlo sobre su territorio. Los textos que nos disponemos a analizar explicitarán de qué manera se da esa relación de las esposas, hijas, hijos, con respecto a la figura paterna, cómo se concibe actualmente el rol paterno y sus implicaciones en la literatura.

LA NOVELA *PAPI* DE RITA INDIANA HERNÁNDEZ: EN EL CARIBE NO TODO ES COLOR DE ROSA

La escritora dominicana Rita Indiana Hernández se ha posicionado fuertemente en el ámbito literario, pero también en el mundo de la

música y, aunque escribe desde que era muy joven, su imagen se ha popularizado más que nada por lo transgresor de los géneros musicales que realiza, en los que mezcla diversos estilos novedosos en su combinación, como el merengue con ritmos urbanos o electrónicos. Esa musicalidad no se escapa de sus textos, permanece como postura estética y política en sus cuentos, novelas y poemas: “La crítica ha coincidido en valorar a su obra por su contradiscursividad, por su resistencia a las relaciones hegemónicas del poder, por su ruptura con la heteronormatividad, el patriarcado, el antihaitianismo y por su problematización de la frontera” (Bustamante Escalona 816). Rita Indiana Hernández se presenta a sí misma como disidente, como parte de un colectivo discriminado, por ser hija de padres divorciados, por ser mujer, por ser lesbiana. En este sentido su experiencia personal ha servido como eje catalizador de un discurso crítico hacia la ausencia paterna. Su novela *Papi* (2011) es una muestra de ello.

A diferencia de la histórica normalización de la ausencia del significante de la figura paterna en la literatura hispana, Rita Indiana Hernández plantea en su novela *Papi* un juego de hiperbolización de esta figura. La pone como centro de la novela, la enaltece y la exalta. Pero este no es un ejercicio más de admiración hacia el padre, sino que es una crítica a la falta: “Si lo que Freud descubrió y redescubre de manera cada vez más abrupta tiene un sentido, es que el desplazamiento del significante determina a los sujetos en sus actos, en su destino, en sus rechazos, en sus cegueras, en sus éxitos y en su suerte” (Lacan 40). Así, lo que antes creíamos determinado por el azar permanecía oculto tras las justificaciones de algo que desconocemos. Rita Indiana, por el contrario, hace frente a esa falta, a esa cadena de hechos que la atraviesan.

El precio que el personaje debe pagar es el conocimiento de una verdad muchas veces negada por aquella niña de ocho años. La protagonista espera la llegada de su padre, un personaje que ella admira, que le hace regalos, que la lleva de vacaciones. Su padre es la persona más importante en su vida y a la vez la más ausente. El discurso

infantil que se presenta en esta obra es un claro ejemplo de un desmontaje de la figura paterna todopoderosa que hasta hace muy poco se había manejado en la literatura:

Ya todo el mundo sabe que estás volviendo, que vas a regresar, que vuelves triunfante, con más cadenas de oro y más carros que el diablo. Ya todo el mundo lo sabe. Ya están imaginándose cómo regresas a ellos, a cada uno de ellos y cómo cada uno te ha estado esperando y ha estado fantasmearlo y ha estado anunciando en la casa, en el barrio, por teléfono: vuelve. (Hernández 8)

Esta poética de la ausencia que realiza la autora es presentada con un vocabulario hiperbólico, con tonos profundos; es una oda al sujeto masculino hegemónico y a la vez su condena. Papi siempre falla, siempre llega tarde, siempre miente, siempre cambia a su hija por la novia de turno. Papi es la ausencia del rol paterno en todo su esplendor, es la falta que da nombre a la novela: “Papi está a la vuelta de cualquier esquina, pero una no puede sentarse a esperarlo porque esa muerte es más larga y dolorosa” (Hernández 6). En este sentido se destaca la novela de la escritora dominicana como una ruptura que promete abrir un camino profundo hacia la toma de consciencia de su realidad: “Papi es como Jason, el de viernes trece, o como Freddy Krueger” (5). La falta aparece como objeto central del afianzamiento de las verdades inconscientes, como fantasma que ronda pero que no termina de afianzarse en la conciencia. La novela es un homenaje a la espera de una niña:

Te estoy esperando en el balcón de la casa de tu mamá, en casa de Cili. Te espero con los puños cerrados y la boquita pegada a la barandilla fría del balcón, imaginando cómo vas a saltar del carro hasta el balcón (que está en el tercer piso) y cómo vas a cargarme y a decir que estoy más grande y que ya casi no puedes cargarme, pero que [sic] va, tú vas a poder cargarme siempre. (7)

En la sociedad latinoamericana existen creencias diversas que sostienen la presencia del padre como una elección materna muchas veces reemplazable o innecesaria, incluso dentro de algunas corrientes feministas este discurso se ha popularizado en torno al concepto de “empoderamiento” femenino. Para Lacan, sin embargo, la psique del sujeto se construye en torno a una falta originaria, que no tiene que ser necesariamente la del padre, pero que puede serlo; por lo que la subjetividad del individuo se construirá en relación con ella. Según Mariano Aníbal Paz y siguiendo una teoría dialógica entre Foucault y Lacan: “esa forma de la ausencia, de la laguna, del abandono [...] en la psicosis, concierne ante todo a la imagen del Padre y a las armas de la virilidad” (13). Así, la figura del padre excluida configura un universo de significaciones y tendrá repercusión en aquel discurso hiperbólico que parece enaltecer la ausencia en un intento de superarla.

El psicoanálisis concibe al sujeto como un todo atravesado por diversas intencionalidades, por lo que el abandono paterno configura la estructura subjetiva provocando cortes insalvables en la experiencia. *Papi* es la historia de las secuelas del personaje creado por Rita Indiana Hernández, quien más de una vez aseguró que su novela tiene mucho de autobiográfica. Así, la autora: “Presentó y problematizó un hecho de la actualidad bajo un tenor testimonial, por lo que puso en escena a su ‘yo’ no solo como narradora-autora, sino también, en gran parte de las ocasiones, como protagonista” (Bustamante Escalona 823). En este ejercicio catártico, la dominicana propone un viaje sin escalas hacia su historia personal, hacia sus raíces y su crianza en una isla marcada por el racismo, el colonialismo y el clasismo; pero más que nada hacia sí misma como resultado de una familia disfuncional.

Hay un estatuto de verdad implícito en la novela *Papi*. El lenguaje infantil que la autora emplea lleva también a identificarse con el personaje, quien a pesar de su corta edad es capaz de sentir la falta y de ponerla en palabras. Ante la ausencia del padre, la niña piensa: “Lo mejor es hacer otros planes [...] o incluso salir a pasear, que es un juego que se inventó mami y que se llama: si Papi te quiere que te

encuentre” (6). Aquí también recibimos información de la figura materna como resultado de la tensión familiar. Así, es el vacío el que va constituyendo al personaje de la novela, las carencias por medio de las cuales se forja la personalidad de la niña. Esto puede estructurarse en torno a diferentes tipos de vacío, pero en este caso hablaremos de la ausencia paterna. La figura materna, que se propone como la organizadora de un sistema de creencias ofrece a su hija un juego en el que pone a prueba la función paterna, sabiendo de antemano que la batalla estará perdida.

El análisis de la novela *Papi* puede llevar a la elaboración de diversas conclusiones, pero también puede ser abordado desde el concepto foucaultiano como un despliegue de las *tecnologías del yo*. Según el filósofo francés, estas tecnologías “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos” (48). Rita Indiana Hernández se adentra a definir y resignificar un acto de regreso o retorno de lo reprimido, en el que hace uso de un lenguaje festivo hiperbólico para narrar un hecho trágico. Aquí identificamos claramente un punto en común entre la narración autobiográfica y la puesta en palabras de una posible verdad inconsciente. En este caso, la literatura opera como un dispositivo revelador de una información que no podría aparecer de otra manera más que como discurso ficcional.

Si bien Rita Indiana Hernández promueve un mensaje mucho más amplio de corte político, feminista, antirracista y ecologista, en este trabajo nos enfocamos en señalar un proceso de deconstrucción del término padre y madre, una resignificación histórica de lo que implica la ausencia paterna. En palabras de Derrida: “Yo no he renunciado a la palabra ‘deconstrucción’, porque implica la necesidad de la memoria, de la reconexión” (2). La autora realiza un ejercicio de memoria, se asume en falta, pero en lugar de ocultarla la evidencia, la cuestiona como un hecho paradigmático en la vida del personaje

principal. En relación con la carga autobiográfica del texto *Ciencia succión* (2001), Rita Indiana Hernández expresa:

Mi padre murió en 1989, en el Bronx, por un Mercedes color champagne que no quiso devolverle a tiempo a su dueño, un narco dominican que estaba preso y que cuando salió de la cárcel preguntó por su carro, fulano de tal, le dijeron, el fulano era mi padre. Yo tenía 12 años y todavía no manejo. (58)

Este mensaje expresa la necesidad de comunicar la muerte y no ya la conocida ausencia del padre. Ofrece una salida a la frustración en la que se ha acostumbrado a transitar de manera casi natural.

Al igual que ocurre ya con otras obras protagonizadas por personajes disidentes y en apariencia secundarios, el abandono paterno posee una voz y una entidad. A esto se refiere Foucault, siguiendo a Lacan, cuando habla de la carga de verdad de la *tecnología del yo*: a que en la cultura exista un discurso que se permita nombrar y poner en palabras los silencios a los que están sometidas las diversas minorías en los contextos. Bustamante Escalona, haciendo referencia a la obra de Rita Indiana, comenta: “La autora, consciente de lo mediático de sus palabras, apela por visibilizar el dolor —ajeno y propio—, y así transformar el dolor en un recurso político” (826). En la actual literatura caribeña se van desentrañando de a poco los nudos y las omisiones que antaño plagaban las hojas de las novelas más leídas. Este proceso de cambio y evolución, aunque a paso lento, nos lleva a concebir estas historias despojadas ya de un proceso arbitrario de roles impuestos y, hasta cierto punto, caducos.

CUENTOS DE TERROR PATERNO EN MARÍA FERNANDA AMPUERO: EL MONSTRUO INVISIBLE

La ecuatoriana María Fernanda Ampuero (1976) se posiciona como una de las autoras escogidas para dar voz a las disidencias y colec-

tivos dispersos en la sociedad. Personajes de niños, niñas, mujeres, personas marginadas, entre otros, aparecen, desde el recurso del terror gótico,¹ para quitar de los reflectores al sujeto masculino blanco heterosexual, que históricamente se había situado como protagonista. En su lugar, los demás colectivos que habían representado la otredad plasman su propia esencia frente al mundo. Se abre un escenario doméstico desconocido: “La casa se vuelve un sitio claustrofóbico que confronta la subjetividad femenina en términos de cautiverio” (Sánchez Mejía 114). Esta mirada deconstruida se presenta a partir de una experiencia inmediata con el cuerpo, está conectada con el dolor y el deseo de los personajes.

Adentrarse a estos textos puede resultar muchas veces incómodo pero necesario: “La narrativa de Ampuero suele hacer uso de un estilo descarnado para dar cuenta de una cotidianeidad latinoamericana atravesada por la violencia, particularmente contra los sujetos femeninos” (Sánchez Mejía 108). Aquí ya no existe una discusión acerca del tema de la violencia, o del bien y el mal, no hay controversia, la mirada es ya desde un estado puro: las figuras masculinas desmitificadas y desprovistas de ese halo de perfección innato. Los progenitores son expuestos como seres frecuentemente capaces de ocasionar daño a sus hijos e hijas. En “Edith”, cuento del libro *Sacrificios humanos* (2021), el personaje, esposa y madre, expresa: “Sí, podía estar ahí para consolar a sus hijas, pero ella ya no tenía opción:

¹ El terror gótico latinoamericano es una adaptación geográfica, contextual, social, estética del gótico europeo. En él se reflejan problemáticas como la pobreza, la discriminación, la violencia por género, entre otros conflictos propios de estos países. Para Sánchez Mejía, “[e]l gótico es un género que a fechas recientes ha cobrado mayor relevancia para los estudios literarios latinoamericanos [...] La narrativa de Ampuero suele hacer uso de un estilo descarnado para dar cuenta de una cotidianeidad latinoamericana atravesada por la violencia, particularmente contra los sujetos femeninos” (106).

mientras su marido estuviera entretenido toqueteando a la grande y haciendo que la pequeña los observara, no pensaría en dónde estaba ella” (126). La autora no pretende abordar estas temáticas desde un victimismo que apele a la emocionalidad del lector, sino desde la más fría descripción de los hechos.

Es importante mencionar que para la escritora ecuatoriana la figura masculina está en gran medida posicionada como quien ostenta el poder dentro del núcleo familiar, por lo que hay una fuerte crítica al sistema mismo de la familia, no únicamente a la figura paterna, lo que lleva a la pregunta que se plantea Foucault: “¿De qué forma han requerido algunas prohibiciones el precio de cierto conocimiento de sí mismo?” (47). Así, todos los elementos están conectados por medio de una realidad turbia y hasta cierto punto abierta, de corte simbólico: “Es esta verdad, observémoslo, la que hace posible la existencia misma de la ficción. Desde ese momento una fábula es tan propia como otra historia para sacarla a la luz” (Lacan 24) . Se concibe esta estructura vincular como viciada, trastocada y deformada por la violencia que uno ejerce sobre el otro o los otros miembros. En una entrevista del canal France 24 Español, María Fernanda Ampuero afirma al respecto, que: “Esto es muy políticamente incorrecto de decir porque la familia sigue siendo el último bastión de cosas intocables que hay, de cosas irreprochables y de cosas incuestionables [...] se acerca mucho al fascismo” (1:03-1:21). En este sentido, la autora enfrenta un reto central: comprobar que ese ideal de la familia en donde los integrantes están “completos” también puede ser disfuncional. Esta hipótesis va de la mano con la noción de deconstrucción, planteada anteriormente con Derrida, que la autora posee *de facto* en sus cuentos. En ellos se deja ver la falibilidad e imperfección del padre, que trastoca todo el núcleo familiar y a la vez permite localizar la falta sobre la que éste se constituye.

En “Silba”, relato parte del libro *Sacrificios humanos*, se hace alusión a una figura monstruosa de la que la abuela advierte a la madre de la narradora y de la que debe cuidarse: “Aunque le prometan el oro y el

moro, aunque digan tu nombre una y otra vez. Por favor, prométame que no se va a asomar nunca, prométame” (53). Al final de la historia, la madre de la protagonista conoce a su futuro esposo, con quien se casa más adelante para llevar una vida llena de infelicidad y martirio, ya que debe cuidarlo hasta el final en condiciones de pobreza y miseria. Sufre abusos de todo tipo por parte de él y termina descubriendo que el pecho moribundo de su marido emite un silbido tan terrorífico como aquel que su abuela le advirtiese años atrás. Nuevamente nos encontramos ante el terror paterno, un hombre maltratador que ha apresado a su víctima, la madre de la niña.

En el cuento “Monstruos” que se encuentra en el libro *Pelea de gallos* (2018), las protagonistas son dos hermanas que viven con un padre y madre ausentes, y se refugian en las películas de terror que alquilan en un videoclub de la zona. Existe también una criada, de nombre Narcisa, que las acompaña en sus momentos de terror nocturnos: “Narcisa siempre decía hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos, pero nosotras no le creíamos porque en todas las películas de terror los que daban miedo eran los muertos, los regresados, los poseídos” (25). Hasta este punto el cuento narra una infancia en donde las figuras de apego no aparecen por motivos laborales, hecho que pudiera considerarse normal. Cuando las protagonistas tienen miedo, acuden al cuarto de Narcisa, quien les da apoyo y cobijo ante la ausencia familiar:

A papá no le gustaba que Narcisa —la llamaba *el servicio*— durmiera en nuestro cuarto, pero era inevitable [...] Narcisa, tendría unos catorce años [...] Y nos parecía una estupidez porque cómo le puedes tener más miedo, por ejemplo, a Narcisa que, a Reagan, la niña de *El exorcista* o a Don Pepe, el jardinero, que al vampiro de Salem o a Demian, el hijo del diablo, o a mi papá que al Hombre Lobo. Absurdo. (28)

Sin embargo, la historia se ve trastocada cuando las dos hermanas sufren un inminente cambio, que la autora presenta como el princi-

pio de algo inevitable y fatal: ser mujer. La narradora-personaje dice: “Esas vacaciones nos vino la regla. Primero a Mercedes, luego a mí. Narcisa fue quien nos explicó lo que había que hacer con la compresa porque mamá no estaba [...] dijo que ahora sí que teníamos que cuidarnos más de los vivos que de los muertos” (29). Esta advertencia tiene que ver con la hipótesis central que planteamos al principio. El peligro acechante de la condición de mujer es ya un hecho, no pasa por una explicación racional o sociológica, sencillamente se presenta como dada por naturaleza y es una de las aportaciones de la autora ecuatoriana.

Al final de la historia, las hermanas se encuentran atemorizadas por las películas que ven y corren al cuarto de Narcisa, en busca de consuelo. Pero la situación que ocurre es la que nos alerta del verdadero peligro:

Cuando por fin se abrió la puerta nos abalanzamos sobre ella, necesitábamos tanto su abrazo, sus manos siempre con olor a cebolla y a cilantro [...] A unos centímetros de su cuerpo nos dimos cuenta de que no era ella. Paramos aterrorizadas, mudas, inmóviles [...] Había algo ajeno y propio en esa silueta que hizo que nos invadiera una sensación física de asco y horror. Tardé en reaccionar, no pude taponarle la boca a Mercedes. Gritó. Papá nos dio una bofetada a cada una y subió las escaleras con calma. Ni Narcisa ni sus cosas amanecieron en casa. (30)

La autora sugiere, pero a la vez afirma la infalibilidad de la hipótesis del padre-monstruo que acecha en la oscuridad, y que, como decía Narcisa “es más temible que un muerto”. La figura paterna nuevamente existe sin el tabú y sin la condescendencia de antaño, cuando las escenas de violaciones eran apenas un detalle más en la historia. En este caso, lo inconsciente que suele ser reprimido en el entorno familiar no solamente existe y es narrado, sino que es el centro de la escena. Este mecanismo inverso de temor ante lo desconocido familiar, muchas veces puesto en palabras en los cuentos de la autora,

responde sencillamente a la naturalidad de confiar en una figura de apego; no existe esa duda, pero se intuye, en este caso en el miedo de las hermanas ante la aparición de una entidad fantasmagórica. En todo el cuento, sucede que: “La empleada, apenas un par de años mayor que las niñas, es deshumanizada al punto de ser referida por el padre como ‘el servicio’, reduciéndola por completo a un objeto servil” (Sánchez Mejía 112). Esta información aparece velada en un primer momento como representación del inconsciente, pero luego se detona como una bomba que todo el tiempo estuvo a punto de estallar, a modo de sorpresa.

La figura del padre violador, acechador de noche y paternal de día, es uno de los elementos que se ha venido trabajando en la literatura latinoamericana. En el inicio de *Pelea de gallos*, María Fernanda Ampuero, citando a Fabián Casas, afirma: “Todo lo que se pudre forma una familia” (9). En este sentido, esta autora es un gran referente del terror gótico latinoamericano como parte de una literatura de denuncia; pero no es el único, la obra de Mónica Ojeda, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Liliana Colanzi, Fernanda Trías, entre otras, viene a anunciar el desmoronamiento voluntario de aquello aceptado socialmente y que ya no puede sostenerse a causa de la fuerte controversia que ha dado la lucha feminista. Esto no es casualidad, sino que responde a un discurso contrahegemónico que ataca los cimientos de la cultura, es un proceso de deconstrucción que opera en el lenguaje. En la entrevista tan vigente *La metáfora arquitectónica* (1984), Jacques Derrida define este proceso:

El propio concepto de deconstrucción resulta asimilable a una metáfora arquitectónica. Se dice, con frecuencia, que desarrolla una actividad negativa. Hay algo que ha sido construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura, y entonces llega un destructor y destruye la construcción piedra a piedra. Analiza la estructura y la deshace. Esto se corresponde a menudo con la verdad. (11)

La hipótesis que plantea Derrida nos lleva a una postura que se entrelaza con el posicionamiento psicoanalítico al develar el trasfondo que posibilitó la instauración de ciertos códigos, leyes, roles o mandatos sociales, derivados del poder dominante, el heteropatriarcado, como eje de un estatuto de verdad. Si estos se desmoronan por sí mismos no queda más que analizar sus cimientos y, más tarde, sus ruinas, sus despojos. La literatura, a modo de ejercicio deconstructivo, suma esfuerzos a este análisis poniendo en jaque, cuestionando y desbaratando estas ideas prefijadas que presenta la institución familiar. La literatura de María Fernanda Ampuero se posiciona en el lugar de crisis de ese edificio aparentemente inaccesible, pero ya no desde el alejamiento o la contemplación, sino desde el centro mismo de la pulsión que lo gesta.

CONCLUSIONES EN TORNO AL DESENCANTO PATERNO

Después de analizar los textos seleccionados como parte de una literatura novedosa en el ámbito latinoamericano contemporáneo, corroboramos que efectivamente la figura del padre en torno a la relación con los hijos e hijas se presenta ambigua en las nuevas producciones literarias. Rita Indiana Hernández realiza una narración autobiográfica en la que se asume como un sujeto en falta debido a la ambigüedad de la figura paterna, hecho que destaca en la cultura caribeña que ella describe. A su vez, María Fernanda Ampuero se enfoca en situar a la figura paterna como objeto de terror, en el que se ven reflejadas algunas de las problemáticas propias de nuestra era, como la denuncia del abuso infantil intrafamiliar. Así, los textos de ficción nos llevan a indagar aún más sobre el tratamiento de los personajes femeninos, infancias y disidencias en la literatura, pero también en otras disciplinas como la filosofía, los estudios de género y el psicoanálisis, espacios donde se comienza a vislumbrar una necesidad de apertura a temáticas relacionadas con la experiencia de los grupos

más vulnerables. En los nuevos aportes teóricos se advierte un movimiento epistemológico deconstructivista que se erige a partir de la difusión y protagonismo de algunos personajes relevantes.

“¿Quién es el padre?”, nos preguntamos. Puede ser el padre ausente, amoroso, controlador, furioso, puede ser una figura ambigua. En el caso de estos textos es quien arroja y a la vez quien acecha detrás de la puerta. Lo que sí está claro es que la literatura está proponiendo escenarios cada vez más volcados hacia la realidad, en los que el padre se transforma de bondadoso y protector a frívolo, cruel y abusivo. Una posible respuesta a esta cuestión también radica en la ausencia misma: la falta, el error, el vacío. La ausencia paterna, antes vista como un tema secundario que no requería mayor profundización, ahora se aborda de manera más explícita. El abuso intrafamiliar, un tema largamente silenciado en la literatura, ha cobrado fuerza, revelando la importancia del trabajo personal. De hecho, a menudo lleva a lo que Michel Foucault denominó *tecnologías del yo*: el simple acto de enfrentarse a uno mismo y contar la verdad como un ejercicio de sanación. Este proceso también remite a la teoría psicoanalítica, al señalar que lo bloqueado sale a la luz para ofrecer al sujeto una información que creía perdida u olvidada.

El repaso de estas prácticas literarias y su posterior análisis nos lleva a la inminente afirmación de que existe un proceso de deconstrucción, desmitificación y sobre todo de autoconocimiento con respecto a la historia colectiva de las familias latinoamericanas; pero también un proceso de cuestionamiento y crítica hacia las prácticas que históricamente habíamos considerados normales. Gracias a las nuevas narrativas y al planteamiento de estas escritoras es posible aportar nuevas hipótesis con respecto a temas que muchas veces la sociedad prefiere callar. Sin embargo, apelando a la famosa cura a través del discurso, aquello que se presenta abierto nos da la posibilidad de nombrarlo, comprenderlo, analizarlo para llegar a un estado mucho más pleno de salud y felicidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Ampuero, María Fernanda. «María Fernanda Ampuero: “Espero ser la última generación que tenga que decir ‘el violador eres tú’»». Entrevista con Janira Gómez Muñoz, *YouTUBE*, FRANCE 24 Español, 15 dic. 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=xmT-F71UQld0>.
- _____. *Pelea de gallos*. Páginas de espuma, 2018.
- _____. *Sacrificios humanos*. Páginas de espuma, 2023.
- Basáñez Barrio, Endika, y María Luisa Rodríguez Muñoz. “Escrituras desterritorializadas: literatura femenina y migración hispanoamericana en Europa’: presentación”. *Letral*, no. 29, 2022, pp. 1-7.
- Borges de Meneses, Ramiro Delio. “La deconstrucción de Jacques Derrida. Qué es y qué no es como estrategia”. *Universitas Philosophica*, no. 60, 2013, pp. 177-204.
- Bustamante Escalona, Fernanda. “Expresar un posicionamiento, exponer la intimidad: la imagen de autora en Rita Indiana y su ‘yo’ autorial”. *Revista iberoamericana*, vol. 85, no. 268, jul.-sept. 2019, pp. 813-837.
- De la Cerda, Dahlia. *Perras de reserva*. Sexto piso, 2024.
- Derrida, Jacques. “La metáfora Arquitectónica”. Entrevista por Eva Meyer, *Claudio Vergara Blog*, 2 abr. 2008, <https://claudiovergara.wordpress.com/2008/04/02/la-metafora-arquitectonica/>.
- _____. “¿Qué es la deconstrucción?”. *Le monde*, 12 oct. 2004, pp. 1-3.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Pensamiento contemporáneo, 2008.
- Hernández, Rita Indiana. *Ciencia succión*. Cielonaranja, 2024.
- _____. *Papi*. Cebolla pictures, 2011.
- Lacan, Jacques. *Escritos I*. Siglo XXI, 2009.
- Paz, Mariano Aníbal. “Foucault-Lacan. Conjeturas sobre una conversación en el Alcázar de Madrid”. *Verba Volant*. *Revista de Filosofía y Psicoanálisis*, no. 8, 2018, pp. 1-25.

Sánchez Mejía, Cristina. “Espacios monstruosos: reconfiguraciones del terror en dos cuentos de María Fernanda Ampuero”. *Valenciana*, no. 31, ene.-jun. 2023, pp. 105-126, <https://doi.org/10.15174/rv.v15i31.612>.

Segato, Rita Laura. “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico”. *Grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción Feminista*, 2016, pp. 1-30.

_____. *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños, 2016.



NOTA CRÍTICA

La literatura regional como objeto de estudio:
las memorias literarias locales

Regional literature as an object of study:
local literary memories

CARLOS RAMÍREZ VUELVAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1423-3521>

Universidad de Colima, México

carlosvuelvas@ucol.mx

Resumen:

Este trabajo sintetiza distintas definiciones de literatura regional desde tres perspectivas: la ubicación sociocultural, el uso de códigos específicos del lenguaje y la referencia a un patrimonio cultural determinado. Por otra parte, al vincular una variable espacial y otra histórico temporal en la definición de literatura (si se conceptualiza una historia literaria regional, que es la orientación que sigue este trabajo), el problema epistemológico implica reflexiones teórico metodológicas desde los estudios literarios, las ciencias del lenguaje y las ciencias sociales. De esta manera será posible generar definiciones complejas de literatura regional, que al mismo tiempo trasciendan el paradigma “centro contra margen” propio de las historias socioculturales. Así, al



revisar distintas postulaciones teóricas, provenientes de los ámbitos mencionados, se propone el uso de *memoria literaria* como una categoría que permitiría la comprensión de las expresiones literarias, además de los discursos y los archivos textuales de una región —que participan en el devenir del patrimonio y la memoria cultural de una comunidad—, sin depender del control institucional de su interpretación o de los juicios de valor estético.

Palabras clave:

teoría literaria, identidad cultural, patrimonio cultural, patrimonio simbólico.

Abstract:

This work synthesizes different definitions of regional literature from three perspectives: sociocultural location, the use of specific language codes and reference to a specific cultural heritage. On the other hand, by linking a spatial variable and another historical-temporal variable in the definition of literature (if a regional literary history is conceptualized, which is the orientation followed by this work), the epistemological problem implies theoretical-methodological reflections from literary studies, language sciences and social sciences. In this way it will be possible to generate complex definitions of regional literature, which at the same time transcend the “center versus margin” paradigm, typical of sociocultural histories. Thus, by reviewing different theoretical postulations, coming from the aforementioned areas, the use of literary memory is proposed as a category that would allow the understanding of literary expressions, in addition to the speeches and textual archives of a region —which participate in the future of the heritage and cultural memory of a community—, without depending on institutional control of its interpretation or on judgments of aesthetic value.

Keywords:

literary theory, cultural identity, cultural heritage, symbolic heritage.

Recibido: 2 de agosto de 2024

Aceptado: 22 de octubre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.528>

PREÁMBULO

Frente a las dificultades para definir la literatura regional, en este trabajo se revisan tres aproximaciones conceptuales como orientación teórica para discernir la relación de la obra literaria con el contexto cultural: ya sea por la ubicación sociocultural del discurso (la literatura escrita por mexicanos), por los códigos literarios de una lengua específica (la literatura escrita en el español de los mexicanos) o por la referencia pragmática al patrimonio literario de una comunidad (la literatura de México o de lo concerniente a la cultura mexicana). Es importante señalar que la memoria literaria y la historia literaria nacional son categorías que no suponen jerarquías, sino una función operacional en la investigación literaria, y que no involucran a los sistemas literarios en lenguas aborígenes.

Las literaturas regionales se ubican al margen de lo que Frank Kermode denominó el “control institucional de la interpretación” (91), la fijación canónica de la obra literaria en la historia cultural de una sociedad. Las literaturas regionales, además de expresar cualidades artístico literarias, manifiestan testimonios y archivos que describen la vida social de una comunidad y la continuidad de su devenir histórico, por lo que participan en el patrimonio y la memoria cul-

tural de esa comunidad. En ese sentido, como se verá adelante, las memorias literarias son una categoría interpretativa que posiciona a la literatura como testimonio sociohistórico y como discurso estético, por lo que su estudio cruza metodologías sociales, históricas, lingüísticas y literarias, sin depender de las condicionantes de la interpretación canónica.

En resumen, como ya se mencionó, en el siguiente trabajo propongo una revisión de tres grandes perspectivas teóricas utilizadas de manera regular para definir a la literatura regional: 1) la ubicación sociocultural del discurso, 2) la función literaria en los códigos de una lengua y 3) la referencia pragmática al patrimonio literario de una comunidad. En la disertación de esas posturas teóricas propongo la categoría de “memoria literaria” como una estrategia metodológica de inclusión de los distintos discursos que dan continuidad a la vida cultural de una comunidad, sin depender del juicio estético del sistema literario institucional para su reconocimiento (o no) como prácticas literarias.

Es necesario hacer un par de aclaraciones al margen antes de continuar: las literaturas regionales también se han adjetivado como “provinciales”, “populares”, “locales”, “menores” o “cercanas”, entre otras denominaciones que aquí usaré de manera sinonímica. Además, la mayoría de mis ejemplos se refieren a la historia de la literatura mexicana y su relación con las literaturas regionales de este país, porque es el patrimonio literario más cercano a mi formación y que mejor conozco, aunque las hipótesis expuestas podrían situarse en otros contextos territoriales.

LA INVENCION DE LA TRADICIÓN: PARA UNA UBICACIÓN SOCIOCULTURAL DEL HECHO LITERARIO (LA LITERATURA ESCRITA POR MEXICANOS EN MÉXICO)

Si el estudio de las literaturas regionales es un problema de los estudios literarios, habría que considerar la opinión de varios estudiosos

contemporáneos de la historia literaria —de Hans Robert Jausa a Luis Beltrán Almería— quienes señalan su descrédito respecto al ascenso teórico de las perspectivas de interpretación especulativa de la literatura. Por extensión, podríamos sugerir que lo mismo ha sucedido con la crítica textual y que, en consecuencia, en los estudios literarios sobre las literaturas regionales también predominan las metodologías especulativas de interpretación.

Sin embargo, los mismos estudiosos arguyen que es inevitable la fijación cronológica de obras y autores para fijar su sucesión analítica, “ordenando su material según tendencias generales, géneros y ‘demás’, para tratar enseguida bajo esos epígrafes cada una de las obras en sucesión cronológica. La biografía de los autores y la valoración del conjunto de su obra aparecen en tales casos unas veces sí, y otras no” (Jausa 153). Con ello también se acentúa la perspectiva histórica de la filología para el estudio de las literaturas regionales, para fijar su historia y el sistema que las compone. De esta manera, se establecería un corpus para su posterior interpretación.

En la evolución de los estudios de la historia literaria durante el siglo XX (entre el historicismo positivista, el formalismo estructuralista y la sociología de la cultura), la historia literaria va aparejada con la historia cultural, aun sin depender de ella, ya sea porque se reconozca la inmanencia de su valor estético o porque su propio valor estético es una *episteme* en su acepción clásica: conocimiento analítico aceptado como verdad. La historia literaria es consecuente con la historia cultural porque también se ocuparía de las interpretaciones culturales de la experiencia histórica de una comunidad (desde la experiencia de la literatura), como los discursos, las palabras y las expresiones humanas sobre la realidad, que de igual forma han sido objeto de los estudios literarios con perspectiva culturalista (Pesavento).

En este nivel teórico es inevitable la vinculación de las ciencias sociales con los estudios literarios para fijar los problemas de investigación planteados por la historia literaria. Esta disposición al diálogo disciplinar fue explorada, a partir del giro epistemológico de los his-

toridores franceses de la Escuela de los Anales en la década de los treinta del siglo XX, por los investigadores sociales Lucien Febvre y Marc Bloch, quienes modificaron la filosofía de la historia —fijada a partir de los grandes acontecimientos políticos, militares o económicos— por la comprensión de una historia integral o global de la sociedad (Aurell Cardona 95-96). El cambio epistemológico de los estudios históricos acudió al bagaje teórico de otras disciplinas de las ciencias sociales —como la geografía, la sociología, la antropología y la etnografía— para ampliar y precisar los objetos de estudio de la historia.

De igual forma, la Escuela de los Anales recurrió a la literatura y a los testimonios orales (además de otras expresiones artístico culturales) como fuentes históricas de una comunidad, lo que significó una revaloración epistemológica de los discursos estéticos para comprender la historia social. En consecuencia, la historia literaria requeriría del análisis, la interpretación, el fomento y la preservación de las literaturas regionales, o de la memoria literaria regional, para comprender una cultura nacional, como un replanteamiento del objeto de estudio de la literatura asociada a un problema estético y a un problema cultural.

Sin embargo, en su propia trayectoria histórica, los estudios literarios en lengua española han desarrollado un andamiaje teórico metodológico para la fijación y la interpretación de la historia con valores hermenéuticos (Beltrán Almería). En el contexto de los estudios literarios en Iberoamérica, la continuidad de esta tendencia metodológica cuestiona (cuando no ignora) la presencia de expresiones literarias marginales en la historia literaria nacional, porque privilegia los corpus literarios canónicos. Por ello, no resultan raras las palabras del historiador literario mexicano José Luis Martínez, planteadas con cierto tono provocador: “Parece necesario, en efecto, que sea posible distinguir en el cuerpo total de la literatura mexicana, cada uno de los matices con que contribuyen nuestras más diferenciadas regiones geográficas” (454).

En ese mismo sentido, con una postura crítica, el investigador literario brasileño Antonio Cândido, al apuntar las desventajas de la producción literaria en las regiones económicamente subdesarrolladas (analfabetismo, debilidad cultural, precariedad en los medios de comunicación de masa y público literario restringido), plantea que:

es forzoso aceptar que, justamente porque la literatura desempeña funciones en la vida de la sociedad, no depende sólo de la opinión crítica que el regionalismo exista o deje de existir. Existió, existe y existirá mientras haya condiciones como las del subdesarrollo, que fuerzan al escritor a enfocar como temas las culturas rústicas más o menos al margen de la cultura urbana. (534)

Estas aseveraciones desvelan la compleja relación entre las literaturas regionales y la composición (intra)canónica de la literatura nacional. Parecería una labor inacabable no sólo interpretar el caudal de producción literaria de un país con 125 millones de habitantes como México, su mera indexación supone edificar una infraestructura epistemológica que permita catalogar un patrimonio literario de enormes proporciones. El reconocimiento y descripción de una literatura nacional desde su ubicación sociocultural requiere la investigación exhaustiva de las distintas regiones que la integran o, como prefiere llamarlas Belem Clark de Lara (2009), de los momentos axiales y la confluencia de puntos nodulares de una cultura literaria.

En la experiencia de los estudios literarios es evidente la dialéctica entre las literaturas regionales y la fijación canónica de la literatura. La paradoja plantea una respuesta crítica frente al problema sociológico del dominio institucional de la interpretación literaria, ¿y si la literatura regional expresa valores estéticos diferentes a los difundidos por la literatura canónica? ¿Y si la literatura regional no se conoce debido a las “condiciones del subdesarrollo”, como llamó Antonio Cândido a los problemas de mediación y agencia social de la literatura? Los estudios literarios de una nación, fundamentados en la historia literaria de las regiones que la componen, son anteriores

a la valoración estética o a la interpretación hermenéutica, porque el juicio de los estudios literarios incluye (aún sin comprenderla) la tradición literaria de las comunidades a las que pertenecen.

DELEUZE Y GUATTARI LEYENDO A KAFKA: LOS CÓDIGOS DE LA FUNCIÓN LITERARIA EN UNA LENGUA ESPECÍFICA (POR EJEMPLO, LA LITERATURA ESCRITA EN EL ESPAÑOL DE LOS MEXICANOS)

A finales del siglo XX, la interpretación de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre la obra literaria del escritor checo Franz Kafka complejizó la categoría de “literatura menor”, al analizar los códigos de literariedad de una lengua menor imbricada en la cultura dominante de una lengua mayor. Deleuze y Guattari apuntan: “Kafka no plantea el problema de la expresión de una manera abstracta universal, sino en relación con las literaturas llamadas menores. Es el caso de la literatura judía en Varsovia. Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor.” (28). En ese sentido,

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). (Deleuze y Guattari 31)

Al “desterritorializarse” una lengua literaria de la lengua en la que está expresada, problematiza su condición de subordinación cultural y revoluciona los códigos lingüísticos de la lengua hegemónica. Desde este punto de vista se podría reflexionar en la obra literaria de Juan Rulfo.

La escritura del autor de *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) pareciera recurrir a los códigos lingüísticos del español arcaico-

zante del siglo XVI que aún se hablaba en el Occidente de México a mediados del siglo XX (Roffé 54), que la recepción cultural contemporánea calificaría de “literatura menor”, porque esos códigos expresan el lenguaje de una minoría marginal. Pero un código lingüístico marginal existe y tensiona la hegemonía lingüística y cultural dominante, y tensiona, a la vez, la denominación sociocultural de una literatura, porque flexibiliza la imposición ideológica del origen regional de su escritura, entendiendo la región tal como lo haría la Escuela de los Anales: todos los significados culturales de un espacio territorial que evoluciona con el tiempo.

No toda la literatura mexicana está escrita en la variante del español hegemónico de esta región, porque existen varias expresiones literarias en la enorme diversidad idiomática que aquí se habla, en la enorme diversidad lingüístico cultural que convive a lo largo de los más de nueve mil años de expresiones culturales y en los más de cinco siglos de comunicarnos con esta complejidad lingüística. La región no sólo es un territorio geográfico, sino un momento histórico; además, en ambos casos, es un espacio y un tiempo cultural.

Esta literatura de la marginalidad (que también podríamos llamar de las dimensiones culturales subalternas) constituye asimismo el hablar literario de las alteridades, de las expresiones literarias de las distintas comunidades subalternas que no participan de la hegemonía sociocultural, ni del control institucional de su interpretación. La literatura regional serían las memorias y los archivos comunitarios que preservan los registros culturales de una comunidad, incluyendo los diálogos y la crítica de las culturas locales contra la homogenización de la economía global; lo que implicaría la necesaria reinterpretación de las historias literarias desde el eje local-regional-global (Arturo Casas). En este sentido, ciertas conclusiones de los estudios sociales sobre geopolítica plantean el concepto “glocal” como un ajuste de las “líneas globales” a las culturas comunitarias (Boaventura de Sousa Santos).

Las literaturas regionales generan discursos sensibles sobre una memoria colectiva en la compleja red de significados de una dimen-

sión cultural. Sustraen la vida cotidiana de una comunidad, pero también incorporan la influencia de lo global a sus estructuras poéticas. En este contexto de oposición y resistencia contra la hegemonía global, las “memorias literarias locales” incluirían el estudio de otros discursos simbólicos de una regionalidad, memorias de culturas comunitarias que las ciencias sociales contemporáneas denominan “subalteridades” o manifestaciones antihegemónicas (como la literatura feminista, la literatura LGBT, la literatura infantil, el cómic, el libreto, el meme, entre otros). De igual forma, dichas memorias literarias locales serían escrituras que surgen de manera alterna a la canonicidad literaria (“la política de la élite” en el contexto teórico de “los subalternos” definido por Ranahit Guha) y que existen desde antes de la instauración taxativa de un canon institucional.

En síntesis, las literaturas regionales también serían los códigos marginales de un lenguaje que expresa la identidad de una comunidad que no participa de los códigos lingüístico-culturales hegemónicos. A partir de estos argumentos, a manera de ejemplo, cabría preguntarse si es posible (re)escribir la historia del modernismo a partir de la memoria y los archivos regionales. En términos hipotéticos, esto resultaría en una microhistoria del modernismo en una cultura literaria local, a la manera del historiador mexicano Luis González y González al escribir la historia moderna de México a partir del crecimiento sociocultural de su pueblo natal, San José de Gracia, Michoacán.

LA REFERENCIA PRAGMÁTICA AL PATRIMONIO LITERARIO DE UNA COMUNIDAD (POR EJEMPLO, LA LITERATURA QUE SE REFIERE A MÉXICO O A LA CULTURA MEXICANA)

El diálogo entre los estudios literarios, las ciencias del lenguaje y las ciencias sociales ha fomentado metodologías interdisciplinarias que sitúan a las literaturas regionales como un objeto de estudio no sólo simbólico o cultural, sino eminentemente social, susceptible de ser analizado como un problema de investigación desde la sociología,

la antropología o la etnografía, además de la filología, la crítica textual o la lingüística. Estos abordajes asumen de manera pragmática la identidad regionalista de una escritura originada en una comunidad específica, o la enunciación fáctica de una cultura regional. Son escrituras que en su gentilicio determinan su condición regional, sin que esta determinante les confiera un juicio estético, aunque desde su concepción ya participan de la memoria local.

Cuando las expresiones literarias se han estudiado desde perspectivas antropológicas o etnográficas para interpretar ritos, mitos o mitemas del imaginario simbólico comunitario, se indaga sobre la memoria cultural de una región, pero —como demostró el enfoque sociohistórico de la Escuela de los Anales— esta dimensión simbólica adquiere una dimensión material a través de los testimonios de la historia. Además, para acentuar esta materialidad del discurso simbólico, la antropología simbólica de Gilbert Durand (entre otros autores) también ha profundizado en “la aparición del símbolo en la vida social” (Durand 124-125). La referencia pragmática al patrimonio literario de una comunidad aborda su imaginación y su memoria, para presentar y fomentar la identidad territorial y comunitaria. Me refiero a mitos y leyendas, relatos y cuentos, odas y poemas, romances y corridos, novelas y sonetos, edictos y manifiestos, reportajes y testimonios, es decir, las expresiones verbales o escritas de la memoria y la imaginación de la comunidad, sin importar las condiciones sociales de su soporte o transmisión, ni el juicio estético sobre su sentido formal.

El mismo José Luis Martínez reconoce: “El orgullo regionalista ha dado impulso considerable a los estudios, antologías y bibliografías de literatura regional, y son ya pocos los estados de la república [de México] que no cuentan con florilegios y estudios de sus glorias locales”. Este comentario, expresado en 1967, ha sido enfatizado por los estudios literarios, al cuestionar los pocos o nulos avances en la preservación y estudio de las literaturas nacionales en América Latina, ya no digamos los incipientes esfuerzos por integrar estudios o bibliografías de regiones específicas. Pero la poca difusión y estudio

de estas manifestaciones literarias locales no significa que no existan. El “excedente de sentido de una obra literaria” —para utilizar una categoría al mismo tiempo sociológica y hermenéutica— expone los valores poéticos de una sociedad, tanto como interviene en el devenir histórico de la región.

El imaginario simbólico subyacente en mitos, leyendas, relatos o poemas, que emerge del horizonte cultural de una comunidad, influye en la concepción sociohistórica de la región misma, estableciendo un diálogo que define y modifica constantemente la comprensión de la obra literaria y de la región cultural a la que pertenece. En términos sociohistóricos, ni la Mancha, ni Dublín, ni Macondo son las mismas regiones después de la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra, *Ulises* (1922) de James Joyce, o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, respectivamente, para referirme a obras canónicas —como hay un sinnúmero de regiones culturales influidas por mitos y leyendas locales donde participan otras agencias y mediaciones socioculturales que constituyen un sistema literario local—.

Algunos estudios históricos y sociales recientes aluden a la categoría “memoria” como la suma de recuerdos de una comunidad, en oposición a la comprensión canónica de la historia que ordena los acontecimientos en la trayectoria de una sociedad desde una visión centralizada en las hegemonías (Traverzo). Las “memorias literarias locales” participarían en el devenir cultural de una comunidad, aunque la hegemonía sociopolítica de los estudios literarios no las considerarían un acontecimiento literario, por lo que no pertenecerían al canon histórico de una nación. La expresión verbal con intencionalidad literaria pertenece al patrimonio cultural simbólico de la comunidad, en lo que Maurice Halbwachs definiría como “la memoria colectiva”: “los recuerdos mezclados” de la vida cotidiana que influyen en la definición de la identidad local. ¿No son “recuerdos mezclados” muchos de los discursos de las escrituras regionales (orales o impresas)?

Las memorias literarias locales participan del desarrollo cultural de una comunidad, por lo que su estructuración incorpora muchas formas paraliterarias o ancilares, en los términos de Alfonso Reyes: aquellas que no se limitan a la expresión artística pura, sino que integran elementos de diversas disciplinas del conocimiento humano. Se trata de muchos de los discursos de cronistas locales, compiladores de leyendas y relatos populares; es el caso incluso de los narradores orales, que fomentan el patrimonio simbólico de una comunidad. De acuerdo con Morgan Hernández, “[e]sta dimensión colectiva crea un proceso cognitivo de agrupamiento que, a través del lenguaje, estructura una red de significados en torno al lugar”.

MEMORIAS LITERARIAS: ALGUNAS CONCLUSIONES PRÁCTICAS

La obra literaria es un hecho sociocultural que participa en el devenir espacio temporal de la región, sin depender del control institucional de su interpretación porque, así como las obras canónicas intervienen en la trayectoria de una comunidad, lo mismo sucede en la recepción local de sus propias expresiones literarias, incluso en la práctica de escrituras inmediatas como el periodismo, la oratoria o el coloquio. La denominación de las literaturas regionales no sólo es una nomenclatura problemática: también implica una resignificación epistemológica.

A manera de conclusión, propongo un acercamiento conceptual que implique la comprensión de las memorias literarias, en la dirección abordada por Maurice Halbwachs para determinar a la memoria histórica: los hechos con interacción social, pertenecientes a un marco social y vinculados con esa sociedad a través del tiempo. Eso permitiría la comprensión del valor sociocultural del patrimonio literario de una comunidad, ya no para la fijación del canon o el juicio estético, sino para conocer la evolución de una identidad colectiva o comunitaria. Desde estos aspectos, referidos a las literaturas regionales, las memorias literarias enunciarían:

- Todo lo que recuerda la comunidad en términos literarios como patrimonio simbólico del territorio a partir de la función poética del lenguaje con la intención de exceder su significación llana.
- Un código de lenguaje específico relativo al uso de la lengua en una comunidad determinada, incluso dentro de una sociedad dominante.
- Temas y argumentos que también aparecen en las obras o períodos canónicos de las historias literarias, lo que demuestra que no existe una oposición entre memoria e historia literaria, sino formas diferenciales de comprensión de la literatura.
- Un sistema cultural comunitario, con discursos, agentes, mediaciones, procesos de producción, espacios sociales y recepción.

Al igual que el notable desarrollo epistemológico de los estudios literarios mexicanos en las últimas décadas, se deben generar metodologías, categorías, instrumentos y herramientas filológicas específicas para la fijación, preservación, interpretación y divulgación de las memorias literarias; lo que permitiría comprender los componentes del sistema y de la historia de las literaturas regionales. Generar esta infraestructura filológica podría constituir los cimientos de una escuela mexicana de estudios literarios, como lo propone la experiencia empírica del Seminario de Crítica Textual y del Congreso Internacional de Literatura Mexicana, ambos auspiciados por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México); del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México; del Programa de Estudios Literarios de El Colegio de San Luis; o de las escuelas, facultades y programas de estudios literarios de las universidades de Veracruz, Baja California Sur, Guadalajara, Guanajuato, Aguascalientes, Chiapas, Sonora y Colima; por mencionar algunos de los espacios académicos donde se han problematizado objetos de estudio, teorías y metodologías de los estudios literarios mexicanos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aurell, Jaume. *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*. Universidad de Valencia, 2017.
- Beltrán Almería, Luis. “Antiguos y modernos en la historia literaria”. *Teorías de la historia literaria*, compilado por Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig, Arco Libros, 2005, pp. 9-21.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Paidós, 2014.
- Candido, Antonio. “La literatura y la formación del hombre”. *Ensayistas brasileños. Literatura, cultura y sociedad*, coordinado por Regina Crespo y Rodolfo Mata, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 533-552.
- _____. *Literatura y subdesarrollo*. Siglo XXI Editores, 1982.
- Casa, Arturo. “El eje local-mundial como reto para la Historia Literaria”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 15-17, 2006, pp. 43-58, https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-17503
- Clark de Lara, Belem. *Letras mexicanas del siglo XIX. Modelo de comprensión histórica*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Siglo XXI Editores, 1975.
- Durand, Gilles. *La imaginación simbólica*. Amorrortu, 2007.
- Guha, Ranahit. *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Crítica, 2002.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013.
- Kermode, Frank. “El control institucional de la interpretación”. *El canon literario*, coordinado por Enric Solla. Arco Libros, 1998, pp. 91-114.
- Martínez, José Luis. *La expresión nacional*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

- Morgan Hernández, Tonatiuh. “La construcción de la conciencia histórica en la literatura regional de Baja California Sur: El retorno de la hoguera de Omar Castro”. *Meyibó*, no. 21, ene-jun. 2021, <http://dx.doi.org/10.17613/fzkg-pc87>
- Pesavento, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Auténtica, 2013.
- Reyes, Alfonso. *El deslinde*. El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Roffé, Reina. *Autobiografía armada*. Corregidor, 1973.
- Sousa Santos, Boaventura de. *Una epistemología del Sur. La reinvencción del conocimiento y la emancipación social*. Siglo XXI Editores / CLACSO, 2009.



NOTA CRÍTICA

Espacios urbanos desde la focalización infantil. Una mirada al cuento “A los pinches chamacos” de Francisco Hinojosa desde la econarratología

Urban spaces from children’s focalization. A look at the tale
“A los pinches chamacos” by Francisco Hinojosa from the
perspective of econarratology

AEHÉCATL MUÑOZ GONZÁLEZ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8110-659X>

Universidad Autónoma de Aguascalientes, México
aehecatl.mug@gmail.com

Resumen:

Los estudios literarios latinoamericanos han experimentado un creciente interés en las relaciones entre literatura y medio ambiente, y consecuentemente en la ecocrítica. Sin embargo, todavía son pocos los estudios que se han realizado sobre la literatura latinoamericana desde esta teoría. La presente investigación, además de sumarse a dichos esfuerzos, examina el cuento “A los pinches chamacos” de Francisco Hinojosa desde la econarratología, la narrativa experiencial y la ecocrítica urbana. De manera particular, el análisis se concentra en la focalización, con el objetivo de mostrar cómo la literatura tiene una participación desta-



cada en la manera en que pensamos el medio ambiente y cómo nos relacionamos con él. En el relato estudiado, como resultado de llevar su trasfondo vivencial al acto de lectura, el lector participa de los problemas medioambientales y urbanos desde la focalización infantil, perspectiva poco revisada en la comprensión de la crisis medioambiental y en los problemas que giran sobre ella.

Palabras clave:

ecocrítica, literatura mexicana contemporánea, narrativa experiencial.

Abstract:

Latin American literary studies have witnessed a growing interest in the relationship between literature and the environment, and consequently in ecocriticism. However, there are still few studies that have been carried out on Latin American literature from this theory. The present research examines the short story “A los pinches chamacos” by Francisco Hinojosa, from the perspective of econarratology, experiential narrative and urban ecocriticism. In particular, the analysis concentrates on focalization, to show how literature plays a prominent role in the way we think about the environment and how we relate to it. In the short story studied, the reader, as a result of bringing its experiential background to the act of reading, participates in environmental and urban problems from a child’s focus, a perspective that is little reviewed in the understanding of the environmental crisis and in the problems that revolve around it.

Key words:

ecocriticism, Mexican contemporary literature, experiential narrative.

Recibido: 16 de junio de 2023

Aceptado: 5 de noviembre de 2024

Publicado: 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.496>

INTRODUCCIÓN

En el año 2000, el premio Nobel Paul Crutzen y el químico Eugene Stoermer, propusieron el término “Antropoceno” para describir a una nueva época geológica en la que la humanidad ha sido protagonista en la conformación geológica, atmosférica y ecológica de la Tierra (Ruiz 194). Dicho de otro modo, esta noción “hace referencia al hecho de que los seres humanos (*anthropos*) influyen, como nunca antes en la historia, en los diferentes sistemas existentes en la Tierra, así como en otras especies. Esto produce cambios impredecibles y perdurables” (194). Se colige de lo anterior, que el problema del cambio climático es uno cuya solución implica la participación consciente e intencional de cada ser humano. Esto se debe a que estamos ante un conflicto que, según Mike Hulme, en *Why We Disagree About Climate Change* (2009), puede considerarse un “problema maldito” (*wicked problem*) debido a que no posee una solución definitiva y a que puede ser síntoma de otros problemas: “Las soluciones a los problemas malditos son difíciles de reconocer debido a las complejas interdependencias del sistema afectado; una solución a un aspecto de un problema maldito generalmente revela o crea otros, incluso más complejos, exigiendo nuevas soluciones” demandando una futura solución” (Hulme 334; trad. mía)¹.

¹ “Solutions to wicked problems are difficult to recognize because of com-

Este “problema maldito”, entonces, trasciende el simple conocimiento científico y técnico, por lo que requiere ser confrontado también desde la cultura. Por consiguiente, resulta valioso, en nuestro entendimiento del Antropoceno, reflexionar sobre la crisis medioambiental desde la literatura, pues creemos, con Jens Flinker que la característica distintiva de la narrativa, aunque aquí él utiliza el término “novela”, es:

que representa diferentes experiencias humanas (o semejantes a las humanas) del cambio medioambiental, el cambio climático, etc. Precisamente porque [...] se centra en lo particular —un cómo es experimentar una perspectiva—, incita a sus lectores a activar un mundo narrado que es completamente diferente a los modos de buscar trascender lo particular (por ejemplo, gráficos y estadísticas). (93)²

Por ende, afrontar la problemática ambiental requiere del reconocimiento de que nuestra cultura influye en los mecanismos del planeta. Siendo así, podemos beneficiarnos de la cultura para reflexionar y proponer soluciones al llamado “problema maldito”. Sin embargo, para afrontar esta crisis no es suficiente describirla desde nuestra experiencia o circunstancias, sino que se vuelve pertinente abrirse a otros puntos de vista para comprender el problema.

plex interdependencies in the system affected; a solution to one aspect of a wicked problem often reveals or creates other, even more complex, problems demanding further solutions”. Todas las traducciones son mías.

² “that it represents different human (or human-like) experiences of environmental change, climate change, etc. Precisely because [...] is centered on the particular — a how-it-is-to-experience-perspective — it prompts its readers to activate a storyworld that is completely different from modes that seek to transcend the particular (for example graphs and statistics) (93)”.

Frente a lo anterior, lo más idóneo pudiera ser comprender la visión de biólogos o ecólogos que han dedicado su labor académica a llamar la atención sobre la crisis medioambiental. Esta investigación se aparta de dicha visión no porque la consideremos inexacta, sino porque no es única y, en medio de la red de interdependencias del sistema afectado, la visión particular desde los estudios literarios será pertinente en tanto cultura. Siendo así, la presente investigación se centrará en analizar la focalización en los personajes infantiles que presenta el cuento “A los pinches chamacos” de Francisco Hinojosa, publicado en 1996.

El cuento, aunque ha sido difundido a través del teatro, será abordado desde la econarratología, una de las vertientes de la ecocrítica que conserva el interés en relacionar la literatura y el medio ambiente, pero desde de la teoría narratológica. Nosotros nos enfocaremos solo en la focalización y, para ello, tomaremos como base *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel y “Focalization: Where Do We Go from Here?” de Uri Margolin.

A través de una base econarratológica, proponemos como hipótesis que el relato de Hinojosa conduce al lector a experimentar, desde una focalización interna, los problemas medioambientales y urbanos que rodean a los niños del relato y de los que también los lectores son partícipes. De esta manera, el lector ingresa al texto experimentándolo y comparándolo con su propia trayectoria vivencial. Para explicar esto último, recurriremos a lo que Marco Caracciolo denomina “narrativa experiencial”. Esta última invita al lector a sumar su trasfondo vivencial al proceso de lectura, lo cual le permite conocer y acercarse a otros modos de vivir el mundo.

Para alcanzar los objetivos de este trabajo, en primer lugar, se expondrá la trama y el contenido del cuento de Hinojosa. En segundo lugar, presentaremos lo concerniente a la econarratología, revisando sus objetivos centrales y su relación con la narrativa experiencial. En este mismo apartado identificaremos en qué consiste la focalización y cuáles son sus tipos. En tercer lugar, rescataremos algunos aspectos

de la ecocrítica urbana que nos parecen pertinentes para el análisis de un relato que se ubica en la ciudad. Por último, comentaremos el cuento de Hinojosa con base en las reflexiones teóricas que se han planteado en los apartados precedentes.

EL CUENTO “A LOS PINCHES CHAMACOS” DE FRANCISCO HINOJOSA

La situación de pobreza y precariedad en la que vive la población infantil en México parece estar encubierta por lo cotidiano. De hecho, de acuerdo con datos publicados por la UNICEF, “de los 40 millones de niños, niñas y adolescentes del país, 21 millones viven en pobreza, lo que supone el 51.1%” (Fondo de las Naciones Unidas). La pobreza, sin embargo, no es el único problema al que se enfrentan los niños, toda vez que organismos “como la Redim y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, advierten que en México podría haber entre 30 mil y 45 mil infantes en actividades delictivas, y alrededor de 250 mil se encuentran en riesgo de ser reclutados por el crimen organizado” (Romero).

Es en este contexto que Francisco Hinojosa, escritor mexicano más enfocado en la literatura infantil, construye su cuento “A los pinches chamacos”. Si bien este relato no ha sido abordado por la crítica literaria, sí ha tenido gran aceptación entre el público gracias a los esfuerzos por llevarlo al teatro bajo el título *Los niños perdidos*, a manera de monólogo, por parte de la compañía teatral mexicana homónima al título del relato. Incluso la puesta en escena ha recibido la particular aprobación de Hinojosa (Cruz).

A pesar de la ausencia de investigaciones críticas sobre su obra, diversas publicaciones periódicas no han dejado de identificar a Hinojosa como un escritor de humor (“Juego y humor”), y aun de humor negro (*El Informador*). Al respecto, en una entrevista, mencionó Hinojosa: “Quien lee mis libros sabe que encontrará humor. Y no es que yo lo busque, finalmente para mí es una forma de relacionarme

cotidianamente con el mundo. El humor es una especie de escudo hacia los temas que más trato como pueden ser la violencia y la muerte, sobre todo en mi literatura para adultos (“Juego y humor”).

Las acciones del cuento se centran en tres niños: Mariana, Rodrigo y un tercer niño, del que se desconoce su nombre y que toma el papel de narrador autodiegético. El narrador se concibe a sí mismo como un “pinche chamaco” debido a que, en sus palabras, las cosas que hace “son las que haría cualquier pinche chamaco” (Hinojosa 147), que son, por ejemplo, coger moscas con la mano. Del mismo modo, sus amigos del edificio donde vive también son identificados como “pinches chamacos” por lo que hacen: Rodrigo “deshojó un ramo de rosas que le regalaron a su madre” y Mariana “se robó un gatito recién nacido [...] para meterlo en el microondas” (147).

Los eventos del relato se detonan cuando los niños, al excavar en el jardín del edificio, encuentran huesos humanos y, más tarde, una pistola. El arma, aunque la intercambian por dinero y chicles, más tarde regresa a sus manos, y con ella asesinan al tendero (el señor Miranda), una señora que se atraviesa en su huida (Mariquita) y a la señora Ana Dulce (a quien le disparan para poder dormir y comer en su casa durante diez días). Si bien los niños regresan a casa, durante la noche Rodrigo dispara y asesina a su padre, tras lo cual sale huyendo y pide al narrador-protagonista que escapen juntos; en el camino se les une su amiga. A continuación, los niños se esconden en una casa abandonada.

A la mañana siguiente, Rodrigo sale en búsqueda de algo que consiga aliviar la fiebre de Mariana, pero no regresa. Al anochecer, los dos personajes acuerdan ir de nuevo a la casa de la señora Ana Dulce, aunque no pueden entrar por la presencia de la policía en el lugar. Al siguiente día, luego de pasar la noche en un terreno baldío, Mariana y el niño cuyo nombre se desconoce optan por regresar a casa. En el proceso, Concha los encuentra y los amenaza: “van a ver la que les espera”. El cuento concluye con el narrador-personaje mencionando: “Pero, con el carácter de Mariana, tampoco se imaginaron nunca la que les esperaba a ellos” (155).

ASPECTOS GENERALES DE LA ECONARRATIVA Y LA FOCALIZACIÓN

La ecocrítica, definida por Cheryll Glotfelty como “el estudio de la relación entre la literatura y el medio ambiente físico” (54), se ha diversificado atendiendo a diversos intereses por parte de la crítica; por ejemplo, se habla de un ecofeminismo o de un materialismo ecocrítico. En *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives* (2015), Erin James acuña el término “econarratología” con el fin de unir los campos de la ecocrítica y la narratología en un nuevo modo de lectura. Así pues, la econarratología “mantiene el interés por estudiar la relación entre la literatura y el entorno físico, pero lo hace con sensibilidad hacia los dispositivos y estructuras narrativas que empleamos para comunicarnos representaciones del entorno físico a través de las narraciones” (23).³

El interés de James por unir la ecocrítica y la narratología se debe a las preocupaciones que comparte con Lawrence Buell, Nancy Easterlin y Ursula Heise. James señala que la primera oleada de la ecocrítica fomentó una literatura con un sentido de responsabilidad medioambiental. Esta literatura favoreció el realismo, además de estar basada en hechos no ficcionales y modelos responsables de cara a una administración medioambiental individual. Para James, sin embargo, la más literal representación no necesariamente produce la más efectiva y deseable reacción política; de hecho, cuestiona la preferencia de diversos investigadores por el realismo, debido a que, después de todo, existen lugares y espacios que pueden transmitir más y con mayor certeza una preocupación medioambiental que la propia literatura. Así, la investigadora sugiere, apoyada en el

³ “maintains an interest in studying the relationship between literature and the physical environment, but does so with sensitivity to the literary structures and devices that we use to communicate representations of the physical environment to each other via narratives” (23).

pensamiento de Heise, que los ecocríticos deberían de prestar más atención a las formas literarias, ya que estas pueden afectar la forma en que pensamos sobre el medio ambiente y nuestra relación con él.

La econarratología, por tanto, se reconoce como un modo de lectura que aprovecha el contacto del lector con los entornos que imagina durante el proceso de lectura. Esto dota a las narrativas con el potencial de acercar a los lectores a diferentes espacios y épocas, que pueden comprender y experimentar desde otras perspectivas (23). Para James, “este aumento en la comprensión puede tener importantes consecuencias en el mundo real, ya que los imaginarios medioambientales no son en absoluto universales y tienden a provocar conflictos cuando chocan entre sí” (23)⁴.

De este modo, la econarratología no necesita centrarse en la investigación literaria sobre textos creados con una intención ecológica, sino que puede trabajar con diversos textos debido a que la literatura siempre involucrará al lector con otras perspectivas y modos de pensar y vivir el mundo. Con todo, es necesario precisar que la econarratología no tiene una propuesta fija acerca de cuáles son los elementos estructurales que analiza en un texto narrativo —debido al esfuerzo por comprender las perspectivas de otros— lo cual implica un reconocimiento de todos los aspectos que forman parte de la realidad narrativa, como pueden ser, en términos de Pimentel: las dimensiones espaciales, temporales, actoriales, pero también la enunciación narrativa o la perspectiva. En esta investigación se ha preferido analizar la perspectiva del narrador.

Como se puede observar, el modo de lectura que constituye la econarratología reconoce lo que Marco Caracciolo había precisado ya en *The Experientiality of Narrative* (2014). Para él, sin importar

⁴ “this increase in understanding can have important real-world consequences, as environmental imaginations are in no way universal and can often lead to conflict when they clash with each other” (23).

qué tan apartado esté el mundo ficcional del nuestro, como lectores siempre responderemos sobre la base de nuestros antecedentes experienciales o de nuestra trayectoria vivencial. Esto se debe a que la participación lectora, siguiendo a Caracciolo, ocurre en dos niveles: sensorial (olores, gustos) o influenciada cultural y conceptualmente (pasiones, afectos). Así, el lector participa *experiencialmente* en los entornos o espacios narrativos y, al hacerlo, “puede dejar una marca en los lectores a nivel de sus juicios más conscientes —y culturalmente mediados— sobre el mundo” (Caracciolo 5).⁵ De este modo, debido a que la econarratología mantiene el interés en el medioambiente, pero siendo sensible a las estructuras narrativas, y a que, junto con la experiencialidad de la narrativa, busca informar a los lectores a través del entendimiento de cómo otros viven y experimentan el medio ambiente desde diferentes lugares y tiempos, nos parece importante centrarnos en la focalización. Para comprender este término, esta investigación se basa en las reflexiones y postulados que se han descrito en *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel⁶ y en “Focalization: Where Do We Go from Here?” de Uri Margolin.

De manera simple, la focalización se refiere al punto de vista desde el cual se narra un texto; sin embargo, este “se presenta desde el punto de vista subjetivo de un personaje o un narrador” (Margolin

⁵ “can leave a mark on readers at the level of their more self-conscious —and culturally mediated— judgments about the world” (5).

⁶ Para la presente investigación se ha considerado el trabajo de Pimentel debido a su énfasis en lo que considera el “análisis de la narrativa desde una perspectiva modal” (9); es decir, se concentra en los aspectos del relato y no en “el análisis de la historia o contenido narrativo” (9). Creemos relevante esta postura, porque permite que podamos abordar solo el aspecto relacionado con la focalización. La autora, además, parte de la teoría narrativa de Gérard Genette y agrega: “matizándola y modificándola de tal manera que sea posible recoger y recuperar [...] algunos de los conceptos teóricos que considero más fecundos para el estudio de la narrativa” (9).

42)⁷. Por lo tanto, “involucra la representación textual de elementos sensoriales específicos (pre)existentes del mundo narrado tal y como son percibidos y registrados (grabados, representados, codificados, modelados y almacenados) por alguna mente o dispositivo de grabación que es miembro de ese mundo” (42).⁸ De este modo, dado que en la narrativa el conocimiento es dependiente de una posición, se le concede al lector la oportunidad de imaginar y aceptar puntos de vista alternativos al propio. Como se ve, analizar un texto literario narrativo tomando en cuenta desde qué punto de vista se narra, implica que la narrativa está “constituida mucho más por experiencias en un sentido fenomenológico que por el lugar objetivo de las cosas” (42).⁹

La focalización, siguiendo a Margolin, requiere de un objeto focalizado, que puede ser una entidad, estados, acciones o sucesos. Los objetos están localizados en el espacio y tiempo del mundo narrado, pero también pueden ser tanto internos como mentales. En segundo lugar, se requiere de un agente focalizador (*sujeto*), humano o similar, “que se concentra o enfoca selectivamente en una porción de la información sensorial disponible” (43).¹⁰ En último lugar, la focalización incluye la representación textual que comprende:

todos los dispositivos lingüísticos (tiempo, modalidad, deixis) y estilísticos empleados por los autores para representar al menos

⁷ “it presents itself from the personal subjective point of view of a character or narrator” (42).

⁸ “involves the textual representation of specific (pre)existing sensory elements of the text’s story world as perceived and registered (recorded, represented, encoded, modeled and stored) by some mind or recording device which is a member of this world” (42).

⁹ “constituted much more by experiences in the phenomenological sense than by objective states of affairs” (42).

¹⁰ “who concentrates or focuses selectively on a portion of the available sensory information” (43).

la actividad de procesamiento y su producto, llamando nuestra atención al hecho de que estamos delante de la perspectiva particular de un personaje a través del cual las entidades están siendo percibidas y representadas. (44)¹¹

A lo anterior, queremos agregar, siguiendo a Francisco Torres Monreal, que la percepción¹² también incluye “la *situación en la que se encuentra el sujeto y el objeto*”; es decir, “las circunstancias que acompañan al sujeto y al objeto en el acto de la percepción” (23).

Además de estos elementos, la focalización, de acuerdo con Pimentel, puede ser de tres tipos: focalización cero, interna o externa. En la primera, no se impone ningún tipo de restricción al narrador, de tal manera que este entra y sale de la mente de los personajes. De este modo, el punto de vista cambia con frecuencia. Además, agrega Pimentel:

en un relato de focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue el adecuado. (98)

En lo referente a la *focalización interna*, la perspectiva puede provenir de un número limitado de personajes o de uno solo; además, “el na-

¹¹ “includes all the linguistic (tense, modality, deixis) and stylistic devices employed by authors for portraying at least the processing activity and its product, drawing our attention to the fact that what we are facing is a particular character perspective through which entities are being perceived and represented” (44).

¹² Si bien hemos venido utilizando el término “focalización”, Margolin reconoce la gran variedad de conceptos y términos afines que son intercambiables por este. Para una revisión más profunda, consúltese el punto 1.2 de “Terminology: What Are We Talking About?”, del libro *Focalization. Where Do We Go From Here?* de Uri Margolin.

rrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural” (99). Con el fin de evitar una confusión entre este tipo de focalización con la anterior, Pimentel desarrolla que la focalización interna se distingue de la anterior en que “el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia” (99), mientras que en la focalización cero el narrador tiene acceso a una información, percepción o cognición que no poseen los personajes. En último lugar, la *focalización externa* consiste en que el narrador no tiene acceso a la conciencia de ningún personaje, por lo tanto “la limitación cognitiva del narrador es suplementada por la información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes, cuya perspectiva tiende a dominar” (101).

ECOCRÍTICA URBANA

En esta sección abordaremos, desde la ecocrítica urbana, el binario “natural” y “cultural”. Debido a que el relato estudiado se desarrolla en la ciudad, creemos conveniente hacer algunas puntualizaciones sobre por qué los estudios ecocríticos y econarratológicos no deberían olvidar los espacios urbanos, pues estos son frecuentes en la narrativa.

En el cuento de Hinojosa, espacios como el edificio donde viven los niños, el hotel, el restaurante, una plaza o la existencia de un servicio de taxis, sugieren que la historia se desarrolla en una ciudad. La simple mención de este lugar podría suponer que el relato no es susceptible de ser analizado desde los parámetros de la econarratología, o aun de la ecocrítica. Por esta razón, queremos comentar, aunque en breve, la ecocrítica urbana.

Por mucho tiempo, se han considerado como opuestos lo “natural” y lo “cultural”. Esto se debe a que lo “natural” se asocia con todo aquello en lo que no hay participación humana o como afirma

Soper en su discusión de ambos términos: “‘natural’ es opuesto a cultura, a historia, a convención, a lo que sea artificialmente trabajado o producido, en breve, a todo lo que define el orden de la humanidad” (15).¹³ De este modo, lo “natural” ha terminado por ser identificado como lo bueno, lo natural y lo real.

Lo anterior ha tenido diversas consecuencias, una de ellas es el distanciamiento entre medioambientalistas y activistas de la justicia social, que ha denunciado Andrew Ross. Mientras que los primeros han tenido como prioridad la preservación de áreas protegidas o la protección de la vida salvaje, los segundos han dirigido sus esfuerzos contra aquello que afecta a las poblaciones urbanas, como el hambre, la contaminación acústica, el control de plagas y el saneamiento (Ross 15). Otra consecuencia fue el olvido de los espacios urbanos por la primera ola de la ecocrítica, los cuales, sin embargo, se han venido rectificando y abordando por los investigadores de la segunda y la tercera olas de la ecocrítica.¹⁴ De hecho, podemos decir que el prefijo *eco* —que “implica comunidades interdependientes, sistemas integrados y fuertes conexiones entre las partes constituyentes” (Glotfelty 56)— en la voz ecocrítica apunta a que los postulados y objetivos de esta teoría no se conseguirán a menos que se supere la demonización de la ciudad. A su vez, la ecología urbana, siguiendo a Myrna H. P. Hall, distingue entre una “ecología de las ciudades” y una “ecología en las ciudades”. En esta investigación se trabaja con la primera perspectiva, la cual “está interesada en el metabolismo de

¹³ “‘nature’ is opposed to culture, to history, to convention, to what is artificially worked or produced, in short, to everything which is defining of the order of humanity” (15).

¹⁴ Para un resumen de la historia de esta problemática dentro de la ecocrítica, se recomienda consultar “Violence and the urban environment: an ecocritical reading of *Morirás lejos* by José Emilio Pacheco” (2019) de Diana Dodson Lee.

una ciudad entera como un ecosistema con sus múltiples subsistemas que están interrelacionados” (3).¹⁵

Así, partiendo de lo anterior, seguimos a Soper cuando expresa que “deberíamos considerar el ecosistema como una pluralidad de seres, cada uno con su función y propósito particular en el mantenimiento de la totalidad” (25). Pues, continúa señalando Ross, el crecimiento de las ciudades es análogo a los principios de la ecología vegetal. Y agrega: “Justo como la ecología vegetal está determinada por la lucha de especies por el espacio, la comida y la luz, del mismo modo, la organización espacial de la vida de la ciudad puede ser explicada como los resultados de la competencia y selección” (17).¹⁶ La ciudad, además, es un espacio o lugar casi inseparable de los textos narrativos (como la novela y el cuento), así que abordarlos desde la ecocrítica urbana es pertinente para los estudios literarios, de cara a una reflexión que promueva soluciones y nuevas perspectivas sobre la crisis medioambiental.

ESPACIOS URBANOS DESDE LA FOCALIZACIÓN INFANTIL

Como se mencionó, las acciones que suceden en el cuento de Hinojosa son conocidas al lector solo a través de la visión de un único personaje que se autoidentifica como un “pinche chamaco”. El motivo de esta identificación no proviene de él mismo, sino de los adultos: “Soy un pinche chamaco. Lo sé porque todos lo saben [...] Son cosas que oigo todos los días. No importa quién las diga. Y es

¹⁵ “We should regard the eco-system as a plurality of beings each possessed of its particular function and purpose in maintaining the whole” (25).

¹⁶ “Just as plant ecology is determined by the struggle of species for space, food, and light, so too spatial organization of city life can be explained as the products of competition and selection” (17).

que las cosas que hago, en honor a la verdad, son las que haría cualquier pinche chamaco” (Hinojosa 147). De hecho, el cuento muestra cómo, en diversas ocasiones los tres personajes son identificados como “pinches chamacos”. En cuanto a la edad de los personajes, si bien esta no es clarificada por el texto, la voz “chamaco”, de acuerdo con el *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva, se define como “niño, muchacho”. A lo largo del texto parece claro que el narrador protagonista es un niño.¹⁷ Algunos rasgos que podrían confirmarlo son: el desconocimiento de algunas metonimias como “rejas” (cárcel) y “plomazo” (disparo), el tipo de juegos que comparte con Rodrigo y Mariana, la ignorancia espacial sobre la ciudad en la que habita y la amenaza constante por parte de los adultos de llamar a sus padres.

Debido a la imprecisión de la edad de los personajes, el lector es capaz de leer con asombro la ausencia de compunción y la naturalidad con que los niños cometen los asesinatos. Por ejemplo, solo después de que han cometido los dos primeros, Mariana decide hacerle la parada a un taxi, a continuación el niño le pregunta: “¿A dónde vamos? No tenemos dinero para pagarle. Ay, qué ingenuo eres, me dijo” (Hinojosa 153). De este modo, Mariana insinúa la posibilidad de asesinar también a un taxista. Esta reflexión pasa a formar parte del narrador-personaje más adelante, cuando es él quien sugiere asesinar a otra persona con el fin de tener un lugar para pasar la noche: “¿Y ahora qué hacemos? Ni modo que volver a casa del cadáver. Todavía tenemos la pistola, ¿o no?, podemos meternos a una casa y matar a quien nos abra” (154). Esta progresión de la violencia en los niños requiere ser contrastada con los ejemplos anteriores, donde es posible localizar algunos atisbos de inocencia. Ahora bien, siguiendo a Biagio Grillo, aunque más de un siglo atrás era aceptado el discurso

¹⁷ A partir de este momento, para referirnos al narrador-protagonista lo nombraremos de manera sencilla como “el niño”.

que proponía una inocencia “mítica” en los niños, la teoría del siglo XX mostró “la superación de esta afasia” y redescubrió en el niño una “nueva sensibilidad y visión posfreudiana” (324). Esto, sin embargo, no impide que el relato se ajuste a los mecanismos usuales de la ironía. Esta figura literaria requiere del establecimiento de un ideal para la comprensión de lo irónico.¹⁸

Pierre Schoentjes afirma: “El irónico es un moralista que, al constatar que los hechos que se presentan a sus ojos no se corresponden con el mundo perfecto que guarda en su espíritu, designa las imperfecciones que él capta con términos que no se conforman bien con su ideal” (75). De este modo, una dosis de inocencia debe estar presente en los personajes niños de Hinojosa con el fin de contrastarla con los eventos violentos que se van sucediendo. Pero este contraste no lo plantea el narrador-personaje, por lo que un reconocimiento de sus propios actos no haría posible la ironía. Por esta razón, el lector es el encargado de suponer ese “mundo perfecto” del que habló Schoentjes y, entonces, de compararlo con las acciones del cuento. Esta función del lector solo es posible si la ironía del relato es del tipo dramático. Sobre este tipo de ironía, menciona Schoentjes:

consiste en el hecho de que el espectador —o el lector— esté al corriente de los hechos que los personajes ignoran. [Además] un personaje no tiene conciencia de la situación en la que se encuentra, de manera que regula su comportamiento a partir de datos que los espectadores u otros personajes quizá saben que son falsos. (53)¹⁹

¹⁸ Por ejemplo, la frase “¡Pero qué puntual es usted!” dicha por un jefe a un empleado que ha llegado tarde al trabajo, requiere asumir que la puntualidad es aprobada y “bien vista”. Solo se puede comprender la ironía, e incluso reír de ella, cuando afirmamos ese mundo perfecto.

¹⁹ El ejemplo paradigmático para la ironía dramática es la historia de Edipo.

Lo anterior, puede ejemplificarse cuando, luego de que Rodrigo ha asesinado a Mariquita, el narrador cuestiona si debieron matarla, como respuesta obtiene: “Además, así son las cosas, a mucha gente la matan igual, en la calle, con pistola. No debes preocuparte. Dicen que te vas el [sic] cielo cuando te matan a balazos” (Hinojosa 152). De este modo, el asesinato por medio de un arma de fuego es considerado como uno de los eventos más normales en la ciudad y, además, el asesinato viene acompañado de un entendimiento religioso que mitiga la culpa moral.

La naturalidad con que se comenten los homicidios en la ciudad así como lo absurdo del razonamiento, solo pueden ser comprendidos por el lector, quien a su vez debe sostener algún grado de inocencia en los personajes para que la ironía pueda ser captada. Dicho de otro modo, si el lector aceptara también lo común del asesinato y salvación inmediata del alma, entonces no habría ningún juego irónico.²⁰ Por consiguiente, solo para el lector es conocida la falsedad de la creencia de los niños sobre el asesinato con arma de fuego; mientras que los niños insistirán en esta creencia. Por ejemplo, un poco más adelante en el relato, el narrador-personaje concluye que el taxista al que le disparan también fue al cielo: “Rodrigo sacó la pistola y le apuntó a la cara... Y cuando le iba a quitar la pistola, Rodrigo disparó el plomazo con las dos manos. Le entró la bala por el ojo. *Lo mandó derechito al cielo, qué duda*” (153; énfasis mío). Así, a través de la ironía dramática, el lector puede detectar que el niño cree que no hay nada incorrecto en asesinar personas, al contrario, asume que dispararles es ayudarlas. Este tipo de ironía, sin embargo, se desarrolla des-

El espectador (y sobre todo el ateniense del siglo V a.C.) sabe que el rey de Tebas es el asesino que está buscando, así que le es más fácil evaluar las acciones y decisiones que va teniendo Edipo a través de la tragedia.

²⁰ Para un mejor entendimiento sobre el proceso de reconstrucción de la ironía, conviene consultar *Retórica de la ironía* de Wayne C. Booth.

de el principio del relato. Para la mente del narrador, no hay ningún impedimento en asesinar a las 72 moscas que están incomodando a su familia, incluso tiene cuidado de cazarlas con el matamoscas sin ensuciar la pared. No obstante, la ayuda que realiza el niño se problematiza cuando menciona por qué no gustó su ayuda: “Lo que menos les gustó, creo, es que las agarraba con la mano” [...] ellos me dijeron pinche chamaco, no seas cochino. En vez de agradecérmelo. Y me quitaron el matamoscas y echaron la bolsa al cesto y me volvieron a decir pinche chamaco hijo del diablo” (147).

Como se puede observar, el narrador-personaje es incapaz de comprender por qué resultó incorrecto tomar las moscas con la mano. Esta incapacidad del niño se ajusta con la ironía dramática, la cual también se distingue de otras ironías por la presencia de un *eirôn* o *ironista*, que lo sabe todo, y el *alazôn* o *fanfarrón*, que “se caracteriza por una confiada inconsciencia... al ignorar la posibilidad de que exista otro punto de vista que pueda invalidar el suyo propio; es decir, asume de forma positiva que en su postura no hay nada que sea equivocado” (García 351).

Por tanto, debido a la fuerte presencia de una ironía dramática, el cuento de Hinojosa presenta al niño narrador como el agente focalizador (*sujeto*) cuya *situación* es una de casi total inocencia frente a la muerte y el robo (*alazôn*). Además, este sujeto se encarga de construir la representación textual que es la verbalización de los acontecimientos de la narración. A esto hay que agregar que la narración se construye sin someterse a las convenciones usuales de la escritura narrativa: no se emplean guiones largos para la apertura de diálogos o rara vez se identifica quién es el personaje que habla. Tómese por ejemplo el siguiente fragmento luego de que los niños han asesinado a Mariquita:

¡Llamen a una ambulancia! ¡Llamen a la policía! ¡Llamen a alguien! ¡La mataron! Yo creo que fue un balazo. ¿Ya le tomaron el pulso? Yo lo oí. Salí corriendo de la casa a ver qué pasaba y me

encuentro con que... Yo vi correr a un hombre. Llevaba una pistola en la mano. Debes atestiguar. Claro, nomás venga la policía. No, no respira. Quitense, pinches chamacos, qué no ven que está muerta. No hay seguridad en esta colonia. Es un pinche peligro. ¿Le robaron la bolsa? Sí, yo vi. (147)

El lector no solo identifica la falsedad de buena parte de las intervenciones, también puede percatarse de que está delante de una narración que se construye sobre un registro oral. Esta representación textual es significativa porque intensifica el tipo de focalización que ha elegido el autor, la cual se corresponde con la focalización interna fija, puesto que el punto de vista está limitado a un solo personaje.

Pero más allá de la identificación del tipo de focalización, resulta interesante que Hinojosa prefiriera este punto de vista por encima de las focalizaciones cero y externa. Debido a que la primera implica no tener límites o restricciones, no hay en la narración del relato ente alguno que ostente un papel mediador entre la perspectiva del personaje y la generada por el lector en el acto de lectura. Por consiguiente, la representación textual queda a cargo del niño. Y, al no estar presente un narrador (por ejemplo, del tipo omnisciente) que emita juicios y opiniones, estos solo son formulados por la propia voz infantil que se confrontará con la visión del lector.

En lo que respecta a la focalización externa (donde el narrador no tiene acceso a la conciencia de ningún personaje), si bien no se utiliza en el relato, el niño conoce y comparte a través de su narración los puntos de vista de los otros personajes. Por ejemplo, sus padres y Concha —quizá la empleada doméstica—, consideran al niño como un simple “pinche chamaco”. En el español de México, el término popular “pinche” implica un desprecio parcial o total. Así, la perspectiva de los padres y demás personajes del relato permite enfatizar la soledad y el distanciamiento que experimentan los niños en la trama. A su vez, esto posibilita que la perspectiva de los niños sea compartida y adoptada por ellos mismos y entre ellos. Lo anterior se traduce en una de las consecuencias que provocarán los múltiples asesinatos

que ocurren en el relato (cinco en total). Debido a que los niños son excluidos de la convivencia por medio del lenguaje, se forma en ellos una actitud en contra de la conservación de su propia sociedad.

De hecho, el mundo no-humano que rodea a los niños es un lugar que pierde simbólicamente la capacidad de restaurarse a sí mismo. Esto se expone a través de los juegos de los niños con las lombrices y los caracoles. En su primera excavación en el jardín del edificio, el niño afirma que no encontraron “ni siquiera lombrices” (148). Más adelante, los niños juegan con los caracoles: “para no aburrirnos, nos dedicamos a juntar caracoles. Nos gustaba lanzarlos desde la azotea. O les echábamos sal para ver cómo se deshacían. O los metíamos en los buzones. En poco tiempo ya no había manera de encontrar un solo caracol en todo el jardín” (149). Como es sabido, las lombrices y los caracoles favorecen el desarrollo de las comunidades vegetales. Por tanto, al menos de manera simbólica, se rompe la interrelación de los múltiples sistemas dentro de la ecología de la ciudad. A lo anterior hay que agregar dos eventos que muestran el desinterés de los niños por el medio ambiente no-humano. Rodrigo, por un lado, deshojó el ramo de rosas que le habían regalado a su madre recién operada; Mariana, por otro lado, “se robó un gatito recién nacido del departamento para meterlo en el microondas” (147). Ambos eventos sirven además para caracterizar a los niños desde un inicio.

La focalización infantil que domina el relato también permite comprender y experimentar el espacio urbano en el que viven los niños. Así, los protagonistas carecen de un conocimiento espacial que les permita ubicarse, como se advierte en el siguiente comentario del narrador: “Llegamos a una plaza que ninguno de los tres conocíamos” (149). Su extravío termina por ocasionar que el primer taxista los lleve a una calle solitaria y que sean asaltados. Hacia el final del relato, la salida de Rodrigo de la casa abandonada lo lleva a su desaparición; de hecho, cuando Mariana y el niño se percatan de que tarda en volver su amigo, deciden salir juntos a buscarlo, pero la sensación de extravío retorna: “Lo buscamos hasta que nos perdimos y ya no

sabíamos cómo regresar a la casa donde habíamos dormido” (156). Los niños, con excepción de Rodrigo que no vuelve a aparecer en el relato, jamás terminan perdidos del todo. Siempre una figura adulta los orienta de regreso hacia su casa. Sin embargo, el alejamiento paulatino va incrementándose. Considérese que en la primera vez que se extraviaron tardaron una hora en regresar a su casa, mientras que en la segunda ocasión les tomó dos horas.

La focalización interna, que ocupa buena parte de la narración, va de la mano con los objetivos de la econarratología porque, como hemos dicho líneas arriba, el traslado imaginativo que realiza el lector le permite comprender y experimentar, desde la perspectiva del niño, el entorno representado. Nótese que la inexistencia de un narrador omnisciente hace imposible precisar a qué ciudad se refiere el narrador, por consiguiente, al lector no le queda más opción que compartir el lugar que ocupan también los personajes; es decir, experimentar la sensación de extravío que se da a través de la focalización interna fija y del juego irónico. Cuando esto ocurre, siguiendo a Caracciolo, el contacto con la literatura puede dejar una marca en los lectores que les permita ser más conscientes del mundo que habitan. En este caso, tal proceso implica transmitir al lector la sensación de empatía con las perspectivas infantiles dentro de un espacio urbano.

Además de revisar el aspecto de la sensación de extravío, la focalización interna también lleva al lector a experimentar los problemas de saneamiento y salubridad, seguridad pública, y control de plagas y pobreza, conflictos frecuentes en las grandes ciudades. El primer tipo de conflicto urbano (saneamiento y salubridad) se manifiesta en el relato de diversas maneras. Por ejemplo, el texto de Hinojosa comienza con la incomodidad que sufre la familia del niño por la gran cantidad de moscas: “Pero la verdad es que era una molestia. Lo decía mi mamá: pinches moscas. Lo dijo papá: pinche calor: no aguanto a las moscas: pinche vida” (147). La presencia de las moscas, aunque justificada por el calor que siente el padre del personaje, se puede entender desde otro punto de vista considerando la focali-

zación limitada que comparte el lector con el niño; de hecho, esta permite construir, o al menos intuir, una trama anterior a las acciones del relato y que origina el problema del saneamiento. Nos referimos a la descomposición natural del cadáver cuyo asesinato ha tenido lugar cerca de los departamentos y que orilló al responsable a enterrarlo en el jardín del edificio:

Los pinches chamacos nos reuníamos a veces en el jardín del edificio [...] un día a Mariana se le ocurrió excavar. Entre los tres excavamos toda una tarde: no encontramos tesoros: ni encontramos piedras raras para la colección: ni siquiera lombrices. Encontramos huesos [...]. Vino la policía y dijo que eran huesos humanos. (148)

Este pasaje también conduce a reflexionar sobre el problema urbano de la seguridad pública; pues, luego de descubrir el cadáver, la información sobre quién es el responsable no es precisa:

Yo no sé bien lo que pasó allí, pero la mamá de Mariana desapareció algunos días. Estaba en la cárcel, me dijo Concha. Rodrigo escuchó que su papá había dicho que ella había matado a alguien y lo había enterrado allí. Cuando volvió, supe que todos éramos unos pinches chamacos metiches pendejos. Rodrigo me aclaró las cosas: la policía pensaba que ella había matado a alguien pero no. (148)

Nótese que la madre de Mariana es considerada sospechosa al instante, aunque, de uno u otro modo, no resulta culpable. Sin embargo, algunas líneas más adelante se dice:

Mariana tuvo otra ocurrencia: hay que excavar más. No, ¿qué no ves lo que estuvo a punto de pasarle a tu mamá? No pasó nada, qué, dijo. [...] Excavamos en otra parte y no encontramos nada de huesos. Luego en otra. Tampoco había huesos: pero sí un te-

soro: una pistola. Debe valer mucho. Yo digo que muchísimo. A lo mejor con esto mataron al señor del hoyo. (148)

De lo anterior se deduce que el crimen queda impune, como es posible que también ocurra con buena parte de los asesinatos que ocurrirán en la trama. Por otro lado, si bien no es posible señalar como culpable a la madre de Mariana, puede intuirse que lo es, debido a la insistencia de Mariana en seguir excavando.

Pero también en la ciudad sus habitantes experimentan problemas de salubridad. Esto se evidencia cuando solo el mal olor del cuerpo de la señora Ana Dulce permite que la policía se presente. El niño, además, describe el lugar donde pasaron la noche después del asesinato del padre de Rodrigo: “Pudimos ver ahora sí el cuarto en el que habíamos dormido. Estaba muy húmedo y sucio. Había latas vacías de cerveza, colillas de cigarrillos, bolsas de plástico, cáscaras de naranja y cantidad de tierra. Olía a puritita mierda” (155). El relato expone también otros conflictos urbanos como la inseguridad, las plagas y la pobreza. El primero de ellos, además de evidenciarse por los eventos que hemos comentado en los párrafos precedentes, es atestiguado por quienes salen a ver el cuerpo inerte de Mariquita. Uno o dos personajes comentan: “No hay seguridad en esta colonia. Es un pinche peligro” (152). Además, los niños también fueron asaltados por el primer taxista que se llevó la cartera que Mariana robó a su padre y la alcancía del niño.

En cuanto a las plagas, los niños duermen por última vez cerca de un terreno baldío cercano al edificio “en el que había ratas” (156). Esto último está relacionado con la experimentación de la pobreza por parte de los niños: las circunstancias obligan a Mariana y al niño a “pedir dinero a los conductores de los coches” (156). De hecho, la vestimenta de los niños durante los últimos dos días en el relato se limita a sus pijamas, el narrador camina descalzo y Mariana lleva los calcetines que le prestó el niño.

Frente a esto último, aunque el relato esté narrado desde una focalización interna fija e infantil, el lector participa en el nivel sensorial

que propone Caracciolo. En este sentido, los conflictos que tienen los personajes, no le son extraños a cualquier lector. Por ejemplo, podemos sentir empatía con la sensación de estar perdidos. Y, aunque el lector no haya pasado por la experiencia de cometer homicidio, resulta contrastiva la experiencia que tendría el lector con la que tienen los niños. La mente del lector, además, que reconoce o al menos sospecha lo que es estar involucrado en un delito, identifica la peligrosidad en la que se encuentran los niños y la amenaza que supone a su desarrollo psicológico y emotivo.

De manera sencilla, Caracciolo plantea que los textos narrativos tienen la capacidad de desencadenar una reacción emocional en las personas. Por ejemplo, “observar una película puede hacernos llorar porque (más o menos conscientemente) reconocemos que la película lidia con los valores que son parte de nuestra propia experiencia vivencial” (5).²¹ En este sentido, las emociones y sentimientos que se transmiten a través de la focalización infantil (como los originados por problemas de saneamiento, salubridad, seguridad pública, control de plagas y pobreza), pueden generar un nivel de participación o compromiso (*engagement*) en los lectores. Según Caracciolo, esto “puede dejar una huella en los lectores a nivel de sus juicios más conscientes —y culturalmente mediados— sobre el mundo” (5).²²

Según lo discutido con anterioridad, a pesar de que la literatura puede utilizar un enfoque realista para transmitir datos específicos sobre la crisis medioambiental, no es mediante estos recursos que se logra comunicar de manera más efectiva una preocupación por el medio ambiente, como ya ha señalado Erin James. Cuando el lector

²¹ “watching a film may make us cry because we (more or less consciously) recognize the film as dealing with values that are part of our own experiential background” (5).

²² “can leave a mark on readers at the level of their more self-conscious —and culturally mediated— judgments about the world” (5).

involucra sus emociones, la narrativa posibilita que los lectores expandan su comprensión sobre las vivencias de personas en diversos lugares y momentos. En cuanto a la reflexión desde la ecocrítica, una lectura experiencial con una preocupación medioambiental, permite al lector reflexionar los productos culturales desde su propia trayectoria vivencial y, al hacerlo, conocer la interrelación de los subsistemas de un espacio urbano y cómo son experimentados y vividos desde otros puntos de vista. Por último, los niños en el cuento de Hinojosa parecen ignorar las consecuencias de sus acciones; pero el lector, a pesar de la focalización infantil, sí posee esa conciencia. De tal manera que, de acuerdo a Crutzen y Stoermer, si vivimos en la era geológica conocida como Antropoceno, donde el desafío del cambio climático requiere de la participación consciente e intencional de cada ser humano, será la literatura uno de los lugares culturales donde se pueda reactivar esta conciencia.

CONCLUSIÓN

La cultura se puede considerar como una herramienta útil para reflexionar y proponer soluciones a la problemática medioambiental, pero en este proceso consideramos que es fundamental abrirse a diferentes perspectivas para comprenderla en su totalidad. En este sentido, la focalización infantil presente en el cuento “A los pinches chamacos” de Francisco Hinojosa nos invita a reflexionar sobre el problema desde la voz infantil, lugar casi olvidado dentro de la sociedad.

Al adoptar el enfoque econarratológico, en conjunto con la ecocrítica urbana y la narrativa experiencial, se observa que en este cuento de Hinojosa, el lector tiene la posibilidad de experimentar los problemas medioambientales y urbanos que rodean a los personajes infantiles. A través de esta experiencia, se genera una conexión personal con la narrativa y se establece un vínculo entre los antecedentes del lector y los temas ambientales presentados en el relato. En resumen, en el análisis literario, al considerar la cultura de los lectores y al apro-

ximarse a diversas perspectivas a través de la econarratología como enfoque, se fomenta una comprensión más profunda de la problemática ambiental y se propicia una reflexión enriquecedora que puede contribuir a la búsqueda de soluciones más afectivas y sostenibles.

BIBLIOGRAFÍA

- “Chamaco”. *Diccionario de mexicanismos*. <https://academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva/item/chamaco-chamaca>.
- “‘Juego y humor elementos claves para comunicarte con un niño’: Francisco Hinojosa”. *Aristegui Noticias*, 15 jul. 2014, <https://aristeguinoticias.com/1507/mexico/juego-y-humor-elementos-claves-para-comunicarte-con-un-nino-francisco-hinojosa/>.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Taurus, 1989.
- Caracciolo, Marco. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Walter de Gruyter, 2014.
- Cruz, Azaneth. “Francisco Hinojosa y Fernando Llanos lanzan ‘Los niños perdidos’”. *Heraldo de México*, 23 jul. 2021, <https://heraldo-demexico.com.mx/cultura/2021/7/23/francisco-hinojosa-fernando-llanos-lanzan-los-ninos-perdidos-319131.html>.
- Dodson Lee, Diana. “Violence and the urban environment: an ecocritical reading of *Morirás lejos* by José Emilio Pacheco”. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 48, no. 2, 2019, pp.157-175.
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia. “La agenda de la infancia y la adolescencia 2019-2024”. UNICEF, <https://www.unicef.org/mexico/informes/la-agenda-de-la-infancia-y-la-adolescencia-2019-2024>.
- Flinker, Jens Kramshøj. “Econarratology, the novel, and Anthropocene imagination”. *Akademisk kvarter*, vol. 25, no. 2, 27 dic. 2022, pp. 91-101, <https://doi.org/10.54337/academicquarter.vi25.7638>.

- “Francisco Hinojosa, bajo el filtro del humor negro”. *El Informador*, 3 dic.19, <https://www.informador.mx/cultura/Francisco-Hinojosa-bajo-el-filtro-del-humor-negro-20191203-0023.html>.
- García Ureña, Lourdes. “La risa de Dios (Sal 2,4): un ejemplo de ironía dramática”. *Poética & Cristianesimo*. editado por Rafael Jiménez Cataño y Juan José García Noblejas, Edusc, 2005, pp. 347-357.
- Glotfelty, Cheryll. “Los estudios literarios en la era de la crisis ambiental”. *Ecocríticas: Literatura y medio ambiente*, editado por Carmen Flys Junquera, et al., Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 49-66.
- Grillo, Biagio. “Literatura de la guerra civil: la niñez como espejo hermenéutico para la comprensión histórica”. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 30, no. 60, 9 sept. 2021, pp. 322-344, <https://doi.org/10.20983/noesis.2021.2.16>
- Hinojosa, Francisco. “A los pinches chamacos”. *Cuentos de humor negro*, editado por Ricardo Guzmán Wolffer, Lectorum, 2007, pp. 147-157.
- H. P. Hall, Myrna. “What Is Urban Ecology and why Should We Study It?”. *Understanding Urban Ecology*, editado por Myrna H. P. Hall y Stephen B. Balogh, Springer, 2019, pp. 3-25, <https://doi.org/10.1007/978-3-030-11259-2>.
- Hulme, Mike. *Why We Disagree About Climate Change: understanding controversy, inaction and opportunity*. Cambridge UP, 2009.
- James, Erin. *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. University of Nebraska Press, 2015.
- Margolin, Uri. “Focalization: Where Do We Go from Here?”. *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, editado por Peter Hühn et al., Walter de Gruyter, 2009, pp. 41-57.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo Veintiuno, 2005.
- Romero, Laura. “Poco alentadora la situación de la niñez en México; más de la mitad está en la pobreza”. *Gaceta UNAM*, 18 nov. 2021, <https://www.gaceta.unam.mx/poco-alentadora-la-situacion-de-la-ninez-en-mexico-mas-de-la-mitad-esta-en-la-pobreza/>.

- Ross, Andrew. “The social claim on urban ecology”. *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*, editado por Michael Bennett y David W. Teague. The University of Arizona Press, 1999, pp. 15-30.
- Ruiz Gil, José Antonio. “El Antropoceno. Definición y lecturas básicas”. *Historia Actual Online* no. 58, 15 jun. 2022, pp.193-208, <https://doi.org/10.36132/hao.v2i58.2201>.
- Schoentjes, Pierre. *La poética de la ironía*. Cátedra, 2003.
- Soper, Kate. *What is nature? Culture, Politics, and the Non-Human*. Blackwell, 1995.
- Torres Monreal, Francisco. *Introducción básica a la poesía*. Cátedra, 2019.



NOTA CRÍTICA

Caminos cruzados: Cortázar y el *jazz bebop*
en el laberinto

Crossroads: Cortazar and Bebop Jazz in the labyrinth

MANUEL ALFREDO GARDUÑO OROPEZA

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-0456-8339>

Universidad Autónoma del Estado de México

manuel.garduno73@gmail.com

Resumen:

El objetivo de esta nota crítica es analizar la forma en que el laberinto o la idea del laberinto está presente en las obras literarias *El Perseguidor* y *Rayuela* de Julio Cortázar. Se busca, asimismo, explicar cómo el autor utiliza esta idea tanto desde una perspectiva estructural (el laberinto como una estructura narrativa) como desde una perspectiva pragmática (el laberinto como una metáfora profunda de la existencia humana). Para ello se utilizan conceptos de las propias teorías literarias de Cortázar, con el fin de profundizar en algunas figuras literarias como el túnel y los intersticios en relación con la mitología y la búsqueda de otras realidades. Al final de la nota, esta idea del laberinto es comparada con la música jazz bebop de Charlie Parker, artista que influyó



en las obras de Cortázar y fue la inspiración de uno de sus personajes más conocidos, Johnny Carter en el cuento *El Perseguidor*.

Palabras clave:

teoría del túnel, El Perseguidor, Rayuela, música y literatura.

Abstract:

The main aim of this critical note is to analyze the way in which the labyrinth whether as a concept or a symbol, is present in *El Perseguidor* and *Rayuela*, two of the most important fictional works of Julio Cortázar. It also seeks to explain the way in which the author uses this the labyrinth from both a structural perspective (as a narrative structure), and a pragmatic point of view, (as a profound metaphor of human existence). To this end, some important concepts from Cortázar's own literary theories are used to explore further literary figures and symbols like the tunnel or interstices in relation to Mythology and the constant search of other realities. Towards the end of the article, this idea of the labyrinth is compared to the Bebop music of Charlie Parker, an artist who had a major influence in Cortázar's work and who played an important role as the inspiration for the main character, Johnny Carter, in Cortázar's short story *El Perseguidor*.

Keywords:

tunnel theory, The Pursuer, Rayuela, music and literature.

Recibido: 25 de noviembre de 2024

Aceptado: 2 de mayo de 2025

Publicado: 14 de mayo de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.547>

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este breve ensayo es analizar la forma en que el laberinto o la idea del laberinto está presente en dos de las obras literarias más importantes de Julio Cortázar, *El Perseguidor* y *Rayuela*. Asimismo, se busca explicar cómo el autor utiliza esta idea tanto desde una perspectiva estructural —el laberinto como una estructura narrativa—, como desde una perspectiva pragmática —el laberinto como una metáfora profunda de la existencia humana—.

La perspectiva estructural es por demás evidente en *Rayuela*. Es el mismo autor quien invita al lector a jugar con la idea del laberinto recorriendo la historia desde al menos dos perspectivas. Incluso, en el capítulo 34, el lector tiene que descifrar la forma en la que se presenta la narrativa, ya que para seguir la historia debe leer saltando una línea, seguramente primero las líneas nones (1, 3, 5 etcétera) y al terminar el capítulo regresar para leer la historia en las líneas pares (2, 4, 6, etcétera). De la misma forma, la perspectiva pragmática del laberinto está también presente en esta historia dentro de la mente del protagonista, en la ciudad de París y en esa permanente búsqueda de la consciencia.

Tanto en *Rayuela*, como en el cuento *El Perseguidor*, para muchos el antecesor directo de *Rayuela*, se puede observar claramente la relación tan estrecha que existe entre el laberinto de Cortázar y el mito de Dédalo e Ícaro. Ícaro y Dédalo eran prisioneros en la isla de Creta, gobernada por el rey Minos. Para poder escapar del encierro y dado que los accesos a la isla por tierra y agua estaban bloqueados, Dédalo fabrica alas para él y su hijo mediante plumas de aves unidas por cera. A pesar de la instrucción de Dédalo a su hijo de no volar alto para evitar que el calor del sol desprendiera las plumas, ni demasiado bajo para evitar que se humedecieran con el agua del mar, Ícaro, víctima de su ansiedad por llegar a un lugar a salvo, comenzó a subir hasta que finalmente las plumas se desprendieron e Ícaro cayó al mar. Su padre llamó Icaria a la tierra más cercana al lugar en donde su hijo perdió la vida. En ambas historias, Cortázar nos presenta a un

protagonista en constante búsqueda. Tanto Horacio Oliveira como Johnny Carter buscan el amor, la libertad, la justicia, la felicidad, la esencia de la vida misma en varios laberintos ficcionales: en la ciudad de París, en su mente, en sus recuerdos y en su imaginación. Ambos tienen un recurso para salir de ese laberinto: la música de Carter y la escritura de Oliveira. Ambos también buscan una especie de clímax que los lleve a sublimarse, tal como Ícaro, y ambos encuentran espacios intersticiales físicos y mentales para fugarse desde un túnel hacia ella

LA IDEA DEL LABERINTO EN *EL PERSEGUIDOR* Y *RAYUELA*

En *El Perseguidor* y en *Rayuela*, así como en muchas otras de las obras de Cortázar incluido el poema dramático en un acto titulado *Los Reyes*, el laberinto aparece como un símbolo recurrente que representa la complejidad del espacio, el tiempo, la mente y la búsqueda de sentido. A través de una exploración detallada de estos textos, se puede observar cómo Cortázar emplea el laberinto para reflexionar sobre la condición humana, el caos y la posibilidad de múltiples realidades y múltiples salidas o escapes hacia otras realidades.

En *Cortázar y París: Último Round*, Izara Batres toca el tema del laberinto cortazariano en varios capítulos:

El arquetipo del laberinto es una constante en la obra de Cortázar, que remite a los rituales de su infancia, pues, como afirma el escritor, “desde niño, todo lo que tuviera vinculación con un laberinto me resultaba fascinador. Creo que eso se refleja en mucho de lo que llevo escrito. De pequeño, fabricaba, laberintos en el jardín de mi casa. Me los proponía. Y estas estructuras tenían una estrecha vinculación con el ritual y la sacralización de los elementos”. (61)

El Perseguidor tiene múltiples referencias a este laberinto. La historia es contada desde la perspectiva de Bruno, un crítico musical que intenta documentar la vida y las ideas de Johnny. Sin embargo, a medida que se adentra en la mente de Johnny, Bruno se da cuenta de que está entrando en un laberinto del que parece imposible salir: la mente de Johnny es un complejo universo multidimensional de realidades y ficciones que se mueven en un espacio y tiempo a contra ritmo de la historia y de la realidad del lector. Bruno, al igual que Johnny, necesita encontrar un punto de fuga, el túnel, el intersticio, para consumir su obra —la pretendida biografía— y para ello es necesario adentrarse en el mundo y en la mente tan compleja del artista.

Johnny se presenta como un personaje atrapado en su propio laberinto mental. Su percepción del tiempo es fragmentada, no lineal, y constantemente desafía la lógica convencional. Para él, el tiempo y el espacio representan quizá el laberinto principal, y cada instante, cada suceso, es una bifurcación. Johnny permanece, al igual que Bruno, en una constante lucha por encontrar una salida o un significado en su percepción distorsionada de la realidad. Su búsqueda incesante por comprender el tiempo y la realidad lo convierte en un Minotauro, perdido en los pasillos de su propia mente, incapaz de encontrar el centro o el espacio intersticial que lo lleve al otro lado; esto es, hasta que comienza a tocar. Entonces toma las alas de Ícaro y se desprende del mundo real para coexistir en realidades alternas a las de Bruno y a las de todos los que lo rodean.

Bruno, por otro lado, intenta comprender y racionalizar las experiencias de Johnny, pero se encuentra atrapado en su propio laberinto de palabras y conceptos. Cada intento de explicar al artista resulta en un fracaso, en una imposibilidad de expresar lo que este último piensa, vive, siente, pero sobre todo lo que es capaz de hacer sentir a los demás con su música. Esto demuestra que el laberinto no solo existe en la mente del músico, sino también en la de Bruno, quien se pierde en su propia búsqueda de significado:

No me voy a poner a decirle que su edad mental no le permite comprender que ese inocente juego de palabras, encubre un sistema de ideas bastante profundo (a Leonard Feather le pareció santísimo cuando se lo expliqué en Nueva York), y que el paraerotismo del Jazz evoluciona desde tiempos del washboard, etcétera. Es lo de siempre, de pronto me alegra poder pensar que los críticos son mucho más necesarios de lo que yo mismo estoy dispuesto a reconocer (en privado, en esto que escribo), porque los creadores, desde el inventor de la música, hasta Johnny, pasando por toda la condenada serie, son incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando. Tendría que recordar esto en los momentos de depresión en que me da lástima no ser nada más un crítico. “El nombre de la Estrella es ajeno”, está diciendo Johnny, y de golpe oigo su otra voz, la voz de cuando está... ¿cómo decir esto, cómo describir a Johnny cuando está de su lado, ya solo otra vez, ya salido? Inquieto, me bajo del pretil, lo miro de cerca. Y el nombre del Estrella es ajeno, no hay nada que hacerle. (76-78)

En este párrafo de *El Perseguidor* vemos, como en muchos otros, a un Bruno incapaz de descifrar a Johnny, un Bruno que, a pesar de que cree haber comprendido lo que acaba de suceder, se ve nuevamente sorprendido por la encrucijada mental que plantea Johnny, por la capacidad del músico de moverse en varios planos a la vez, sin la menor conciencia de la realidad y sin el menor interés de colaborar en el proyecto de plasmar sus hechos biográficos en palabras. Por el contrario, parece que Johnny cree que todos se mueven a su ritmo, que pueden atravesar el tiempo y el espacio de la forma en que él lo hace. Para Antonella de Laurentis: “El laberinto que Cortázar refleja es un dédalo de forma sinuosa, formado por galerías concéntricas y por falsas puertas que le impiden a quien está en su interior encontrar la salida. La identificación laberinto prisión encuentra su reflejo en la

referencia inversa del minotauro a la otra cárcel, la realidad exterior de laberinto, la ciudad” (147).

Existe infinidad de pasajes en *El Perseguidor* donde el lector se adentra a los laberintos: el metro de París, los campos de Urnas, los saltos en el tiempo, las digresiones de Johnny y ese permanente estado de ansiedad que este personaje nos transmite con sus acciones tan lejanas a la normalidad de nuestro mundo:

Campos, llenos de urnas, Bruno. Montones de urnas invisibles, enterradas en un campo inmenso. Yo andaba por ahí y de cuando en cuando tropezaba con algo. Tú dirás que lo he soñado, eh. Era así, fíjate: de cuando en cuando tropezaba con una urna, hasta darme cuenta de que todo el campo estaba lleno de urnas, que había miles y miles, y que dentro de cada urna estaban las cenizas de un muerto. Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: Ésta va a estar vacía porque es la que me toca a mí. Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras, aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amorous*, me parece. (49-50)

El lector cree saber lo que tiene que hacer o decir Johnny, intuye cómo debería de actuar en cada situación. Llega un momento en que el lector cree conocer al menos una salida adecuada para los problemas del músico, sin embargo, Cortázar lo mueve de una forma impredecible, siempre perdido, pero encontrando salidas que lo llevan a una nueva encrucijada. El verdadero túnel de Johnny se abre desde la música. Solamente cuando él empieza a tocar su saxofón es que encuentra paz y sentido. Es cuando el lector concuerda con lo que hace Johnny y agradece que la vida del artista siga su curso. Pero Johnny no va a parar ahí, él quiere romper los límites, tal como lo hicieron Cortázar y Charlie Parker en su producción artística. Johnny buscará la nota azul eternamente. Se convertirá en Ícaro, seguirá volando de-

jará su nombre en las islas de sus grabaciones y trascenderá nuestro mundo con su muerte:

Bruno ese tipo y todos los otros tipos de Camarillo estaban convencidos. ¿De qué, quieres saber? No sé, te juro, pero estaban convencidos. De lo que eran, supongo de lo que valían, de su diploma. No, no es eso. Algunos eran modestos y no se creían infalibles. Pero hasta el más modesto se sentía seguro. Eso era lo que me crispaba, Bruno, que se sintieran seguros. Seguros de qué, dime un poco, cuando yo, un pobre diablo con más pestes que el demonio debajo de la piel, tenía bastante conciencia para sentir que todo era como una jalea, que todo temblaba alrededor, que no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros. En la puerta, en la cama: agujeros. En la mano, en el diario, en el tiempo, en el aire: todo, lleno de agujeros, todo, esponja, todo, como un colador, colándose, a sí mismo... Pero ellos eran la ciencia americana, ¿comprendes Bruno? El guardapolvo los protegía de los agujeros; no veía nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente, no podían ver los agujeros, y estaban muy seguros de sí mismos, convencidísimos de sus recetas, sus jeringas, su maldito psicoanálisis, sus no fume y sus no beba... Ah, el día en que pude mandarme mudar, subirme al tren, mirar por la ventanilla cómo todo se iba para atrás, se hacía pedazos, no sé si has visto como el paisaje, se va rompiendo cuando lo miras alejarse... (Cortázar 51)

Johnny no puede entender, como Cortázar y seguramente Parker, a la gente que se conforma con los cánones establecidos. Los perseguidores —Cortázar, Carter, Oliveira y Parker— permanecen en una búsqueda incansable de otras vías, de salidas alternas, de rupturas de los cánones; y miran cada ventana de la vida, cada espacio intersticial, cada agujero, cada túnel, como una salida hacia otras posibilidades, el escape de Ícaro hacia la libertad.

El lector se enfrenta a un laberinto de significaciones en la obra de Cortázar, donde las palabras y los conceptos se desvanecen en cuanto intentan capturar la esencia de la experiencia humana. Este laberinto no tiene centro ni salida, sino que es un espacio en constante expansión, donde cada intento de comprensión solo lleva a más confusión.

Si *El Perseguidor* presenta el laberinto como una experiencia mental y temporal, *Rayuela* lo expande a una estructura narrativa y existencial. La novela es, en sí misma, un laberinto literario. Su estructura no lineal permite múltiples lecturas, lo que refleja la idea de que cada lector construye su propio camino a través del texto. Esta característica convierte a *Rayuela* en una obra abierta, un laberinto en el que el lector se convierte en co-creador de la historia.

Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, al igual que Johnny, es un hombre atrapado en un laberinto existencial. Su búsqueda de un sentido en la vida, sus relaciones con los demás y su constante introspección lo llevan a recorrer un camino lleno de bifurcaciones y callejones sin salida. Michel Foucault, en su conferencia titulada “Des espaces autres” (“Otros espacios”), introduce el concepto “heterotopía”, el cual alude a espacios que son múltiples, contradictorios y que desafían la lógica del lugar. Oliveira se mueve entre estos espacios, que no solo son físicos, sino también mentales y emocionales, lo que refuerza la idea del laberinto como una metáfora de la vida humana.

La relación de Oliveira con La Maga y sus amigos del Club de la Serpiente, al igual que las de Johnny con la Marquesa, Bruno y Tica, es otro aspecto del laberinto. Estas relaciones no son lineales ni claras, sino que están llenas de ambigüedades y malentendidos. A medida que Oliveira intenta descifrar su vida y sus emociones, se adentra más en el laberinto, donde cada respuesta parece generar nuevas preguntas.

Roland Barthes, en *El placer del texto*, sugiere que la escritura es un tejido de citas, una mezcla de voces que resuenan en el laberinto del texto. Esta idea se encuentra en la obra de Cortázar, donde el lector —al igual que Bruno, Johnny y Oliveira— se enfrenta a un texto que

no ofrece respuestas claras, sino un laberinto de significados potenciales con infinitud de respuestas, todas válidas y congruentes con la realidad del lector.

La idea del laberinto en la obra de Julio Cortázar es una representación compleja y multifacética de la condición humana. En *El Perseguidor*, el laberinto es mental y temporal, pues representa la lucha de Johnny por encontrar un sentido en una realidad fragmentada. El laberinto se convierte en una estructura narrativa y existencial, en la cual el lector y el protagonista se encuentran atrapados en una búsqueda interminable de significado. A través de estas obras, Cortázar nos muestra que la vida es un laberinto sin centro ni salida, donde cada paso nos lleva a nuevas encrucijadas y bifurcaciones. En última instancia, el laberinto no es un espacio de pérdida, sino también un lugar de descubrimiento, en el que cada giro revela una nueva faceta de la realidad.

EL LABERINTO DE CHARLIE PARKER

La idea del laberinto en la obra de Julio Cortázar tiene una sorprendente correspondencia con la música Bebop de Charlie Parker, especialmente en términos de ruptura de cánones, complejidad, improvisación, y la exploración de múltiples direcciones al mismo tiempo. Como hemos analizado anteriormente, en *El Perseguidor* y en *Rayuela*, el laberinto se presenta como una estructura fragmentada, llena de caminos que se bifurcan y no conducen a un destino claro. Los personajes, como Johnny Carter y Horacio Oliveira, se encuentran atrapados en estas estructuras, intentando encontrar un sentido en medio del caos que para nosotros está disfrazado de normalidad. De acuerdo con Ted Gioia la música *bebop* de Charlie Parker se caracteriza por su estructura compleja y su alejamiento de las formas musicales tradicionales. El *bebop* surge como una corriente que rompe con las melodías sencillas y repetitivas del *swing*, introduciendo cambios

rápidos de acordes, ritmos impredecibles y una improvisación que sigue un camino no lineal: un laberinto sonoro.

El laberinto, como idea y estructura, está presente de varias formas en la obra de Charlie Parker, ya que ésta demanda a la audiencia una concentración máxima para intentar comprender en dónde están los músicos dentro de ese espacio musical que delimita una supuesta partitura, en qué parte de la obra es protagonista cada instrumento, cuál de todos lleva la armonía, cuál el ritmo, a quién le toca conducir la línea melódica; y cada vez que parece haber una respuesta, surge una improvisación, un cambio repentino de armonía o del tempo que sacude a la audiencia y les demanda comenzar de nuevo.

La narrativa cortazariana se caracteriza por su imprevisibilidad. La estructura de *Rayuela*, que permite múltiples lecturas y caminos, emula un laberinto donde el lector tiene la libertad de crear su propio recorrido. Este enfoque desafía las convenciones literarias y empuja al lector a explorar sin una guía clara. La improvisación en el *bebop* es un acto de libertad creativa. Los músicos no siguen un camino preestablecido, sino que crean “sobre la marcha”, desviándose de las expectativas y explorando nuevas posibilidades armónicas y rítmicas. Esta libertad refleja la misma idea de un laberinto donde no hay un camino correcto, sino múltiples posibilidades que pueden ser exploradas.

Tanto Johnny Carter como Horacio Oliveira están en una búsqueda constante de algo absoluto, un sentido último que siempre parece eludirlos. Este deseo de alcanzar lo inalcanzable los lleva a recorrer el laberinto de sus propias mentes y de la realidad, sin llegar nunca a una conclusión definitiva. Charlie Parker, a través de su música, también parece estar en una búsqueda de lo inalcanzable, esa aspiración a encontrar la nota azul,¹ esa nota máxima que lleve a mú-

¹ La nota azul es un componente característico de la música de jazz y es plenamente identificable en la estructura de las líneas melódicas. Según Ted Gioia, la nota azul se describe como el uso de las terceras mayores y menores en la línea

sicos y audiencia a un estado sublime. Su estilo se caracteriza por la exploración continua de nuevos horizontes musicales y por la intención de empujar los límites de lo que es posible en la música. Al igual que en un laberinto, cada nueva improvisación abre más caminos, más posibilidades, pero parece nunca conducir a un final definitivo.

El laberinto en Cortázar es un espacio donde coexisten el caos y el orden. Aunque parece que los personajes están perdidos, hay un orden que subyace en la manera en que se presentan las bifurcaciones y caminos. Esta dualidad refleja la complejidad de la existencia humana y la dificultad de encontrar un sentido coherente. En el *bebop*, lo que puede parecer caos y desorden en realidad está basado en una estructura subyacente muy compleja. Los cambios de acordes y ritmos siguen una lógica interna, aunque en la superficie puedan parecer caóticos. La música de Charlie Parker es un ejemplo de cómo el orden y el caos pueden coexistir, creando una experiencia que desafía al oyente a encontrar sentido en lo aparentemente desordenado.

En *El Perseguidor*, el tiempo es uno de los principales elementos del laberinto. Johnny Carter no percibe el tiempo de manera lineal; su experiencia temporal es fragmentada, con momentos que se repiten, se solapan o se desvanecen en el olvido. Este manejo del tiempo refuerza la sensación de estar atrapado en un laberinto donde no existe un principio ni un final claro. La música de Parker también juega con la percepción del tiempo. A través de la improvisación y la variación

vocal, así como en la séptima menor y en la quinta menor (14). En algunos casos, como en la música *blues*, esta nota azul se da más bien por un deslizamiento entre dos centros tonales, lo cual no es posible con todos los instrumentos. Sin embargo, en instrumentos de metal como el saxofón o el trombón y en instrumentos de cuerda como la guitarra, sí es posible realizar estos deslizamientos. Con el paso del tiempo estas notas se convirtieron en caminos imprevistos que provocaban sonidos inimaginables para los compositores tradicionales, pero que al mismo tiempo provocaban sentimientos que se arraigaban en el público.

rítmica, el *bebop* altera la manera en que el tiempo es percibido por el oyente. Los rápidos cambios de tempo, las síncopas y las pausas inesperadas crean una sensación de temporalidad que, al igual que en un laberinto, no sigue un curso lineal.

CONCLUSIÓN

La música de Charlie Parker y la narrativa de Cortázar comparten una visión laberíntica de la realidad, donde la complejidad, la improvisación, y la búsqueda de sentido están siempre presentes. En ambos casos, el laberinto no es un lugar de pérdida, por el contrario, es un espacio de creación y descubrimiento, donde cada camino, cada nota y cada palabra abren nuevas posibilidades. Esta analogía entre el *bebop* y la literatura de Cortázar enriquece la comprensión de ambas manifestaciones y muestra cómo diferentes formas de arte pueden explorar conceptos similares desde perspectivas distintas.

La vida misma es un laberinto de oportunidades y el arte, a través de estas manifestaciones, nos invita a ser por demás perceptivos, a mantener los sentidos alerta para detectar cualquier espacio intersticial que nos abra la puerta del túnel hacia otras realidades. Somos perseguidores de nuestra esencia, somos Cortázar, Parker, Johnny, Oliveira, buscando la sublimación; somos Ícaro inmersos en nuestro laberinto mental, escapando del minotauro y buscando nuestra nota azul que nos revele esa razón para existir.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI editores, 1993.
- Batres, Izara. *Cortázar y París: Último round*. Ediciones Xorki, 2014.
- Cortázar, Julio. *El Perseguidor*. Libros del zorro rojo, 2009.
- _____. *Rayuela*. Penguin Random House, 2018.

_____. *Los Reyes*. Alfaguara, 1991.

Foucault, Michel. “Des Espaces Autres”. Conferencia dictada el 14 de marzo de 1967, *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales*, Vol. III, Érés, 1984.

Gioia, Ted. *The History of Jazz*. Oxford UP, 2021.

Laurentis, Antonella de. *Los Reyes: el Laberinto entre mito e historia*. Vol. I, Amaltea, 2009.

Plutarco. *Vidas paralelas: Teseo y Rómulo*. Traducción de Antonio Ranz Romanillos, Gredos, 1984.

Yurkievich, Saúl. *La confabulación con la palabra*. Taurus / Universidad de Texas, 1978.



RESEÑA

Damas en el aquelarre. Antología ilustrada de cuento de Juana Manuela Gorriti. Selección e introducción de Daniel Avechuco Cabrera, ilustraciones de Melissa Campa Sánchez, Fondo Editorial Universidad de Sonora, 2024

LESLIE ORTEGA LÓPEZ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-1276-9668>

Universidad de Sonora, México

leslie.ortega@unison.mx

Recibido: 31 de octubre de 2024

Aceptado: 17 de febrero de 2025

Publicado: 21 de febrero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.563>

Damas en el aquelarre. Antología ilustrada de cuento de Juana Manuela Gorriti es una de las novedades del Fondo Editorial de la Universidad de Sonora. El libro, publicado este 2024, pertenece a la colección Ojos de Búho. La selección de cuentos y la introducción están a cargo de Daniel Avechuco Cabrera y las ilustraciones son obra de Melissa Campa. La antología reúne nueve de los relatos más célebres de Juana Manuela Gorriti y ofrece 14 ilustraciones de estilo figurativo



contemporáneo realizadas con una técnica mixta. Es, pues, un libro que contiene dos lenguajes: por un lado, el literario, el de las palabras de la autora argentina, que por sí solas son sumamente vigentes, y, por otro lado, el visual, que corresponde a las ilustraciones de Campa, las cuales entablan un interesante diálogo con el texto. Se trata también de una edición cuidada, con un diseño editorial minucioso y detallado, y con un papel de notable calidad que les hace justicia a las sugerentes ilustraciones de Melissa Campa.

Junto con autoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Clorinda Matto de Turner, Soledad Acosta, Juana Manso o Mercedes Cabello de Carbonera, Juana Manuela Gorriti (1818-1892) es una de las figuras femeninas más relevantes de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. Es considerada la primera narradora publicada en Argentina y es autora de una extensa obra que constituye una de las muestras más interesantes de varias de las vertientes del romanticismo hispanoamericano. También es una figura esencial en el imaginario nacional argentino; desempeñó un rol activo en asuntos públicos, desde su proyecto educativo y sus tertulias literarias, hasta la fundación del periódico *La Alborada*, con el poeta Numa Pompilio Yona. Gorriti sobresale como una escritora sensible al convulso periodo histórico en el que vivió; las guerras de la independencia y la guerra civil son, a menudo, escenarios en los que sus personajes enfrentan sus trágicos destinos.

En la introducción del libro, Daniel Avechuco resalta la vigencia de la narrativa de Gorriti, la cual radica en la poética de la autora: una constante tensión entre expresar aquello que podría considerarse tabú y guardar silencio por la necesidad de apegarse a las normas sociales y el deber ser. Avechuco explica que las ilustraciones de Campa ofrecen una interpretación moderna de los cuentos de Gorriti, explorando el potencial semántico de los vacíos que se crean en esa oscilación entre decir y callar. Asimismo, subraya que esta antología ilustrada sigue la premisa de Lorraine Janzen, quien considera las versiones ilustradas de un texto literario como dispositivos

con doble voz, en los que la ilustración tiene autonomía discursiva. En este caso, explica, las ilustraciones de Campa funcionan como interpretaciones plásticas de los cuentos. Finalmente, en la introducción también se menciona la colaboración de tres estudiantes de la Licenciatura en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Sonora —Liliana Luna, María Paula Rico y Yuliana Rivera—, lo cual subraya el carácter interdisciplinario de este proyecto editorial, en el que las lecturas de los cuentos y las ilustraciones estuvieron mediadas por la visión de jóvenes literatas.

Sobre los cuentos seleccionados, se trata de una muestra representativa de la narrativa gorritiana. Es indudable que en la obra de esta escritora destaca una estética gótica, donde lo oscuro, lo espectral, lo sangriento y lo oculto forman parte del mundo que habitan sus personajes. Los nueve cuentos antologados en esta edición son una muestra de ello: “La hija del mashorquero”, “La novia del muerto”, “Perfiles divinos: Camila O’Gorman”, “El lucero del manantial”, “El guante negro”, “Quien escucha su mal oye”, “Si haces mal no esperes bien”, “Una apuesta” y “Una visita infernal”. Estos cuentos aparecieron reunidos por primera vez en los volúmenes *Sueños y realidades* (1865) y *Panoramas de la vida* (1876).

Las atmósferas góticas de estos relatos se crean a partir de elementos que despiertan un interés natural en la representación visual, pues invitan a los lectores a imaginar vívidamente cada espacio y cada situación. Al retratar paisajes sombríos y escenarios decadentes, la narrativa gótica de Gorriti establece un lenguaje visual que apela a los sentidos, por lo que cada imagen mental que el lector construye podría fácilmente convertirse en una ilustración o un grabado, un reflejo de la atmósfera evocadora y detallada de sus textos. Es por ello que llama la atención la falta de representaciones visuales de su obra. Una de las aportaciones de esta antología ilustrada es, precisamente, contribuir a llenar ese vacío en torno a la obra de Gorriti, que, a diferencia de la producción de sus contemporáneos, como Esteban Echeverría o José Hernández, ha sido poco abordada desde lo visual.

Damas en el aquelarre es, hasta donde sabemos, la primera antología ilustrada de cuentos de Juana Manuela Gorriti.

La mayoría de los cuentos antologados tienen como escenario la guerra civil entre unitarios y federales y están protagonizados por personajes femeninos, muy diferentes entre sí, pero que comparten una innegable agencia. Ya sea como agentes de la justicia, como víctimas de la violencia que ejercen los hombres, como amadas trágicas o madres abnegadas, las mujeres son el centro de los nueve cuentos y protagonizan dramáticas escenas de mucho peso visual que inevitablemente despiertan imágenes plásticas en la mente de los lectores, como en “La novia del muerto” y en “El guante negro”, por ejemplo, donde una figura femenina espectral recorre, al alba, los campos de batalla repletos de cadáveres, o en “La hija del mashorquero” y “Perfiles divinos: Camila O’Gorman”, por mencionar otro caso, donde mujeres de una extrema belleza que remiten a la virgen o a los ángeles sucumben ante el trágico destino del martirio. Las ilustraciones de Melissa Campa fijan la atención en esas escenas. Haciendo uso del claroscuro y de elementos góticos, la artista imagina los rostros de las heroínas gorritianas y arroja interpretaciones arriesgadas, deliberadamente anacrónicas, de los relatos.

Las ilustraciones de Campa asumen un enfoque de género y tiene sentido que, actualmente, la obra de Gorriti sea leída con esta perspectiva, ya que se trata de una autora destacada por su notable labor en la vida pública de su época, que militó por el derecho de las mujeres a la educación y ha sido calificada como una figura comprometida tanto con este ámbito, como con su escritura y el entorno cultural de su tiempo. Así mismo, temas como la maternidad, el matrimonio, el erotismo, la tragedia y la guerra destacan en su obra y dan cuenta de una enorme sensibilidad hacia su contexto. Esto es algo que también podemos afirmar de las ilustraciones de Campa, que son sensibles a su presente.

Vale la pena comentar un par de ejemplos. En el relato “Quien escucha su mal oye” un hombre narra, a modo de confesión, que

estuvo espiando la habitación de una mujer muy hermosa que practicaba una “ciencia” misteriosa. Aunque el cuento no lo especifica, por las descripciones del narrador es posible interpretar que se trata de una mujer que practica ocultismo, es decir, una bruja. Esta situación voyerista probablemente permita muchas representaciones por los múltiples puntos de focalización que se pueden adoptar. Campa opta por poner a los lectores de su imagen en el papel del espía. Nos muestra, por el ojo de una cerradura, a una mujer que tiene el tatuaje de una serpiente en el brazo derecho, lleva el cabello teñido de morado con un corte estilo *pixie* y usa un vestido ajustado con escote *halter*; es decir, se trata, a todas luces, de una mujer del siglo XXI.

Esta decisión artística es sumamente interesante en dos sentidos. Primero, deja ver una postura respecto al ejercicio de ilustrar una obra literaria: la imagen no se entiende aquí como un simple acompañamiento del texto, que depende del referente verbal, sino que se asume como un elemento con autonomía semántica. En segundo lugar, la elección de las características con las que se construye esta mujer, en tanto son anacrónicas, ligan el relato con el contexto actual, ya que elementos como el color morado y el cabello corto están asociados a movimientos feministas recientes que denuncian la forma heteropatriarcal de entender la feminidad (cabello largo, vestir con sobriedad, no tener tatuajes, etcétera). Así mismo, por medio de la ilustración se vincula la figura de la bruja decimonónica, condenada por atentar contra los valores cristianos, con la reciente resignificación de la bruja, que ha sido reivindicada por los feminismos actuales como un símbolo de transgresión, libertad, sabiduría y fuerza femeninas. La misteriosa mujer que retrata Gorriti fascina porque se ubica en el plano de lo prohibido, de lo oculto y lo pagano; la mujer que construye Campa fascina por su fuerza como agente de denuncia; ambas coexisten en el libro, dando a los lectores elementos con los que enriquecer posibles interpretaciones.

Algo similar ocurre en la ilustración del cuento “Si haces mal, no esperes bien”. En este texto se narra la tragedia de una mujer indí-

gena víctima de un abuso sexual, cuya hija es raptada por el militar que fue su agresor. Se trata de una historia trágica, en la que destaca el sufrimiento de la madre. Gorriti describe con minuciosidad los paisajes europeos y americanos en los que se desarrolla la historia. Aunque sería tentador para cualquiera que desee ilustrar este cuento detenerse en retratar esos paisajes, Campa fija la vista en una de las escenas más sombrías del relato, la de la madre que se encuentra en un barranco, donde la arrojó el militar que le quitó a su hija.

La ilustración consiste en un escenario nocturno donde se muestra a la figura femenina con una expresión de dolor y desespero, escalando por el barranco. El espacio es hostil, desértico; se aprecian piedras, ramas secas y espinas. Es, evidentemente, un espacio que lastima a la mujer que busca a su hija. A lo lejos se puede observar la silueta de un ciervo de color rosa, símbolo que, aquí y ahora, representa al Colectivo Madres Buscadoras de Sonora. Con una decisión creativa tan sutil como esta, Campa sugiere una relectura de la figura de la madre y establece un vínculo entre el cuento y nuestro presente. A través de ese vínculo, la madre decimonónica y su inagotable amor maternal, tan importante en la obra de Gorriti, no nos parece tan lejana ni tan ajena. Además, la ilustración asume su propia postura respecto a la búsqueda de justicia. En el cuento de Gorriti la justicia es severa, trágica e ineludible, como un castigo divino; en la ilustración de Campa, no vemos ni rastro de esa justicia, es un escenario desolador en el que ni siquiera podemos ver a la niña que tanto anhela su madre; sin embargo, parece haber esperanza, ya que la protagonista de la imagen escala hacia arriba con determinación.

En la introducción del libro, Avechuco Cabrera explica que el título *Damas en el aquelarre* busca sintetizar la oscilación de Gorriti entre decir o callar aquello que puede exceder los límites marcados por el deber ser que pesaba sobre las mujeres. Las damas representan el ideal femenino de una sociedad opresiva, mientras el aquelarre es lo prohibido, lo que atrae y fascina. Es interesante que esta antítesis, identificada por Avechuco en Gorriti, sea precisamente algo a lo que

responden fenómenos literarios actuales en Hispanoamérica, como la nueva narrativa argentina, el nuevo gótico hispanoamericano, el *new weird* o la literatura de lo inusual, por mencionar algunos ejemplos. Por ello, a la luz de recientes manifestaciones de lo gótico y lo fantástico por parte de las nuevas generaciones de escritoras latinoamericanas, se vuelve necesario voltear a la obra de Gorriti y trazar desde sus orígenes la línea de las voces femeninas de nuestra literatura. Es claro que en el siglo XXI hay menos límites que en el XIX para cuestionar la maternidad, la sexualidad, los roles de género o la violencia hacia las mujeres. En los cuentos de Gorriti, estas temáticas se representan en las transgresiones de sus personajes, sugeridas, implicadas, desbordando la obra, como demuestran las ilustraciones de Campa. Además, el género, la tragedia y la política son tan relevantes en el siglo XXI como lo fueron en el XIX.

En suma, *Damas en el aquelarre* es una antología propositiva, con una selección de cuentos que recoge parte de lo más representativo de la narrativa de Gorriti y con ilustraciones que buscan decir aquello que los cuentos callan. Las mujeres gorritianas hacen justicia o enfrentan la desgracia, buscan a sus hijos o a sus amantes, escapan de sus perseguidores; se ven tentadas, dubitativas e intrigadas ante aquello que les es prohibido. Al interesante universo que construye Gorriti, se suman las ilustraciones de Campa, que propician un diálogo entre los cuentos y el presente, escuchando lo que la autora decimonónica tiene que decir a los lectores de nuestro siglo. Por ello, otra de las aportaciones de este libro ilustrado es su potencial divulgativo. Es indudable que las imágenes de Campa son provocativas y seguramente atraerán a un nuevo público a la narrativa de una de las escritoras más importantes de la literatura hispanoamericana. Asimismo, es posible que una antología como esta invite a críticos e investigadores a releer la obra de Gorriti, especialmente en relación con nuevas manifestaciones de lo gótico y lo fantástico que tienen su antecedente más importante en el romanticismo.

