

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

PQ6001
.C65

ConNotas : revista de crítica y teoría literarias
Hermosillo, Sonora, Universidad de Sonora,
Departamento de Letras y Lingüística : c2003
v- ; 23 cm.
Anual.
ISSN 1870-6630
Inicia con: Vol. I, No. 1 ; julio-diciembre de 2003.
Incluye bibliografía.
En español ; resúmenes en español, inglés y francés.
1.Literatura - Historia y crítica - Publicaciones
periódicas.
2.Literatura hispanoamericana - Publicaciones
periódicas.

Área de Análisis Bibliográfico, Dirección de Servicios Universitarios, Universidad
de Sonora

CONNOTAS. REVISTA DE CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIAS. Enero - diciembre 2016, es una publicación anual editada por la Universidad de Sonora, a través de la División de Humanidades y Bellas Artes, en el Departamento de Letras y Lingüística. Blvd. Luis Encinas y Blvd. Rosales s/n, Col. Centro, C.P. 83000, Hermosillo Sonora; Tel. (662) 2592 136, (662) 2592 157, <www.uson.mx>, <<http://www.connotas.uson.mx>>, <connotas@capomo.uson.mx>. Editor responsable: Rosario Fortino Corral Rodríguez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-092615022800-102. ISSN: 1870-6630; ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de Título núm. 13434 y de Contenido núm. 11007, otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Esta publicación aparece con el apoyo del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional OP/PROFOCIE-2015-26MSU0015Z-13-12

Se autoriza la reproducción total o parcial de los contenidos de la presente publicación, siempre y cuando se acredite adecuadamente el origen de los mismos.

Datos de contacto para la publicación: División de Humanidades y Bellas Artes, Departamento de Letras y Lingüística; Apartado Postal 793, Col. Centro, C.P. 83000, Hermosillo, Sonora, México. Tels.: (662) 259-21-87, Tel-fax 212-55-29. Correo electrónico: connotas@capomo.uson.mx Página web: <http://www.connotas.uson.mx>

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

Núm. 16, año 2016

COORDINADOR DE ESTE NÚMERO

Manuel de Jesús Llanes García



"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"

UNIVERSIDAD DE SONORA

UNIVERSIDAD DE SONORA

RECTOR

Heriberto Grijalva Monteverde

VICERRECTORA

Arminda Guadalupe García de León Peñúñuri

SECRETARIO GENERAL ACADÉMICO

Enrique Fernando Velázquez Contreras

DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES

Fortino Corral Rodríguez

DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

Elva Álvarez López

COMITÉ EDITORIAL INTERNO

César Avilés Icedo

Rosa María Burrola Encinas

Fortino Corral Rodríguez

Leticia Martínez Figueroa

Jesús Abad Navarro Gálvez

Gabriel Osuna Osuna

María Rita Plancarte Martínez

DIRECTOR

Fortino Corral Rodríguez

CONSEJO INTERNACIONAL

Giuseppe Bellini

Universidad de Milán

Luis Beltrán Almería

Universidad de Zaragoza

Helena Beristáin †

Universidad Nacional Autónoma de México

Raúl Bueno-Chávez

Dartmouth College

Evodio Escalante

Universidad Autónoma Metropolitana

Beatriz González-Stephan

Rice University

Aníbal González

Yale University

Aurelio González Pérez

El Colegio de México

Yvette Jiménez de Báez

El Colegio de México

Nelson Osorio Tejada

Universidad de Santiago de Chile

Carlos Pacheco †

Universidad Simón Bolívar

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

The City University of New York

José Carlos Rovira

Universidad de Alicante

Charles Tatum

The University of Arizona

Jorge Urrutia

Universidad Carlos III de Madrid

Emil Volek

Arizona State University

Índice

Artículos

- Ideario político en la *Historia eclesiástica indiana*, de Jerónimo de Mendieta
Mercedes Serna Arnaiz 9
- Imaginarios y géneros discursivos: representaciones problemáticas del periodo colonial en la novela histórica del siglo XIX mexicano
Verónica Hernández Landa Valencia 31
- El habla fronteriza en *Estrella de la calle sexta* de Luis Humberto Crosthwaite
Josefina Elizabeth Villa 63
- Narcedalia Piedrotas*: el horror de la seducción visual. Costales de huesos en Colombia y México
Mauricio Duarte 83
- Una variante rioplatense del indianismo hispanoamericano: el *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín
Roberto Campa Mada 113
- Contrato social y posapocalipsis en *Los perros del fin del mundo* y *Ciudad de zombis* de Homero Aridjis
Aurelio Iván Guerra Félix 137
- Estrategias de autorrepresentación en *Diarios* de Alejandra Pizarnik
Czarina Lagarda López y Rosa María Burrola Encinas 157

De víctima a victimario: la transformación de la protagonista en “Modesta Gómez” de Rosario Castellanos Dolores Gutiérrez	175
--	-----

Escritura desatada. Los elementos dionisiacos en <i>Farabeuf</i> de Salvador Elizondo Andrea Medina Téllez Girón	195
---	-----

Reseñas

León Felipe. <i>El payaso de las bofetadas y el pescador de caña. Poema trágico español</i> Conrado J. Arranz	217
--	-----

Mauricio Beuchot. <i>Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía</i> Ramón Ernesto Jaquez Núñez	225
---	-----

Claudia Gidi. <i>Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo</i> José de Jesús Manuel Vargas Escobedo	235
--	-----

Abstracts	239
-----------------	-----

Résumés	245
---------------	-----

Normas editoriales	251
--------------------------	-----

Ideario político en la *Historia eclesiástica indiana*, de Jerónimo de Mendieta

MERCEDES SERNA ARNAIZ*

Resumen:

En el presente artículo se estudia la crónica espiritual de Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, partiendo de la idea de que es un texto apologético y propagandístico del proyecto misional, universal y ecuménico franciscano, opuesto al de otras órdenes, con una dimensión política y combativa muy concreta. Mendieta, en su crónica, defiende un método de abordar el fenómeno de la evangelización, de promesa utópica de conversión, por la fuerza de la palabra divina, pero por la vía pacífica y lascasiana. Asimismo critica la imposición de los tributos, la esclavitud de los indios, se opone a la jerarquía eclesiástica, aprueba el bautismo masivo de los indios así como la imposición de otros sacramentos, y cree en la verdadera y auténtica conversión del indígena.

Palabras clave:

Política, bautismo, sacramentos, conquista pacífica, milenarismo.

Introducción

Previo al análisis del tema del presente ensayo, la conquista política en la *Historia eclesiástica indiana*, del franciscano Jerónimo de Mendieta, es necesario realizar una serie de consideraciones generales.

* Universidad de Barcelona.

En primer lugar, puede afirmarse que, prácticamente, todo texto colonial tiene una lectura política. De tal manera es así que no solo la prosa colonial, las crónicas de Indias o los textos indios son una manifestación adherida a la política colonial del momento, sino hasta el género poético y la labor de la traducción son textos que conforman el debate político y de transculturación. Concretamente, las crónicas de Indias no solo son fundamentales por las informaciones antropológicas, sociales, culturales, literarias o históricas que ofrecen sobre el Nuevo Mundo sino porque muchas de ellas –textos de Hernán Cortés, Bartolomé de Las Casas, Juan de Zumárraga, Motolinía, Cieza de León, Jerónimo de Mendieta, José de Acosta, Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, Pedro Sancho, Tito Cusi Yupanqui, Francisco López de Jerez o Cervantes de Salazar– están vinculadas a los hechos capitales de la justicia colonial en América. En este sentido, Pereña destaca tres momentos clave en el proceso de la colonización, con sus tres rupturas consiguientes: el primer momento es la gran denuncia profética de Montesinos en 1511, con su quiebra con la imposición del Requerimiento y su aplicación abusiva, plasmada en las conquistas mexicanas y peruanas; el segundo vendría con la gran reivindicación académica de 1539 del padre Vitoria y su ruptura consiguiente con la rebeldía de los encomenderos y la falta de adecuación entre la realidad indiana y la utopía vitoriana; el tercero, en donde se inscribiría la obra de Mendieta, se iniciaría con la decisión por parte de Carlos V, en 1556, de prohibir oficialmente las guerras de conquista, aunque la preponderancia de los intereses económicos provocaría la tercera quiebra de la justicia colonial (11).

Fueron muchos los cronistas que utilizaron sus crónicas para tratar acerca de los problemas surgidos tras la imposición del sistema legislativo español y en la mayoría de los casos, por no decir en todos, no fueron meros informantes sino que se definieron por una línea política determinada e incluso, en ocasiones, escribieron sus obras para defenderla. Las crónicas de Indias, en definitiva, fueron un verdadero correlato textual de la conquista militar y religiosa y son documentos fundamentales para una comprensión cabal de la conquista y la colonización.

En segundo lugar, cabe señalar que las crónicas de Indias pasaban de mano en mano, sin ningún miramiento. Las reapropiaciones cronísticas tienen una larga tradición en la historia indiana. No hay que olvidar que el plagio no tenía ninguna importancia cuando se trataba de justificar o defender una misma política evangelizadora. Los frailes, concretamente, escribían, además, por obediencia. De esta forma, podría hablarse de un palimpsesto de textos, recogidos por un autor que defiende una política colonial muy determinada. En el caso de la obra que nos ocupa, todo este tema se agrava. Mendieta no se publicó pero fue transcrito por numerosos cronistas, entre ellos Torquemada, y a través de este plagiado por muchos otros cronistas franciscanos, tal como apunta González (70 y ss.), como fray Agustín de Betancourt, fray Alonso de la Rea, fray Antonio Tello y una larga lista. Phelan ya había estudiado las apropiaciones que hiciera Torquemada de la obra de Mendieta, “como si fuera su propio trabajo”, y apunta a la relación entre Torquemada y Clavijero como el lazo entre el siglo XVI y el periodo de la Independencia a principios del XIX (164).

Una tercera y última consideración a tener en cuenta es que la mayoría de estas crónicas fueron muy raramente editadas en su momento. Muchas o no se publicaron hasta los albores del siglo XIX, o, si se publicaron, se prohibieron o se perdieron en su día y son hoy desconocidas.

Visión de la conquista de Jerónimo de Mendieta

Tratando la obra de Jerónimo de Mendieta,¹ sabemos que la de su antecesor en la orden, fray Toribio de Benavente, conocido más comúnmente con el seudónimo de Motolinía, fue uno de sus mo-

¹ Para la biografía de Mendieta son imprescindibles los estudios de Ruiz de Larrinaga (1914-1915), García Icazbalceta (1941), la crónica de Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, o el estudio introductorio de Francisco Solano (IX-LXXXVII) para su edición de la *Historia eclesiástica indiana*.

delos principales.² La crónica de Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, sirvió también a los cronistas Torquemada o Diego Valadés en su ideario evangélico y político. Francisco de la Maza, en su estudio sobre este último como grabador y escritor, ya afirmaba lo siguiente:

nadie antes de Valadés había impreso noticias sobre ese hecho histórico extraordinario de la evangelización americana, pues si bien “Motolinía”, Durán, Mendieta³ y Sahagún escribieron sobre ello, no se publicaron sus obras sino hasta siglos después, y es importante señalar que el cronista que más y mejor habló sobre la evangelización, fray Jerónimo de Mendieta, haya sido impulsado y, tal vez, incluso ayudado por fray Diego Valadés⁴ (De la Maza 31).

Efectivamente, las obras de Motolinía y Mendieta no vieron la luz hasta siglos más tarde de su realización y Valadés tuvo la suerte de ver su obra impresa en vida, pues la *Retórica cristiana* se publicó en Perusa, Italia, en 1579, en latín. No obstante, no solo es más

² Alfonso Castro, en “Advertencia, el primer teólogo mestizo en Europa”, señala que Motolinía, con Sahagún, Gaona o Mendieta fueron maestros de Valadés. Uno de los manuscritos de Motolinía de la *Historia* contó con distintos amanuenses, uno de los cuales pudo ser perfectamente el aprendiz Valadés (51-55).

³ Sobre las causas de la no publicación de la obra de Mendieta, Larrínaga apunta al indigenismo y antihispanismo de su tono; Phelan a la dureza de sus juicios y al pesimismo apocalíptico de la crónica; Solano señala que, al ser Mendieta plagiado por Torquemada, ya la obra no pudo publicarse por obsoleta.

⁴ Valadés en 1571 viajó hasta Europa. Estuvo en París en 1571, donde se reunió el Capítulo General de la orden y fue a España en 1572, según Palomera (XII), para hablar con Jerónimo de Mendieta y con fray Miguel Navarro y para entrevistarse con el presidente del Consejo de Indias en Sevilla y arreglar, de paso, la publicación del *Itinerarium Catholicum*. Encontró a un Jerónimo de Mendieta retirado en el convento de San Francisco, decepcionado de su labor educadora en Nueva España. Fray Diego, según nos señala De la Maza, “llevó a Mendieta y a fray Miguel Navarro nuevas órdenes del General de los franciscanos para que volviese a México, vuelta que originó, felizmente, la *Historia eclesiástica Indiana*, que fray Jerónimo escribió a fines del siglo” (23).

que probable que Mendieta contó con el que se ha denominado como “libro perdido” de Motolinía,⁵ a la hora de confeccionar la suya, sino que Valadés⁶ fue el inspirador de la obra de Mendieta e, indirectamente, puede que tuviera entre las manos la obra de fray Toribio como modelo a seguir. Los parecidos entre la *Historia de los indios de la Nueva España*, la *Historia eclesiástica* y la *Retórica cristiana* obligan a tener siempre en cuenta la obra de fray Toribio a la hora de estudiar a tales cronistas.

La *Historia eclesiástica indiana*, en la línea de la obra de Motolinía, y paralelamente a la de Valadés, debe leerse como un instrumento evangelizador, con una dimensión política y combativa. Es un texto apologético y propagandístico del proyecto misional, universal y ecuménico franciscano, opuesto al de otras órdenes. Mendieta, siguiendo el patrón de la *Historia de los indios de la Nueva España*, fundamentalmente, se hace eco y propaga la actividad misionera de la orden franciscana, la cual defiende, en líneas generales, un método de abordar el fenómeno de la evangelización, de promesa utópica de conversión, por la fuerza de la palabra divina. En el sentido político, se propone, como señala Chaparro al tratar la obra de Valadés, como un instrumento legitimador de conversión o conquista espiritual, a través de la predicación, frente a la conquista militar (406-19). Mendieta en su crónica repasará los hechos cruciales de la política indiana (repartimientos, despoblación, tributos, encomiendas o reagrupamientos) para defender y proponer un ideal de evangelización que sigue el ejemplo de los primeros franciscanos llegados a América, los simbólicos “doce apóstoles” de los que hablaremos a lo largo de este ensayo.

⁵ Sobre el “libro perdido” véase el estudio de Edmundo O’Gorman, *El libro perdido de Fray Toribio “Motolinía”. Ensayo de reconstrucción de la obra histórica extraviada de Fray Toribio “Motolinía”*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

⁶ Con respecto a la relación entre “Motolinía”, Mendieta y Valadés sabemos con certeza, con respecto a estos dos últimos, que de las siete láminas de la obra manuscrita de la *Historia eclesiástica indiana*, sita en la biblioteca de la Universidad de Texas, Austin, en la colección Genaro García, cuatro son copia de los grabados de Valadés, aunque no se hace mención alguna en la obra. Torquemada en su *Monarquía indiana* también reproducirá grabados de Valadés.

Ya en las primeras páginas de su crónica, Mendieta deja clara su visión de la conquista. El autor defiende que el objetivo de la misma, desde sus inicios, era evangelizador, siguiendo la política indiana de los Reyes Católicos y los acuerdos habidos con el Pontífice. La *Historia eclesiástica indiana* comienza inscribiendo la conquista en el orden providencial, al señalar que fue Colón el elegido por Dios para realizar la empresa del descubrimiento, y que esta, por tanto, se produjo por revelación divina (Mendieta 13; libro 1).⁷ Seguidamente, Mendieta reescribe la primera Bula de Alejandro VI, la “*Inter Caetera*”, de 1493, en favor de los Reyes de España, con el objetivo de demostrar que, dada la finalidad evangelizadora de la conquista, los Reyes estaban obligados a enviar predicadores y ministros para convertir a los indios. Es decir que Mendieta se apoya tanto en dicha bula como en el “*Testamento de la Reina*” para defender que la conquista evangelizadora tenía que ser llevada a cabo por “varones aprobados, temerosos de Dios, doctos y experimentados” (19; libro 1), que, por supuesto, serán los de su orden. Mendieta defenderá la conversión al cristianismo por la vía pacífica, lascasiana, realizada por unos hombres concretos, los más puros y virtuosos (18; libro 1).

En el libro primero, capítulo IV, compara la parábola evangélica del siervo que fue enviado a convidar a los más necesitados a la cena del Señor con la misión de los predicadores a las Indias, para ejemplificar la conversión y “*manutenencia de los naturales de esta tierra*” (18). Dicha predicación, además, tendrá, como veremos, visos de urgencia, pues su autor, como otro milenarista más de la orden seráfica, no duda de la pronta llegada del fin del mundo (18).⁸

⁷ Todas las referencias a la obra de Mendieta están extraídas de la edición que aparece en la bibliografía.

⁸ En 1957 Bataillon había publicado “*Évangélisme et millénarisme au Nouveau Monde*”, donde relacionaba a los franciscanos con Joaquín de Fiore y con la idea de que el fin de los tiempos era inminente (25-44). La obra de John L. Phelan de 1972 –publicada originalmente en 1956– corresponde a uno de los estudios más relevantes para el análisis de la influencia del pensamiento joaquínista en América. La especial atención que confiere al análisis de las ideas milenaristas

Por tanto la predicación y todo lo que conlleva, como la imposición de los sacramentos, tendrá que ser rápida y eficaz.

Mendieta, en estos primeros capítulos, sienta las bases del objetivo de la conquista americana y aclara, al mismo tiempo, que el fracaso, concretamente en la isla Española, se debió a que no se cumplió lo dictado en la “Bula alejandrina” y en el “Testamento de la Reina”, en donde se aconsejaba enviar a la mejor gente a predicar, sino que, por el contrario, se mandó a la peor, gente que no solo ha maltratado y esclavizado a los indios, con tributos y trabajos forzosos, dejando despoblada las tierras, sino que, al no entender su lengua, los han difamado y comparado, por su barbarie, con los moros (20; libro 1).⁹ Con estas palabras critica la actitud de los españoles que han desvirtuado el retrato de los indios:

Puesto que estos indios por su desnudez y nuevo lenguaje, a los nuestros pareciesen bárbaros, y por estar tan acostumbrados a los ritos de su infidelidad, con que servían al demonio, pareciese dificultoso el traerlos a conocimientos de la verdadera fe, la experiencia enseñó ser ello al contrario de esta opinión, porque antes se halló ser de su natural la gente más mansa, doméstica y tratable que en el mundo se ha descubier-to (24-25; libro 1).

en la *Historia de los Indios de Nueva España* de fray Jerónimo de Mendieta, hace de este ensayo uno de los trabajos pioneros para la historiografía americana colonial del siglo XVI. Gómez Canedo discute sobre la relación entre milenarismo, escatología y utopía, desarrollada en los trabajos de Phelan, *The Millennial Kingdom of the Franciscans in the New World* (1956), y la *Histoire et Utopie*, de Georges Baudot (1977). Se exponen los principales errores de ambos autores en relación a la lectura milenarista del pensamiento de figuras de la primera etapa de la evangelización en América, tales como Zumárraga, Motolinía y Mendieta (Gómez Canedo). Con respecto al milenarismo en Motolinía, véase el estudio introductorio de Serna y Castany a la edición de la *Historia de los indios de la Nueva España* (2014).

⁹ Este es un argumento muy común, defendido por otros cronistas como el inca Garcilaso de la Vega, esto es, que el desconocimiento de las lenguas aborígenes fue lo que hizo que se falseara la historia de los indios.

Mendieta no duda de que Dios ha castigado a los españoles codiciosos y esclavizadores con el envío de las rebeliones ocurridas en la Guerra de Granada y de ciertos hechos acaecidos en la Nueva España “por un visitador que cargaba de tributos a los indios” (21; libro 1).¹⁰

Nuestro autor informa cómo desde el segundo viaje de Colón, en el que iba fray Buil, los españoles explotaron a los indios, ya en las minas, ya a través de la entrega de tributos (oro o algodón), ya haciéndoles esclavos. Mendieta exculpa a Colón y señala, críticamente, que de todos los prelados de la Primera Iglesia de las Indias, solo tres se preocuparon por cristianizar a los indios, aprendiendo sus lenguas: Ramón Pané, fray Juan el Bermejo y fray Juan Tisin (I, 21, libro 1).¹¹ Ningún otro se molestó en aprender las lenguas de

¹⁰ Mendieta también concibe la peste como un castigo divino dirigido a los españoles, siguiendo a Motolinía. Asimismo, con respecto a la primera Audiencia, Motolinía expuso, en el tercer capítulo, de la “Segunda parte”, de su *Historia de los indios de la Nueva España*, la narración de la llegada de los doce frailes franciscanos a México, el espectacular recibimiento que Cortés les brindó, los inicios de la predicación y los primeros choques habidos contra la Primera Audiencia y contra la imposición de los tributos a los indios. Instalado ya en México, fray Toribio acogió, el 18 de abril de 1529, en el monasterio de Texcoco, a los indios de Huexotzinco perseguidos por la Primera Audiencia, encabezada por Nuño de Guzmán, y amenazó con excomulgar a sus perseguidores. Por ello, la Audiencia abrió el 3 de mayo de 1529 un informe judicial contra Motolinía, acusándolo de rebeldía y conjuración contra la autoridad imperial, y otro el 13 de agosto, en donde extendía sus acusaciones a otros frailes de su misma orden. Las torturas infligidas por parte de la Audiencia a dos prisioneros retenidos por el tribunal eclesiástico llevaron a Zumárraga a decretar, el 7 de marzo de 1530, la *cessatio a divinis*, con la que privó a los habitantes de México de culto y sacramentos. La medida se revocó en diciembre de 1530, con la llegada de la Segunda Audiencia, que relevó a los oidores inculpados y lanzó una absolución general que sería criticada por nuestro cronista en el capítulo 10 de la “Segunda parte” de su Historia.

¹¹ Los primeros religiosos habían llegado con el segundo viaje de Colón quien, partiendo de Cádiz el día 28 de septiembre de 1493, arribó a la isla Dominicana 39 días más tarde. Allí desembarcaron los franciscanos legos Juan de la Deule y Juan de Tisin y el jerónimo Ramón Pané, el minimita Bernardo Boyl, Buyl o Boil, y algunos clérigos más. Fray Boil había sido nombrado por la bula “Pius Fidelium”, de 1493, vicario apostólico de las Indias.

los indios, “y no fue por la dificultad que había en aprenderlas, sino porque ninguna persona eclesiástica ni seglar tuvo en aquel tiempo cuidado de dar doctrina ni conocimiento de Dios a aquellas gentes, sino sólo de servirse todos de ellos” (23, 24; libro 1).

Mendieta no duda, en una afinidad de criterios con Bartolomé de las Casas, de que el fracaso de la conquista en el Caribe se debió a que quienes la llevaron a cabo no fueron los hombres idóneos sino hombres pendencieros y codiciosos que no tuvieron ningún interés por el indio, más allá del comercial, y que violaron las leyes de la conquista.

Asimismo, y siguiendo el espíritu de la orden franciscana, desde los inicios de su crónica Mendieta critica fuertemente a la jerarquía eclesiástica, al señalar, como comentamos más arriba, que ninguna persona seglar ni eclesiástica se preocupó por la salvación del indio. Siguiendo la política franciscana, Mendieta se desgaja de la jerarquía eclesiástica y critica a las órdenes seglares por ser otro de los grandes obstáculos para la buena evangelización (27; libro 1).¹² En este sentido, recordemos que fue fray Toribio quien hizo suyo el culto a la pobreza en tanto que *magna virtus e imitatio Christi*, desarrolló un fuerte rechazo hacia la Iglesia jerárquica e institucional, de la que deseará librar a la Nueva España, y empezó “a oír hablar de México como de la tierra prometida, destinada para la realización de una gran empresa” (Baudot 251). Mendieta será el defensor de una vuelta a todas estas ideas de reforma, encabezadas por fray

Los primeros dominicos llegaron a la Isla Española en 1510. Hasta finales de 1511, habían llegado tres grupos de dominicos a Santo Domingo. Las rivalidades entre dominicos y franciscanos fueron continuas desde que se asentaron en los nuevos territorios, particularmente en Guatemala, siendo sus jefes más visibles Las Casas y Motolinía.

¹² González Cárdenas afirma que Mendieta odiaba al clero secular y se guardaba los peores adjetivos para los obispos. En su edición de Mendieta, Solano (XLIX) afirma que cree exagerada la opinión de González y señala que Mendieta respetaba la dignidad episcopal y entendía que el clero secular estaba menos capacitado por y para el ministerio misional, por su escaso interés, el desconocimiento de la mentalidad indígena y de su lengua.

Martín de Valencia, Motolinía y otros frailes hasta alcanzar el simbólico número 12. Es por ello que la orden franciscana elogiará la conquista cortesiana con el recibimiento que Cortés hizo a los doce franciscanos (128-29; libro 3), cuando se postró ante ellos. Este recibimiento debe ser interpretado en términos políticos, puesto que, como señala Mendieta, y estudiaron López (21-28), Bayle (5-42), Lejarza (43-136) o Bellini (13), el conquistador pretendía usar su relación con los franciscanos para legitimar su empresa, así como para evitar o retardar el desembarco de la iglesia secular en México, por considerar que esta solo buscaba riquezas y prebendas o podía inmiscuirse en su administración. Todo ello parece confirmarse por el hecho de que, como señala Duch (385, 243), los años de mayor prestigio de Cortés coinciden con los del esplendor del proyecto inicial de los franciscanos, quienes le enaltecieron y, cuando fue necesario, le defendieron.

Nuestro autor, por otro lado, exculpará siempre a los indios del pecado de idolatría, al defender que fue el demonio el que se apoderó de esos territorios. Interpreta por tanto la idolatría hispánica como acción del demonio. Los alcances de esta tradición teológica, ya presente en Motolinía, no solo marcan la transformación de la “barbarie” y el “paganismo” indiano hacia una nueva identidad espiritual, sino también sirven de justificación a la misión apostólica, tal como señala Chaparro (403-19).

En estas primeras páginas de la *Historia eclesiástica indiana*, queda, como vemos, definido el proyecto evangélico y político de Mendieta, el cual no se aparta ni un ápice del de sus hermanos de orden. El espíritu franciscano (*Miles Christi*) se distanció del de otras órdenes, sobre todo de los jesuitas, los cuales defendieron la religión militar y el lenguaje belicista. La línea doctrinal de la *Historia eclesiástica indiana* es la dada por el Papa a San Francisco y a sus seguidores, *Mandatum praedicandi*, y por tanto estos misioneros se presentan ante los indios como mandados por el Papa para atraer a su redil a los indios y combatir sus malos usos. Para ello, Mendieta no duda de que, previamente, hay que conocer sus creencias y sus lenguas.

Nuestro autor entiende que los indios son los más aptos para recibir el cristianismo, pues son fáciles de evangelizar, mansos,

caritativos y dóciles (18; libro 1). Este retrato del indio queda confirmado, a lo largo de la crónica, a través de una serie de milagros ocurridos gracias a la infinita devoción de los indios, o por medio de la ejemplificación de hechos de “mala muerte”.¹³ De esta manera a través de la retórica del ejemplo, demostrará la facilidad evangélica del territorio indiano, o, mejor dicho, la conversión sincera y veraz de los indígenas, gracias, asimismo, a la evangelización franciscana.

Mendieta, como hiciera Motolinía, combate en su crónica la opinión de aquellos que, como Bernardino de Sahagún, comparan a los indios con los moros, en el sentido de que, si se propagara alguna herejía, los indios se pasarían a ella con facilidad, pues su conversión no es sincera y en el fondo son idólatras.¹⁴ De esta forma, frente a las opiniones de Diego Durán o Bernardino Sahagún, está convencido de que la evangelización es un éxito y de que, como señalara ya Motolinía, los indios tienen olvidados los ídolos y andan por vía recta. Al rebatir Mendieta las acusaciones contra el falso cristianismo indiano, también incluye aquellas que niegan la efectividad de la acción misionera en la conquista espiritual del Nuevo Mundo. De este modo, no solo defenderá la sincera conversión de los indios sino también que estos puedan predicar, al modo de los primeros apóstoles, una vez convertidos:

Nosotros, como tontos y necios, teníamos por cosa de burla la vida de estos, como si S. Pablo y sus discípulos y los de los otros apóstoles no hubieran predicado en acabándose de convertir, y otros muchos de la primitiva Iglesia, y como si Dios no hubiera ordenado que de la boca de los niños y de los que aún maman la fe se perfeccionarse su alabanza entre los enemigos de ella, que son los infieles (137; libro 3).

¹³ Véase al respecto el estudio de Rubial.

¹⁴ En el capítulo 23, Mendieta, por el contrario, achaca la persistencia de la idolatría a los sacerdotes, “en analogía con los sacerdotes de los judíos, negando a Mesías y procurándole la muerte, y en quien claramente se cumplía todo lo escrito de él por los profetas. Porque si admitieran la ley evangélica, parecíales que perecía su sacerdocio y autoridad” (141; libro 3).

Mendieta no solo hace apología de la orden seráfica sino que afirma que sin esta la conquista habría sido un desastre:

Y es la una la que ahora se acabó de tocar, aunque no se declaró como aquí la declaro: que la conservación de esta tierra, y el no haberse perdido después de ganada, se debe a los frailes de S. Francisco, así como la primera conquista de ella se debe a D. Fernando Cortés y a sus compañeros. Si fue justa o injusta, lícita o ilícita, no trato de ello, sino de la similitud en razón de las gracias que se deben, así en lo uno como en lo otro (140; libro 3).

Luego el autor insiste en su argumento, como puede leerse a continuación en el siguiente pasaje:

Porque solamente donde ellos han tenido cargo de doctrinar, ha habido indios en cantidad, hasta ahora que con el servicio de por fuerza se van por todas partes consumiendo. Ejemplo tenemos de esto en lo de Nicaragua y Honduras, y por acá en las costas del sur y norte, donde de muchos años acá no ha habido casi gente, porque no tuvieron religiosos que los amparasen (141, libro 3).

La política de la imposición de los sacramentos

Como señala González, la *Historia eclesiástica indiana* dedica 16 capítulos a tratar los sacramentos del bautismo, la penitencia, la confirmación, la eucaristía o el matrimonio (67). Tanto Motolinía, como Mendieta o Valadés¹⁵ vieron de forma optimista la verdadera

¹⁵ En 1574 Valadés publicaba el *Itinerarium* de Focher, un tratado sobre la predicación, de quiénes y cuándo deben ejercerla, del bautismo de los indios, de otros sacramentos como el matrimonio y del derecho de guerra, poniendo de ejemplo a los chichimecas, que por orden expresa del General de los franciscanos había corregido y perfeccionado.

asimilación, por parte de los indios, tanto del bautismo como del matrimonio o la confesión, y frente a determinadas instituciones u opiniones, como las de Sahagún o Durán, que no aprobaban la rapidez con que se impartían los sacramentos, pues entendían que se cometían muchos sacrilegios.

Para comprender el alcance de este asunto, hay que remontarse al 13 de mayo de 1523, cuando fray Toribio de Benavente desembarca en la costa de México, en Veracruz, con el resto de sus compañeros franciscanos, doce en total, para evangelizar y proteger a los indios. Este grupo estaba custodiado por fray Martín de Valencia, portador de una patente con instrucciones del papa Adriano VI, que les concedía a los frailes franciscanos facultades y privilegios especiales, concretamente la administración de los sacramentos, función que, por lo general no les estaba permitida. El objetivo era que los frailes franciscanos pudiesen evangelizar en los nuevos territorios por ausencia del clero secular, que no llegaría hasta más tarde. En el capítulo cuarto de la “Segunda parte” de la *Historia de los indios de la Nueva España*, Motolinía resume las diferentes posiciones que existían sobre la administración del bautismo en la iglesia novohispana y se pronuncia contra la postura de los obispos mexicanos que, en el sínodo eclesiástico celebrado el mes de abril de 1539, habían ordenado la aplicación en México de la bula *Altitudo divini consilii* del papa Paulo III, del 1 de junio de 1537, en la que se prohibían los bautizos masivos que practicaban los franciscanos. Sin embargo, la Orden Seráfica hizo caso omiso de dicha disposición, hecho que Motolinía tratará de justificar apelando tanto al deber moral como al deseo de los propios indios en ser bautizados. De igual manera, en el capítulo noveno de la “Segunda parte”, el autor narrará las quejas y los llantos que, según su propio testimonio, profirieron los indios cuando los frailes franciscanos que se habían ocupado de ellos recibieron la orden de abandonar su región.

No es extraño que, unos años más tarde, Mendieta, en su *Historia eclesiástica indiana*, en la cual transcribirá la Bula de Paulo III al ejemplo de la crónica de Motolinía, compare los primeros años de la misión franciscana en la Nueva España con los de la iglesia primitiva (137; libro 3, cap. 29), (160; libro 3, cap. 35), época en la que,

supuestamente, las conversiones masivas y voluntarias estuvieron a la orden del día. Mendieta defiende, asimismo, el bautismo, a pesar de las prohibiciones:

Otros sacerdotes ausentes que supieron esto, no excusaban de culpa a los que allí se hallaron, porque enviaron aquella gente tan desconsolada y afligida, diciendo que en tal caso más justo fuera obedecer al Sumo Pontífice Jesucristo y a su Vicario en la tierra (cuya autoridad ellos tenían), que a otro cualquier prelado (168; libro 3).

El franciscano nos ofrece, incluso, casos de exorcismo o leves milagros para apoyar dicho sacramento (libro 3, caps. 30-32) y así demostrar la buena política de su orden frente a las voces disonantes. La disposición de los indios para ser cristianos, en su opinión, es ejemplar y auténtica. Mendieta no esconde las divergencias habidas entre las órdenes en la imposición de otros sacramentos, como el de la eucaristía:

Mas en fin, como hombres (y para mostrar que lo somos), también en esta materia de la sagrada comunión ha habido diferencia de pareceres. Unos siguieron un extremo, teniendo opinión que a los indios (generalmente hablando) no se les había de dar este sacramento, y murmurando y juzgando a los que se lo daban, por inconsiderados, no fundándose en más razón de la poca que tienen los que a bulto conciben mala opinión en general de los indios, sin examinar sus conciencias ni conocer la diferencia que hay entre ellos de unos a otros, y sin advertir que hay malos y buenos, como entre nosotros (176; libro 3).

Ante la duda sobre si los indios poseían el sacramento del matrimonio, remite a los datos ofrecidos por Motolinía y señala:

Lo mismo sucedió después que llegó a México el primero y buen obispo D. Fr. Juan Zumárraga el año de veinte y ocho, que muchas veces entraba con sus frailes en sus capítulos y congregaciones, y siempre martillando sobre esta materia,

y a veces juntamente con los letrados de México, los cuales alegando sus derechos siempre se allegaban a esta opinión, que entre los indios no había matrimonio. Pero los frailes que tenían experiencia de los indios, y de cómo se platicaban entre ellos los casamientos, decían lo contrario, que los indios tenían legítimo matrimonio, y con esto se despedían sin determinarse a una parte ni a otra (178 y ss.; libro 3).

Como indica Chaparro, esta defensa se inscribe en el marco de una probable reivindicación de las prerrogativas regulares en relación con los métodos bautismales, como también en una legitimación de la evangelización franciscana frente a la autoridad imperial que, en última instancia, era un protagonista directo en la polémica sobre el sistema de repartimiento forzoso de mano de obra (410).

Asimismo, tales prácticas pastorales por parte de los franciscanos tienen que ver con una idea milenarista de cumplimiento del mensaje profético, siguiendo la profecía de Joaquín de Fiore, para quien en el futuro se realizaría el predominio de una comunidad monástica de santos que regeneraría al mundo por medio del Evangelio.

Cabe señalar en este punto que la tradición milenarista hunde sus raíces tanto en el Antiguo testamento, particularmente en los capítulos 2 y 7 del libro de Daniel como en el Nuevo Testamento, donde se hallan numerosas referencias a la inminente llegada del fin del mundo (Lucas 21.12-19, 31-32; Mat. 24-25; Apoc. 20 y *passim*; 1 y 2 Tes.). Más aún, existe consenso entre los historiadores del cristianismo en que el milenarismo era un sentimiento muy extendido entre los primeros creyentes.¹⁶ Como era de esperar, la oficialización de la Iglesia, que empezó a ocuparse de tareas más terrenales, supuso la moderación de las esperanzas milenaristas. Aunque la doctrina espiritual de San Agustín, que afirmaba que el “tiempo del fin” no debía situarse en el futuro, sino que era el “tiempo de la

¹⁶ Recogen este sentir autores como Pseudo-Bernabé (s. II d.C.), Ireneo de Lyon (s. II d.C.), Hipólito de Roma (s. III d.C.) o Lactancio (s. III d.C.).

Iglesia”, que duraba ya desde hacía cuatro siglos, supuso la domesticación del milenarismo, lo cierto es que este siguió existiendo, de forma soterrada, en sus versiones más literales. Pero el milenarismo no volverá a recobrar su esplendor hasta las vísperas del año mil, durante las cruzadas y, sobre todo, a finales del siglo XII, cuando el monje calabrés Joaquín de Fiore (1135-1202) establezca un nuevo sistema profético según el cual la historia del mundo se dividía en tres “edades”, de pureza creciente, en la última de las cuales una orden monástica –que muchos identificarían con la Orden Seráfica– había de gobernar a una humanidad purificada a la espera del fin del mundo. Según los partidarios de la hipótesis milenarista, Motolinía (y Mendieta tras él) habría heredado dicha doctrina a través del espiritualismo franciscano, que tras haber sobrevivido de forma minoritaria y encubierta, habría renacido en España durante los siglos XV y XVI, gracias, en parte, a la figura del cardenal Jiménez de Cisneros, observante franciscano. Algunas de las personas con las que nuestro fraile estuvo fuertemente vinculado, especialmente fray Francisco de los Ángeles, uno de los principales promotores de la expedición de “los doce”, y fray Martín de Valencia, custodio de la misma, fueron fervientes seguidores de la reforma guadalupana de la Orden Seráfica, que tenía una fuerte impronta milenarista.¹⁷

Por otra parte, tal y como estudian Phelan, Bataillon (“Évangélisme”), Maravall (Visión 41-77; *Utopía*), Delgado o Reeves (*Joaquim*, 106-08, 111-14), durante el siglo XVI resurgió la antigua idea, basada en los capítulos 2 y 7 del libro de Daniel, de un Emperador-Mesías por medio de cuyo imperio había de llegar el reino milenar. Como era de esperar, en el ámbito hispánico, dicha figura fue asociada a Carlos V. Recuérdese, por ejemplo, cómo en su carta al emperador Carlos V del 2 de enero de 1555, Motolinía afirmaba que aquel estaba llamado a ser “caudillo y capitán del

¹⁷ Es fundamental para el estudio de la llegada de las ideas joaquinistas a la América colonial el aporte de Saranyana y Beascochea (“Discusión” y Joaquín). Sobre la cuestión particular de cómo dichas ideas llegaron a la América colonial a manos de los franciscanos observantes, Saranyana y Beascochea (Joaquín 173-89).

reino de Jesucristo”, que “ha de henchir y ocupar toda la tierra”, para acabar exhortándolo a apresurar la llegada de los últimos tiempos: “A vuestra majestad conviene de oficio darse prisa que se predique el santo Evangelio por todas estas tierras” (165).

El descubrimiento de América se prestaba, según señala Baudot, “a nuevas perspectivas apocalípticas” (14). Ciertamente, si la parusía se había detenido “hasta que el evangelio se hubiese predicado a todos los hombres”, como sugería la primera epístola de San Pedro, es normal que algunos considerasen que la noticia de la “redondez del mundo” anunciaba «que el ciclo está por cerrarse y cercana la terminación del “intervalo»» (Frost 11) En este sentido, no parece casual que la reforma guadalupana se iniciara solo cuatro años después del Descubrimiento del Nuevo Mundo.¹⁸ Recordemos, asimismo, cómo la primera misión que en 1516 intentó la evangelización pacífica de Tierra Firme estaba integrada por franciscanos “de nación picarda” y de “tendencias joaquiníticas”, a lo que se añadiría el hecho de que en numerosos documentos oficiales o particulares de las misiones franciscanas en América se utilizase un lenguaje joaquinítico de corte milenarista (Bataillon 346-47). A modo de ejemplo, la “Obediencia” y la “Instrucción”, que fray Francisco de los Ángeles entregó a los doce franciscanos enviados a la Nueva España, abundan en expresiones de resonancias escatológicas como “hora undécima”, “el mundo va declinando” o “acercándose ya el último siglo”. Según Andrés Martín (1369), aunque este tipo de expresiones eran lugares comunes en esta época, para los franciscanos tenían otra lectura, relacionada con la profecía joaquinita de los *duo viri*.

La realización de esta profecía al parecer, como hemos señalado, se cumpliría en América. No es este el tema de nuestro ensayo pero es necesario anotar que Mendieta está impregnado de un

¹⁸ De cuyo milenarismo no dudan ni Bataillon (29-30), ni Baudot (96-97, 183), ni Milhou (432), ni siquiera Gómez Canedo (1404), tan reacio a aceptar una impronta milenarista. Téngase también en cuenta la influencia del milenarismo joaquinita en Colón (Milhou).

fuerte espíritu milenarista (heredado de Motolinía quien, a su vez, lo toma del espiritualismo franciscano).¹⁹

No cabe duda de que toda la crónica de Mendieta rezuma nostalgia por la “mítica” iglesia primitiva, la conformada por los primeros frailes franciscanos en América, a la que pretende volver. El capítulo 30 es el más significativo por cuanto Mendieta con verdadera añoranza recuerda la pureza de estos primeros franciscanos:

Antes que nos metamos en la materia de la administración de los sacramentos (que habrá de ser un poco larga), será bien decir algo del ejemplo con que estos siervos de Dios y primeros evangelizadores vivían y trataban entre tanta multitud de infieles, que para su conversión fue una viva predicación, y suplió la falta de milagros que en la primitiva Iglesia hubo, y en esta nueva no fueron menester. . . . A «Señor, porque los padres de S. Francisco andan pobres y descalzos como nosotros, comen de lo que nosotros, asiéntanse en el suelo como nosotros, conversan con humildad entre nosotros, amarnos como a hijos; razón es que los amemos y busquemos como a padres». Y en esto que decían, no sé si los llevaba más la cobrada afición que la razón. Porque en aquel tiempo (fuera de los padres clérigos, que es diferente su manera de vivir y tratarse) todos los religiosos dominicos y agustinos tan a pie andaban como los franciscos. Y aunque no los pies del todo descalzos, a lo menos con solos alpargates. Y en lo demás tan rotos y pobres y sin rentas sin alguna diferencia, hasta que por la necesidad y variedad de los tiempos les fue forzoso tenerlas, y andar a caballo, como a muchos de nosotros nos ha traído a esto último nuestra flojedad y tibieza, y no querer seguir e imitar las pisadas y espíritu de nuestros pasados (151; libro 3).

¹⁹ Véase la introducción de Mercedes Serna y Bernat Castany a la edición de *Historia de los indios de la Nueva España*, de fray Toribio de Benavente, Motolinía.

Conclusiones

La *Historia eclesiástica indiana* es un elogio de la política de la orden seráfica, tanto en los métodos didácticos aplicados en la enseñanza de la doctrina cristiana como en la imposición de los sacramentos, o en los derechos y deberes de los indios. No olvidemos que la *Historia eclesiástica indiana* se escribió, además, con la intención del autor de regresar al primitivismo de primera hora de los franciscanos, al “Siglo de Oro” de la evangelización, y por tanto su máxima aspiración radicaba en que el misionero y la iglesia misional tuvieran un puesto relevante, si no exclusivo, en la evangelización del territorio.

Mendieta había vuelto a México en 1573, a sus 58 años de edad, tras unos años de crisis y fuertes depresiones, tanto por escrúpulos personales como disensiones con la propia orden, y cuando llega a la Nueva España se da cuenta, como señala Solano, que el clima no era el que había dejado cuando se marchó: “El espíritu franciscano era el mismo, sí, pero las circunstancias habían apagado la mentalidad de primitivismo, de iglesia nueva, de entusiasmo, mezclándose desavenencias internas entre los religiosos nacidos en México y los llegados desde España y discrepando en cuestiones eclesiásticas o meramente direccionales” (Mendieta 28; libro 1). Phelan ya señalaba que Mendieta añoraba los tiempos iniciales de la conquista espiritual de la Nueva España y, de este manera, pasó del optimismo apocalíptico inicial, con los Reyes Católicos y Carlos V, al pesimismo apocalíptico, con la culminación del reinado de Felipe II. González²⁰ asimismo distingue también estas dos etapas en la conquista espiritual del Nuevo Mundo (61). La fecha final de ese proceso –todavía en 1587 Mendieta creía en la utopía indiana– fue la gran crisis ocurrida entre 1596-1597 (Phelan 151-53).

²⁰ Phelan y después González (60-70) explican que la propia crónica refleja el optimismo de la primera etapa y el pesimismo consecuente. Los diez últimos capítulos del libro IV, escritos en el invierno de 1595-1596, revelan el pesimismo de su autor, ante la crisis desatada en la Nueva España en todos los órdenes: imposición de la lengua castellana en detrimento de la difusión del cristianismo; explotación del indio por el blanco o el relajamiento de curas y frailes.

Jerónimo de Mendieta, en definitiva, defiende la política seráfica indígena, en espera laboriosa y orante de la Parusía²¹, cuyos signos anticipatorios estaban en la propia historia.

Bibliografía

- Andrés-Martín, Melquiádes. “En torno a las últimas interpretaciones de la primitiva acción evangelizadora franciscana en México”. *Evangelización y Teología en América –siglo xvi–, X Simposium Internacional de Teología*, t. II, Universidad de Navarra, 1990, pp. 1345-70.
- Bataillon, Marcel. “Novo Mundo e fim do mundo”. *Revista de História*, XVIII, Universidade de São Paulo, 1954, pp. 343-351.
- . “Évangélisme et millénarisme au Nouveau Monde”. *Courants religieux et humanisme à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle*, Presses Universitaires de France, 1959, pp. 25-36.
- Bayle, Constantino. *El IV centenario de don fray Juan de Zumárraga*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Santo Toribio de Mogrovejo, 1948.
- Baudot, Georges. *Utopía e historia en México*. Espasa-Calpe, 1983.
- Bellini, Giuseppe. Introducción. *Historia de los indios de la Nueva España*, por fray Toribio de Benavente, Motolinía, Alianza, 1988.
- Castro, Alfonso. “Advertencia, el primer teólogo mestizo en Europa”. Valadés, pp. 51-55.
- Chaparro Gómez, César. “Retórica, historia y política en Diego Valadés”. *Norba. Revista de Historia*, n° 16, 1996-2003, pp. 403-19.
- De la Maza, Francisco. “Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, n° 13, 1945, pp. 15-44.

²¹ Sobre el milenarismo en Mendieta véase mi ensayo “Modelos narrativos y aspectos retóricos del género hagiográfico en la *Historia eclesiástica indiana*, de Jerónimo de Mendieta”.

- Delgado, Mariano. *Die Metamorphosen des Messianismus in den iberischen Kulturen. Eine religionsgeschichtliche Studie*, Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, Immensee, 1994.
- Duch, Lluís. *La memòria dels sants: El projecte dels franciscans a Mèxic*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- Frost, Elsa Cecilia. "El milenarismo franciscano en México y el profeta Daniel". *Historia Mexicana*, vol. XXVI, n°1, 1976, pp. 3-28.
- García Icazbalceta, Joaquín. *Cartas de religiosos*. Ed. Salvador Chávez-Hayhoe, 1941.
- Gómez Canedo, Lino. "Milenarismo, escatología y utopía en la Evangelización de América". *Evangelización y Teología en América (siglo XVI)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, pp. 1399-1409.
- González, Luis. *Jerónimo de Mendieta. Vida y pasión de un indigenista apocalíptico*. El Colegio de Michoacán, 1996.
- Lejarza, Fidel de. "Franciscanismo de Cortés y cortesianismo de los franciscanos". *Misionalia Hispánica*, n°13, 1948, pp. 43-136.
- López, Atanasio. "Los primeros franciscanos en México". *Archivo Ibero-Americano*, n° 13, 1920, pp. 21-28.
- Maravall, José Antonio. "La visión utópica del Imperio de Carlos V en la España de su época". *Carlos V (1500-1558). Homenaje de la Universidad de Granada. Miscelánea de estudios sobre Carlos V y su época en el IV centenario de su muerte*. VV.AA., 1958, pp. 41-77.
- . *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Siglo xxi, 1982.
- Martínez, José Luis. "Gerónimo de Mendieta". *Estudios de Cultura Náhuatl*, n° 14, 1985, pp. 131-95.
- Mendieta, Jerónimo de. *Historia eclesiástica indiana*, edición de Francisco Solano y Pérez-Lila, Atlas, 1973. 2 vols.
- Milhou, Alain. *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscano español*. Casa Museo de Colón, 1983.
- Motolinía, Fray Toribio de Benavente, *Epistolario (1526-1555)*, edición de Javier O. Aragón y Lino Gómez Canedo, Penta, 1986.
- Palomera, Esteban J. Introducción. *Retórica cristiana*. Por Diego Valadés. 1989. Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 7-49
- Pereña, Luciano. *Misión de España en América: 1540-1560*. CSIC, 1956.

- Phelan, John L. *El reino milenario de los franciscanos en el Nuevo Mundo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- Reeves, Marjorie. *Joachim of Fiore and the prophetic future*. SPCK, 1976.
- Rubial García, Antonio. “La muerte como discurso retórico en algunos textos religiosos novohispanos”. *Anuario de Historia*, n° 1, 2007, pp. 125-42.
- Ruiz de Larrinaga, fray Juan. “Fray Jerónimo de Mendieta, historiador de la Nueva España”. *Archivo Ibero-Americano* n° 1, 1914, 290-300, 488-99; n° 2, 1915, 188-201, 387-404; n° 4, 1915, pp. 341-73.
- Saranyana, Josep-Ignasi y Ana de Zaballa Beascochea. “La discusión sobre el joaquinismo novohispano en el siglo xvi en la historiografía reciente”. *Quinto Centenario*, XVI, 1990, pp.173-89.
- . *Joaquín de Fiore y América*. Eunate, 1995.
- Serna Arnaiz, Mercedes y Bernat Castany Prado, editores. *Historia de los indios de la Nueva España*. Por fray Toribio de Benavente, Motolinía. Real Academia Española/ Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2014.
- Serna, Mercedes. “Modelos narrativos y aspectos retóricos del género hagiográfico en la *Historia eclesiástica indiana*, de Jerónimo de Mendieta”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 4, n° 1, 2016, pp.139-56.
- Solano, Francisco de. “Estudio preliminar”. Mendieta, pp. IX-LXXXVII.
- Torquemada, Juan de. *Monarquía indiana*. Ed. de Miguel León Portilla, Porrúa, 1986. 3 vols.
- Valadés, Diego. *Retórica cristiana*. 1989. Fondo de Cultura Económica, 2003.

Imaginarios y géneros discursivos: representaciones problemáticas del periodo colonial en la novela histórica del siglo XIX mexicano

VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA *

Resumen:

En este artículo se explora el carácter problemático y contradictorio de la conformación de los imaginarios sobre el pasado colonial en México a partir del análisis de tres novelas históricas publicadas durante la República Restaurada. El análisis contempla la forma en que se entrecruzan imaginarios y géneros discursivos en un solo texto para responder a ciertas necesidades expresivas y explicativas propias del contexto de la República Restaurada que conciernen, por un lado, al imperativo histórico de justificar la independencia frente al pasado colonial y, por otro, al anhelo de consolidar el orden triunfante en 1867. De esta manera, en cada novela, los contenidos revolucionarios entran en tensión con la justificación y reafirmación de un orden establecido.

Palabras clave:

Novela histórica, Siglo XIX, imaginario, Colonia, géneros discursivos, retórica.

* FES Acatlán-UNAM.

Cuando de imaginarios nacionales se trata,¹ resulta evidente que entre los más problemáticos y contradictorios, en el caso mexicano, están aquellos relacionados con el pasado colonial. Estudiosos como Leopoldo Zea y David Brading han señalado que en el pensamiento de las élites liberales latinoamericanas del siglo XIX se instauró un hiato que convierte el periodo colonial en una época oscura y opresiva, en oposición a la época independiente; este dificulta pensar ese pasado como parte de un proceso histórico, ya sea orgánico o dialéctico, en un sentido positivo. Así, por ejemplo, la Inquisición española se constituyó imaginariamente en símbolo de la ignorancia, el atraso y la opresión que se atribuía al conjunto del pasado colonial, y tuvo tal impacto que no sería difícil comprobar que ese imaginario, con algunas variaciones, sigue vigente hasta nuestros días.

Sin embargo, resulta necesario advertir que las formas en que se ha representado la oposición entre pasado y presente han cambiado a lo largo del tiempo, pues estas se han vinculado con diversas formas de escritura y corrientes de pensamiento para responder a distintas coyunturas históricas y así han adquirido nuevas significaciones, e incluso se ha intentado tender puentes entre los tiempos, puentes que tampoco están exentos de problemas. En *La invención de una legitimidad*, Elías José Palti cuestionó la forma lineal y uniforme con que ha sido estudiado el pensamiento liberal del siglo XIX mexicano, al señalar el carácter estratégico y coyuntural y, por tanto, asistemático, a veces hasta aporético, de los discursos políticos. En el capítulo introductorio de su estudio, Palti explica que eso ocurre porque esos discursos tienen un carácter retórico cuya lógica no

¹ Por imaginario se entiende “el lugar en el que se expresan, de manera ‘imaginada’. . . , es decir, con la ayuda de imágenes y representaciones, las maneras. . . en que una sociedad se ve, se define, se sueña a sí misma” (Pageaux 104). Según las reflexiones vertidas por Cornelius Castoriadis, en *La institución imaginaria de la sociedad*, no son necesariamente coherentes entre sí ni pertenecen al orden de lo racional, pero actúan en el mundo y tienen una permanencia prolongada en las sociedades. Son flexibles, como un magma, se recomponen y absorben nuevos sentidos debido a su carácter acumulativo.

se corresponde con el orden de lo racional sino que se deriva de los principios de adecuación y pertinencia en función de los temas abordados en un contexto comunicativo específico.

Desde mi punto de vista, este carácter coyuntural y retórico también se presenta en la literatura mexicana del siglo XIX mexicano, la cual, como lo muestran distintas reflexiones de autores decimonónicos (véase Ruedas de la Serna), tenía una función ideológica y política. Así lo aseguró Ignacio Manuel Altamirano, en 1868:

[La novela] no es solamente un estúpido cuento . . . es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa; en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas. La novela hoy suele ocultar la Biblia de un nuevo apóstol o el programa de un audaz revolucionario (39).

Así, en este artículo me propongo mostrar que las representaciones sobre el pasado colonial en las novelas históricas de la República Restaurada tienen un carácter problemático, a veces contradictorio, el cual se explica a partir de la forma en que se yuxtaponen, en una misma obra, diferentes imaginarios y géneros discursivos a partir de los cuales se procura responder a problemáticas distintas.

En cada obra se insertan discursos propios del género deliberativo para explicar la necesidad de la independencia frente al pasado colonial;² en contraste, ciertas formas narrativas procedentes de géneros literarios distintos ofrecen, desde su propia retórica, maneras divergentes de configurar y dar sentido a la sociedad y a los individuos que interactúan en ella, formas que incluso dejan sin justi-

² El género deliberativo, desde la época clásica, tenía como propósito argumentar en torno a lo bueno y lo útil, con el fin de persuadir al público para que realizara ciertas acciones que redundaran en el beneficio de la comunidad. Aún en la actualidad es posible observar los vínculos estructurales y funcionales que mantienen cierto tipo de discursos políticos con dicho género.

ficación cualquier proyecto independentista. En este sentido, los imaginarios sobre el pasado colonial, cuya lógica tampoco procede de lo racional, se constituyen en tópicos de los que echan mano ambas retóricas, y sus efectos en la imagen del mundo que construye el texto literario pueden resultar incluso contradictorios.

Esta propuesta de análisis toma como base tres novelas: *Memorias de un impostor* y *Los piratas del Golfo*, de Vicente Riva Palacio, y *El pecado del siglo*, de José Tomás de Cuéllar. Se inspira en las reflexiones de Bajtún en torno a los géneros discursivos,³ así como en el resurgimiento de la retórica como una disciplina que ayuda a estudiar fenómenos discursivos de todo tipo. Procura ofrecer una comprensión más profunda de la construcción narrativa de las novelas históricas de tema colonial, así como contribuir al conocimiento de la forma en que se fueron articulando algunos imaginarios que participan, incluso actualmente aunque con obvias modificaciones, en la conformación de una identidad nacional.

Imaginarios sobre el pasado colonial. Consideraciones preliminares

El surgimiento del imaginario dicotómico que opuso pasado colonial y presente independiente se vio influido por el pensamiento ilustrado. Este último se caracterizó por convertir la razón en el medio de conocimiento por antonomasia, aquel que permitiría alcanzar el progreso de la humanidad en un mundo cada vez más secularizado. A través de la razón se observaba la realidad y se construían principios y valores cuya validez terminó asumiéndose como universal. Toda conducta humana que no respondiera a los principios racionales llegó a ser calificada en términos de ignorancia y retroceso, y así ocurrió con aquellos elementos del pasado que no

³ Los géneros discursivos se entienden aquí como formas composicionales, temáticas y estilísticas que involucran modos particulares de significar el mundo, así como ciertos programas de lectura.

se correspondían con esa racionalidad. La leyenda negra elaborada por ilustrados europeos como Voltaire, la cual presentaba a España como una nación bárbara, inquisitorial y anclada en el pasado, tuvo un papel fundamental en la consolidación del imaginario anticolonial, el cual resultó particularmente útil para justificar la independencia de México una vez que esta estaba consumada.

Es necesario recordar que una de las vertientes del pensamiento ilustrado derivó en una ideología de orden que fue adoptada por los gobiernos del siglo XVIII, incluido el español. El individuo configurado por esta ideología es un ciudadano que se comporta de acuerdo con los principios racionales y morales en beneficio de la comunidad, el cual equivale a su propio bienestar, y no se le atribuyen capacidades revolucionarias. Sin embargo, una consecuencia no prevista por los gobiernos ilustrados fue que la racionalidad que ellos mismos impulsaron se constituyó en la vía de cuestionamiento del orden impuesto.

En algún momento resultó evidente que los intereses del gobierno español no coincidían con los intereses, racionales o no, de ciertos sectores de la sociedad novohispana.⁴ Desde el pensamiento ilustrado que dominaba entre la élite criolla, el cual fue adoptado desde una perspectiva particularmente pragmática, la Independencia solo se legitimaba en la medida en que los intereses y proyectos políticos criollos se revestían de racionalidad, al mismo tiempo que el gobierno español era responsabilizado por el atraso y la superstición que los criollos observaban en su sociedad, omitiendo el hecho de que los propios gobiernos ilustrados españoles habían sido promotores de una transformación política que tenía como objetivo, precisamente, el progreso y la racionalización.

⁴ Evidentemente existieron movimientos populares en los que la justificación de la independencia tomó formas distintas a la que predominó entre la élite criolla, pero no serán abordadas en este artículo por no ser los más visibles en el desarrollo del siglo XIX. Fueron los criollos los que consumaron la Independencia y se encargaron de difundir sus imaginarios por distintos medios al resto de la población, de manera que estos predominaron a lo largo del siglo XIX.

Así se fue fijando en el imaginario una oposición radical entre el presente independiente y el pasado colonial que se definía en términos de progreso y retroceso. Esta fue difundida en los trabajos historiográficos de José María Luis Mora y Lorenzo de Zavala, a quienes David Brading llama los “verdaderos herederos de la Ilustración” (163). Ellos difundieron una filosofía del orden y una visión profundamente jerarquizada de la sociedad que compartió buena parte de la élite letrada mexicana, incluso hasta más allá de la mitad del siglo XIX, la cual influye en la actitud reservada con que, durante décadas, se estudiaron las revoluciones populares como la de Miguel Hidalgo. Esta desconfianza complicaba aún más la explicación del proceso histórico que condujo a la Independencia.

Por otra parte, una nueva conciencia histórica se fue introduciendo en el pensamiento de los mexicanos, la cual tiende a arraigar la identidad nacional en el pasado que se constituye en antecedente del presente; el devenir en la historia se piensa, entonces, como conformador de identidades. Frecuentemente este historicismo está atravesado por una concepción dialéctica en la que el acontecer se presenta como confrontación de fuerzas, una de las cuales está destinada a triunfar, y es la que prefigura el futuro; en otros casos, la historia se manifiesta como un organismo en desarrollo.

La aparición de esta nueva conciencia histórica resultaba problemática en México en tanto que ya se había instaurado en el imaginario la ruptura con el pasado colonial. Es así que en la literatura se narran historias ambientadas en la Colonia donde personajes criollos representan la identidad nacional y son objeto de algún tipo de persecución social o inquisitorial. Es el caso de obras como *El visitador* (1838), de Ignacio Rodríguez Galván, y *El criollo* (1839), de José Ramón Pacheco. Aunque esos personajes sugieren la confrontación de fuerzas históricas, no se rebelan contra el sistema y mueren al final de los relatos sin dejar descendencia, de manera que no se materializa una concepción dialéctica u organicista del acontecer; el espacio narrado es apenas un escenario en que se desarrolla una trama trágica, por lo que es difícil reconocer a través de él el paso del tiempo, la historicidad del mundo representado. Así, la relación entre los tiempos queda en el nivel de lo simbólico mientras que,

a nivel narrativo, se mantiene la oposición. De hecho, estas tramas trágicas introducen la circularidad en la imagen del tiempo, ya que reafirman el orden de mundo que ha fijado el destino de los protagonistas de antemano, y estos últimos, condenados a la muerte, no pertenecen a una historia abierta hacia el futuro.

A la par de la nueva conciencia histórica se introduce también cierta concepción romántica del hombre como un individuo rebelde que lucha por la satisfacción de sus ideales, por alcanzar y defender su libertad, sus ambiciones o sus deseos a toda costa, ideales que no necesariamente se corresponden con los de la sociedad de la que forma parte y de la que a veces se exilia o la combate; un hombre que, si se empeña en sus ideales, tiene la posibilidad de transformar su realidad. Precisamente en la época de la Guerra de los Pasteles surgen poemas que exaltan a héroes libertadores y rebeldes contra la invasión, tales como “El soldado de la libertad” (1838), de Fernando Calderón, y “Profecía de Guatimoc” (1839), de Ignacio Rodríguez Galván. El imaginario libertario florece ante la amenaza extranjera, pero, hasta donde sé, en ese momento no se asociaba con el pasado propiamente colonial, y no implicaba la rebelión de una sociedad frente a su propio gobierno.

Aparentemente, es hasta la novela histórica *La hija del judío* (1848-1949), de Justo Sierra O'Reilly, cuando llega a su máximo esplendor la conjunción entre historicismo y romanticismo: los protagonistas están situados en un espacio-tiempo perfectamente identificable como colonial gracias a las abundantes descripciones, a las referencias históricas, y debido a que sus acciones están condicionadas por la circunstancia histórica; se rebelan contra los mandatos de una autoridad arbitraria y corrupta, participan en la resolución dialéctica del conflicto de fuerzas que se manifiesta en la vida pública y, aunque unos se exilian para protegerse de la persecución inquisitorial que, a pesar de todo, amenaza su vida privada, años después sus descendientes pueden regresar a Yucatán. En esta novela la oposición radical entre pasado y presente desaparece porque al interior de la diégesis colonial se mueven distintas fuerzas, algunas de las cuales prefiguran el presente independiente y triunfan al final de la historia. Lo trágico y lo cómico, mixtura propia de la novela moderna,

se conjugan de manera que se favorece la solución del conflicto en beneficio de los protagonistas. Esta casi perfecta conjunción entre historicismo y romanticismo se presenta en una novela, escrita por un yucateco, que exalta la rebeldía y justifica la independencia en el momento en que Yucatán se había independizado de México.

A partir de este breve panorama se puede advertir que la forma en que se articulan los imaginarios sobre el pasado parece muy ligada a una circunstancia histórica, a la forma en que se fueron desarrollando los acontecimientos en México. Los ejemplos vistos aquí dan la impresión de que la literatura y los imaginarios fueron evolucionando progresivamente. Sin embargo, al estudiar las novelas históricas de tema colonial publicadas en la República Restaurada, he advertido que esa imagen de evolución se rompe: la oposición entre los tiempos en términos de progreso y retroceso se manifiesta nuevamente; la historia no siempre parece antecedente del presente, y así se desestabiliza la historicidad del pasado representado. A nivel del discurso del narrador, se sostienen ciertos imaginarios; en contraste, a nivel de la trama o del discurso de otros personajes, influidos por géneros literarios y no literarios diversos, resuenan otros imaginarios que dificultan la interpretación del texto; aquí el individuo con iniciativa se vuelve un elemento problemático.

Quizás una buena parte de la literatura mexicana presente estas características; no obstante, para probarlo hace falta estudiar una gama más amplia de textos y ese es un trabajo que excede por mucho las intenciones de este artículo. Por ahora, me centraré en tres novelas publicadas en la República Restaurada que permiten evidenciar la relación compleja que se establece, en ese contexto, entre imaginarios sobre el pasado colonial y géneros discursivos.

La República Restaurada como contexto de enunciación

Sin pretender detenerme demasiado en el contexto histórico de la República Restaurada, en la medida en que es la coyuntura histórica la que explica la peculiar forma de representar el pasado, es importante señalar dos aspectos que fungirán como ejes problemáticos

que enmarcan el análisis de las novelas. En primer lugar, la República Restaurada representa el fin de las grandes guerras civiles y los conflictos internacionales que desestabilizaron al país durante más de cincuenta años. En este sentido, es un periodo en que se busca la estabilidad a toda costa, y por eso la palabra “orden”, frecuentemente como condicionante del progreso, aparece una y otra vez en los periódicos de un país que no se encontraba totalmente pacificado; aún se registraban levantamientos aislados y la seguridad pública constituía un problema que demandaba soluciones urgentes.

Con el fin de estabilizar a la nación, las políticas del gobierno liberal de Benito Juárez se inclinaban a “diferir prácticas institucionales y derechos civiles en beneficio de la estabilidad y el desarrollo” (Knight 61).⁵ En este sentido, son conocidos los intentos de Juárez por fortalecer el poder Ejecutivo y suspender temporalmente las garantías individuales.⁶ Es decir, el principio de la libertad individual, y de su defensa, retrocede ante la necesidad de estabilizar y pacificar definitivamente al país. Incluso llega a suceder que —en esta búsqueda de anclajes en el pasado que el nuevo historicismo había desatado— se recuerde a gobernadores ilustrados como ejemplos del

⁵ Cabe recordar que el liberalismo pasa por distintas etapas. Alan Knight las define de la siguiente manera: “el liberalismo constitucional”, que estuvo marcado por una creencia ciega en que las reformas políticas transformarían a la sociedad; el “liberalismo institucional” que apoyaba cambios más radicales y para ello requería una intervención más activa por parte del Estado, que tendía a limitar o coartar algunas libertades individuales, y el “liberalismo desarrollista” (61), que se define arriba. Desde aquí se puede advertir que el concepto de libertad, en lugar de ampliarse, pasa por un proceso inverso. Otros autores, como Elías José Palti, se inclinan a mostrar un proceso todavía más desigual, detectan incluso variables en una misma época o en un mismo autor, de manera que los términos evolución, progresión o retroceso resultan inadecuados para explicar lo que ocurre en el pensamiento y las políticas mexicanas. En mi tesis “Los tiempos de la historia: la representación de la Colonia en tres novelas históricas de la República Restaurada” se puede advertir también que dos autores liberales, en una misma época, presentan formas de conceptualizar el pasado colonial considerablemente distintas.

⁶ Los debates que generaron las iniciativas de Juárez se pueden rastrear en periódicos como *El Siglo Diez y Nueve*, sobre todo a finales de 1868 y principios de 1869.

orden al que se quería encaminar el propio presente.⁷ Resulta particularmente sintomático que, en 1868, ciertos miembros del Ayuntamiento de la Ciudad de México proyectaran colocar el retrato del segundo conde de Revillagigedo en la sala del Cabildo y erigirle una estatua. Sin embargo, esta iniciativa provocó reacciones que evidenciaron que la relación con el pasado colonial era particularmente conflictiva. Según *El Constitucional*, el proyecto era “anticonstitucional, y contrario a la dignidad y al decoro del pueblo mexicano, porque aquel virrey, por bueno que fuera, era uno de los opresores de México, o representante de ellos” (cit. en *La Iberia*, 20 de marzo de 1868, p. 3).

Asimismo, se trata de un periodo de consolidación y reafirmación del gobierno liberal cuyas políticas, en los últimos veinte años, habían puesto particular énfasis en la desamortización de bienes eclesiásticos y en la reducción de la influencia política de la Iglesia para así fortalecer al Estado como único poder. De igual manera se procuraba reducir la oposición política de grupos conservadores que se habían aliado a la Iglesia.⁸ Es así que en periódicos como *El Siglo Diez y Nueve*, *El Monitor Republicano*, *El Constitucional* y *La Orquesta* se pueden rastrear debates en torno al papel de la institución eclesiástica y de los antiguos miembros del partido conservador en el nuevo orden. Estos debates son particularmente álgidos entre 1868 y principios de 1869, luego pierden intensidad, pero resurgen cada cierto tiempo, al menos hasta 1872.

⁷ Revillagigedo es citado como ejemplo por periódicos de filiación política diversa. Véase por ejemplo *El Monitor Republicano* (27 jun. 1868: 1), *La Orquesta* (23 jul. 1868: 1) —en esta publicación fungía como redactor Vicente Riva Palacio—, y *La Revista Universal* (18 oct. 1869: 1).

⁸ Se emplean aquí los términos “conservador” y “liberal” solo con la finalidad de agilizar la exposición en la identificación de ciertos grupos políticos, sin que por eso se asuma que dichos grupos sostuvieran una ideología unificada y claramente delimitable. El concepto “conservador”, al igual que el de “liberal”, han sido problematizados por estudiosos como Edmundo O’Gorman, Brian Connaughton, Erika Pani y Elías José Palti, y a ellos remito al lector para profundizar en el tema.

Frecuentemente, conservadurismo e Iglesia son equiparados en el imaginario, y también se presenta una asociación metonímica entre ellos y el pasado colonial, el cual sigue manteniendo una carga simbólica asociada con el oscurantismo, la ignorancia y la represión, sobre todo en lo que respecta a la institución religiosa. La Colonia se convierte en ejemplo a través del cual se procuran evidenciar las virtudes del reformismo republicano, y así se reactiva la oposición, de origen ilustrado, entre presente y pasado en términos de progreso y retroceso, que ahora aglutina también la dicotomía liberalismo / conservadurismo.⁹

Búsqueda de orden y afianzamiento de un proyecto político son tendencias muy marcadas en la República Restaurada, e intervienen en los debates sobre el pasado y en la representación de la Colonia en la novela histórica. En este sentido, no hay que olvidar, tal como

⁹ Paralelamente, la defensa de los conservadores se manifiesta en las páginas de *La Revista Universal*, donde, por un lado, se cuestionan los imaginarios sobre el oscurantismo del pasado colonial, o se matiza el imaginario sobre la Inquisición ubicándola históricamente en un contexto en que las prácticas de la tortura eran comunes también a los tribunales civiles, generando así un distanciamiento que favorece la normalización de la mirada sobre el pasado y diluye las dicotomías sobre las que se construyen los imaginarios sobre el presente; y, por otro lado, se defiende la buena voluntad de los llamados conservadores para colaborar con el orden en el presente. Frecuentemente, la contextualización histórica se emplea también como mecanismo para cuestionar el protestantismo por el que algunos liberales sentían admiración. En este sentido, se muestra que los tribunales protestantes también quemaban a las supuestas brujas y herejes. Todo ello se puede observar en la crítica que Mariano Dávila hizo a *Monja y casada, virgen y mártir*, en unas “Breves observaciones” que se prolongaron desde diciembre de 1868 hasta marzo de 1869, publicadas en *La Revista Universal*. Esa misma tendencia se puede advertir en la novela histórica *Un hereje y un musulmán* (1870), de Pascual Almazán (919-922), quien se encontraba exiliado en Puebla por haber colaborado con el gobierno de Maximiliano de Habsburgo. Es importante tener presentes estas respuestas pues si bien es cierto que el imaginario en el que me he centrado en este artículo, el que terminó por predominar en el imaginario nacional, fue el difundido por los liberales, los imaginarios novelescos fueron configurados tomando en cuenta los debates propios de la época, se constituyen en una respuesta frente a los mismos.

lo ha señalado Noé Jitrik, que la novela histórica se constituye en una búsqueda de respuestas a las inquietudes e interrogantes del presente (19), y resulta sintomático que en este periodo se publicaran más novelas de tema colonial que en cualquier otro momento del siglo XIX. En el periodo que abarca de 1868 a 1872, el magistrado de la suprema corte, Vicente Riva Palacio, publicó cinco novelas históricas a propósito de la Colonia. El escritor José Tomás de Cuéllar, afín al partido liberal —aunque opositor a las políticas de Juárez que tendían a fortalecer y ampliar la capacidad de acción del presidente, tales como la reelección de 1868 y la suspensión temporal de las garantías individuales en 1869—, publicó *El pecado del siglo* en 1869. En todas ellas, el formato por entregas, distribuido por periódicos de filiación política liberal, favorecía el debate y la difusión de ciertas posturas ideológicas.

José Ortiz Monasterio ha señalado que Vicente Riva Palacio representa en sus novelas episodios en que percibe “tentativas de libertad . . . afanes de levantar a la tierra contra el dominio español” (“Preceptiva e historia” 183). De hecho, su novela *Memorias de un impostor* (1872) se centra en Guillén de Lampart (1611-1659), uno de los personajes actualmente ubicados en el monumento a la Independencia; en el “Prólogo del autor” de dicha novela se dice que Lampart era un “irlandés que había querido hacer independiente a la Nueva España” (XIV-XV). De manera semejante, en *Los piratas del Golfo* (1869), el pirata Morgan se muestra en un principio como libertador de América: “Yo he viajado por todas esas colonias que Europa posee en tierra firme; yo he visto la tiranía y la esclavitud dividirse a los habitantes; yo he vislumbrado para esos pueblos una era de libertad, y tengo la convicción de que yo puedo hacer que luzca ese día de emancipación” (1: 158). Por su parte, en *El pecado del siglo* aparece Francisco Primo de Verdad (1760-1808), quien, en la dedicatoria de la novela, es identificado como la “primera víctima de las ideas de independencia nacional” (Cuéllar 3).

Si se atiende a estas citas, pareciera que la representación del pasado en las novelas se centra fundamentalmente en la exaltación de la rebeldía contra el gobierno colonial, de manera que se reactiva el imaginario libertario que se desarrolló en las primeras dos décadas

del siglo XIX; cada uno de los personajes arriba mencionados adquiere un carácter heroico que se asocia claramente a sus tentativas de independizar a México de España. Sin embargo, desde mi punto de vista, este imaginario entra en tensión con otros que resultan mucho más acordes con las preocupaciones propias del periodo de la República Restaurada y que frecuentemente se manifiestan en la estructura profunda de las novelas.

Como se ha dicho previamente, la libertad individual se constituyó en un problema en la medida en que las guerras civiles que precedieron a la República Restaurada fueron motivadas por intereses de grupo y causaron una inestabilidad política y social que se prolongó por casi cincuenta años. En la época en que se escribieron las novelas aún se registraban levantamientos aislados contra el gobierno y el país enfrentaba frecuentes robos y asaltos, tanto en los caminos como en las ciudades. Por lo tanto, las iniciativas individuales rebeldes a un gobierno o a un orden institucional debían provocar desconfianza. En este marco, la exaltación de la rebeldía, aun cuando esta se ubicara en un pasado remoto, podía resultar contraproducente: el héroe libertario era capaz de inspirar aquellos que leían historias sobre el pasado para pensar su presente.

Memorias de un impostor y el héroe problemático

Desde el Prólogo de *Memorias de un impostor* se puede detectar una actitud ambigua frente al personaje de Guillén de Lampart como héroe rebelde: así como algunas veces aparece como un ser que luchó por la independencia del país, en otras ocasiones el narrador destaca la ambición personal y el ego desmedido de un “irlandés que quiso coronarse rey de México” (XIV). El mismo título de la novela, *Memorias de un impostor. Guillén de Lampart, rey de México*, evidencia el carácter engañoso de un personaje que se hace pasar por lo que no es.

El narrador expresa una actitud reservada frente a dicho personaje y no toma partido cuando contrasta las aseveraciones de Lampart con la opinión que sobre él manifiestan los inquisidores,

ambos plasmados en los documentos del Santo Oficio que se incluyen en el apéndice de la novela. Dice el narrador: “Opinaron los inquisidores que toda esa historia era un tejido de mentiras y falsedades inventadas por don Guillén; pero como nada prueba que esta historia fuera lo que pensaban los inquisidores, y verdad como sostenía don Guillén, el autor de este libro no se atreve a inclinarse ni a una ni a otra opinión” (2: 113). En ocasiones incluso sugiere que sí hay un cierto grado de falsedad en Lampart, debido a su carácter vanidoso:

don Guillén . . . no solo trataba de conseguir la ayuda de Diego en su empresa, sino que lo impulsaba a hacerla, el deseo de aparecer ante [los] ojos [de Diego Pinto] como un hombre de alta importancia política y social.

Misera condición humana que busca el aplauso en todos los casos, y que procura la adulación y lisonja en todas partes (2: 128).

La misma estructura novelesca se alimenta de distintos géneros discursivos que entran en tensión al interior del texto, creando sentidos múltiples. Por un lado, las actividades de Lampart se estructuran de acuerdo a la novela de aventuras costumbrista (véase Bajtín, “Las formas del tiempo” 263-82), en que el personaje aparenta ser un noble de alta influencia social, y así se introduce en los salones donde se evidencian las bajas pasiones y egoísmos que corroen a la sociedad. Esas intrigas de salón derivan en acusaciones *injustas* y en el posterior derrocamiento del virrey marqués de Villena, el cual, como “era incapaz de traición o felonía” (2: 38), al final “consiguió probar plenamente su inocencia” ante el rey (2: 292). Desde esta perspectiva, no se justifica un proyecto independentista; al contrario, el discurso del narrador se posiciona a favor del gobernante. La estructura narrativa muestra que las prácticas políticas de ciertos sectores amenazan el orden público, y esta forma de representación tiene mucho sentido si se atiende a las preocupaciones por consolidar el sistema político y pacificar a la sociedad durante la República Restaurada.

No obstante, sí se hace presente un discurso a favor de la independencia, pero este está desvinculado del movimiento social que termina por derrocar al virrey y, de hecho, presenta problemas en lo que respecta a su articulación narrativa. Se expresa a través de la retórica propia del género deliberativo, en los discursos que tienen lugar en las reuniones secretas de los conspiradores presididos por Lampart, en los capítulos titulados “Los misterios de Urania” y “Los planes de don Guillén” (1: 119-32). Ahí la necesidad de la independencia no se atribuye a los errores del gobierno español sino que la Iglesia, representada por la Inquisición, aparece como la única responsable de la ignorancia que entorpece el progreso científico en la Nueva España:

Nosotros somos los discípulos de Copérnico, y continuamos su obra; nosotros creemos que el Sol es el centro de su sistema, que la Tierra gira en su derredor. . . .

Y por eso se nos persigue; y para estudiar eso tenemos que reunirnos ocultamente como criminales. . . .

Y esta persecución se extiende casi por toda la tierra. Galileo, perseguido y encarcelado por la Inquisición en Roma el año de 1633, sólo por tener la misma opinión que nosotros y por haberla defendido en sus escritos, iluminando al mundo con la clara luz de su inteligencia, ha tenido que abjurar, contra su conciencia, eso que llaman sus errores. . . .

Al trabajar en la obra de la ciencia, que tiene por objeto colocar al Sol en el trono de que quisieron derribarle la ignorancia y el fanatismo, tuvimos nuestra palabra de reconocimiento y de orden: *Helios*, es decir el Sol. . . .

Pero Helios, es luz, vida, libertad: nosotros necesitábamos la libertad para el Anáhuac y para sus hijos, y nuestra empresa se hizo de redención (1: 124-25).

Aquí se reactiva el discurso ilustrado que justifica la Independencia en la medida en que una parte del sistema colonial se figura como un obstáculo para el progreso, y al mismo tiempo se legitima el proceso de secularización que llevaban a cabo los reformistas

desde mediados del siglo XIX. Sin embargo, las ideas volcadas en estos capítulos tienen poco que ver con el desarrollo de los acontecimientos en el conjunto del relato, en que la mayoría de los criollos conspiran para obtener ventajas personales. De esta manera, se evidencia la imbricación de imaginarios que hacen eco de las distintas preocupaciones del presente de la República Restaurada, las cuales tienden a arraigarse en la representación del pasado, aunque no se conjugan en una totalidad de sentido.

Al final de la novela, en el apéndice, aparece otro género discursivo que hace más ambigua la imagen de Guillén de Lampart. Se trata de documentos inquisitoriales en que Lampart es descalificado por mentiroso, ególatra y ambicioso, los cuales no dejan de influir en la imagen del personaje. Ciertamente, aun en esos documentos, destaca el hombre de conocimiento profundo en distintas ciencias, el cual se atrevió a desafiar la ignorancia y el fanatismo representados por la Iglesia y sus inquisidores, pero también queda a la vista la ambición individual, la falsedad en las declaraciones y la impostura, las cuales oscurecen la imagen del héroe independentista.

Finalmente, cabe advertir que la personalidad y el destino del héroe son tejidos por una trama trágica en su sentido más clásico: un presagio anuncia la fatalidad que regirá la vida del personaje y el desarrollo de los acontecimientos confirma dicho presagio, para el que no existe escapatoria. Guillén de Lampart asegura que, al nacer, su horóscopo le predijo:

felicidad, riqueza, honores valor, ciencia . . . Una noche, quizá ese mismo día, mi madre soñó que el diablo llegaba junto a su lecho en la figura de un caballero vestido de color de fuego, y que le decía: “Yo soy el monarca de las tinieblas y del mal: el que todo lo puede ha bendecido a tu hijo y le ha dado sus dones; quiero darle yo también los míos: yo le señalaré para darle el poder del amor sobre los corazones de las mujeres; feliz será con ellas como ningún otro, pero esto *le apartará de otros caminos* y le traerá a mi reino”. Y al decir esto, el diablo

puso su dedo sobre mi frente, dejándome en ella una mancha rojiza (1: 83).¹⁰

Las mujeres, en efecto, son la debilidad de Lampart y es la marca del diablo la que sella su destino, la que lo hace traicionar a sus enamoradas, una de las cuales, deseosa de venganza, denuncia la conspiración de Lampart a la Inquisición.

Este tipo de trama en que se manifiesta la ironía del destino reafirma la imagen de que el hombre está sometido a fuerzas más allá de su comprensión, recalca la futilidad de los intentos por cambiar su circunstancia, de manera que sería la menos adecuada para exaltar movimientos independentistas o revolucionarios, pero sí la más a propósito para promover resignación entre los hombres ante un orden de mundo particular.¹¹ Así, la ciencia y el progreso se mantienen en el imaginario como valores del presente que se oponen al pasado en que dominaba la Inquisición —y todos los elementos que imaginariamente han sido asociados a ella—, pero al mismo tiempo un tipo de narrativa que reafirma el orden establecido previene al hombre contra cualquier intento revolucionario.

Estas formas de representar el pasado entran en tensión y crean contradicciones que vuelven más complejo y problemático el imaginario sobre el pasado. La Independencia, como un suceso histórico que rompió las ataduras con el gobierno español queda sin explicación e incluso resulta injustificado si se atiende a la representación del virrey como un personaje inocente frente a las acusaciones que le dirige la sociedad. La oposición entre pasado y presente se relaciona esencialmente con el papel dominante de la Iglesia, pero su relación con un proyecto independentista no logra articularse narrativamente; en contraste, se manifiesta una insospechada empatía hacia la figura del gobernante colonial.

¹⁰ Las cursivas son mías.

¹¹ Tal como advierte Hyden White, la trama trágica implica una concepción particular del tiempo que se caracteriza por “una persistente estructura de relaciones o un eterno retorno de lo mismo en lo diferente” (21).

Un mundo sin héroes, un mundo de orden: *El pecado del siglo*

Al igual que ocurre en *Memorias de un impostor*, en *El pecado del siglo* el sentido de la independencia significa una liberación frente a la influencia de la Iglesia sobre las conciencias. En este último caso, además, aparece como una independencia prácticamente institucionalizada. Francisco Primo de Verdad se presenta como un hombre ilustrado asesor del segundo conde de Revillagigedo, virrey de la Nueva España que, según el narrador de la novela, fue enviado por Carlos III, en 1789.¹² Los encendidos discursos de Primo de Verdad en contra de la Iglesia se dirigen sin tapujos a un sacerdote:

. . . usted menos que nadie debería sorprenderse al contemplar los frutos de la tiranía religiosa. El despotismo ha llenado el mundo de mártires y esclavos, de ignorantes y seres abyectos, pero en la terrible lección de la desgracia, se levantan un día los oprimidos y rompen sus cadenas: tiempo vendrá en que el clero católico predominante y omnímodo, sienta rugir el volcán bajo el pedestal de su grandeza (142).

Igual que en *Memorias de un impostor*, se echa mano del género deliberativo para demostrar la responsabilidad que tiene la Iglesia en la

¹² En realidad, Revillagigedo fue enviado por Carlos IV y no encontré ningún registro de que Primo de Verdad conociera directamente a Revillagigedo; evidentemente se trata de una licencia poética que permite concentrar en una sola historia a personajes que resultan representativos de un periodo. En la misma época en que se escribió *El pecado del siglo*, Primo de Verdad es asociado con la rebelión contra el gobierno español. Así ocurre en el relato que sobre él escribe Manuel Payno en *El libro rojo*: “con todo el fuego de un republicano; habló de patria, de libertad, de independencia, y por último proclamó allí mismo, delante del virrey y del arzobispo y de la audiencia, y de los inquisidores, el dogma de la soberanía popular” (303). No obstante, también aquí se manifiesta una representación problemática del héroe independentista debido a que todas las narrativas históricas de ese libro están marcadas por un sino trágico. Representan los fracasos, las derrotas, las muertes sangrientas de distintos personajes de la historia de México, que no aparecen enlazados narrativamente, de manera que se trata de relatos más cercanos al mito que a la Historia.

ignorancia de la sociedad y la necesidad de educar a la sociedad de otra manera, acorde con principios de orden y secularización. Estos discursos retóricos de carácter argumentativo, que se repiten en distintas novelas de la época,¹³ son sintomáticos de las preocupaciones del presente, propias del reformismo secularizador de la República Restaurada, que detonan la escritura del pasado.

En el caso de *El pecado del siglo*, las tendencias secularizadoras se arraigan en el gobierno ilustrado promovido por los borbones, de manera que la necesidad de un movimiento revolucionario que derroque al gobierno español queda sin explicación. De hecho, no se hace mención de la Revolución francesa, que tuvo lugar en el mismo año en que se ubica la diégesis de la novela. En contraste, se trata de una obra que enfatiza la influencia nefasta que ejercen los individuos con iniciativa en el orden social.

La novela se caracteriza por un didactismo costumbrista propio de narrativas ilustradas como la de *Don Catrín de la Fachenda* (1819), de José Joaquín Fernández de Lizardi, en que los personajes se constituyen en tipos morales y sociales, a través de los cuales se ejemplifican conductas virtuosas y viciosas de distintos grupos de la sociedad, y así se promueven ciertos modelos de comportamiento entre los lectores. En esta clase de relatos la sociedad aparece como responsable de los problemas que afectan al mundo, de manera que no se propone un cambio en el sistema político sino en las costumbres.

En este sentido, cabe advertir que la influencia del didactismo costumbrista en una novela histórica crea una paradoja: un relato con fines pedagógicos se dirige siempre a la sociedad del presente, y los sucesos representados, ubicados en cualquier tiempo, se constituyen en espejo de dicha sociedad. Este tipo de relatos son particularmente afines a la visión ciceroniana de la historia como maestra de la vida, por lo que resultan problemáticos cuando una nueva

¹³ Véase, además del conjunto de las novelas de Riva Palacio, *Un hereje y un musulmán*, de Pascual Almazán, *El Cerro de las Campanas*, de Juan A. Mateos y *Los mártires del Anáhuac*, de Eligio Ancona.

comprensión de la historia ha difundido la idea de que el pasado es origen del presente pero esencialmente distinto de él.

En la novela de Cuéllar no se encuentran descripciones que evidencien la historicidad del mundo narrado y puedan invalidar la función didáctica y moralizante del texto; así, por ejemplo, el espacio funge como recurso para reafirmar las cualidades o defectos morales que representan los personajes, de manera que facilita la lectura alegórica.

Sin embargo, la imagen esencialista del espacio y los personajes-tipo entra en tensión con los comentarios del narrador y de Primo de Verdad, por medio de los cuales se construye la idea de que el mundo se ha ido modificando y el pasado se constituye en antecedente del presente. El discurso de Primo de Verdad previamente citado anticipa el tiempo de la Reforma en que el poder de la Iglesia se vio fuertemente cuestionado; por su parte, el narrador usa enfáticamente el tiempo pasado para referirse a la época en que dominaba la Iglesia:

El clero católico, en el auge de su preponderancia sobre la Tierra, logró reasumir la vida en el culto. . . .

La libertad de la conciencia era el camino del quemadero.

La libertad civil era reputada como blasfemia” (31).

En este juego ambivalente entre didactismo e historicismo el narrador llega a delatarse y muestra que la función fundamental es de carácter didáctico y se dirige claramente a los lectores de la República Restaurada cuando usa el tiempo presente para reflexionar, en un discurso más cercano a la retórica deliberativa que a la judicial, en torno a los pecados que cometen los personajes en el relato:

¿Hasta cuándo cesará la herencia fatal que no es el pecado de un hombre, que no es la voluntad de un ser rebelde quien lo engendra, un pecado que no es ni la sedición ni la desobediencia, un pecado sordo que se transmite, que pasa de conciencia a conciencia, y que inculca a los hijos con la sangre de los padres, . . . vuela sordamente inoculando, matando

y subyugando a seres que medio ven, que medio oyen, que medio entienden y que bajan a la fosa con su absolución y su pecado, a despecho de la luz de la civilización y del progreso humano? (128).

De esta manera, al mismo tiempo que las tendencias secularizadoras del presente parecieran arraigarse históricamente en el pasado, en la figura y voz de Primo de Verdad, la difusión, a través del relato del pasado, de principios que se asumen válidos para todos los tiempos, para ordenar a la sociedad del presente, diluye la historicidad de ese mismo pasado.

Aunque en esta novela se contraponen personajes que se pueden asociar con distintas fuerzas de la historia, más allá de las críticas que expresa Primo de Verdad frente a un sacerdote, no hay confrontación en absoluto. De hecho, en tanto que personajes-tipo, representan, sobre todo, ideas, y no caracteres individualizados que puedan establecer entre sí relaciones humanas e históricas. Los personajes se pueden dividir en dos grupos: ilustrados progresistas y pecadores que contribuyen al retroceso. Entre los segundos encontramos, por un lado, personajes que actúan mal debido a la educación religiosa que censura Primo de Verdad; por otro, criminales cuyas historias recuerdan ciertos relatos populares recuperados por el romanticismo. Entre ellos no se establece una relación causal sino que sus aventuras se presentan yuxtapuestas a lo largo del relato.

En el caso de los personajes que reciben una mala educación religiosa, ellos no representan ninguna amenaza al orden público, sobre el cual la Iglesia no ejerce mayor influencia; su educación simplemente los lleva a una vida miserable. Es así que el discurso independentista que se le atribuye a Primo de Verdad es, fundamentalmente, de carácter moral y atañe al conjunto de la sociedad pero no al orden político e institucional del que Primo de Verdad forma parte.

Por su parte, las acciones de los personajes que recuerdan a narraciones populares recuperadas por el romanticismo sí afectan el orden público. En su caracterización interviene el didactismo costumbrista que los despoja del sentido heroico que el romanticismo atribuyó a los protagonistas originales, para convertirlos en

personajes estereotipados que son objeto de censura moral. En la historia de Margarita y Felipe encontramos claras reminiscencias de Fausto, pero en lugar de un héroe que ambiciona el conocimiento o el poder de dominar a la naturaleza y es redimido por el amor, encontramos un seductor inmoral, el estereotipo del hidalgo, que solo desea dinero y comodidades, y al final recibirá su castigo en el cadalso mientras Margarita queda recluida en el convento. La vida de la bruja Teodora y de su hijo Baltasar recuerda a las historias del moro expósito y la mulata de Córdoba, pero en vez de un hijo heroico dispuesto a vengar a su padre, el de Teodora resulta ser un ladrón corrompido, y ella, despojada de poderes mágicos, no pasa de una conocedora de efectos químicos y herbolaria que se aprovecha de las supersticiones de la sociedad para ganar dinero y encontrar a su hijo. Todos estos personajes buscan satisfacer deseos que los llevan a la perdición.

En cambio, los personajes que representan los valores ilustrados no ambicionan nada, no se apasionan por nada. Ellos asumen el papel que les corresponde en la sociedad y se limitan a cumplirlo: Carlos estudia medicina, espera ejercerla y casarse con su novia para formar una familia. Primo de Verdad cumple su función como consejero de Revillagigedo y ofrece orientación moral a quien la solicita. El virrey, tal como le corresponde a un gobernante ilustrado, impone orden en todos los ámbitos de la vida: además de proyectar una serie de *reformas* en la administración y de procurar “la decencia pública” (232), “dictó sus primeras medidas para el establecimiento de la policía de seguridad” (241), de manera que al final del relato logra atrapar a los asesinos de la familia Dongo. Son estos personajes, aquellos que carecen de ambiciones personales y ejercen su libertad para actuar de acuerdo con lo que la sociedad espera de ellos, sin amenazar el orden establecido, los que sobreviven al final de la novela y los que se proyectan como el ideal de la sociedad en el contexto ordenador de la República Restaurada.

En esta novela sí es posible encontrar una forma narrativa dominante, el costumbrismo didáctico de corte ilustrado. Sin embargo, a través de ella se constituyen distintas historias que no tienen relación directa entre sí, sino que ayudan a exponer distintos problemas,

pecados, que caracterizan a la sociedad del pasado pero, también, a la del presente. Esta forma narrativa entra en tensión con los discursos propios de la retórica deliberativa de Primo de Verdad, a través de los cuales se transmite un discurso independentista que tiende a oponer, en términos históricos el pasado en que dominaba la Iglesia, al periodo de la Reforma. La imagen del acontecer resulta aún más desestabilizada a partir de los discursos ambivalentes del narrador, que evidencian mucha mayor preocupación por el presente que por el pasado.

La oveja descarriada vuelve al redil: *Los piratas del Golfo*

A diferencia de las novelas anteriores, en *Los piratas del Golfo*, de Riva Palacio,¹⁴ no se observa ningún conflicto con la Inquisición o la Iglesia y ello favorece considerablemente la construcción de una narrativa que termina por conciliar los tiempos, a pesar de la oposición que se presenta inicialmente.

La novela se centra en Enrique de Torre Leal, un personaje que, a causa de algunas intrigas de su tío político, quien deseaba apoderarse de la herencia de la familia Torre Leal, perdió la gracia del virrey marqués de Mancera y se vio obligado a exiliarse a La Española. Ahí conoce a Juan Morgan, un pirata que aparece, en una primera instancia –y quizás haciendo eco del imaginario romántico del pirata como héroe libertario que difundieron obras como “La canción del pirata”, de José de Espronceda–, como héroe que pretende liberar a América del dominio español. Esta novela lleva mucho más lejos que Guillén de Lampart las reflexiones en torno a los recursos violentos que implica una rebelión independentista, tal

¹⁴ Esta novela fue publicada tres años antes de *Memorias de un impostor*. Sin embargo, no se respeta el orden cronológico en que el autor publicó sus novelas por razones expositivas: se buscó, en primer lugar, analizar las novelas que abordan los dos ejes temáticos que dirigen este estudio, el problema de la libertad y la oposición progreso y retroceso. A continuación se analizará una novela que solo retoma uno de esos temas.

como se puede observar en los discursos del pirata Morgan cuando hace uso de la retórica deliberativa:

. . . cortar la comunicación entre Europa y sus colonias, destruir las armadas de sus opresores, animar con esto a los oprimidos, y ayudarles y aconsejarles la insurrección que sus dominadores no podrán sofocar ¿no es esto dar la libertad a medio mundo? ¿No es esto desencadenar cien naciones? Y para esto, es preciso comenzar de alguna manera, hoy como piratas, valiéndonos de la gente perdida, de los hombres que no van más que tras la codicia. Es preciso hacernos grandes y respetables por el terror, ya que somos pequeños por nuestros elementos; pero mañana, mañana, yo os lo aseguro, estos navíos piratas serán ya escuadras armadas, tan moralizadas como el mismo rey de España, y las aldeas de nosotros no temblarán de nosotros como de sus verdugos, sino que nos llamarán como a sus salvadores (1: 158-59).

No obstante lo impactante y persuasivo que puede resultar este discurso independentista, al grado de que el protagonista de la novela se involucra en el proyecto de Morgan, e incluso lo lidera por un tiempo, pronto se hace evidente que la revolución y la violencia constituyen el camino equivocado. En este mismo pasaje, Juan Morgan insinúa que, detrás de su proyecto se ocultan intereses personales: “hoy me apellidan pirata infame, mañana me bendecirán libertador, y más tarde me alzarán monumentos y me erigirán estatuas” (1: 159). Más adelante, Morgan cambia de personalidad sin que este cambio quede justificado por el desarrollo de la historia, olvida el proyecto independentista y se convierte en un pirata concupiscente que se emborracha y cuyo único pensamiento es tener relaciones sexuales con una mujer protegida por Enrique.

Este cambio de personalidad en los personajes ocurre frecuentemente en las novelas de Riva Palacio, las cuales tienden a yuxtaponer acontecimientos para desarrollar distintos temas que no se relacionan entre sí o, si se vinculan temáticamente, exponen por separado distintas facetas de un problema sin que se construya una

relación lógica entre ellas. Es así que en la literatura de este autor predomina la casuística retórica.

En el caso de *Los piratas del Golfo*, se expone, en un primer momento, un intento de explicación de la independencia como acontecimiento revolucionario y violento, un tema latente en el imaginario de la República Restaurada, para el cual se acude a la narrativa romántica del héroe proscrito y rebelde que defiende un ideal, en este caso el pirata.¹⁵ En un segundo momento, se evidencia una actitud ambigua y desconfiada frente a ese tipo de héroes, a los que, como ocurre en *Memorias de un impostor*, se les atribuye una vanidad excesiva y ambiciones egoístas. Finalmente, se muestran las consecuencias nocivas que implican la asociación de cualquier actividad con la violencia y con personajes viciosos. Así es que Enrique termina por abandonar a Morgan para salvar a su protegida y decide volver a la Ciudad de México, donde al final se aclaran los malentendidos y Enrique regresa al seno de su sociedad.

La vida del protagonista está atravesada por tres tipos de narrativas: la novela heroica romántica, la novela de aventuras de prueba y la novela de educación. La primera aparece al inicio del relato, en una suerte de *in medias res*. Esta rige el periodo en que Enrique, exiliado, se enrola en la aventura de Morgan y trabaja por la independencia de América ante la convicción de las injusticias que se viven las colonias. En la segunda parte de la novela se ofrece una explicación del origen del personaje y los motivos que lo llevaron al exilio.

En ese momento se presenta una falta de correspondencia entre las causas del exilio —una intriga entre particulares en que se ve involucrada la autoridad— y los motivos que justifican el proyecto independentista —el dominio español sobre las colonias—, al grado de que la rebelión romántica del héroe termina pareciendo resultado

¹⁵ La vigencia y el carácter problemático del tema se puede advertir, por ejemplo, en los distintos tratamientos de que es objeto Francisco Primo de Verdad. Mientras en *El pecado del siglo* el personaje es aliado del gobierno, en el *Libro rojo*, Manuel Payno lo retrata como un conspirador y rebelde.

de un equívoco que se resuelve satisfactoriamente, y, por tanto, el movimiento revolucionario en el que se involucra pierde legitimidad.

Casi al final de la novela asegura el marqués de Mancera: “los que mandamos estamos más expuestos a errar porque todos se empeñan en ocultarnos la verdad” (2: 234), y así el propio gobierno colonial es disculpado de los yerros motivados por las acciones de individuos corrompidos y ambiciosos. De la misma manera que ocurre en las otras novelas —y reafirmando la idea de que las preocupaciones de la República Restaurada se imponen sobre la representación del pasado y de los movimientos independentistas— son las acciones de ciertos miembros de la sociedad las que aparecen como responsables de las crisis, y no el gobierno en sí.

El conjunto de aventuras que enfrenta Enrique se inserta, además, en otro marco narrativo: la novela de pruebas. Estas desafían la integridad del héroe, una que viene marcada desde su apellido, Torre Leal. Una vez en el exilio, el personaje cambia de nombre y se hace llamar Brazo-de-Acero; bajo este apelativo, confirma su lealtad, fortaleza y honradez y, gracias a sus buenas acciones —entre ellas salvar a la esposa del Indiano de las garras de Morgan—, gana aliados que lo ayudan a probar su inocencia frente a las calumnias que derivaron en su exilio. De esta manera, Enrique puede recuperar su apellido y las posesiones de su condado, además de que el virrey acepta ser su padrino de bodas. De esta manera, se fortalecen los vínculos entre el individuo y la autoridad.

Si bien el protagonista tiende a reafirmar su identidad en la novela, también es cierto que experimenta ciertos cambios, y ahí es donde interviene la narrativa propia de la novela de educación. En un principio, el personaje se distingue por su carácter ligero y su falta de sagacidad en lo que se refiere a relaciones amorosas e interpersonales. Justamente es su ligereza la que lo lleva, sin él saberlo, a cortejar a una mujer casada, a tener conflictos con el Indiano y a exponerse a las calumnias de su tío político. En su exilio conoce el amor verdadero y el trabajo, descubre las razones de su exilio, conoce de cerca los vicios de los piratas, y ello lo convierte en un hombre más maduro, capaz de asumir el papel que le corresponde en la sociedad. Es así que, en lugar de cuestionarlo, al quedar enmarcados

los discursos deliberativos y el relato independentista por otras formas narrativas más conservadoras, pareciera que la novela tiende a reafirmar un orden de mundo al que el individuo debe adecuarse.

Antes de concluir el análisis de la novela, cabe advertir que el desenlace del relato sugiere una interpretación alegórica que parece referirse alternativamente al presente y al pasado colonial: por un lado, Enrique es perdonado por el virrey, y así hay una reconciliación entre individuo y gobernante, necesaria para la paz pública. Asimismo, lima asperezas con el Indiano, un cacique noble que, en esta novela, parece representar el mundo indígena, un elemento particularmente problemático en el imaginario nacional, y la posibilidad de su convivencia pacífica de este último con el hombre de cultura occidental; de hecho, es el indígena el que intercede por Enrique ante el virrey. Además, la mujer que ama, y con la que se casa, es una joven de origen francés, de manera que se da la unión perfecta con la representante de una nación con la que México tuvo conflicto en los años previos a la República Restaurada, y esta unión se proyecta hacia el futuro. Finalmente, el ocupar el lugar que corresponde a Enrique como heredero del condado de Torre-Leal implica asumir su origen español. En lugar de un mensaje revolucionario, lo que parece predominar en esta novela es un mensaje de reconciliación. En este sentido, no parece gratuito que el único tema que no abarque es el de la Inquisición y lo que representaba en el contexto de la República Restaurada —retroceso, poder eclesiástico, conservadurismo—, tan dominante y problemático en otras novelas de Riva Palacio como *Monja y casada*, *virgen y mártir*, *Martín Garatuza* o *Memorias de un impostor*. Por su parte, desde una tendencia reconciliadora en torno a un orden de mundo particular, la independencia frente a España queda como un problema abierto, pero no resuelto por el relato.

A manera de conclusión

Como se puede advertir a partir de las novelas analizadas, en la representación del pasado colonial parecen intervenir de manera fundamental dos elementos: el contexto histórico en que fueron

escritas las obras, que incide en la forma de abordar ciertos temas e imaginarios vinculados al pasado colonial, y los géneros literarios y discursivos de los que se alimentan las novelas para representar cada tema en particular y articularlo en un conjunto. Ambos elementos contribuyen a la conformación de un imaginario conflictivo y contradictorio sobre el pasado colonial.

Por un lado, el contexto de la República Restaurada, en que domina la preocupación por ordenar a la sociedad y consolidar un sistema político, parece influir considerablemente en la forma de figurar a los individuos y a los gobernantes. En las novelas nunca se pone en duda la legitimidad de los últimos; en contraste, los elementos conflictivos son los individuos que ambicionan y ponen en peligro el orden establecido. La narrativa costumbrista y didáctica, las novelas de educación y de pruebas, así como los relatos históricos ejemplares, se constituyen en formas discursivas que focalizan la atención en el individuo como problema; contribuyen a la representación de personajes que no se adecuan al orden establecido y deseado, o deben demostrar su valía para integrarse a él. Ello favorece la conformación de cierta relación empática con los gobernantes coloniales que hasta cierto punto matiza la oposición entre los tiempos que se fue instaurando en el imaginario desde los inicios del México independiente. No obstante, esta imagen de mundo deja sin explicación la independencia de México como un acontecimiento político, pues el elemento individual que interviene en esta última queda deslegitimado.

De manera paralela a lo anterior, se explora el tema de la necesidad de independencia en las dos vertientes que se fueron desarrollando en el imaginario del siglo XIX: como un acontecimiento político que implica la ruptura con España, y como una liberación frente al atraso que representaba la institución eclesiástica. En ambos, el conflicto se expresa fundamentalmente a través de los discursos de algunos personajes que echan mano de la retórica deliberativa y se presenta una falta de correspondencia entre lo que los personajes revolucionarios dicen y lo que ocurre en las novelas, o lo que asevera el narrador, de manera que el discurso independentista no se incorpora de forma coherente en la narrativa del pasado.

Llega a suceder, como en *El pecado del siglo*, que la independencia es vista como una mera transformación de las conciencias.

La vinculación entre imaginarios y géneros discursivos ayuda a evidenciar el carácter problemático y a veces contradictorio de la construcción narrativa del pasado, el cual se explica en función de las necesidades expresivas y las posibilidades de comprensión de un momento histórico determinado. Esta puede resultar una vía de análisis prometedora para lograr una comprensión más profunda de la conformación de los imaginarios sobre la historia nacional.

Bibliografía

- Almazán, Pascual. Un hereje y un musulmán. La novela del México colonial, edición de Antonio Castro Leal, 4a. ed., tomo 2. Aguilar, 1979, pp. 847-970.
- Altamirano, Ignacio Manuel. "Revistas literarias de México (1821-1867)". Obras completas xii. Escritos de literatura y arte, tomo 1, sep, 1988, pp. 29-174.
- Araujo, Pardo, Alejandro. Novela, historia y lecturas. Usos de la novela histórica del siglo XIX mexicano: una lectura historiográfica. Universidad del Claustro de Sor Juana/ UAM, 2009.
- Backzco, Bronislaw. Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Traducción de Pablo Batesh. Nueva Visión, 2005.
- Bajtín, Mijaíl. Estética de la creación verbal. Traducción de Tatiana Bubnova, 10a. ed., Siglo XXI, 1999.
- . Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Taurus, 1989.
- Berlin, Isaiah. Las raíces del romanticismo. Edición de Henry Ardí. Traducción de Silvina Marí. Taurus, 2000.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. "La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico". Tesis de doctorado. El Colegio de México, 2002.
- Booth, Wayne C. Retórica de la ficción. Traducción de Santiago Gubern Garriga-Nogués. Antoni Bosh, 1974.

- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Traducción de Soledad Loaeza Grave. SepSetentas, 1973.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducción de Antoni Vicens. Tusquets, 1983, 2 tomos.
- Chavarín, González, Marco Antonio. “Monja y casada, virgen y mártir y Martín Garatuza: una subordinación didáctica a las estructuras narrativas”. Tesis inédita. unam, 2006.
- Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra, editoras. *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. UNAM, 2005. 3 tomos.
- Connaughton, Brian. *Entre la voz de Dios y el llamado de la patria. Religión, identidad y ciudadanía en México, Siglo XIX*. UAM/FCE, 2010.
- Cuéllar, José Tomás de. “La literatura nacional”. *La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX*. Coordinado por Jorge Ruedas de la Serna. UNAM, 1996. 215-21.
- . *El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo-1789]*. Obras I. Narrativa I. Edición, estudio preliminar, notas e índices de Belem Clark de Lara. UNAM, 2007.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín. *Don Catrín de la Fachenda. Prólogo de Mariana Ozuna*. Lectorum, 2001.
- Fernández Prieto, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2a. ed. Universidad de Navarra, 2003.
- Genette, Gérard. *Figures iii*. Éditions du Seuil, 1972.
- Guerra, François-Xavier. *México: Del Antiguo Régimen a la Revolución*. Traducción de Sergio Fernández Bravo, 2a. ed., tomo I. México: FCE, 1991.
- Hale, Charles Adams. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. Traducción de Purificación Jiménez. FCE, 2002.
- Hernández Landa Valencia, Verónica. “Los tiempos de la historia: La representación de La Colonia en tres novelas históricas de la República Restaurada”. Tesis de doctorado. UNAM, 2014.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Biblos, 1995.

- Knight, Alan. "El liberalismo mexicano desde la Reforma hasta la Revolución (una interpretación)". *Historia Mexicana*, vol. 35, no. 1, 1985, pp. 59-91.
- López Martínez, María Isabel. *El tópico literario: Teoría y crítica*. Arco/Libros, 2007.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Traducción de Jasmin Reuter. 3a. ed. Era, 1977.
- Moreno, Rafael. *La filosofía de la Ilustración en México y otros escritos*. UNAM, 2000.
- O'Gorman, Edmundo. *México: El trauma de su historia. Ducit amor patriae*. Conaculta, 1999.
- Ortiz Monasterio, José. *Historia y ficción: Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. Instituto de Investigaciones José María Luis Mora/ Universidad Iberoamericana, 1993.
- . *México eternamente: Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora/ fce, 2004.
- . "Retórica, preceptiva literaria e historia en Vicente Riva Palacio". De la perfecta expresión. *Preceptistas iberoamericanos del siglo XIX*. Coordinado por Jorge Ruedas de la Serna. UNAM, 1998, pp. 178-189.
- Pacheco, José Ramón. *El criollo. La novela corta en el primer romanticismo mexicano*. Edición de Celia Miranda Carabés. UNAM, 1998.
- Pageaux, Daniel-Henri. "De la imagería cultural al imaginario". *Compendio de literatura comparada*. Pierre Brunel e Yves Chevrel, directores. Traducción de I. Vericat Núñez. Siglo XXI Editores, 1994, pp 101-31.
- Palti, Elias José. *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*. FCE, 2005.
- Pani, Erika, coordinadora. *Conservadurismo y derechas en la historia de México*, tomo 1. FCE-Conaculta, 2009.
- Payno, Manuel y Vicente Riva Palacio. *El libro rojo*. Conaculta, 2006.

- Pozuelo Yvancos, José María. “Retórica y narrativa: La narratio”. Epos. Revista de Filología, no. 2, 1986, pp. 231-252.
- Pujante, David. Manual de retórica. Castalia, 2003.
- Ramos, Julio. Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX. FCE, 1989.
- Riva Palacio, Vicente. Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México. Edición de Antonio Castro Leal. 4a. ed. Porrúa, 2000.
- . Los piratas del Golfo. Edición de Antonio Castro Leal. 2a. ed. Porrúa, 1971.
- Rodríguez Galván, Ignacio. “Profecía de Guatimoc”. Poesía romántica. Selección de Alí Chumacero. Prólogo de José Luis Martínez. UNAM, 1993.
- Ruedas de la Serna, Jorge, coordinador. La misión del escritor. Ensayos mexicanos del siglo XIX. UNAM, 1996.
- Sierra O’Reilly, Justo. La hija del judío. Antonio Castro Leal, edición y prólogo. 2a. ed. 2 México: Porrúa, 1982. 2 tomos.
- Sommer, Doris. Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina. Bogotá: FCE, 2004.
- White, Hayden. “La poética de la historia”. Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX. Traducción de Stella Mastrangelo. FCE, 2002, pp. 13-85.
- Zea, Leopoldo. El pensamiento latinoamericano en el siglo XIX. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1986.

El habla fronteriza en *Estrella de la calle sexta* de Luis Humberto Crosthwaite

JOSEFINA ELIZABETH VILLA*

Resumen:

Conformado por la reformulación de dos sustancias: expresión y contenido, *Estrella de la calle sexta* deviene símbolo estético literario. Como símbolo suspende el valor referencial y no garantiza correspondencia entre lo enunciado y el mundo externo. Sin embargo, dado que está construida sobre la organización cultural de la realidad fronteriza, la obra literaria mantiene una tensión con la existencia concreta “del sentido común”. Esto le permite ser interpretada como “literatura de la frontera” pero también funcionar como un modelo de expresión colectiva. En este trabajo enfatizaremos la función del habla como el material constructivo que singulariza esta narrativa y además como el vehículo que expresa la modelización literaria de una comunidad fronteriza.

Palabras clave:

Símbolo estético, lengua, habla, reformulación estética, literatura fronteriza.

Introducción

Si consideramos a una obra literaria como un signo diríamos, siguiendo a Hjelmslev, que está conformada por dos elementos

* Universidad Autónoma de Baja California.

(funtivos) que son llamados expresión y contenido, los cuales son solidarios y se presuponen necesariamente. Sin embargo, las obras literarias no se reducen a su explicación como signo puesto que, al contrario de lo que ocurre con este, suprimen su relación con el referente y con los valores de verdad y falsedad que pudieran atribuírsele. La obra literaria constituye no un signo sino un símbolo estético (Prada 198).

Un símbolo se produce mediante una reformulación estética, procedimiento que, por un lado, toma la lengua cotidiana como sustancia para formar el plano de la expresión y por otro, toma la sustancia del mundo codificado como “real” por el sentido común para formar el plano del contenido. Expresión y contenido son rearticulados con una intencionalidad estética que constituye el símbolo. De esta manera se instaura una clase de discurso diferente que si bien es deudor de la lengua y el mundo del sentido común no garantiza una fidelidad a ellos.

Renato Prada señala dos funciones primordiales de la lengua: como medio de comunicación que es capaz de crear significados y como sistema modelizador. Además de transmitir información la lengua nos muestra un modo de ver la realidad; introducirnos a una lengua es conocer también su forma particular de apropiación del mundo. Asumiremos aquí el conjunto de relatos *Estrella de la calle sexta* como un símbolo estético que se construye mediante la modelización de las sustancias de la expresión y del contenido tomadas ambas de la realidad fronteriza. Dado que provienen de ella, los planos que conforman el símbolo mantienen en todo momento una tensión con la realidad concreta, no ficcional pues re-crean el paradigma de la identidad con que se reconoce a la cultura del norte de México, especialmente la que se manifiesta en la frontera con los Estados Unidos. Tal relación, realidad-mundo ficcional, permite el mecanismo de la interpretación pero no es debido a las coincidencias entre ambos que la obra adquiere valores estéticos que la singularizan. *Estrella de la calle sexta* es una obra singular no porque sea posible entre ella y el mundo cotidiano del sentido común una serie de verificaciones y constataciones sobre la “realidad fronteriza”. Lo destacable literariamente en esta obra es el ejercicio menor de la

lengua que se instaure dentro de ella y que, al producir una *ilusión de realidad*, crea también un mecanismo de fuga mediante el cual la hegemonía de la lengua expande los límites de la expresión.

De acuerdo con algunas de las consideraciones que desarrollan Deleuze y Guattari en *Kafka, por una literatura menor*, solo la literatura que instaure desde dentro de sí un ejercicio menor de la lengua es capaz de convertirse en una *maquinaria de expresión colectiva* (32). Por ejercicio menor de la lengua se entiende la literatura que usa la expresión de una minoría dentro de una lengua literaria mayor. Por lengua mayor entenderíamos en México cierta literatura que excluye de sí las variantes dialectales de su propia lengua, con lo cual se crea la ilusión de una uniformidad lingüística y se establece una separación entre la lengua literaria y el habla. Deleuze y Guattari explican que el atributo *menor* no califica ya a ciertas literaturas sino a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de una literatura mayor o establecida (31). La condición que califica a *Estrella de la calle sexta* como parte de una literatura menor es el uso de elementos particulares en su expresión que sirven de vehículo para manifestar el modelo de conciencia de una comunidad fronteriza.

1. El problema de la lengua en la literatura fronteriza

Desde que el habla de la periferia norteña se incorporó en la literatura se abrió la discusión acerca de su pretendido realismo. Con argumentos a favor y en contra la nueva literatura escrita por narradores y poetas radicados en los estados del norte apostó por una construcción del discurso que recreara o imitara los aspectos orales de su habla. (Quizá esta sea la más sobresaliente de sus innovaciones estilísticas y también la que logró convertirla en un producto de fácil clasificación en el mercado editorial). A nuestro parecer, la nueva reformulación del lenguaje que incluye a los regionalismos del norte forma parte de un movimiento que busca incorporar un nuevo horizonte sociocultural en la dinámica históricamente centralista de nuestro país. Lo interesante de este fenómeno está en que a pesar de haber existido grandes figuras literarias oriundas del nor-

te de México como Julio Torri o Enriqueta Ochoa, es a partir de la escritura con marcas regionalistas de algunas de las obras de Eduardo Antonio Parra, Elmer Mendoza y Luis Humberto Crosthwaite, entre otros, que la crítica disertada sobre la “realidad” del norte mexicano. Escritores como Ricardo Elizondo o Federico Campbell habían introducido elementos semánticos que figuraban la región norteña en sus obras pero sin utilizar los recursos del habla en la articulación del discurso.

Que la crítica se atreva a discutir, a partir de la escritura de autores como Luis Humberto Crosthwaite, cuál es la “realidad” del norte mexicano, es algo significativo puesto que tal preocupación confirma que el lenguaje es lo que determina gran parte del sentir de toda una región circunscrita al territorio nacional. Significa también que incorporar el habla fronteriza a la literatura es incorporar, sobre todo, un modelo de mundo, una de las variadas formas de apreciación de la realidad que existen en México.

La discusión acerca de la existencia de una literatura de la frontera ha llevado implícita la suposición de que existe un mundo real del cual el discurso estético es una imagen. Esta premisa tiene su origen en la interpretación de la mimesis aristotélica como una propuesta de un *modelo* existente y no como la imitación de cierta estructura lógica de la realidad. La primera interpretación ha hecho que la mayoría de los estudios académicos que se ocupan de las obras producidas por los narradores del norte de México se dediquen a indagar “las imágenes estereotipadas del espacio fronterizo” (Mora 157) en las representaciones ficcionales sin ocuparse de señalar las características estéticas que las hacen singulares. Una de esas características es que la mayoría de las obras que integran el “corpus” literario de la frontera intentan crear, como señalaba Roland Barthes, una *ilusión de realidad*. Hay que señalar que el uso de los recursos que crean la ilusión referencial tiene una *función específica* que, como decía Tinianov, busca también su *forma específica*. En *Estrella de la calle sexta* es, además de la mención de topónimos, la reformulación del habla lo que echa a andar la función constructiva de los elementos formales.

2. La ilusión de realidad

En el ensayo *El efecto de realidad* Roland Barthes dice que una obra artística produce un efecto de realidad cuando crea una ilusión referencial. Esto es, cuando utiliza mecanismos que suprimen la connotación a favor de la denotación. La ilusión referencial funciona como un *haber estado allí* que se construye a partir de la utilización de referentes concretos que tienen una existencia “verdadera” en el mundo del sentido común. Son recursos o procedimientos: “cuyo estudio global todavía no ha sido emprendido, [entre ellos] se puede notar, por ejemplo, el anclaje espacio-temporal (empleo de topónimos y/o cronónimos que producen la ilusión de la ‘realidad’)” (Greimas 337).

En los tres relatos incluidos en *Estrella de la calle sexta* se mantiene una tensión con la realidad concreta de la frontera norte de México, particularmente con la región Tijuana-San Diego, a través de dos recursos importantes: la utilización de topónimos y la reelaboración del habla fronteriza; la reformulación de ambos produce la *ilusión de realidad*.

a) *La ciudad real como espacio diégetico*

El espacio fronterizo existente entre dos naciones (México-Estados Unidos) es utilizado como escenario para desarrollar la diégesis de los relatos contenidos en la obra *Estrella de la calle sexta*. El espacio tematizado en las narraciones que analizamos es un mundo ficcional creado que utiliza recursos tales que producen un efecto de realidad. Por principio de cuentas diremos que estamos frente a tres historias que comparten referentes comunes en cuanto a la espacialidad. La primera de ellas se llama “Sabaditos en la noche” y se desarrolla principalmente en una calle turística llamada avenida Revolución. La segunda de ellas es “Todos los barcos” y narra el rito de paso de un joven norteamericano y su arribo a la adultez en uno de los bares de la misma avenida. La tercera de ellas, más compleja estructuralmente, y titulada “El gran pretender”, narra las aventuras del Barrio 17 y sus protagonistas anclados en una sociedad que se revela fronteriza. Las tres historias se desarrollan en un espacio público abierto: la

calle. Es en este lugar donde se sitúan las acciones de los personajes. En la calle un hombre da cuenta de su ser en el mundo: “Hey, hey, aquí nomás mirando pasar a las beibis. Todos los sábados me encuentras sentadito en esta esquina, tripeando, agarrando mi cura” (Crosthwaite 13); también es en la calle donde un joven emprende el camino que lo llevará a transformarse en adulto: “Rumbo a la avenida Revolución. Peregrinaje. Alrededor las ofertas, el comercio: artesanías, cigarros, taxi-taxi, señoras pidiendo limosna con bebés amarrados a sus espaldas. El camino está sucio” (69). Y, en el último de los relatos, es la calle el sitio de reunión donde un grupo de personajes se reúne para hablar de las glorias pasadas del Barrio: “Por eso los morros se juntan en la misma esquina donde se reunían el Saico, el Mueras, el Chemo y el resto de la clicca para hablar de los rucos, los cholos viejos, los que se fueron, los que se quedaron” (82). La calle es el topos que configura el espacio ficcional ideal para el devenir de la historia. La calle, la suma de las calles, articula a su vez un espacio mayor: la ciudad.

Al respecto de cómo se revela un espacio en la ficción, Mieke Bal dice que es durante la presentación de la fábula cuando los lugares son vinculados a ciertos puntos de percepción. Los puntos de percepción pueden darse por un personaje que observa y reacciona ante él o también puede ser “anónimo” (y creemos que se refiere al dado por el narrador). Consideramos los siguientes como puntos de percepción que articulan el espacio:

Te voy a decir cómo es esta calle, cómo es mi esquina, cómo es la raza que pasa por aquí en las noches. . . . la calle es una línea recta, sucia, rodeada de cantinas, farmacias, hoteles, congales, restaurantes y muchísimos lugares que venden artesanías. No tiene una iglesia o una cruz roja que la redima y la salve del infierno cuando se muera. Mi esquina está en la Calle Sexta, no es distinta a otras esquinas (21).

Arriba, bares con terraza. Muchachos y muchachas gritando y bailando. Besándose. En las banquetas, señoras pidiendo limosna, bebés atados a sus espaldas; señoras en el piso, ofreciendo pulseritas, artesanías. Two for dollar (71).

Agua cayendo sobre el Barrio. . . . Un arroyo atraviesa la calle. Algunos morritos salen sin que sus jefas se den cuenta, hacen barcos de papel. . . . Cuando las calles del Barrio se ponen así, no hay ninguna ranfla que pueda entrar. Se resbalan, se atascan. Los cholos cansados, que apenas regresan del jale, estacionan su ranflas en las orillas, junto a la casa del Pancho. . . ahí se quedan largo rato, mientras pasa la lluvia, pisteano, cotorreando (102-03).

El primer ejemplo tomado de *Sabaditos en la noche* es la percepción de un personaje, en este caso del narrador-personaje, quien describe el espacio que habita los fines de semana y en donde se desarrolla la narración. Los dos siguientes párrafos son percepciones “anónimas” dadas por el narrador y solo en el segundo caso dicha percepción está focalizada por la mirada del joven que atraviesa la avenida para dirigirse a uno de los bares.

En la articulación del espacio también se utilizan topónimos y sitios con nombres propios: la avenida Revolución, el bar Blue Note, el salón de baile La Estrella, las tortas El turco, el Nigte-Ha, Southwestern College; así como los nombres de lugares geográficos: Tijuana, Tecate, San Diego, Los Ángeles, el Cerro del Cuchumá, la colonia Cacho. La utilización de estos lugares con nombre propio en los tres relatos es uno de los mecanismos por medio de los cuales se crea la ilusión referencial o efecto de realidad. Estos nombres deben su inclusión en la narración a la necesidad de articular un espacio producto de la suma de todos ellos. Las calles, los nombres de sitios recreativos, los lugares geográficos adyacentes delimitan lo dentro-fuera e imitan un modelo de organización urbana que, como en este caso, puede tener un referente extratextual (Pimentel, *Espacio* 63).

La ciudad articulada en *Estrella de la calle sexta* no es, como lo han querido ver algunos críticos, la ciudad de Tijuana en sí misma. Es una re-creación independiente que toma de la realidad su estructura o, diremos mejor, cierta estructura, ya que la disposición de una ciudad tan compleja como Tijuana no se limita a una sola avenida. Dice Philippe Hamon: “la descripción es re-escritura de otros sis-

temas de clasificación . . . reticulación de un extratexto” (cit. en Pimentel, *Espacio* 65). La ilusión de realidad se produce debido a que un sistema descriptivo, al articular un espacio, hace uso de modelos culturales previos que organizan el mundo. La ciudad de Tijuana, en el objeto de nuestro análisis, es una construcción que funda ficcionalmente otra ciudad, agregando o jerarquizando nuevos valores, nuevos significados en torno a una intencionalidad estética.

b) Una isotopía fonoprosódica

Las marcas regionales en la literatura, por la ley de la isomorfía, se manifiestan tanto en el nivel de la expresión como en el contenido. Podríamos decir que estas marcas son vínculos semióticos que se presentan como expresiones lingüísticas regionales a nivel fonético, sintáctico, semántico, pragmático y la “referencialidad” al menos virtual a “hechos”, personas típicas de la región, fenómenos atmosféricos y costumbres (Prada 90). Estas marcas regionales otorgan una coherencia al discurso porque trazan líneas de significación por medio de redundancias temáticas o fonéticas que son llamadas isotopías. En un texto podemos encontrar diferentes líneas temáticas que forman una red isotópica. Esta red influye en la percepción de la obra artística creando un efecto de uniformidad en su lectura (Greimas 337). Una isotopía que se construye sobre el plano de la expresión Greimas la llama *isotopía fonoprosódica*.

¿Cómo localizar las isotopías en *Estrella de la calle sexta*? Umberto Eco responde: descubriendo las reglas que construyen su coherencia (144). Una línea de significación en esta obra la constituye la recurrencia de sintagmas que utilizan en su construcción la fonetización de vocablos o frases del idioma inglés:

Así que es un buen contrato éste que firmamos: el uno para el otro, meid for ich óder (15).

Mi patrón, ese güey sí es gringo, para que veas, a peín in da faquin as (16).

Calmado, carnal, yastuvo, deje algo pa más al rato, qué pues, se está poniendo usted muy saico (94).

Trabajaba de carrocerero en el Otro Saite (112).

En los ejemplos que citamos ciertos elementos de una oración están escritos haciendo una imitación de la pronunciación fonética de un idioma extranjero. Aunque la mayor parte de las oraciones está construida por palabras en español, y siguiendo su lógica sintáctica, al final de ellas el sentido se completa con los vocablos del idioma inglés.

Una regla de coherencia de esta isotopía está presente en la utilización de actos del habla fronterizos que toman palabras de un idioma extranjero a manera de préstamos lingüísticos para elaborar un caló propio. Sobre estos actos del habla típicos de la frontera norte de México, en concreto en la ciudad de Tijuana, se han realizado estudios empíricos lingüísticos de los que se ha concluido que los dos fenómenos producto del contacto entre el español y el inglés en esta frontera son dos: la lexicalización de préstamos del inglés y el cambio de código (Valencia 18). El préstamo lingüístico es “la introducción de palabras o frases idiomáticas cortas de una lengua en otra, que se incorporan al sistema gramatical de la lengua receptora y que el hablante trata como parte del léxico de ésta”. A diferencia del cambio de código, que es un fenómeno de alternancia, los préstamos léxicos provenientes del inglés tienen un alto grado de integración verbal al español (23).

Lo interesante de este fenómeno lingüístico está en que su uso pone en evidencia la coexistencia de dos culturas, la mexicana y la norteamericana, que comparten espacios de intersección donde se producen diálogos entre sus textos.

Una característica que singularizó a la narrativa de Crosthwaite desde sus primeras publicaciones fue la construcción de un discurso que tomaba préstamos léxicos del idioma inglés sin recurrir a notaciones especiales al hacerlo. Este narrador fue uno de los primeros en convencionalizar en la literatura la lexicalización y fonetización de los préstamos lingüísticos del inglés al español en la literatura mexicana que tomaba como modelo de la realidad a los espacios territoriales fronterizos. En *Estrella de la calle sexta*, esta forma de apropiación participa como elemento constructor del discurso. Si bien las palabras tomadas del inglés no transforman sustancialmente el contenido semántico del sintagma lingüístico. Lo único que

se produce con este fenómeno es, siguiendo a Saussure, que las palabras extranjeras “no existen más que por su relación y su oposición con las palabras que les están asociadas” (49). Por lo que la significación que acontece al encontrar construcciones articuladas con vocablos pertenecientes a dos idiomas distintos es que se trata de una manifestación lingüística, en este caso: una ocurrencia en el habla del español, que considera importantes sus relaciones con otra cultura, tanto como para dar cuenta de ellas en su expresión.

En principio, dice Lotman, toda la cultura es políglota puesto que siempre el origen de sus textos se produce en el cruce de por lo menos dos sistemas semióticos (*Semiósfera* 85). Si rastreamos el origen de todo concepto encontraremos que sus raíces provienen siempre del intercambio entre varios lenguajes. El automatismo que produce la familiaridad con que vemos cotidianamente a los actos culturales hace que “desaparezca” este origen políglota natural. Pero el lenguaje fronterizo, como acto particular que acontece dentro del medio semiótico, revela el originario dinamismo de la cultura y pone en marcha otros procesos generativos de sentido (90). El lenguaje fronterizo se convierte así en: a) manifestación y sentir de una identidad colectiva y b) sustancia de la expresión con la que pueden elaborarse discursos de modelización secundaria como el discurso estético.

Una regla de coherencia isotópica en el plano de la expresión está, entonces, en la recurrencia de los intercambios lingüísticos entre dos idiomas para formar un solo mensaje. Otra regla de coherencia que advertimos en los tres relatos de *Estrella de la calle sexta* es el uso de elementos de las literaturas orales para crear un efecto testimonial en el discurso.

De acuerdo con Renato Prada, la literatura testimonial tiene una remota tradición en América Latina. Su misión, desde la conquista, fue testimoniar sobre la verdad de los hechos por lo que siempre es intertextual, supone “otra versión o interpretación (otro texto) sobre su objeto (referente), una versión opuesta, contraria o distorsionada, a la cual corrige, se opone o rectifica” (*Discurso* 11). En *Estrella de la calle sexta* la referencialidad se suspende para crear un símbolo estético. Sin embargo, hay ciertos elementos del discurso

testimonial como la presentación de un narrador en primera persona que suponen la presencia de un receptor y que producen un efecto de oralidad. Tenemos varios ejemplos de esto:

He ganado muchos amigos, sentado por aquí. Batos desconocidos a veces llegan y se sientan conmigo. Como tú, como muchos otros que tienen ganas de platicar . . . (18).

Y es que el Nichte-Ha es el lugar. No hay otro donde un cholo pueda estar a gusto con su jaina y su música Y si tienes compitas en otras colonias pues ahí es cuando los saludas. Y si tienes alguna bronca con un güey de otro barrio, pues ahí es donde lo resuelves (122).

Ford Galaxie: el mejor carro del mundo. ¿Cuántos cholos caben en una ranfla de ese tamaño? Mejor ni preguntes (127).

Que se recurra a la oralidad como elemento para modelizar el mundo de la frontera norte de México puede deberse a la poca o nula tradición escrita que existe en esa región. A diferencia del centro del país las ciudades que se desarrollaron en la periferia no construyeron élites de poder intelectual que construyeran ideologías colectivas.¹ Las ciudades del centro en cambio conjuntaron círculos de conocedores de las letras que fueron capaces de mantener e interpretar el aparato legal y jurídico que sostuvo el poder virreinal. A este selecto grupo de ilustrados Ángel Rama le llama *La ciudad letrada*. Este grupo de élite lo integraron intelectuales al servicio del poder que diseñaron modelos culturales destinados a la construcción de ideologías públicas. Además:

¹ La investigación de cómo se construyeron ideologías colectivas en la frontera norte es apenas incipiente y requiere de un trabajo historiográfico interdisciplinario. En Baja California, la literatura ha sido un vehículo constructor de ideologías públicas y un discurso sobre el que se han anclado mayormente las indagaciones sobre la identidad fronteriza. Ese es uno de los rumbos por el que se encaminan ahora mis investigaciones.

Su supremacía se debió a la paradoja de que sus miembros fueron los únicos ejercitantes de la letra en un medio desguarnecido de letras, los dueños de la escritura en una sociedad analfabeta y porque coherentemente procedieron a sacralizarla dentro de la tendencia gramatológica constituyente de la cultura europea (33).

El desarrollo de las ciudades de la periferia del norte se debió más que nada al empuje y visión de productores empresarios con poca o nula tradición escrita y, sobre todo, a la migración de la clase trabajadora de diversas regiones del país; consecuentemente los primeros productos culturales elaborados a partir de una autoconciencia semiótica tienen la tendencia a privilegiar el habla natural sobre la tecnología de la escritura.²

3. Un ejercicio menor de la lengua

Saussure separa la lengua (*langue*) del ejercicio del habla (*parole*). Mientras que la lengua es la suma de imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, el habla es un acto individual de voluntad e inteligencia. Así tenemos, para el caso que nos ocupa, una distinción de la *lengua* como la lengua española cuya existencia radica en la comunidad parlante de esta. La lengua española existe en virtud de un “contrato” colectivo establecido entre los miembros de la comunidad hispanohablante. La lengua es esa especie de “diccionario” que poseemos en cada uno de nuestros cerebros y que está regulada por una convención social que dicta la gramática y la ortografía correctas para su uso. Saussure equipara la lengua con una sinfonía cuya realidad es independiente de la forma en que se ejecute. La lengua, como la sinfonía, al ser ejecutada por los

² Sobre el privilegio del habla sobre la escritura en la tradición occidental, tomamos la idea de Jacques Derrida cuando señala que tal privilegio responde siempre a una necesidad histórica.

hablantes sufre accidentes que producen actos lingüísticos de voluntad individual. Al ser enunciada la lengua se convierte en *habla*.

Cada acto particular de la lengua produce eventos fonéticos singulares que expresan una voluntad. Podríamos decir que el habla es la elección sintagmática que hacemos cuando decidimos comunicarnos utilizando el paradigma (código) dado por la lengua. Decíamos que en *Estrella de la calle sexta* el habla es reformulada para conformar el plano de la expresión, circunstancia en la que nos detendremos en esta última parte.

Si bien la lengua utilizada como código articula mensajes de diferente tipo, como el texto artístico, es verdad que al llevar estos mensajes a la escritura se incrementa su distancia con respecto a la lengua hablada; puesto que el escribir un texto de cualquier naturaleza implica someterlo a ciertas reglas gramaticales que condicionan su lectura. En la escritura de los tres relatos que integran la obra que nos ocupa hay, efectivamente, un condicionamiento del habla particular de la frontera. Sometida a reglas estéticas que producen un ritmo en el trayecto de lectura, el habla fronteriza construye una isotopía fonoprosódica que otorga una coherencia al discurso. Aunque no se trata de una imitación tal del habla fronteriza sino la imitación de una estructura dispuesta con el fin de producir efectos estéticos. Si debemos señalar, además, la importancia de esto último diremos que radica en que el habla fronteriza al ser incorporada a la escritura creativa contribuye a la renovación de los procedimientos con que se elabora la literatura en México.

El habla, en su uso cotidiano, modifica los hábitos lingüísticos y con esto interfiere en la evolución de la lengua. Hay una interdependencia entre ambas. La lengua es producto y a la vez instrumento del habla (Saussure 46). De ahí la incorporación paulatina que van haciendo los diccionarios de nuestra lengua de los vocablos que surgen del habla popular.

En México, las alteraciones o actualizaciones de vocablos lingüísticos de otros idiomas (indígenas o extranjeros) usados como elementos constructivos del discurso literario han sido recursos que modifican, y con razón, la recepción de las obras. De ahí procede la clasificación de la narrativa del norte en cuanto recurre al habla

coloquial de una región geográfica para conformar el plano de la expresión (como sucedió con la novela “indigenista” de Rosario Castellanos o con la narrativa de la “onda” de José Agustín). El habla sirve como elemento constructivo que se opone, dentro del sistema de la obra particular, a otros recursos tradicionales como la trama, el estilo o la sintaxis. El habla de la frontera, para el caso que nos ocupa, es un recurso no tradicional que dota al texto artístico con un carácter innovador y que también se convierte en uno de los elementos dominantes de la obra.

El habla introducida como regionalismos, o en algún otro uso especial, en la lengua literaria aparece como *ruido* dentro de la gramática que regula el idioma. En los sistemas tradicionales de comunicación el ruido impide que los mensajes sean efectivamente transmitidos, pero en el arte el *ruido* es generador de nueva información. *Estrella de la calle sexta* es un texto construido sobre una estructura artística modelada sobre diferentes programas narrativos que introduce vocablos de otro idioma reformulados para seguir la sintaxis de la lengua española. La capacidad del arte de asimilar los vocablos extrasistémicos, ajenos a la lengua, permite que se generen nuevos significados que revelan la singularidad de esta obra. Pero, en este conjunto de relatos, el habla tiene, además de una ocurrencia particular de la lengua expresada con palabras, un contenido ideológico potencial.

Para Bajtín, la palabra es un signo de la conciencia, ella acompaña a todo acto ideológico. La palabra es material aunque también es un signo de uso interno; es decir, que puede usarse como signo sin necesidad de expresarse plenamente hacia el exterior. De hecho, para Bajtín, todos los signos que tienen un contenido ideológico son materiales. La ideología no radica en la conciencia individual sino que es el producto de una relación entre materiales sígnicos. La conciencia surge a través de una cadena que une la comprensión entre un signo y otro, sucesivamente: “No existen rupturas, la cadena jamás se sumerge en una existencia interior no material, que no se plasme en un signo” (34). De esta manera, Bajtín niega la existencia de una conciencia individual:

El signo sólo puede surgir en un territorio de interindividualidad, territorio que no es “natural” en el sentido directo de esta palabra: el signo tampoco puede surgir entre dos homo sapiens. Es necesario que ambos individuos estén socialmente organizados, que representen un colectivo: sólo entonces puede surgir entre ellos un medio sígnico (semiótico) (35).

En tanto que la ideología es el resultado de esa comprensión de la cadena sígnica, la conciencia es colectiva. (Recordemos que el signo surge mediante una convención e interacción social). Si la palabra es signo de la conciencia entonces podemos decir que el habla fronteriza no solo funciona como material constructivo de la obra sino que también es un vehículo que expresa el modelo literario de una ideología colectiva:

En la palabra se ponen en funcionamiento los innumerables hilos ideológicos que traspasan todas las zonas de la comunicación social. Por eso es lógico que la palabra sea el indicador más sensible de las transformaciones sociales, inclusive de aquellas que apenas van madurando, que aún no se constituyen plenamente ni encuentran acceso todavía a los sistemas ideológicos ya formados y consolidados (44).

Los actos de la palabra registran las fases transitorias de las transformaciones sociales. Esto último coincide con la idea de Saussure acerca de que en el habla se produce la evolución de la lengua. Así, tenemos que el registro de una forma particular de utilización del lenguaje en México, su reelaboración como sustancia de la expresión de un producto artístico, lo convierte en un vehículo ideológico que refracta³ la realidad. El signo que es la palabra re-

³ Cuando nos referimos a que el signo refracta la realidad seguimos la idea de Bajtín, para quien la refracción es aquella “operación” que realiza el signo al representar, reflejar, sustituir o distorsionar lo que está fuera de él mismo; lo que se encuentra más allá de su materialidad.

fracta la realidad a su modo; esto es, que puede modificarla o serle fiel o bien “percibirla bajo un determinado ángulo de visión” (33). Esta es otra de las razones por la que las interpretaciones críticas de la literatura del norte de México tienen, como hemos dicho ya en otra parte, una necesidad de hacer verificaciones entre la obra y el mundo del sentido común.

Pero, ¿qué registra? ¿Cuáles son esas “fases transitorias de las transformaciones sociales”? La incorporación del habla fronteriza como recurso de construcción contribuye a configurar una identidad colectiva dentro de la literatura que, hasta antes de la generación de sus propios productos culturales, aparecía como una variante difusa de la identidad mexicana. También ésta es otra razón, así lo creemos hasta ahora, para estudiar las refracciones que produce el habla particular (como signo constructor dentro de la literatura) de muchas de nuestras regiones en México.

Para que un producto cultural del norte de México pudiera formar parte del horizonte social de nuestra mexicanidad y suscitara, en palabras de Bajtín, “una reacción semiótico-ideológica” (47), fue necesario que se produjera un proceso de descentramiento en el poder económico que desde la Colonia imperaba en el centro del país. La migración hacia el norte y el consecuente abandono del campo; así como el progreso de una lógica terrible de la ilegalidad, que possibilitó el mercado del narcotráfico, han modificado las bases de nuestra economía reubicando los centros de poder y modificando la existencia material de todo un pueblo. Esta quizá sea una respuesta – y una respuesta nada deseable – a la súbita toma de conciencia que cobró la periferia del norte mexicano en las últimas tres décadas y que ha dado pie al surgimiento de algunos de sus más notables productos culturales.

La integración del norte de México, o mejor dicho: el modelo de su organización cultural, en el horizonte nacional ha puesto también en evidencia la existencia de reservas periféricas de significación que están en proceso de constituirse como discursos de identificación de una comunidad.

La identidad mexicana fue el resultado de un mestizaje entre dos herencias culturales. En torno a esta unidad mestiza se ha de-

sarrollado el proyecto de nuestra nación. Aunque en la realidad el privilegio del ascendente extranjero domine, en el discurso somos una nación con valores mestizos que posee toda una iconografía cultural heredada a través de la práctica social y la educación formal. Sin embargo, el arribo de manifestaciones sociales como el neozapatismo y su consecuente revaloración del componente indígena, ha hecho que el proyecto modernizador de nación al que pertenecemos resulte insuficiente para explicar la realidad heterogénea del país. La modernidad, dice García Canclini, es una máscara: “Un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura, pero que por lo mismo los vuelve irrepresentativos e inverosímiles” (21).

Una muestra de que el pretendido modelo de mestizaje ha sido irrepresentativo para la población es el fenómeno masivo de la migración campesina hacia los Estados Unidos. Los sectores discriminados por el inconsistente modelo mestizo en su camino hacia un ideal de superación han contribuido a poblar los espacios geográficos de la periferia norteña, generando con esto procesos de reterritorialización y desterritorialización: nuevas prácticas simbólicas acontecen en los espacios poblados por el arribo de migrantes. Una característica de estas es la formación de hibridaciones que revelan su origen en el cruce de estructuras que antes estuvieron separadas.

Toda lengua, en tanto que sistema, contiene elementos por los cuales la unidad que constituye se fuga. Son elementos que permiten expandir las posibilidades de su expresión. Tal sucede, por ejemplo, con los tropos, que expresan nuevas realidades utilizando la elasticidad semántica que habita en las palabras. Un elemento tensor de la lengua señala un movimiento hacia los extremos de esta, incluso rebasándola (Deleuze y Guattari 38). Los préstamos lingüísticos del inglés y su reformulación en *Estrella de la calle sexta*, son elementos tensivos de la lengua que constituyen el *habla fronteriza* con la que se ha elaborado un símbolo estético. Son, además, elementos constructivos por donde se fuga la hegemonía de la lengua para expandir sus propias fronteras.

Bibliografía

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Tr. Javier Franco, 8ª ed., Cátedra, 1987.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Tr. C. Fernández Medrano, Paidós, 2000.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *Estrella de la calle sexta*. Tusquets Editores, 2000.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Traducción de Oscar del Barco, 6ª ed. Siglo veintiuno editores, 2000.
- De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Tr. Mauro Armignó, 3ª ed. Fontamara, 2011.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. Tr. Jorge Aguilar, Era, 1978.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Tr. Ricardo Pochtar, 4ª ed., Lumen, 1999.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, 1989.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Traducción de Enrique Ballón Aguirre, Gredos, 1982.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Tr. José Luis Díaz de Llano, 2ª ed., Gredos, 1974.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Tr. Victoriano Imbert, 2ª ed., Istmo, 1982.
- . *La semiósfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Tr. Desiderio Navarro, Cátedra, 1996.
- Mora, Sergio. *La representación del espacio fronterizo mexicano en la narrativa mexicana y mexicoamericana: 1974-1998*. 2005. U. de Arizona, disertación de doctorado.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo veintiuno, 1998.
- . *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: La representación del espacio en los textos narrativos*. Siglo veintiuno, 2001.
- Prada, Renato. *El lenguaje narrativo: prolegómenos para una semiótica narrativa*. Universidad Autónoma de Zacatecas, 1991.

- . *Literatura y realidad*. Fondo de Cultura Económica, 1999.
- . *El discurso-testimonio y otros ensayos*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Ediciones del norte, 1984.
- Jakobson, Roman, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tr. Ana María Nethol, 7ª ed., Siglo veintiuno, 1995.
- Valencia, Valeria. “Veintidós préstamos léxicos del inglés en el dialecto del español tijuanense”. *Plurilingua*, vol. 11, n° 2, 2015, pp. 15-33.
- Voloshinov, Valentín. *El marxismo y la filosofía del lenguaje: los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Tr. Tatiana Bubnova, Alianza editorial, 1992.

Narcedalia Piedrotas: el horror de la seducción visual. Costales de huesos en Colombia y México

MAURICIO DUARTE*

Resumen:

Este artículo analiza la novela mexicana *Narcedalia Piedrotas* (1993), escrita por Ricardo Elizondo Elizondo y considera para ello los acontecimientos enunciados como falsos positivos en la Colombia contemporánea. Esta lectura regresa al texto ya canónico del desierto mexicano a partir de los violentos acontecimientos derivados de la implementación de una directiva oficial colombiana con el propósito de entender las violencias que se viven en el pueblo mexicano de Perdomo muy cerca de la frontera. Dicho así, se rastrearán los prejuicios y las conductas sociales que rigen en aquel pueblo demostrando cómo estas se enconan en contra del personaje Juana María en virtud de su apariencia y sus relaciones sentimentales. Al final, se podrá entender el engaño del cual es objeto Juana María y la sustracción de su identidad, cuyo propósito no es otro que presentarla como un costal de huesos sobre el cual imputar crímenes. Este artículo revela una política de ordenamiento social que utiliza a la sociedad y a sus instituciones para garantizar la continuidad de las desigualdades.

Palabras clave:

Falsos positivos, Colombia, narcotráfico, literatura del norte.

*Gulf University for Sciences and Technology.

A menudo acudimos a la literatura para explicarnos la vida misma pero muy pocas veces nos proponemos hacer lo contrario. A menudo encontramos estrictas maneras de aproximarse a las letras que exigen de estas una abstracción de la vida que permita crear a partir de lo esencial una memoria colectiva. Volviendo a leer después de casi dos décadas de su publicación *Narcedalia Piedrotas* (1993), novela ya canónica de la literatura del norte de México, escrita por Ricardo Elizondo Elizondo, y de reflexionar sobre ciertos eventos ajenos a la realidad de Perdomo, el pueblo fronterizo en el que se viven los cambios sociales de una economía global dentro de la novela, hemos descubierto concordancias que emergen del acontecer histórico de Colombia. A pesar de lo inusual de esta relación que, como veremos adelante se anuda a la implementación del engaño en contextos de violencia, creemos que en este caso lo que ha ocurrido en Colombia nos permite esclarecer aún más la novela de Elizondo Elizondo y viceversa.

Nos explicamos. Este trabajo es en primera instancia un intento por iluminar la novela de Elizondo Elizondo a partir de una serie de acontecimientos históricos colombianos enunciados como los falsos positivos acaecidos alrededor de 2006. Vale aclarar por ahora que el término falsos positivos indica en aquel contexto una conducta social lucrativa dentro de las políticas de seguridad democrática que estimuló el asesinato extrajudicial de sujetos en Colombia, durante la presidencia de Álvaro Uribe Vélez. Durante los últimos años, las denuncias de las víctimas y las investigaciones judiciales han permitido entender esta práctica y su organización sistemática. Teniendo en cuenta dichas conclusiones intentaremos explicar el desgarrador desenlace de la novela *Narcedalia Piedrotas* y así examinar hasta qué punto la trama concuerda con la violenta conducta revelada tras los llamados falsos positivos. De este modo, se podrá colegir que el texto de Elizondo Elizondo puede leerse hoy en día como una novela que a la par denuncia otra distante sociedad confabulada alrededor del poder y el lucro. Para cumplir con este propósito, primero vamos a reseñar el contexto de los falsos positivos, formulando un procedimiento que permita ser aplicado a la crítica literaria. A partir de este punto se realizará una lectura comparativa

entre los falsos positivos y la novela en cuestión. Nos interesa aquí denotar cómo se ejecuta el engaño como tal dentro de la novela, que al incorporar el asesinato de una joven personaje nos pone a las puertas de un momento terrible en el que se sustrae la identidad de la víctima en beneficio de su victimario.

Los falsos positivos: el teatro de la guerra

De acuerdo con un texto aparecido en el semanario colombiano *Semana*, el “escándalo” de los falsos positivos salió a la luz pública a mediados de 2007, tras una historia que puede parecer mítica. En ese entonces, según dicta el editorial, un soldado colombiano se reunió con representantes de las Naciones Unidas para denunciar las desapariciones forzadas que estaba ejecutando el ejército.¹ Según la versión del soldado, el ejército seleccionaba, persuadía y asesinaba civiles para luego hacerlos pasar como miembros de grupos guerrilleros. Esta denuncia a primera vista les pareció inverosímil a muchos funcionarios, pues según el testigo, la brigada a la que este mismo pertenecía había asesinado a su padre mientras el militar estaba de licencia. Por esta razón, el soldado afirmó que tuvo que abandonar las filas y buscar el respaldo de las organizaciones internacionales. A partir de este momento se desencadenaron múltiples investigaciones dentro y fuera de las unidades castrenses. Pesquisas que dieron lugar a la investigación exhaustiva del posterior caso de once jóvenes desaparecidos en la localidad de Soacha,² cerca de

¹ Otras fuentes mediáticas y organizaciones no gubernamentales han afirmado que los falsos positivos salieron a la luz pública el 7 de septiembre de 2006. Este día el comandante del ejército en aquel entonces, Gral. Mario Montoya, rectificó ante la prensa que el carro bomba que había estallado en la escuela militar el 31 de julio de 2006 no había sido plantado por las Farc, sino por “personas inescrupulosas”, entre las que se encontraban miembros del ejército. En este atentado resultaron 15 heridos y un habitante de la calle asesinado.

² Los cuerpos de los once jóvenes asesinados fueron encontrados el 23 de septiembre de 2008. Los nombres de las víctimas reconocidas son Fair Leonardo Porras Bernal, Julián Oviedo Monroy, Diego Armando Marín Giraldo, Jaime

Bogotá en 2008 y en el posterior retiro forzoso de 26 oficiales de las fuerzas militares. Desde entonces ha sido tal el interés social por los falsos positivos que, además de facilitar frecuentes titulares de prensa, el otrora burgomaestre de Bogotá, Antanas Mockus, creó una tarjeta navideña virtual para denunciar el rechazo colectivo ante dichos acontecimientos. Así, mientras las investigaciones estaban en curso, los medios de comunicación se ocuparon de difundir las versiones oficiales y las frecuentes rectificaciones de los representantes del gobierno, incluyendo al entonces presidente Álvaro Uribe Vélez.

En el contexto de seguridad democrática³ diseñado por Uribe Vélez, la investigación de los falsos positivos ha permitido rastrear las conexiones entre las operaciones militares y el beneficio económico. Uno de los elementos clave para evaluar este vínculo ha sido la directiva ministerial aprobada en 2005, en la cual se estableció una secreta economía entre el resultado de los operativos militares que incluían “la captura y el abatimiento”⁴ de delincuentes y una

Steven Valencia Sanabria, Daniel Alexander Martínez, Jhon Nelson Gómez y Víctor Fernando Gómez. Cabe anotar que en este caso el nombre de las víctimas ha sido remplazado discursivamente por una estadística: once. Al contrario, la organización Madres de Soacha, creada a partir de estos hechos, tiene el objetivo de mantener viva la memoria de las víctimas y reclamar al estado la verdad sobre los hechos.

³ En *Política de Defensa y Seguridad Democrática*, un documento publicado en 2003 por la presidencia de la república de Colombia, se incluye una carta firmada el 16 de junio de 2003, en la que Uribe Vélez define lo siguiente acerca de su programa: “La Seguridad Democrática es lo que se requiere para garantizar la protección de los ciudadanos. Que el Estado proteja a todos por igual y sin distinción, para que todos los colombianos puedan disfrutar de sus derechos” (5). Luego agrega: “La lucha es de la soberanía de los Estados y de las naciones democráticas contra la soberanía del terrorismo. La lucha es de todos contra el terrorismo”. Así como lo siguiente: “Requerimos eficacia con transparencia. Eficacia, que se mide en resultados, y transparencia, que se mide en la observancia de los derechos humanos” (6). Y finalmente: “El imperio de la ley es también garantía de desarrollo y prosperidad económica” (7).

⁴ Directiva ministerial 029 de 2005 del 17 de noviembre. Este documento se dio a conocer por los medios de comunicación revelando los criterios de

estructura de recompensas. A partir de entonces, el panorama de los derechos humanos en la guerra contra el terrorismo –la guerrilla y el narcotráfico– se agudizó apuntando además a una exigua auditoría y a la falta de transparencia con la que se administró el erario en este caso. Ya en 2009, el comisionado de las Naciones Unidas, Philip Alston, precisó que si bien no existían aún evidencias contundentes para involucrar de plano al gobierno y el ejército colombianos, tampoco existía un acervo que probara lo contrario. El investigador concluyó al final de su breve estancia en Colombia que estos graves hechos podrían ser considerados como asesinatos premeditados, y que el caso de Soacha en ningún momento podría entenderse como un evento inconexo con respecto a otros acaecidos en otras regiones de Colombia. Alston sintetizó los falsos positivos de la siguiente manera:

The phenomenon is well known. The victim is lured under false pretenses by a “recruiter” to a remote location. There, the individual is killed soon after arrival by members of the military. The scene is then manipulated to make it appear as if the individual was legitimately killed in combat. The victim is commonly photographed wearing a guerrilla uniform, and holding a gun or grenade. Victims are often buried anonymously in communal graves, and the killers are rewarded for the results they have achieved in the fight against the guerrillas (“False positives”).⁵

valoración que sostenían una economía secreta justificada en las guerras contra la guerrilla y el narcotráfico.

⁵“La dinámica se conoce muy bien. La víctima es llevada con un señuelo hacia un lugar apartado por un ‘reclutador’. Una vez allí, el individuo es asesinado por miembros de las fuerzas militares. Entonces, la escena es manipulada para hacer parecer que el individuo fue asesinado en un combate legítimo. La víctima es generalmente fotografiada luciendo un uniforme de la guerrilla y en poder de un arma o de una granada. Las víctimas suelen ser enterradas en fosas comunes, mientras que los asesinos son recompensados por los resultados obtenidos en su lucha contra las guerrillas” (mi trad.).

El informe final de Alston fue publicado en 2010 (“Report”).

De esta manera se internacionalizó un hacer sistemático de las fuerzas militares cuya metodología recreó escenografías del terror localizando civiles inocentes en el conflicto armado, mientras suministraba falsas evidencias que eliminaban la identidad de las víctimas. Así se revelaba la efectividad de la estrategia que justifica la violencia como instrumento para promover el desarrollo económico y la pacificación del país acuñada en las políticas de seguridad democrática.

Narcedalia Piedrotas: “el dólar es el lenguaje”⁶

Ricardo Elizondo Elizondo (1950-2013) es con frecuencia acuñado entre los narradores del desierto del norte de México, que junto con Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Daniel Sada y Severino Salazar surgieron en la década del setenta. Su escritura ha estado impregnada por las búsquedas históricas y lingüísticas en un contexto cuya lejanía con la capital mexicana y su cercanía con los Estados Unidos marcan la clave de una región que con urgencia tuvo que urbanizarse. En la novela *Narcedalia Piedrotas* explora estas preocupaciones a través de su protagonista Narcedalia Vega y su familia, quienes entre una y otra generación viven entre los años veinte y setenta del siglo XX. Narcedalia, al igual que los Vega, se caracteriza por capitalizar las pocas oportunidades que le brinda esta árida región multiplicando con frecuencia sus propiedades. En la narración tanto el padre como la madre de Narcedalia ocupan un papel casi intrascendente pero no sucede lo mismo con sus tres hermanos. Por ejemplo, su hermana Guadalupe mantiene una presencia narrativa aun cuando a temprana edad decide abandonar la casa familiar e internarse en un convento de clausura. De la misma manera, sus dos hermanos Melchor y Tomás ocupan un lugar preponderante en la vida de Narcedalia pero todavía más importante después de que

⁶ Declaración de Ricardo Elizondo Elizondo en entrevista con Juan José Flores Nava.

estos son asesinados. Este hecho ocurre luego de que “el cabrero”, un humilde vecino, advirtiera la irresponsabilidad de Melchor frente al embarazo de su hija Sofía, con quien mantenía una relación. Otros personajes sustanciales para el desarrollo de la historia de Narcedalia Vega son su esposo Valentín y su hijo Víctor. A través de ellos se conectan las tensiones de la novela en tanto que Valentín resulta tener un amorío con Juana María, la hija de Gudelio y nieta de Sofía, al tiempo que este se inicia en el negocio del narcotráfico. Dicho así, Narcedalia sería la tía abuela de Juana María y a la vez su hermana. En el transcurso de la trama, las actividades comerciales de Valentín se complican y llegan a poner en riesgo su integridad. A partir de esto, Narcedalia y su hijo planean una solución final que asegura a Valentín y compromete con dolo a Juana María con el mundo del narcotráfico.

La gravedad implícita de la resolución de la novela en la que se involucra directamente la integridad física y moral de Juana María exige revisar de cerca la conducta violenta de Narcedalia a la luz de los falsos positivos. Queremos dejar en claro que entendemos que ninguna situación violenta es comparable con otra y que el asesinato extrajudicial de civiles en Colombia nunca podrá ser equiparado con otros vejámenes, más aún cuando estos carezcan de una concatenación sociohistórica. Esta imposibilidad de generar analogías es incluso más difícil de sostener en casos como el que nos compete, en el cual son los acontecimientos de la llamada realidad aquello que ilumina la lectura de un texto de ficción. Sin embargo, aceptamos ir en contracorriente porque tenemos la convicción de que indagando al mismo tiempo, las vidas que leemos y las que vivimos, podremos encontrar un puente de conciencia individual entre lo real y lo ficticio que nos alerte del lado oscuro de la información mediática. Por eso, creemos necesario localizar herramientas teóricas que nos permitan la reflexión acerca de cada hecho violento, real o ficticio, más allá de su efímera y simulada espectacularidad, tanto en las pantallas televisivas como en las páginas literarias. En otras palabras, la falsedad de la conducta de Narcedalia, que resulta en la muerte de Juana María y su posterior socialización a través de la prensa escrita (en cuyos titulares Juana María aparece como una

narcotraficante), podría habernos recordado lo que otros ya habían vivido, y habernos advertido lo que muchos otros estarían por vivir. Haber leído este tipo de textos con delicadeza nos hubiera hecho menos ingenuos acerca de la realidad proyectada en los medios porque gran parte de lo que vemos y oímos no es más que el frontispicio de quienes quieren multiplicar sus beneficios tal como lo hizo Narcedalia Vega. Haber leído a *Narcedalia Piedrotas* en su momento desde esta perspectiva nos hubiera recordado que en la vida todo se repite a menos que alguien recuerde lo que ya sucedió y actúe para evitar que suceda de nuevo. De ahí que volvamos a esta novela ya clásica con la premura de iluminar a Juana María y proponer un esquema de lectura que difiere de plano a estudios precedentes.

En uno de los estudios disponibles, Nora Guzmán asegura que el hacer de Narcedalia determina la entrada de Perdomo a una modernidad, lo cual permite localizar esta novela a principios del siglo XX. Período en el cual se da, por un lado, la modernización del norte de México y por otro, la apertura de Perdomo a un mercado internacional de mercancías. Según Guzmán, Narcedalia representa la dualidad (127) propia de las primeras décadas del siglo, que revela su empeño por las dinámicas comerciales sin haber puesto en cuestión su identidad conservadora y regionalista. Así mismo se señala el crecimiento de una clase media apolítica que encuentra en el extranjero y en el lujo foráneo un propósito de vida, en cuyo seno el narcotráfico encuentra inmejorables aliados a ambos lados de la frontera. En otra investigación, Miguel Rodríguez Lozano sostiene que Elizondo Elizondo se vale de una escritura fragmentada para persuadir a su lector, de modo que este deba concatenar los personajes con los lugares para darle sentido a la obra y entender su irónico final (512). En particular, el autor señala que la inclusión del narcotráfico permea el relato con cierto carácter fugaz que es evidente en sus personajes. De acuerdo con esta lógica, la novela se ocupa de historias familiares y de personajes femeninos que transgreden las convenciones de dicha región desértica. Estas aproximaciones contraponen la necesidad de interactuar comercialmente con un afuera mientras que registran rápidas transformaciones sociales internas que redefinen el tejido cultural. Sin embargo, vemos aquí que estos

enfoques se interesan en describir cómo el autor se apropia y documenta lo vivido, sin preguntarse acerca de las transformaciones sociales que trae consigo aceptar el capital como fin último.

Consecuentemente, aquí tomamos como partida de nuestro análisis el caso de Juana María para intentar abstraer otra aproximación a *Narcedalia Piedrotas*. Este desarrollo de ideas tiene en cuenta diferentes investigaciones en Colombia alrededor de los falsos positivos, entre las cuales queremos resaltar el trabajo realizado por la alcaldía de Bogotá, en cuyas páginas se define la aberrante ilegalidad de estos hechos:

El *modus operandi* utilizado en todos los casos supera la intención manifiesta de los implicados, en razón de que el reclutamiento en una zona alejada del teatro de operaciones de los acusados, la categoría social de las víctimas, los reportes generados para encubrir su asesinato, la escenificación de un combate en donde no se presentó, y el procedimiento engañoso que se utilizó para atraer a los muchachos hacia su propia muerte, son todos indicativos de que los militares no solamente conocían la ilegalidad de las muertes producidas, sino que también decidieron afectar los bienes jurídicos con el tipo de desaparición forzada de personas, en tanto que, con tal forma de actuar se garantizaba mantener el anonimato de las víctimas y privar a sus familiares de buscar la protección de la ley a favor de los jóvenes muertos (González Amado 203).

Es posible entrever en esta síntesis que el engaño es el mecanismo que permite la sucesión efectiva de hechos de acuerdo con un determinado esquema. Ya veremos adelante que al igual que en este caso el engaño invalida de plano la voluntad de las víctimas en cuanto nunca se dan por enteradas en que están siendo involucradas. De ahí que no exista resistencia alguna, al punto de que la muerte es lo que menos esperan las víctimas en medio de una seducción tejida mediante la siembra de ilusiones. Para poder entender esta misma dinámica en la novela y la importancia del engaño en la muerte de Juana María debemos considerar varias conductas que priman en

lo descrito arriba, tales como la complicidad social; la seducción como instrumento del horror; el vaciamiento simbólico de la víctima; la judicialización y mediatización de los casos y, por último, las recompensas obtenidas por los victimarios. Vale advertir que más que hacer un tratado sobre cada una de estas nociones nos interesa ver las conexiones entre estas y su conjugación sistémica de modo que sirven a un fin único.

Al mismo tiempo hay que advertir que el engaño, y más precisamente “el engaño a los ojos”, conduce dentro del dominio estricto de la literatura hasta la obra cervantina, donde colisionan frecuentemente la realidad y la interpretación –visual– de esta. De acuerdo con Américo Castro las constantes tensiones entre la realidad sensible a la que están expuestos los personajes y lo enunciado por estos conllevan una textura tan artística como ética (cit. por Wiger, 103-04). A partir de esto se ha sugerido que el “engaño a los ojos” que con frecuencia aparece en los diálogos cervantinos no obedece a un “problema epistemológico” como tal, en el que entra en juego el carácter ambivalente de una realidad, sino que implica diferentes perspectivas creadas por los personajes en las cuales la realidad aparece falseada (Martínez Mata 239-40). En consecuencia hay que considerar un estadio endógeno a la obra literaria en el que los personajes se cohesionan a menudo alrededor del engaño colectivo con el propósito de evitar el qué dirán, mientras que alguien permanece excluido de la verdad. Asimismo un estadio exógeno en el que participa un lector que siendo testigo de las tragedias que están ocurriendo padece el suspenso. En medio de esto se plantea entonces el suspenso emergente frente a la dicotomía de denunciar o no los hechos.

El carácter de Perdomo: “Tú a lo tuyo”

Para llevar a buen término un engaño es preciso consolidar una complicidad alrededor de un silencio que debe interrumpirse a medias. En la novela este silencio permanecería intacto a menos que ciertos agentes llamaran la atención acerca de lo que está ocurriendo. “Tú

a lo tuyo” es la frase que utiliza Narcedalia para responderle desde el mostrador de su carnicería a una envejecida conciudadana que busca advertirle acerca de los rumores en Perdomo, que señalan a Valentín como un narcotraficante. “A palabras necias oídos sordos” parece ser el lema que justifica la confianza ciega que mantiene Narcedalia en su esposo, luego de que esta lo domara, proveyéndole una vida acomodada y vanidosa. Entre los beneficios se cuenta el uso de una lujosa camioneta que le obvia los esfuerzos que tenía que hacer siendo camarero antes de conocerla. En Perdomo todo se sabe de oídas pero nadie aparte de este personaje habla de lo que sucede sino al interior de sus viviendas. Allí existe un código social en el que todos se enteran de lo que está pasando pero nadie se atreve a decírselo ni a Narcedalia ni mucho menos a las autoridades. Enmudecen tal vez en una fútil espera de ver a Narcedalia desintegrarse ante la imposibilidad de controlarlo todo. Recordemos que Narcedalia domina Perdomo y por lo tanto no controlar a quien más cerca está de ella despierta el morbo. En un aparte el narrador nos explica esta situación: “Como caldo a punto de hervir . . . con toda esa información pues sentían que algo estaba soberanamente gordo estaba por tronar. Ninguno quería perderse el tronido, así que espían, vigilaban, con los párpados caídos pero atentos. Bola de comadrosos” (336).

Otra voz que sale a luz para denunciar lo que está ocurriendo es la del propio narrador. Se puede reconocer un narrador que toma partido y arremete sin vacilación en contra del comportamiento “comadrero” de los perdomenses que, cuestionando entre murmullos la historia de despojo que habita detrás de Narcedalia, siguen aceptando las oportunidades laborales que solo ella puede brindarles. La anterior crítica se hace más mordaz cuando el narrador animaliza la conducta de Perdomo. Para este no se trata únicamente de denunciar que los perdomenses sean chismosos, sino de revelar una arqueología de un conocimiento en la cual los sentidos configuran lo que allí se da por sentado. Para el narrador esto es muy grave, pues el conocimiento en Perdomo surge de darle libertad a un mundo gobernado por las apariencias, mientras que se va marginando el uso de la razón. Esta radical crítica se evidencia cuando el narrador

dice que Perdomo “no es un perro, son mil perros oliscando por todos lados” (246). Aquí el narrador nos confirma lo dicho dejando en claro que Perdomo permanece en un estado de alerta vigilando y escudriñando la vida de los demás desde la distancia, sin contemplar un mínimo acercamiento con ese otro al que se olisquea o se mira. Bajo estas circunstancias es inviable una conversación de pares y por lo tanto la construcción del discurso depende de quién administre las miradas. En este punto entonces se reconoce un narrador que toma partido frente a esta actitud donde se esconde el meollo de muchas injusticias sociales, porque es a través de la percepción que unos imponen verdades sobre otros.

Finalmente, la falsa tranquilidad en Perdomo se interrumpe con la voz de Helvetia, quien es la enfermera y casi confidente de Juana María. Helvetia le advierte del peligro que corre al acercarse demasiado a Narcedalia, especialmente cuando lo hace a través de su relación con Valentín y más tarde con su hijo. En Perdomo, el chisme permite que la hipocresía fluya minando las posibilidades de Juana María ya que al ser la dueña de nada nadie le ofrece lealtad como a Narcedalia. Juana María entonces vive su vida sin darse cuenta de lo que está tejiendo a su alrededor y menos aún sin intuir la relevancia de esto para el desenlace de su propia historia. Se narran así miradas entrecruzadas, personajes que miran siempre a medias, personajes que miran con disimulo para nunca dar una versión certera de las cosas. En el relato son frecuentes las descripciones de quienes miran por encima de las bardas, por el rabillo del ojo o a través de ventanas (que se comparan con los ojos), dando lugar para que los perdomenses se apropien de la identidad de quienes son observados a través de la palabra. Dichas conversaciones que toman lugar de una calle a la otra aluden a un algo innombrable que solo se enuncia usando un código de indirectas que refiere a lo que todos creen saber pero pocos se atreven a traer a la luz. En este contexto las palabras de Helvetia son honestas pero no por esto dejan de hacerle eco a lo que el común de las personas en Perdomo tiene en mente. Helvetia le dice a Juana María: “tú sigues viviendo en el error, mejor búscate otro, manita, porque ése no cae, y si cae vas a estar bien embadurnada, cómo vas a creer

que después de lo que haces con el padre su hijo te vaya a tomar en serio, no, olvídale” (326).

Se infiere de lo anterior que Perdomo sabe que Juana María no posee nada en absoluto más que la trágica historia de su familia. Una historia de por sí, marcada por el qué dirán con respecto a su madre. Todos saben que Juana María es joven, humilde, soltera y habitante de Perdomo. Características que parecen enterrar a Juana en un determinismo decimonónico. Helvetia se lo recuerda aquí con disimulo al decirle que no espere ser tomada en serio por alguien que tenga poder y dinero o, mejor dicho, que no espere un futuro mejor del que vio al nacer. La condición marginal de Juana María le asegura de antemano el abuso según se lo dice Helvetia en la cita. Este orden de las cosas vuelve a indignar al narrador, quien se hace visible en el relato para criticar con insistencia la lectura determinista que Perdomo impone sobre Juana María. El narrador sintetiza esta actitud utilizando una analogía en la cual, si Juana María no tiene esperanzas de que la tomen en serio, tampoco Perdomo puede contemplar la ilusión de ser respetado en la capital mexicana. Al fin y al cabo, nos insinúa el narrador, ambos son una “arruga geográfica” (74), invisible para los centros de poder, un accidente.

Aquí vemos entonces un orden de las cosas asistido por una sociedad afincada en silencios a medias frente a Narcedalia y Juana María. Las razones para esta actitud devienen de posiciones diferentes, pues a pesar de que existe cierta admiración popular por ambos personajes en razón de su valentía para asumir lo cotidiano, el resentimiento y la moral, también prima el deseo de ver a Narcedalia y a Juana María desfallecer ante la fuerza de su sino. Al resolverse la trama, la conducta de Perdomo habrá de beneficiar a Narcedalia como empresaria, socavando a Juana María. Una triunfa como empresaria y la otra es asesinada. En esta última situación las habladorías, es decir lo simbólico, adquieren un poder tal que trastoca para siempre a esta humilde, soltera y habitante de Perdomo. El relato de Elizondo Elizondo nos empuja así a una geografía en la que se entrecruza el espacio y el poder para dibujar un lugar sin esperanza para sus habitantes. Un lugar que a pesar de los cambios económicos y su apertura transfronteriza no deja de ser visto desde

la capital como una entidad difusa que se confunde con otros pueblos periféricos. Una región con un futuro borroso.

De la misma manera, la localidad de Soacha, anexa ahora a la capital colombiana, se ha visto como una manta progresiva de luces intermitentes en la que habitan ciudadanos como Juana María, sin futuro, como Helvetia describe a su amiga. Perdomo y Soacha comparten esa contradictoria invisibilidad visible, por cuanto ambos lugares existen de acuerdo a la gravedad de las cosas que allí ocurran y la connotación de esto para salvaguardar el orden y buen funcionamiento de la metrópoli. Por ejemplo en Perdomo se rompe esta invisibilidad a partir de la “espectacular” muerte de Juana María, apropiada por los medios de comunicación de la capital interesados en narrar ajustes de cuentas entre narcos. En Soacha fueron necesarias las muertes extrajudiciales de estos jóvenes para que los medios preguntaran por lo que allí ocurre con frecuencia. Solo así la atención pública se desvía por un momento para seguir con frivolidad estos acontecimientos, sabiendo que está muy lejos de conocer lo que “verdaderamente” está ocurriendo. A pesar de todo la experiencia mediática parece brindarnos un acceso cobarde a los horrores ajenos desde la condición de distante de lectores y televidentes, para los casos que trascienden la esfera de lo local. Resulta más atractivo y seguro ver todo esto con el rabillo del ojo, hablando a medias acerca de la realidad que otros nos informan, pero no por eso debemos dejar de preguntarnos: ¿qué sucede cuando optamos por dejar el mundo que vivimos en mano de terceros?

La seducción: carne, corazón y titulares

Uno de los aspectos más terribles que comparten los casos de Soacha y Perdomo es la forma en que se ejecutaron las acciones violentas sobre las víctimas. En ambos casos se siguió una metodología del horror que seleccionaba, identificaba y ejecutaba víctimas de acuerdo con un perfil específico. Para el óptimo funcionamiento de este mecanismo se creó al interior de las organizaciones criminales un organigrama en el que cada rol estaba suscrito a un fin

común. Esta burocracia delictiva se describe cuidadosamente en los informes que han salido a la luz en Colombia y en cuyas confidenciales páginas se lee el objeto del operativo criminal. En la novela de Elizondo Elizondo esta metodología es diseñada por Narcedalia a puerta cerrada con su hijo. El lector es inhabilitado siéndole imposible tener una comprensión total de la maldad de Narcedalia, solo hasta que muere Juana María. El narrador nos advierte: “todos los demás serían títeres de su maquinación” (384-85) al punto que ni siquiera le preocupaba que “Vérulo espiaba. Las sirvientas espiaban. Perdomo espiaba. Ninguno de ellos podría atestiguar jamás que desde el primero hasta el último detalle fueron premeditados, y no podrían hacerlo porque les faltaban testimonios” (391). Pero si en ambos casos la información es administrada con sigilo hasta el final, una de las circunstancias más terribles de este actuar es que contempla la participación voluntaria de la víctima. Aquí los elementos antagónicos propios de un enfrentamiento civil o militar se desvanecen ante la inclusión de un sujeto que sin saberlo asegura que la operación marche de acuerdo con el plan maestro. Aquí la seducción de la víctima permite que esta se dirija “voluntariamente” hacia su propia muerte, presentándose a la mesa del victimario. Decimos voluntariamente en cuanto sus decisiones corresponden a las circunstancias que le proyectan los verdugos y que se refuerzan con la búsqueda que tiene la víctima de encontrar una oportunidad de vivir con dignidad.

Todo esto empieza a través de las promesas falsas que hace el victimario haciéndose pasar por quien no es. Su propósito es convertirse en el catalizador de los frustrados proyectos de vida de estos habitantes periféricos y ponerlos al servicio de los violentos sin que se haya necesitado un ápice de fuerza letal. El encantamiento de las palabras, la ilusión de un futuro, la construcción de una historia verosímil son las municiones que pausadamente se van administrando para evitarle a la víctima el dolor transitorio hacia su muerte. De un momento a otro la víctima pasa de estar buscando un mejor lugar en el mundo a ser asesinada. Las promesas aquí convocan a las futuras víctimas haciéndolas imaginar cómo el futuro puede ser menos peor. De este modo, las estrellas

vuelven a brillar, los países con sus ciudades y sus periferias se ven menos injustos y más libres. Es solo a través de estas ilusiones perversas que la víctima y el victimario llegan a sentarse a la misma mesa como comensales sin que uno sospeche de las intenciones del otro. El lenguaje se convierte aquí en un artificio que excede los límites de la ficción comprobando su efectividad dentro y fuera de la literatura. Tanto en Soacha como en Perdomo se conduce una seducción forjada con palabras abriéndole paso a las balas.

En el caso particular de Soacha existen testimonios que dan cuenta del deseo que tenían las víctimas por “salir adelante”, como suele decirse en Colombia. En el caso de Perdomo existe el relato que nos aproxima a los propósitos de Juana María para “progresar” como dicen en su pueblo. Por una parte, Linares Prieto, citando el estudio de Lemoine sobre la juventud marginada en Bogotá, nos advierte que los jóvenes en Soacha no piden de la vida ni más ni menos que otros jóvenes conciudadanos: tranquilidad sin corrupción, estudio y trabajo (22), refutando así la falsa idea de que los jóvenes marginados viven una desmedida ambición y que están dispuestos a cualquier cosa por alcanzar la gloria material. Por otra parte, el narrador de *Narcedalia Piedrotas* nos cuenta que Juana María también quería mejorar su vida a través del trabajo honrado, siguiendo el contrato social en Perdomo. A ratos se imaginaba a sí misma desempeñando trabajos que involucraran el talento matemático y administrativo que había heredado de la familia Vega en vez de simplemente cumplir con oficios que le garantizaran la mera subsistencia física. Leyendo *Narcedalia* podemos entender el código moral de Juana María, quien se engancha con Valentín por amor más no por su dinero. “El [Valentín] le podría dar dinero, pero eso era volverse una zorra” (231-36), se nos aclara en el relato. Aquí se nos indica que Juana María, siendo una joven marginada, no estaba dispuesta a cualquier cosa para cambiar su situación social objetando la falsa idea de que las jóvenes marginadas están disponibles para ser seducidas con dinero.

Tanto en Soacha como en Perdomo, los prejuicios tienen un valor que sobrepasa lo simbólico y que en el caso de Juana María resulta letal. Su perfil la ha convertido en una potencial víctima ya

que a la juventud marginada se concibe susceptible de actuar bajo el impulso exclusivo del lucro, incluso en contra de sus propios principios. En Soacha, los medios se apresuraron a mostrar una silueta que ratifica esta apreciación. A través de los primeros informes mediáticos la sociedad juzgó de inmediato culpables a quienes aún no se les había dado la oportunidad de defenderse frente a las cámaras ni en los estrados. Es horrible comprobar tras la difusión de investigaciones acuciosas que la mayoría de espectadores, incluyendo al presidente Álvaro Uribe Vélez, repitieron al unísono la versión castrense que daba a los jóvenes asesinados como criminales. Casi todos vimos el boletín de última hora sin cuestionarnos por la veracidad de los hechos. La verdad fue por un instante la amalgama auditiva del director del ejército, el presidente y la presentadora de noticias afirmando el resultado positivo del ejército tras sus operativos, mientras Soacha se convertía en un telón de fondo. Lo anterior se puede ratificar en artículos de circulación masiva como el periódico *El tiempo* o la revista *Semana*, pero prefiero citar el trabajo de Hollman Morris en su programa televisivo *Contravía*.⁷ Allí se escuchan los ecos que negaban la posibilidad de que los jóvenes dados como desaparecidos días antes de morir en “combate militar” hubieran salido de sus casas “con el propósito de trabajar o recoger café” (según Uribe Vélez). Lo anterior saca a la luz la inclinación social que criminaliza al joven habitante de la periferia, quien en su lucha diaria por mantenerse vivo y salir adelante se convierte en el mercado objetivo de la seducción criminal de quien en primera instancia debería protegerlo: el Estado.

La silueta que trazó Perdomo de Juana María se afinó voz a voz muy lentamente. Los medios de comunicación no tuvieron participación en este caso, o por lo menos nunca mientras ella estuvo viva. Juana María fue invisible hasta que la mataron y lo volvió a ser cuando la sepultaron, pero paradójicamente siempre estuvo en boca de todos los perdomenses. Ella fue la protagonista de una

⁷ Los capítulos están disponibles en <http://www.contravia.tv/espanol/capitulos/>.

novela que otros imaginaron para ella. Al ser asesinada los titulares de prensa la acusaron sin demora de traicionar a Valentín, además de ser “dueña de una gran [indebida] fortuna” y de ser lista pero de haberse pasado de la raya (415-16). El día de su asesinato nadie tuvo tiempo suficiente para aclarar nada, ni siquiera para poner en duda lo que se decía de ella. Juana María murió en su ley, según se dijo en Perdomo, donde se masticaba otra vez el proverbio que reza: por algo sería que la mataron. El día de su muerte los perdomenses “de todos lados salieron, venían desbocanados” (413) al encuentro del cuerpo inerte de Juana María. La trama había concluido. Juana María estaba muerta para un Perdomo que desde ese momento decidió “no conocerla” (419). Este rechazo repentino nos enseña que las habladorías en Perdomo sumadas a la desinformación de la prensa metropolitana también negaron la posibilidad de que Juana María fuera una joven honesta que un día salió de casa a buscar el amor y se encontró con la muerte. Bajo estas condiciones de prejuicio social era impensable que Juana María no estuviera involucrada con el narcotráfico, pues la ambición que otros le imputaban la habría seguramente también puesto en contacto con los peores criminales transfronterizos. En Perdomo se sabe del peligro y lo tanto a partir de ese momento se calla y olvida.

El caso de Juana María está agravado por un hecho que estamos en obligación de aludir: su condición de mujer. El narrador de *Narcedalia* avanza denunciando la obsesión de Perdomo y revela un mundo lúdico sustentado en los sentidos. Perdomo se seduce con la vista y el olfato. Recordemos al parafrasear al narrador que Perdomo es un perro oliscando, muchos perros oliscando por todos lados. Mirando por encima de las bardas y olfateando a las vecinas, Perdomo descubre un placer idóneo en Juana María. Perdomo son todos hombres y mujeres sin excepción. Hablando, imaginando, disfrutando la carne ajena. También nos dice el narrador que incluso las mujeres recreaban a su modo lo que pensaban eran las costumbres carnales de la víctima (57). Los hombres sabían que “Juana tenía la piel de las piernas lustrosa, saludable, y su respiración levantaba sus pechos, bien, muy bien” (23). Ellas y ellos la habían visto y no podían negar que Juana María tuviera veinte años, “era bonita,

más que bonita, apetitosa” (10) y que por lo tanto según su opinión se podía ajustar perfectamente al prejuicio de una ambiciosa zorra. Es decir, Perdomo pensaba todo lo contrario a lo que Juana María aspiraba a ser en su vida. Parecer apetitosa impedía que fuera una mujer de bien ante los ojos de Perdomo. Los hombres entendían por lo menos que Juana no aceptaba ningún tipo de insinuación sexual, pero a las mujeres esto no se les pasaba por la mente. Lo cierto es que tanto ellos como ellas sí conocían a ciencia cierta los antecedentes de la madre de Juana María. Dominado por un determinismo flagrante, Perdomo asumía que así como su madre, Juana María también tenía un “incendio entre las piernas” (119) y que por lo tanto era una entidad cóncava y viviente en espera de proveerle placer a quien se lo solicitara y más aún si el interesado era pudiente. Sin embargo, Perdomo seguía siendo un pobre perro y como tal, según sus cuentas, Juana María no le pertenecería jamás. Recordemos que Perdomo era un pueblo de subordinados a quienes les estaba vedado pensar en una relación con Juana María a excepción de Valentín y Víctor. A Perdomo le era imposible acceder a la carne de Juana María pero no su imagen a través de la cual terminaría al final por hacerse con ella.

Según hemos visto el engaño le debe mucho de su éxito a la condición de marginalidad de la víctima y a los prejuicios sociales. En ausencia de estos dos elementos sería imposible engañar a una víctima y salirse con la suya. Nadie de manera voluntaria caminaría junto a su victimario en busca de su propia muerte. El hambre de los jóvenes de Soacha y de Juana María, sus proyectos de vida insatisfechos y la apatía del resto de la sociedad los convirtió en una “presa” fácil. Los jóvenes están dispuestos a asumir iniciativas y riesgos que pueden ser utilizados de un modo perverso por quienes tienen el poder para disuadirlos. Esto no significa que estas víctimas estén siempre en disposición de traicionarse a sí mismos y sus valores por el afán de lucro. Lo peor de todo es que pase lo que pase en sus vidas a menudo se les imputará una culpabilidad por defecto, pues son la parte vulnerable de un convenio entre la sociedad y sus mentiras en cuyo epicentro habitan algunos medios de comunicación. A los jóvenes de Soacha, por ejemplo, les prometieron

una oportunidad laboral que nunca se cumplió. Juana María salió a buscar el amor y no lo encontró. Al final vimos que la advertencia de Helvetia tenía una razón de ser y que puede aplicarse en otros muchos casos. Nadie la tomaría en serio. Juana María tenía veinte años, era apetitosa pero demasiado lista. Por eso la invisibilidad de estos sujetos se ha vuelto a instalar mientras que los titulares siguen alimentando las rotativas y haciendo eco de las versiones que le convienen al victimario.

El método del horror privado

En el análisis que nos ocupa se entrevé una metodología común para encubrir investigaciones judiciales que de manera sistemática alcanzan su máximo potencial cuando se implementa en otros contextos. Esta metodología aparece sustentada en la certeza de lo volátil que es el sentido de las pruebas materiales dentro de las investigaciones judiciales. De ahí que los victimarios planten a su favor evidencias para que luego durante las pesquisas solo emerja una conclusión que los beneficie y en cuyo seno las víctimas cargan con la culpa de los delitos. En el caso de Soacha, las evidencias materiales fueron la máxima para que tanto los agentes del Estado como los espectadores mediáticos criminalizaran a esos jóvenes asesinados en un remoto paraje de la geografía colombiana. Se les plantaron armas, uniformes y botas de caucho logrando que la escena del crimen resultara irrefutable: los jóvenes de Soacha no tenían “el propósito de trabajar o recoger café” y por ende su comportamiento estaba viciado, concluyó el presidente Uribe Vélez. Afortunadamente, la insistencia de la sociedad civil y de algunos organismos públicos como los centros de atención a los desaparecidos lograron que el ejército se retractara, poniendo en tela de juicio la importancia de las pruebas diseminadas. En dicho caso, la lógica de la cual se colige que el cadáver de un civil vestido con prendas de uso privativo del ejército es indiscutiblemente de un criminal resulta ser un fiasco. Un dolo que reveló el desgaste de una política de seguridad democrática sustentada en la repartición de recompensas en razón

de operativos exitosos. Igualmente dañino resulta todo esto para el principio de legalidad en cuanto fractura la confianza en el proceder de sus instituciones. El Centro de Investigación y Educación Popular CINEP sintetiza esta situación así:

Se puede decir que la mentira se ha entronizado en el lenguaje corriente del Estado, falsificando circunstancias y contextos; fingiendo militancias y operativos; simulando falsos combates; estigmatizando comunidades y personas; imponiendo silencios bajo amenazas brutales que arrastran imágenes de cadáveres desfigurados generadores de terror; apelando a falsos testigos y a falsas informaciones (“Presentación” 8-9).

A partir de esto se justifica la apatía y el miedo social de pensar que el propio Estado criminaliza a ciertos ciudadanos, abriendo así una veta en la que prima el interés privado sobre el sistema probatorio.

En el caso de Perdomo, la erosión del principio de legalidad deviene de un interés netamente privado por demostrar el carácter intachable de Valentín. A través de este único objetivo se despliega toda la experiencia obtenida por Narcedalia en sus negocios, al tiempo que se revela una personalidad trazada por el desprecio a los seres humanos a excepción de su hijo y su marido. Utilizando este arsenal, Narcedalia manipula las instituciones del Estado y a los medios de comunicación, alineándolos a su servicio. El origen de lo anterior se desarrolla a partir de la conversación-confesión que mantuvo Valentín con Narcedalia, en la que este le revela cada detalle de su relación con Juana María y sus negocios de exportación de drogas hacia los Estados Unidos. Para ayudar a su esposo, Narcedalia propone un plan que de acuerdo con la novela se dará por terminado solo cuando los perdomenses y el gobierno no vuelvan a mencionar ni a Valentín ni a Juana María.

En este orden de ideas, la metodología de Narcedalia dicta que lo primero es engañar a Juana María a través de su hijo Víctor, quien deberá parecer interesado en una seria y honesta relación con ella. La parte final consistirá en hacer pasar a Juana María por una narco-trafficante acusándola de los delitos imputados a Valentín. Víctor en

calidad de primogénito disciplinado hace lo propio usando pocas palabras y esquivando las promesas. La estrategia contempla que Víctor maneje el auto de vidrios oscuros de su padre haciéndose pasar por él ante los ojos del pueblo, mientras exhibe a Juana María. Da vueltas por las calles de modo que Perdomo asume que Juana María sale con el padre y con el hijo. Al día siguiente, Juana María es tachada en Perdomo de cínica, indecente descarada y licenciosa (399, 396). De acuerdo con el plan, el engaño continúa después cuando Víctor la recoge ante los ojos de todos para pasar la noche en la frontera. Para ese entonces Víctor ya le ha dado a Juana María un paquete aludiendo que es un regalo para su madre. En ese instante además le entrega unos documentos argumentando otra excusa banal. La efectividad del engaño planeado por Narcedalia se verifica cuando Juana María por fin revela que se siente feliz. Allí deja entrever su esperanza en su búsqueda por un lugar en el mundo para ella que contradice lo dicho por Helvetia, quien predijo la imposibilidad de que alguien la tomara en serio. “Estoy enamorada . . . cuánto quisiera ser su esposa” (400). En este punto ya vemos a Juana María cosificada y convertida en un cuerpo que debe ser dispuesto física y simbólicamente para persuadir al público acerca de algo premeditado.

Este engaño tampoco es gratuito. Víctor ha dosificado sus muestras de afecto cautelosamente, manteniendo silencios prolongados en los que sus primeros encuentros amorosos se desarrollan con una simpleza que roza el interés nato. Rápidamente la relación se intensifica al punto que Víctor alcanza a reflexionar acerca del riesgo que representa para el plan que perfeccionó su madre comprometerse de más con Juana María. Las dudas son pasajeras para Víctor, quien muy pronto reconoce sus lealtades. Así es que decide seguir adelante con el plan demostrándole un afecto viciado a Juana María, quien no hace otra cosa que sentirse reconocida cuando Víctor la va a buscar al trabajo enfrente de la expiatoria mirada de colegas y vecinos. Juana María asume el riesgo que esto representa sin imaginarse el alcance que en efecto tendrán los chismes en Perdomo. Al salir del trabajo, la confianza de Juana María se ve ratificada por el trato gentil de Víctor, quien no escatima detalles

para mostrarle un mundo posible. La abundancia y lujo que la joven perdomense nunca había pensado vivir aparece con Víctor. Juana María es invitada a un hotel de lujo, en donde se sorprende al ver un refrigerador con comestibles y una cama con dimensiones extraordinarias. Luego, Juana María se maravilla en el restaurante con la diversidad del menú y de lo grato que resulta para ella no titubear por el precio al momento de ordenar un postre. A Juana María parece brillarle el mundo por primera vez pues está con un caballero, un hombre de su gusto, viviendo su momento olvidando quizá a propósito la advertencia de Helvetia y su cercanía con Narcedalia, quien muy pronto la convertirá en otro títere para salvaguardar a Valentín y su lucrativo negocio.

En este punto podemos inferir que Narcedalia supo aprovechar al máximo las condiciones sociales para ejecutar su plan. El engaño involucra en primera instancia la pasiva pero perversa participación de los perdomenses, quienes para este momento ya han instalado una falsa identidad sobre Juana María. Vimos en el párrafo anterior que Perdomo vuelve otra vez a enjuiciar a Juana María, ya no como habitante de un sector periférico sino sumándole una equivocada conducta moral sustentada en lo que está pasando frente a sus ojos. Es decir que no es aceptable que Juana María mantenga una relación con dos hombres y menos aún si estos tienen un vínculo familiar. La sospecha que pesaba contra Juana María, la joven apetitosa, se vuelve irrefutable, de manera que al final, cuando aparecen los titulares de prensa haciéndola pasar por quien no es, nadie se sorprende de su supuesto comportamiento criminal. De lo anterior se deriva entonces la pregunta: ¿por qué razón no podría ser también una narcotraficante? Lo cierto es que como estrategia Narcedalia entiende y habita esa lógica que gobierna en Perdomo en estos asuntos. Según nos informa el narrador, Narcedalia es un ejemplo de la persistente moral ranchera de corte machista y homofóbica (242). Ella, al igual que el narrador, sabe que Perdomo saca sus conclusiones de la mera observación de sus habitantes. Narcedalia sabe también que Perdomo usa ese mismo blasón para definirla a ella misma, empero, intuye que en Perdomo el hecho de tener un cálculo escalofriante, de usar pantalones o de portarse como macho no

son razones suficientes para acusarla de inmoral. En otras palabras, Perdomo no le permite a Juana María creer que pueda tener una mejor vida, acusándola por partida doble dada su juventud. Por esta razón, Perdomo se convierte en virtud de su reiterado voyerismo en otro títere del esquema ideado por Narcedalia.

De la misma manera, Narcedalia se conoce bien a sí misma, logrando equilibrar sus fortalezas y debilidades, de forma que sus planes estén siempre asegurados. En lo profesional, Narcedalia se reconoce como una emprendedora independiente pero además se ve como poseedora de una capacidad logística que le permite actuar en perfecta comunión con los narcos, las instituciones oficiales y los medios. En lo personal, su fealdad e inapetencia sexual completan un perfil que siempre aterroriza a su contraparte e incluso al mismo Valentín, quien al “saber de lo que ella era capaz” (384) por su familia y sobre todo por multiplicar sus negocios siempre queda sorprendido. La palabra de Narcedalia es ley. Dicho así Narcedalia en ningún momento teme involucrarse en negocios con quienes hasta solo unas semanas antes habían amenazado a Valentín mostrándole fotografías amarillistas de sujetos torturados. En esas fotografías aparecían hombres a quienes les arrancaban las uñas, las orejas o a quienes les rociaban ácido en la piel. Pero para Narcedalia esto carece de suficiente peso para deponer sus proyectos. Narcedalia sabe tomar decisiones estratégicas. Ella tantea aquel riesgo pero acepta que las ganancias potenciales pueden justificar cualquier lucha. Para ese entonces en Perdomo ya se ha iniciado una guerra entre los narcos y los organismos del Estado cuyo resultado se evidencia en la muerte del mensajero de Valentín. Este hombre apareció “medio muerto por los golpes, con las vísceras estalladas y los oídos reventados, con los dedos de los pies desechos por los pisotones –venía sin zapatos y sostenido por sus compañeros– y visibles peladas de cráneo por los increíbles estirones que había recibido” (370). Vemos que las reglas de este enfrentamiento obedecen al capital más no al principio de legalidad, pues al desatarse la violencia cada grupo hace lo suyo para defender sus intereses. La ley del talión vuelve a imponerse. Mientras tanto Narcedalia y su familia saben guardar la compostura en medio de esta batalla.

Esto facilita que mucho después de alcanzar su objetivo, Perdomo le confiera títulos honoríficos por sus contribuciones al pueblo y su quehacer político. Poco importó en Perdomo que Narcedalia viera la vida como una carrera por vengar la muerte de sus hermanos y que su odio contra el mundo se hubiera enconado casi que por casualidad en Juana María. Su pelea contra el mundo (50) escudada en una moral ranchera la garantiza que siga siendo una ciudadana de bien.

Desde la perspectiva de Narcedalia querer a los humanos carece de sentido en especial si estos la han traicionado, como nunca lo haría una mascota. De ahí que Juana María sea una pieza más para su estrategia familiar y empresarial que no despierta ninguna compasión. El engaño finalmente se materializa cuando Juana María sale de su casa pensando que va a verse con Víctor sin imaginarse que va al encuentro de su asesino. El narrador nos relata cómo en un instante Juana se convierte sin resistencia en un mero cadáver, en un “costal de huesos y carne”: “Con silenciador la mataron. Cada matón disparó dos veces. Ni ellos mismos supieron quién le dio el tiro de gracia. Juana no entendió, murió sin entender. Sus ojos se quedaron abiertos, ingenuamente abiertos bajo el cráter negro, escupitajo sangriento, que un disparo le abrió en la frente. Juana murió sin darse cuenta” (412).

A partir de este momento todo avanza rápido y la trama empieza a resolverse. En Perdomo todos salen apresurados de sus casas a comprobar lo que sabían que iba a ocurrir. Las personas presentes hablan solo de las evidencias de la escena mientras los investigadores catean la casa de Juana María, recuperando las cosas que Víctor le había dado a guardar para incriminarla en el negocio de la droga. Lo que ocurre aquí tiene una gravedad altísima que el narrador sabe focalizar. En palabras del narrador, Juana María al ser asesinada es convertida, por gracia de su asesino, en un costal. Escoger este sustantivo para definir la situación de Juana María no es un hecho arbitrario pues lo que se quiere denotar es el vacío que se posee de Juana María, quien a partir de ese entonces será juzgada por su silueta y por la situación que la rodea. Las pruebas que la incriminan serán pues el sustento para desarrollar teorías acerca de quién era Juana María “realmente”. Su cuerpo sin vida ilustra la instantánea

transición hacia un costal que vaciado de sentido ni siquiera merece el señalamiento de un asesino en particular. Es absolutamente perverso entonces que ni siquiera su sicario sepa si fue él quien la mató o no y por lo tanto la distribución de la responsabilidad civil y moral de su muerte esquivan un asidero definitivo. En breve, la falta de comprensión de lo que estaba ocurriendo, sumada a la negación de señalar un victimario, nos hace pensar en la deshumanización de Juana María.

Esta situación de agravio a la dignidad humana empeora con la criminalización de Juana María. Al momento de ser asesinada todos los prejuicios que pesaban sobre ella son utilizados por quienes conducen la investigación. En la distancia, Valentín, Víctor y Narcedalia están satisfechos porque el plan está funcionando a la medida. Pero no pasa lo mismo con el padre de la víctima. Para este el horror está por empezar y por eso no tarda en gritar frente a su hija “nada hemos hecho, señor, somos gente buena, mi hija no era una delincuente” (415). Sus palabras además de estremecernos nos revelan la desconfianza que se tiene en el sistema judicial y por eso se apresura a defender a su hija de las imputaciones que hasta ese momento nadie había enunciado con palabras. Es decir, el padre está refutando una acusación que no se había formalizado en un documento oficial pero que él anticipaba, considerando el comportamiento de los perdomenses y su subordinación a las ordenanzas de la metrópoli. Tampoco nadie le había dicho que Valentín era un narco pero, desde que intuyó que su hija salía con quien no debía, él también temió lo peor para ella, como si se hubiera puesto de acuerdo con Helvetia. El padre de Juana María compartía la certeza de que nadie tomaría en serio a su hija, ni siquiera el sistema judicial. Ahí mismo, la voz de Gudelio recoge toda la tensión alrededor del cuerpo inerte de Juana María, que yace ahora como culpable sin haber tenido la oportunidad de una legítima defensa.

En Perdomo, que Juana María hubiera pasado de ser un sujeto con un bajo perfil que vivía al filo de la invisibilidad a estar en las primeras páginas de los diarios nacionales no era suficiente. Ahora, Juana María debía morir como una narcotraficante. Según se narra en esta escena, fotógrafos desconocidos aparecen en Perdomo para

tomar instantáneas del cadáver y de su casa facilitando que los espectadores conozcan las evidencias del sumario. Las fotos publicadas al mediar entre los investigadores y las evidencias se convierten ellas mismas en la prueba que compromete a la víctima. Aparecen allí ilustrados los paquetes que Víctor le había dado a la víctima, haciendo irrefutable todo lo ilustrado en las fotos. Al poco tiempo, las fotografías junto a los artículos que las acompañan reciben premios por su calidad periodística, mientras que al otro lado de la frontera los narcos advierten que han empezado los mejores días para su negocio. Como suele decirse, Narcedalia había matado a dos pájaros de un solo tiro. Por una parte, su Valentín estaba a salvo y su negocio habría de expandirse, al punto que tendría muy pronto un aeropuerto privado. Por otro lado, ella misma habría corregido su buen nombre familiar, el cual, de acuerdo a las circunstancias de Perdomo es fundamental para el efectivo ejercicio de los negocios y la multiplicación del capital.

Guerras ganadas, vidas perdidas: una marca menos

En última instancia podemos concluir que el caso de Juana María está vinculado a una política en la cual cada narcotraficante abatido que aparece en los titulares de los diarios representa un avance positivo en la guerra antidroga. Juana María es una representación muy bien lograda de aquella estadística vacía que se consume a través de los medios de comunicación, impulsando la ingenua creencia de que al eliminar a ciertos actores sociales junto con su mal se van a resolver las profundas problemáticas sociales. Al ser asesinada Juana María, Perdomo se funde en un silencio incómodo, es decir, en un lugar común en el cual todo muerto en combate es culpable de algo. El contexto viciado en el que vive Juana María manipula su comportamiento, abriendo un espacio para ser juzgada y luego abusada por su condición humilde, soltera y apetitosa. Es así como Juana María se convierte en una “arruga geográfica”, invisibilizada por un sistema que toma como punto de partida una serie de prejuicios que nadie acepta y que muy pocos refutan en un

momento de crisis estructural, tras haber perdido la esperanza de tener una vida mejor.

Estos antecedentes nos permiten volver al ejemplo de Soacha en el que pudimos ver un patrón de comportamiento similar. Allí, las muertes de los jóvenes fueron rápidamente apropiadas por los medios de comunicación, que en su prisa por transmitir estadísticas que respalden la labor del gobierno en curso pasaron por alto preguntarse si aquellas fotografías e informes proveídos por el ejército nacional podrían estar viciados. Podríamos decir que no es oficio de los medios descreer de las instituciones del Estado, pero podríamos también afirmar que tampoco lo es asumir como irrefutables los informes del gobierno y sus anuncios públicos. Por eso resulta de interés que en este caso también los jóvenes asesinados hayan sido víctimas de un sistema en el que los prejuicios sociales y la manipulación judicial se acoplan para dar por culpable a quien todavía no ha tenido la legítima oportunidad de defenderse. En este caso vemos que el mismo Estado motiva los intereses privados y no al contrario, como ocurre en el otro caso discutido. Aquí las recompensas económicas mantienen a flote un enfrentamiento por sacarle provecho al conflicto en Colombia. No cabe duda que este caso es solo un ejemplo más de la industria de la guerra. Afortunadamente, la denuncia de los llamados falsos positivos ha servido para poner en tela de juicio el valor del acervo probatorio fotográfico con el que se acusó a los implicados y así revelar una metodología del horror en la que participaron agentes del Estado, abriendo una veta para que no se dis ponga tanta confianza en las imágenes.

Por lo tanto la lectura asincrónica de estos acontecimientos en Perdomo, México y Soacha, Colombia, nos ha permitido entender que tanto en la ficción como en la realidad se utilizan mecanismos propios del engaño para construir visiones de mundo sustentadas en las apariencias. Allí los prejuicios se imponen sobre ciertos ciudadanos, quienes viviendo al margen de los privilegios llegan a ser criminalizados por verse de cierta manera o por el hecho mismo de habitar una geografía no metropolitana. Esto pone en evidencia una manera de conocer el mundo que se reproduce, fijando sobre los sujetos juicios de valor que emergen de discursos orquestados

por unos cuantos en busca de beneficios particulares. En Perdomo esto se articula a través del chisme y los prejuicios de un pueblo que conoce a través de los ojos limitando las escasas oportunidades que surgen cerca de la frontera de los Estados Unidos. Allí es constante un estado de vigilancia cobarde que se ensaña en particular sobre aquellas jóvenes a quienes encima de todo Perdomo utiliza para lubricar abusivamente su imaginación sexual. Narcedalia dispone con habilidad de su profundo entendimiento de los habitantes de Perdomo y del sistema judicial para tomar ventaja y luego postularse sin ninguna vergüenza como ciudadana ejemplar. Su moral ranchera se convierte en la herramienta que le permite prolongar su control sobre los sujetos y sus negocios sin ningún inconveniente, desplegando el negocio e incluso inaugurar un aeropuerto privado. La lectura de la novela *Narcedalia Piedrotas* contrapuesta a la realidad histórica colombiana y sus políticas de seguridad democrática permite reconocer entonces las aplicaciones del engaño dentro y fuera de la ficción, de manera que se sugieren pautas para cuestionar las verdades alrededor de la violencia.

Obras citadas

- “Carta del Presidente de la República, Álvaro Uribe Vélez”. *Política de Defensa y Seguridad Democrática*. Presidencia de la República / Ministerio de Defensa, 2003, pp. 5-7. Organización de los Estados Americanos, [hwww.oas.org/csh/spanish/documentos/Colombia.pdf](http://www.oas.org/csh/spanish/documentos/Colombia.pdf).
- Construcción de memoria, Estado y medios*, tomo 4, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2011.
- Elizondo Elizondo, Ricardo. *Narcedalia Piedrotas*. México: Fondo de cultura económica, 2002. Impreso.
- “False positives are systemic: UN Rapporteur”. *Semana*, 19 junio 2009, www.semana.com/international/articulo/false-positives-are-systemic-un-rapporteur/104271-3.
- Flores Nava, Juan José. “Lo que no puede ser pronunciado en palabras difícilmente existe”. *El Financiero*, 22 marzo 2007, pp. 38-39.

- González Amado, Iván. “Informe sobre ejecuciones extrajudiciales en el caso Soacha”. *Construcción*, pp. 99-123.
- Gúzman, Nora. *Todos los caminos conducen al norte: la narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*. Fondo editorial de Nuevo León, 2009.
- “La historia desconocida de los falsos positivos”. *Semana*, 11 junio 2011, <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-historia-desconocida-falsos-positivos/241215-3>
- Linares Prieto, Patricia. “Desaparición y asesinato de jóvenes de Soacha por parte de miembros de la fuerza pública: dimensión de una tragedia incomprensible”. *Construcción*, pp. 11-98.
- Martínez Mata, Emilio. “No hay historia humana que no tenga sus altibajos. Haz y envés en el *Quijote*”. *El ingenioso hidalgo (Estudios en homenaje a Anthony Close)*. Editado por Rodrigo Cacho Casal, Centro de estudios cervantinos, 2009, pp. 233-46.
- “Presentación”. *Colombia, deuda con la humanidad 2: 23 años de falsos positivos*. CINEP, 2007, pp. 8-9.
- “Report of the Special Rapporteur on Extrajudicial, Summary or Arbitrary Executions, Philip Alston”. 28 mayo 2010, pp. 1-36, Office of the High Commissioner UN Human Rights, www.ohchr.org.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. “Notas en torno al mundo narrativo de Ricardo Elizondo Elizondo”. *Literatura mexicana*, vol. 9, no. 2, 1998, pp. 495-519.
- Weiger, John G. *The Substance of Cervantes*. Cambridge UP, 1985, pp. 103-04.

Una variante rioplatense del indianismo hispanoamericano: el *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín

ROBERTO CAMPA MADA*

Resumen:

Este ensayo postula la especificidad de *Tabaré* (1888), de Juan Zorrilla de San Martín, en el contexto del indianismo hispanoamericano. Frente al “indio” estilizado y heroico del romanticismo de otras regiones, el Cono Sur traza la figura de un salvaje pependenciero y reacio a la civilización. En la encrucijada de estas dos tradiciones surge *Tabaré*, que recoge tópicos del romanticismo rioplatense (como el de los malones y el de la cautiva, en el marco de la dicotomía civilización/barbarie) para contribuir a la construcción ideológica de una nación uruguaya que busca legitimar sus raíces en un imaginario pasado indígena de tintes heroicos.

Palabras clave:

Tabaré, Juan Zorrilla de San Martín, indianismo, romanticismo rioplatense, nacionalismo uruguayo.

Introducción

El XIX constituye para Hispanoamérica el siglo de la fundación y delineamiento de los imaginarios e idearios nacionales, que encontraron en el periodismo y la literatura vehículos idóneos de

* Universidad de Sonora.

difusión. En esa búsqueda de elementos propios que catalizaran la separación y diferenciación definitivas con la metrópoli, se destacaron los dos ejes temáticos sobre los cuales giraría una parte importante de las obras literarias producidas en las nuevas naciones: el indígena y la naturaleza americanos, que protagonizaron –sobre todo el primero– lo que un amplio sector de la crítica ha catalogado como literatura indianista.¹

En su ya clásico estudio *La novela indianista en Hispanoamérica*, Concha Meléndez rastreó con paciencia, en la década de los treinta, una numerosa nómina de obras hispanoamericanas adscritas al romanticismo literario, protagonizadas por personajes autóctonos de América. Desde entonces se ha vuelto convención considerar indianistas las obras en las que el personaje indígena se presenta, al estilo romántico, exotizado y estilizado; e indigenistas, aquellas en que el tema indígena empezó a recibir un tratamiento más sociológico, estilo asociado con las corrientes realistas y que se impuso a lo largo del siglo XX.²

¹ A esta nomenclatura se adhieren críticos de distintas épocas y tendencias, como Luis Alberto Sánchez, Aída Cometta, Robert Bazin, Antonio Sacoto, César Rodríguez Chicharro, Tomás G. Escajadillo, Julio Rodríguez-Luis, etc. El mismo Antonio Cornejo Polar se refiere, aunque con reticencia, a esta denominación: “lo que tal vez ayuda a comprender mejor el significado del término indianismo es su incorporación al sistema estético e ideológico del romanticismo” (36). El crítico peruano prefiere llamarlo “indigenismo romántico” y en el caso de su país verlo como una etapa “de un largo y accidentado proceso que recorre, y en cierto modo vertebra, el curso de la literatura peruana” (37), y puntualiza que, para el caso de Perú, “en el plano de la productividad textual nuestro indigenismo de este tipo fue excepcionalmente pobre –y se estaría tentado de declararlo inexistente” (37).

² Al estudiar, en 1959, las novelas mexicanas indigenistas, César Rodríguez Chicharro las divide en indianistas, indigenistas y novelas de recreación antropológica. Tomás G. Escajadillo, por su parte, al trazar la línea evolutiva del tema indígena en el ámbito peruano, distingue cuatro modalidades: indianismo modernista, indianismo romántico-realista-idealista, indigenismo ortodoxo y neo-indigenismo. Para Julio Rodríguez-Ruiz, “La importancia del indio como objeto cultural, demostrada con creces por una tradición indianista estrechamente ligada con la búsqueda romántica de lo autóctono americano (Tabaré,

Porque no era el indígena conciudadano y contemporáneo, que sobrevivía en la sombra, al margen de los proyectos nacionales, el que sirvió de inspiración al indianismo, sino su lejano antepasado visto tras una lente idealizante. El indianismo configuró un personaje artificial, concebido según los parámetros del héroe romántico de rol sentimental y cívico. Como explica Aída Cometta en *El indio en la poesía de América española*:

Pero el indio, ¿qué papel desempeña en este periodo? Es un simple decorado, un elemento exótico que se explota para dar “color local” a la nueva literatura. Es evocación artística, su presente nada interesa a los románticos, pero en su pasado encuentran temas para sus cantos. Lloran ese pasado glorioso, evocan los imperios poderosos y se lamentan, en romances y elegías, de la desgraciada suerte que le cupo a la raza vencida (155).

Son los Guatemozines, los Jicotencatl, los Enriquillos, las Anacaonas, quienes serán rescatados desde las crónicas de la conquista y desde sus nichos legendarios para protagonizar los roles patéticos requeridos en los dramas románticos. Los héroes autóctonos vuelven a cobrar vida travestidos según los modelos importados de los románticos europeos, porque como reconoce Luis Alberto Sánchez: “el indianismo literario nos vino de afuera, de una curiosidad egotista y europea y que, por imitación, la adoptamos nosotros haciendo nuestro lo ajeno que, sin embargo, era de raíz absolutamente nuestra” (23) y por lo tanto no queda sino darse cuenta “de que el material de tales obras es europeo, aunque los protagonistas y la topografía se vistan de arreos indios” (11).

El romanticismo rioplatense, por su parte, difundió una imagen diametralmente opuesta. Frente al indio idealizado y estilizado del

Cumandá, Enriquillo), ayuda al mismo tiempo a subrayar la preeminencia del indigenismo en el panorama de la literatura de intención social de nuestro continente” (Rodríguez-Luis 8).

indianismo de otras regiones,³ el Cono Sur traza la figura de un salvaje degenerado y reacio a la civilización. Es en la encrucijada de estas dos tradiciones que surge el *Tabaré* (1888) de Juan Zorrilla de San Martín que, como intentaré mostrar, constituye una versión diferente del indianismo, una versión que recoge tópicos (como el de los malones y el de la cautiva, así como la dicotomía civilización-barbarie) del romanticismo rioplatense para contribuir a la construcción y consolidación de un nacionalismo uruguayo que busca sus raíces en un imaginario pasado indígena de tintes heroicos.

El antiindianismo en la literatura rioplatense

Cuando Concha Meléndez utilizó el adjetivo indianista para referirse a un gran número de estas obras con temática indígena, lo definió en términos afectivos. En ellas los indios y sus tradiciones debían estar presentados con “simpatía”. Y aunque reconocía una gran variedad de matices en dichas obras y autores, dice que “todos ellos, empero, simpatizan con el indio, que describen embellecido o estilizado, en contraste con aquella literatura antiindianista —los poemas argentinos *Santos Vega*, de Ascasubi, y *Martín Fierro*, de Hernández, por ejemplo— de indios holgazanes, crueles y abyectos” (14).

Es significativo que los dos ejemplos que Meléndez da de literatura “antiindianista” provengan del ámbito argentino. Y es que, en

³ Algunos ejemplos de novelas indianistas en Hispanoamérica, y que son descritas en el citado estudio de Concha Meléndez, son: el anónimo *Jicoténcatl* (1826); *Netzula* (1832) de J. M. L. (¿José María Lafragua o José María Lacunza?); *Matanzas y Yumurí* (1837) de Ramón de Palma y Romay; *Guatimozín, último emperador de México* (1846) y *El cacique de Turmequé, leyenda americana* (1860), de Gertrudis Gómez de Avellaneda; *Los mártires del Anáhuac* (1870) de Eligio Ancona; *Anaida* (1860) e *Ignacaya* (1872) de José Ramón Yépez; *Nezahualpilli* (1875) de Juan Luis Tercero; *Cumandá o Un drama entre salvajes* (1877) de Juan León de Mera; *Azcatláhuatl o la flecha de oro* (1878) de J. R. Hernández; *Enriquillo* (1879) de Manuel de Jesús Galván; *Amor y suplicio* (1873) y *Doña Marina* (1883), de Irene Paz; *La hija de Tutul-Xiu* de Eulogio Palma y Palma; *Huincabual* (1888) de Alberto del Solar; entre otras.

verdad, resulta problemático hablar de literatura indianista, al menos en el sentido tradicional del término, en el romanticismo argentino, donde los indígenas tienen siempre una participación secundaria y, en general, aparecen trazados de forma negativa, como el componente salvaje del modelo dicotómico civilización/barbarie.

El cono sur generó sus propios mitos que sustentan una producción literaria que intentaba recrear la experiencia de la conquista en esa zona. El folclore rioplatense reflejó las condiciones hostiles del encuentro entre indígenas y colonizadores, y abundó en historias de cautivas, víctimas de los “malones”, o ataques sorpresivos de los indios. La más importante es la leyenda de Lucía Miranda, que inspiró una variedad de obras ensayísticas, dramáticas, narrativas y poéticas después de que Ruy Díaz la incluyera en su *Argentina*, en 1612.⁴ Se trata de una leyenda de tintes hagiográficos, en la que los mártires son un soldado español, Sebastián Hurtado, y su esposa, Lucía Miranda, la cual es raptada en un malón por Siripo, un cacique timbú. Cuando Hurtado va a rescatarla, ambos mueren por órdenes del cacique: ella en una hoguera y él asaetado por los indios en el tronco del árbol en el cual está atado. La alusión a los santos de la tradición martiriológica es evidente: se trata de una reproducción de los martirios de San Sebastián⁵ y Santa Lucía en escenario americano. Ya en el siglo XIX se escriben, de manera simultánea e independiente, dos versiones noveladas de Lucía Miranda (la de Rosa Guerra y la de Eduarda Mansilla de García, publicadas ambas en 1860) que siguen de cerca el modelo de la *Atala* de Chateaubriand, introduciendo un fuerte componente religioso (en la versión de Guerra, Mangoré agonizante pide ser bautizado) y una serie de descripciones exotistas de los indios y la naturaleza.

⁴ Estos eventos se narran en el capítulo VII del libro primero en *La Argentina* de Ruy Díaz de Guzmán.

⁵ En un artículo publicado en 1919 en la Revista de la Universidad de Córdoba, Martiniano Leguizamón demuestra la falta de historicidad del episodio y concluye que la leyenda es invención de Ruy Díaz, “sugerida por la historia del martirio de San Sebastián, que murió asaetado” (cit. en Meléndez 86).

Pero como esta, hubo muchas otras historias de cautivas, reales o imaginadas, que según Medina Vidal fueron “consecuencia emotiva de esa lucha entre conquistadores y conquistados” (4). En su estudio titulado *El tópico de “La Cautiva” en la literatura rioplatense*, Medina Vidal señala que “esta presencia de Lucía Miranda se integró en un fondo común legendario, que alimentó la imaginación de nuestros románticos. A veces venían sus figuras de las viejas crónicas, otras de la tradición oral, otras de pequeños dramas o narraciones” (6). En todas ellas está perfectamente delineado el irreductible antagonismo de las razas en pugna, su incompatibilidad cultural, la violencia de su encuentro, marcas que se conservarían hasta el siglo XIX, en el que el romanticismo llegó al cono sur representado en la llamada generación del 37, que retomaría este tópico para integrarlo en el modelo basado en la oposición civilización-barbarie que definió su búsqueda estética y su ideología política.

Las tesis sobre el indio que prevalecieron en la generación romántica argentina eran más cercanas a las estadounidenses que a las del resto de Hispanoamérica, como la experiencia histórica en los márgenes del Plata había sido también más similar a la del país anglosajón.⁶ Esto se reflejó en una literatura antitética a la corriente indianista que se desarrolló en otros países. Los textos fundamentales de las diversas etapas del romanticismo argentino reprodujeron y reforzaron los mismos esquemas. Desde el poema de *La Cautiva*, de Echeverría, hasta el *Martín Fierro*, de Hernández, pasando por el *Santos Vega* de Hilario Ascasubi, se nos muestra a un indio salvaje, pendenciero, dado a las orgías y al alcohol; un ladrón y asesino

⁶ Como nota Verdesio, en buena parte del territorio argentino, como en Uruguay, “la colonización estuvo basada en estrategias que son típicas de lo que algunos investigadores han llamado *settler colonialism* o colonialismo de colonos o pioneros . . . un tipo de colonialismo que no se basa en la obtención de una plusvalía importante a partir de la explotación del trabajo esclavo o semiesclavo de vastas masas de indígenas (tipo de explotación que predominó en áreas de temprana colonización, en los Andes y Mesoamérica), sino en el desplazamiento o en el exterminio (si el desplazamiento falla) de los habitantes nativos del territorio” (90).

sanguinario que representaba un peligro constante para las poblaciones y una amenaza por erradicar; en suma, una figura que no tiene nada que ver con el indio idealizado y heroico de la corriente indianista. Este último tiene uno de sus principales precursores e influencias en *La Araucana* de Ercilla. Domingo Faustino Sarmiento se burla de estos tempranos modelos:

Los araucanos eran más indómitos, lo que quiere decir, animales más reacios, menos aptos para la civilización, y resistieron ferozmente, porque feroces eran, la conquista y asimilación europeas. Desgraciadamente, los literatos de entonces eran más poéticos que los de ahora, y a trueque de hacer un poema épico, Ercilla hizo del cacique Caupolicán un Agamenón, de Lautaro un Ajax, de Rengo un Aquiles . . . para nosotros Colocolo, Lautaro y Caupolicán, no obstante los ropajes nobles y civilizados de que los revistiera Ercilla, no son más que unos indios asquerosos, a quienes habríamos hecho colgar ahora, si reapareciesen en una guerra de los araucanos contra Chile, que nada tiene que ver con esa canalla (cit. en Sacoto 46)

Persiste en esta generación la idea de la inferioridad del llamado “indio” y su supuesto salvajismo inherente, su incapacidad para incorporarse a los nuevos modelos de nación. Estas preconcepciones y estereotipos son reproducidos y reforzados en gran parte de la obra ensayística y ficcional de este periodo.

El indianismo uruguayo y *Tabaré*

A pesar de que normalmente se clasifica como la última obra del indianismo hispanoamericano⁷ (se publicó en 1888, un año antes

⁷ Robert Bazin la consideró el canto del cisne de Zorrilla de San Martín y del indianismo americano.

de la aparición de *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, que se dice marca el paso hacia una literatura indigenista, de denuncia social sobre las condiciones de explotación sistemática que padecen los pueblos indígenas), *Tabaré* no responde del todo a los parámetros de este movimiento donde el elemento indígena, aunque exótico y europeizado, constituye el elemento central a partir del cual se interpreta el universo de la obra y es, por tanto, juzgado favorablemente en relación con el conquistador español. En el caso del poema de Zorrilla de San Martín, pesaron en tal manera el paradigma de oposición binaria civilización-barbarie y el sentimiento hispanófilo, que lo que se proyectaba como una epopeya en homenaje a una desaparecida raza heroica termina siendo una apología del exterminio.

Más cerca del indianismo literario que se practicó en otras regiones están la novela *Abayubá* (1873), de Florencio Escardó, las obras líricas de Adolfo Berro y Melchor Pacheco y Obes, y la obra dramática de Pedro Bermúdez. Los indianistas uruguayos no contaban, entonces, como sus contrapartes de otras zonas,⁸ con una amplia variedad de fuentes de donde nutrir una literatura indianista robusta en su país, lo que explica que esta haya consistido nada más que de alguna que otra aislada obra narrativa, dramática y lírica.

Estas obras, aunque escasas, reflejan la simpatía hacia el indígena que caracterizó a la llamada literatura indianista. El romance de Adolfo Berro “Yandubayú y Liropeya”⁹ (1840) muestra una pareja

⁸ Zonas como la mesoamericana, la andina o la caribeña, cuyas experiencias de conquista fueron profusamente documentadas.

⁹ El episodio heroico de los amores de Yandubayú y Lirompeya, aparece por primera vez narrado a finales del siglo XVI por el arcedianio Martín del Barco Centenera en su crónica versificada *La Argentina y conquista del Río de la Plata*, una de las escasas fuentes en que abrevó casi toda la obra indianista rioplatense. Esto sugiere Zum Felde al referirse al carácter inventivo de *Tabaré*: “Cierto es que la carencia misma de tradición épica, en lo que se refiere a ese período de la historia uruguaya, obligaba al poeta a inventar su personaje y su argumento. Del pasado indígena y de las luchas del aborigen con el conquistador, ninguna leyenda quedaba en la tradición popular ni en las páginas de los cronistas que no fuese de

ejemplar de indígenas cuyo valor y heroísmo contrastan con la baja-za y la cobardía del soldado español, a quien el poeta se refiere como “el sangriento Carvallo”. El conquistador mata a traición al “cacique preclaro”, una vez que éste lo ha liberado (a petición de Liropeya) después de someterlo en lucha cuerpo a cuerpo. Este retrato de Carvallo es por cierto mucho más crítico que el de la fuente original (de Centenera), que en ningún momento destaca la cobardía del acto de traición y, por el contrario, muestra una profunda empatía hacia el soldado, quien recibe toda la compasión de la voz lírica, que además lo justifica y demanda también la simpatía del lector:

Lo que el triste mancebo sentiría
contemple cada cual de amor herido.
Estaba muy suspenso qué haría,
y cien veces matarse allí ha querido (canto XII).

La pieza dramática de Bermúdez, titulada *El Charrúa*, sigue también la tónica indianista de Berro al poner la leyenda de Liropeya (Lirrompeya) en el contexto de la lucha patriótica del charrúa ante el invasor español. Los indígenas, como ejemplo cívico, están en primer plano y la obra tiene un marcado sentido antiespañol. Como apunta Fabio Wasserman, así haya sido por cuestiones partidistas, “Bermúdez se propuso desarticular las representaciones negativas sobre los charrúas, reivindicando su modo de existencia” (128).¹⁰

Tabaré, en cambio, como ya hemos esbozado, sigue un camino muy distinto al de sus antecesores uruguayos. No se le puede

carácter puramente militar, exceptuando el episodio de Liropeya, que narra el Arcediano Barco Centenera en su pesado cronicón en verso, y que ya había dado tema al breve ensayo poemático de Adolfo Berro, en 1838” (xv).

¹⁰ “Tomando distancia de los estereotipos corrientes, Bermúdez propone una estilización de los charrúas a quienes dota de una fisonomía atractiva y les atribuye costumbres y hábitos dignos de encomio como su propensión a la igualdad, valentía, lealtad, sentido de la independencia. Además muestra que se regían por leyes, procurando desmentir así a quienes los imaginan sumidos en la barbarie” (Wasserman 126).

catalogar como una obra plenamente indianista, aunque tenga ciertos rasgos de esta estética, puesto que sigue al mismo tiempo la lógica de la ideología antiindianista, que ya hemos descrito. A la hora de armar el cuadro de estimaciones y denigraciones, en el caso de Zorrilla de San Martín la balanza se inclina notoriamente hacia el lado contrario que la de sus compatriotas Berro o Bermúdez; sus indios se parecen sospechosamente a los de Echeverría, Ascasubi y Hernández. Fuera de Tabaré (un alma española atrapada en un cuerpo de indio) los demás charrúas en el poema tienen un comportamiento acorde al modelo del romanticismo argentino. Generalmente aparecen en masa salvaje y animalizada:

Las tribus embriagadas
aullaban a lo lejos. . . (607-08)¹¹

y aun cuando se individualiza un personaje, resaltan los rasgos ya mencionados:

Tras la salvaje orgía
vendrá el cacique ebrio;
vendrá a buscar a su cautiva blanca . . . (611-13).

El pueblo charrúa se presenta desprovisto de rasgos de humanidad.¹² El poeta traza constantemente paralelismos entre el indio y la fauna salvaje:

Cruza el salvaje errante
la soledad de la llanura inmensa,

¹¹ Los números entre paréntesis corresponden al número de verso o del rango de versos correspondientes en la edición de 1984 a cargo de Antonio Seluja.

¹² Esta asimilación entre los charrúas y las fieras ya ha sido notada por Annie Houot. Para la investigadora francesa: “El Charrúa sería de alguna manera el representante de una sub-humanidad, de ahí la expresión compuesta, hombre-charrúa que definiría un tipo humano no totalmente realizado”. La autora enfatiza además que “en todas esas imágenes el comparante animal es siempre portador de valores negativos” (273).

y el amarillo tigre, como él hosco
como él fiero y desnudo, la atraviesa (245-48).

A lo largo del poema, la voz poética va semantizando la animalidad del charrúa, para reforzar la dicotomía que sostiene toda la obra: indio-salvajismo contra español-civilización. En la segunda sección del canto primero del libro segundo, después de describir las edificaciones del poblado español, agrega connotaciones animaléscas a la habitación del indio:

En una tierra, madriguera hermosa
del indio más bizarro
de los que aullaron y aguzaron flechas
en el salvaje mundo americano.

El indio aúlla (773), ruge (779), brama (3469), jadea (3092), emite alaridos, feroces y rabiosos (785), además, se expresa “con ronca gritería” (3464), mientras que todos los actos de habla son reservados al español. Dentro de esta animalización para denotar lo salvaje, la comparación más abundante es la del indio con el tigre, que se convirtió en tópico en el romanticismo rioplatense. Está en Ascasubi al describir el malón, en el canto XIII de su Santos Vega:

y así fuerzan y degüellan
niños, ancianos y mozos;
pues como tigres rabiosos
en ferocidad descuellan;
en *La cautiva* de Echeverría:
Y tu vida, más preciosa
que la luz del sol hermosa,
sacar de las fieras manos
de estos tigres inhumanos (canto 3).

y está también en el *Martín Fierro*, sólo por mencionar tres ejemplos correspondientes a obras fundamentales de dicho periodo:

Se debe ser precavido
cuando el indio se agazape:

en esa postura el tape
 vale por cuatro o por cinco:
 como el tigre es para el brinco
 y fácil que a uno lo atrape (IX).

Resulta significativo el cambio de paradigma respecto a las obras indianistas que se producían en otras regiones, donde la visión era la contraria: eran los españoles los “bárbaros”, los “tigres”, que destruían una avanzada civilización. Tenemos un ejemplo en *Guatimoc* (1827), del colombiano José Fernández Madrid, quien repite el símil del tigre con la machacona insistencia de los románticos argentinos, aunque invirtiendo la ecuación:

Ven, pues a libertarnos con la muerte
 del suplicio horroroso que nos causa
 el escucharte, tigre carnicero.
 ¡Sí, tigres! ¡Hijo mío, esposa cara!
 ¿Dónde estáis?, ¿dónde estáis? ¡Acaso, dioses,
 ahora se hallarán entre las garras
 de los tigres! (cit. en Meléndez 74).

Pero si por un lado, Zorrilla de San Martín sigue el camino opuesto de sus predecesores, los indianistas uruguayos, por el otro tampoco se ajusta del todo al modelo de los románticos argentinos, cuyo pensamiento gira, según Antonio Sacoto, alrededor de dos centros: 1) un odio profundo hacia España; y 2) la erradicación del elemento indígena para sustituirlo con emigrantes europeos (34). Aunque comparte el fervor patriótico y nacionalista de estos, la obra de Zorrilla de San Martín está fundamentada en una cosmovisión hispanófila y católica. Estos dos elementos proveen el andamiaje que estructura la lógica de casi toda su obra. *Tabaré*, como dice Anderson Imbert, es un poema “concebido teológicamente” (19).

Esa concepción teológica se trasluce incluso en la idea particular que tiene Zorrilla de San Martín respecto a lo que es una epopeya, la cual aparece expresada en el glosario de *Tabaré*:

¡La epopeya! Oigo clamar al tratadista de retórica y poética. ¡La epopeya, con un salvaje obscuro por protagonista, y con un caserío y una selva por teatro! ¡La epopeya en verso asonado, y sin octavas reales! . . . ¿Y lo maravilloso?, se me dice. Precisamente, lo maravilloso en la epopeya es la desaparición de la voluntad humana como agente de la acción, a fin de que esta sea movida por una fuerza superior. Y cuando la criatura desaparece, no hay término medio: tiene que aparecer el Creador. La encarnación de sus leyes misteriosas en los seres humanos se llama creación épica (324).

Es bajo este registro que debe leerse *Tabaré* para comprender su armazón conceptual. Todo forma parte de un plan divino, incomprendible para los hombres, que no alcanzan a entender el misterio de la caída de la raza charrúa, pero que el poeta intuye se da en función a alguna nebulosa rebelión de tintes miltonianos ante el creador:

Nacida para el bien, el mal la rinde;
 Destinada a la paz, vive en la guerra...
 Hojas perdidas de su tronco enfermo,
 El remolino las arrastra enfermas (277-80)

En este orden divino, España aparece como el instrumento escogido por Dios, con base en sus méritos, para llevar salvación al continente virgen, en una atmósfera de lucha apocalíptica:

Sólo España ¿quién más? sólo ella pudo,
 Con pasmo temerario.
 Luchar con lo fatal desconocido;
 Despertar el abismo y provocarlo;
 Llegarse a herir el lomo del desierto
 Dormido en el regazo
 De la infinita soledad su madre,
 Y en él cavar el pabellón cristiano,
 Y resistir la convulsión suprema
 Del monstruo aquél al revolverse airado,

Sin que el pavor le acongojara el alma,
Ni el resistir le desarmara el brazo (815-25).

Si en el indianismo se idealiza la figura del indio, despojándola de todos sus posibles defectos para revestirla de perfección y virtud, en *Tabaré*, por el contrario, Zorrilla de San Martín transfiere ese elemento de idealización a España y su misión en América:

España va, la cruz de su bandera,
Su incomparable hidalgo;
La noble raza madre, en cuyo pecho
Si un mundo se estrelló, se hizo pedazos (803-06).

Esta revalorización de España y lo español responde a una reacción que por las últimas décadas del siglo XIX algunos escritores —el ecuatoriano Juan Montalvo y el mexicano Ireneo Paz, entre otros— opusieron ante la corriente de antiespañolismo que había predominado en la literatura de las seis primeras décadas, más acendrado entre los intelectuales del romanticismo argentino, pero que también había prevalecido en la temprana obra indianista, influida por las obras de Marmontel y de Voltaire.¹³ Si antes los conquistadores aparecían como ambiciosos, crueles y codiciosos, y Eligio Ancona, en su *Mártires del Anáhuac*, hacía a Cortés confesar: “Los españoles padecemos una enfermedad del corazón que solo se cura con ese metal” (cit. en Meléndez 96); en *Tabaré*, por el contrario, Zorrilla construye un capitán Don Gonzalo de Orgaz que funciona como un modelo de virtud e hidalguía: “Era noble y valiente, noble y bueno, / Bueno y celoso de su estirpe hidalga” (1097-98).

No se trata ya de obra de invasores, sino de elegidos del misterio para llevar a cabo algún noble fin, quizás llevar la civilización a las tierras salvajes:

¹³ Estos censuraban la conquista y atribuían al fanatismo religioso de los invasores las crueldades cometidas, como parte de la leyenda negra contra España, que se sitúa en el contexto de la lucha ideológica de las potencias colonialistas europeas por la prevalencia en el nuevo continente.

¿Qué impulso los condujo
A la salvaje tierra americana?
¡Quién sabe! Acaso el mismo misterioso
Que une las notas que en el aire vagan . . . (1119-22).

El adjetivo *salvaje* es repetido hasta la extenuación, siempre en referencia al “indio” o al suelo americano, a pesar de que en las últimas ediciones el autor usó palabras sustitutas para aliviar un poco al texto de la excesiva repetición del vocablo. El poeta se encarga de dejar bien claros los opuestos que operan tras el binomio civilización / barbarie que estructura la obra. Queda claro que de los dos salvajes elementos: indio y suelo, el primero no responde a la obra redentora. No queda, por lo tanto, otro remedio que su exterminio físico para proceder a su exaltación al plano de leyenda patria. Los charrúas terminan así como ingrediente de civismo nacional, como apropiación mítica fundamental del carácter uruguayo, definido por la “garra charrúa”.

Tabaré nos presenta el caso de un héroe nacional creado a través de la literatura, como elemento integral en el proceso de construcción del discurso nacionalista y del concepto de nación, que desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX se convirtió en la norma internacional de organización política. Esta entidad requería de un repositorio que orientara la ilusión de comunidad legitimada por un pasado común, con sus héroes y símbolos. Como afirma María Inés de Torres, “la tarea de edificar un estado significa tanto erigir un sistema institucional, político y económico, como acuñar un sistema verbo-simbólico que lo legitime” (118).

Zorrilla de San Martín ya había prestado su pluma a la forja de la joven nación en poemas como *La leyenda patria* (1879), que se leyó en la inauguración del monumento a la declaratoria de la independencia en Florida, y después del *Tabaré* consagraría sus dotes literarias y oratorias a esta tarea —lo que le ha ganado el epíteto de “poeta de la patria”—, con conferencias como *Descubrimiento y conquista del Río de la Plata* (1892), en ocasión al cuarto centenario del descubrimiento de América, y obras como *La Epopeya de Artigas: Historia de los tiempos heroicos del Uruguay* (1910). Pero este servicio a

la construcción de la patria y sus héroes nacionales fue siempre de la mano con su servicio fervoroso a la iglesia católica y a la difusión de sus idearios,¹⁴ en una etapa caracterizada por un clima anticlerical que de Europa se esparció a Hispanoamérica entre una importante facción de los liberales, y que en el Uruguay constituyó, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, uno de los polos en el debate sobre cuál debía ser la participación de la iglesia católica en la vida pública, cuál su relación con el Estado y cuál el límite de sus atribuciones.

El debate se extendió hasta la vuelta del siglo XX, como se aprecia en la polémica entre José Enrique Rodó y Pedro Díaz en torno a unos crucifijos que fueron retirados de los hospitales públicos (acto que el autor de *Ariel* calificó como jacobinista), polémica cuyos pormenores recogen Pablo Da Silveira y Susana Monreal en su libro *Liberalismo y jacobinismo en el Uruguay batllista: la polémica entre José Enrique Rodó y Pedro Díaz*. Estas discusiones y argumentaciones se ventilaban en los principales diarios, católicos unos, como *El bien público*, fundado por Zorrilla de San Martín, o de corte liberal otros, como *La Antorcha*, *El Día* y *El Libre Pensamiento*, entre muchos otros. *Razón o fe* (1900), de Mariano B. Berro, constituye un importante testimonio del combate al clericalismo, al compilar artículos publicados en *El "Teléfono" de Mercedes* a lo largo de la última década del siglo XIX. Por su parte, Zorrilla de San Martín se alineó con la Comisión de Señoras Católicas (las "crucíferas", para los liberales) y con su amigo y excondiscípulo, el arzobispo Mariano Soler, en todas las cruzadas para apoyar la injerencia de la Iglesia Católica en las diversas esferas de la vida pública y otras causas. En algún momento incluso el papa León XIII le otorgó la Espuela de Oro de San Silvestre, "por su profundo sentido católico" (Calderón 96).

El celo y devoción por la fe católica aparece como principio estructurante en *Tabaré*, en la figura de Magdalena, al principio, y en

¹⁴ "Zorrilla llega al país en un momento polémico desde el punto de vista filosófico-religioso, y se coloca en la defensa militante del catolicismo, ya sea como orador, poeta o periodista . . . Funda junto con Francisco Bauzá el 'Club Católico', donde el catolicismo dogmático de posición ortodoxa se opone en el Ateneo al deísmo influido por las corrientes liberales" (Torres 119).

la del Padre Esteban, al final. El poema termina con “la oración del monje por los muertos” (4738), en una imagen plástica que hace pensar en un grupo escultórico representando el motivo de “La piedad”. Magdalena, por su parte, fiel al modelo de las cautivas que tienen su prototipo en Lucía Miranda, es presentada con atributos de santidad. Se presenta siempre en actitud contemplativa:

Siempre mirar al cielo [la vieron los charrúas]
y más allá... miraba lo invisible,
con los ojos azules y serenos (456-58)

Al cacique que está a su lado “lo domina el misterio” (460), y ella emite un blanco reflejo “de que se forma el nimbo de los mártires” (465). De sus labios el desierto en soledad escucha las plegarias y los cantos cristianos impregnados: “de inocencia y misterio, / que acaso aquella tierra escuchó un día” (500-01), que sugieren una nueva referencia a un antiguo estado de gracia y a una subsecuente “caída” del mundo americano. Todo esto refuerza la concepción teológica que explica el fondo de la obra, la caída explica la actitud de los indios, quienes vagan errantes y perdidos, animalizados, por las extensas soledades, y quienes proveen el necesario contraste a la virtud y la piedad cristiana de los españoles. El canto cinco describe el bautismo que recibe Tabaré de manos de su madre, en ese momento depositaria de la gracia redentora. “Es la hermosa mujer del Evangelio” (634), dice la voz poética, que describe en todo el canto la espiritualidad y el misterio del acto. En el siguiente canto (sexto) aparece ya el niño que hereda el fervor religioso de la madre, siempre rezando y hablando de la cruz, de ángeles y de “la virgen invisible / que me enseñas a amar...” (579). Estas escenas piadosas se alternan y contrastan con las del indio degenerado del romanticismo platense:

Las tribus embriagadas
aullaban a lo lejos;
el aire, con los roncros alaridos,
elaboraba quejas y lamentos.

Tras la salvaje orgía,
 vendrá el cacique ebrio;
 vendrá a buscar a su cautiva blanca,
 que a su hijo esconderá tras de los ceibos (607-14).

Son los mismos indios ebrios y orgiásticos del “festín” que trazó con mucho más detalle Esteban Echeverría en *La cautiva*. Es difícil ver en *Tabaré* una típica obra indianista cuando la participación de los indios está siempre en un registro negativo. Lo más elogioso sobre ellos es la referencia a su carácter indómito, que por supuesto va asociado a los rasgos de animalidad y salvajismo, bajo la idea de Sarmiento que citamos antes en el sentido de “animales más reacios, menos aptos para la civilización y asimilación europea”. Hay un contraste marcado entre los rasgos del jefe español —un modelo de caballerosidad y de virtud; un hombre familiar, piadoso, intachable en su conducta— y los de los caciques indios (Caracé y Yamandú): ebrios, crueles y degradados.¹⁵ Ya desde los parámetros que justifican su liderazgo recalcan la diferenciación: son los más despiadados, los que tienen más cicatrices, más cabelleras de enemigos muertos en su toldo, más mujeres. Es a partir de sus actos de rapto y violación (que queda solo en intento en el caso de Yamandú), que se complica y desarrolla la trama.

Entre el indianismo y el antiindianismo

¿En qué parte del espectro que va del indianismo al antiindianismo se encuentra *Tabaré*? Parece, en principio, tener muchos de los ingredientes de una obra indianista: está situado en tiempos lejanos, en los inicios de la conquista, en los primeros encuentros entre las

¹⁵ La construcción de oposiciones excluyentes, la justificación teológica del exterminio y la mitificación de la raza extinguida son estrategias para la fundación de lo mítico-nacional a través del cual opera el proceso de legitimación de la ideología estatal, que María Inés de Torres describe a detalle en *¿La nación tiene cara de mujer?* (120-31).

dos culturas;¹⁶ tiene por protagonista epónimo a un personaje indígena (Tabaré) y a la naturaleza americana; describe ceremonias y costumbres de una etnia americana (los charrúas).

En el otro extremo del espectro, a pesar de que nos hemos ceñido a la definición proporcionada por Concha Meléndez para la literatura, vemos que el poema nacional de Uruguay y su contexto también se adhieren a la definición del concepto de “anti-indianism” –que también toca el plano ideológico– que para el ámbito estadounidense propone la académica Elizabeth Cook-Lynn:

First and foremost, it is the sentiment that results in unnatural death to indians. Anti-Indianism is that which treats Indians and their tribes as though they don't exist . . . *Second*, Anti-Indianism is that which denigrates, demonizes, and insult being Indian in America. The *third* trait of Anti-Indianism is the use of historical event and experience to place the blame on Indians for an unfortunate and dissatisfying history. And, *finally*, Anti-Indianism is that which exploits and distorts Indian cultures and beliefs (x).

Andrés Lamas explicaba de esta manera, en 1842, la escasez de poesía de temática indígena en Uruguay:

[E]ntre nosotros no existe esta poesía indigenista, porque no somos un pueblo original ni primitivo. La espada de la conquista aniquiló a los antiguos señores de estos países, o los encerró en el desierto con sus hábitos y recuerdos . . . un abismo sin orillas separa a la raza indígena de la raza conquistadora (citado en Seluja 18).

En las palabras de Lamas se hace referencia a esos dos tipos de extinción a que se refiere el primer rasgo del antiindigenismo según lo define Cook-Lynn: la extinción en el plano de lo físico y el borramiento ideológico a que fueron sistemáticamente sometidos los pue-

¹⁶ Houot sitúa la acción en las últimas décadas del siglo XVI (264).

blos indígenas, el cual es también una forma de aniquilación. Fernando Klein da cuenta de las campañas de exterminio contra los charrúas que culminaron en el ignominioso episodio de Salsipuedes (8-10).

El segundo rasgo (denigración y demonización del indio) tendría que ver con la manera degradada en que se describe a los charrúas en el poema y que ya se ha expuesto ampliamente a lo largo del trabajo. Respecto al tercer rasgo (culpar a los indios de su propio exterminio), para María Inés de Torres, en *Tabaré* “el poeta, más que desentrañar el por qué de la extinción de una raza, se presenta con el poder para justificarla. Porque debajo del tono de lamento elegíaco, hay una verdadera justificación teológica de esta extinción” (125).

El último rasgo del antiindianismo (distorsionar la cultura y creencias indígenas) está ampliamente expuesto por Annie Houot. Al contrastar la imagen literaria de los charrúas, aportada por Zorrilla de San Martín, con la imagen documental recogida en testimonios de los contemporáneos de esta etnia a principios del XIX, la investigadora francesa no deja de reparar en el carácter dramatizante y ficcional de la primera, poco apegada al referente de carne y hueso: “De su vida social el autor nos da solamente tres aspectos y hemos visto que los elementos descritos, si son testificados por otras tribus amerindias, no corresponden a la realidad charrúa” (286).

Entre esas falsas atribuciones, Houot señala creencias y ritos funerarios que aportan gran dramatismo a la obra, pero que en realidad corresponden a otras tribus americanas (inspirados, sospecha Houot, en los que relata Chateaubriand en su *Viaje a América*). Al respecto comenta que “el resultado de esa escena es perfectamente verosímil, mucho más espectacular que la realidad charrúa que nos describen los testigos” (278).

Otro tanto se da cuando el poeta uruguayo intenta recrear la cosmovisión de los charrúas utilizando los giros lingüísticos del guaraní, lenguaje que no guarda ninguna relación con el de los primeros, o mediante el hecho de que el malón tenga lugar en la noche y no al alba como era la costumbre. Los referentes históricos quedan siempre subordinados a los efectos dramáticos y estos llegan a instalarse en la imaginación nacional con visos de autenticidad.

Houot muestra cómo incluso intelectuales como Zum Felde caen en ese garlito de falsa “genuinidad” (286).

Respecto al canto VII en que Yamandú aparece huyendo en medio de la noche, Houot apunta: “Esa huida solitaria de Yamandú abandonando a sus compañeros en el combate, no puede de ninguna manera corresponder al comportamiento de un guerrero charrúa” y se pregunta: “¿Imaginación o intención, quizá inconsciente, en difamar al hombre-charrúa?” (Houot 275).

Borramiento, denigración, inculpación, difamación: todos los rasgos del antiindianismo propuestos por Cook-Lynn son imputables al poema nacional del Uruguay, y la pregunta de Houot nos lleva a una reflexión sobre cómo se transfiere la ideología a la obra artística. ¿Se trata de un proceso inconsciente o intencional? En su propia interpretación del poema, Houot aproxima una respuesta:

Para nosotros la muerte de Tabaré significa más el símbolo de la condena del mestizaje que el símbolo de la desaparición de la raza charrúa. En la *Epopéya de Artigas*, Zorrilla de San Martín afirma que las razas puras dominan y que la ley de la evolución ocasiona la desaparición de los “híbridos”. Este comentario nos invita a pensar que inconscientemente el autor ya había emitido esta opinión en *Tabaré* . . . La muerte del mestizo Tabaré prueba que no hay salvación para el mestizaje. Es afirmar indirectamente que el Uruguay y la región de la Plata que “nacieron de la sonrisa de Dios” estaban destinados para una raza pura, el Español (283-84).

Tabaré, dice Verdesio, constituye el broche de oro a la narrativa de la extinción de los charrúas, contribuyendo a que Uruguay se piense a sí mismo como “país sin indios” y a que predomine la imagen de “una sociedad conformada por gran número de ciudadanos de ascendencia europea, con valores occidentales y vocación cosmopolita” (88).

María Inés de Torres, por su parte, se pregunta:

¿cómo construir una identidad sin un otro? . . . lo cierto es que desde su nacimiento hasta la modernización . . . las repú-

blicas nacientes pudieron, por voz de su sector letrado, erigir un discurso en el que se plasmaban sus fantasías de ser un único sujeto blanco, masculino, europeo, culto. Por eso es que el discurso hegemónico que el sector letrado latinoamericano elabora es el de un sujeto central blanco, masculino, europeo, culto, aunque sus productores no fueran enteramente ninguna de estas cosas (70).

Conclusiones

El poema *Tabaré*, de Zorrilla de San Martín, considerado por algunos críticos una de las últimas y más importantes obras del indianismo hispanoamericano,¹⁷ presenta en su constitución una lógica y un desarrollo que nos obligan, al menos, a matizar la pertinencia de esta categorización. Híbrido y complejo como su personaje epónimo, *Tabaré* ostenta un alma hispanófila y antiindianista disimulada detrás de su apariencia indianista.

Herederero en parte de una tradición distinta a la de las zonas donde floreció el indianismo, de una tradición edificada sobre sus propios mitos etnocéntricos en los que el indio aparecía como factor de desastre, como oscura figura belicosa y ajena a toda posibilidad de civilización, y como freno del tan ansiado progreso occidental, es herederero también, por otra parte, de una literatura fundacional que buscaba constituir un repositorio de símbolos e imágenes patrios que consolidaran la idea de nación, de identidad cultural, de genealogía rastreable a un pasado lejano bien enraizado en tierras americanas como parte de una estrategia de legitimación. Esta obra resultó en la paradoja de lo que podríamos denominar, si se nos permite el oxímoron, una obra de indianismo antiindianista,

¹⁷ Thomas O. Bente la considera junto con Cumandá “cumbres del indianismo romántico hispanoamericano”. Julio Rodríguez-Luis la cita, junto con Cumandá y Enriquillo, como ejemplo de una tradición indianista estrechamente ligada con la búsqueda romántica de lo autóctono americano, que demuestra la importancia del indio como objeto cultural (8).

que quiso armonizar la apología del exterminio con la glorificación de la “garra” ancestral del pueblo sometido. Dicha “garra” combinada con la revalorización del legado hispánico y el abrazo a la por entonces tan vilipendiada fe católica, conformarían los ingredientes aptos a una renovada identidad cívica forjada a la medida de la patria en ciernes.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. *Análisis de Tabaré*. Centro Editor de América Latina, 1968.
- Ascasubi, Hilario. *Santos Vega o los mellizos de la flor*. Stockcero, 2004.
- Bente, Thomas O. “Cumandá y Tabaré: dos cumbres del indianismo romántico hispanoamericano”. *Review of Interamerican Bibliography*, vol. 41, no. 1, 1991, pp. 15-23.
- Calderón Quijano, José Antonio. “El IV centenario del descubrimiento en la ilustración española y americana y el Ateneo de Madrid”. *Andalucía y América en el siglo XIX: Actas de las V jornadas de Andalucía y América*. Coordinado por Bibiano Torres Ramírez y José Hernández Palomo, Universidad de Santa María de la Rábida, pp. 15-96.
- Cometta Manzoni, Aída. *El indio en la poesía de América española*. Joaquín Torres, 1939.
- Cook-Lynn, Elizabeth. *Anti-Indigenism in Modern America: A Voice from Tatekeya’s Earth*. U. of Illinois P., 2001.
- Cornejo Polar, Antonio. *La novela indigenista*. Lasontay, 1980.
- Da Silveira, Pablo y Susana Monreal. *Liberalismo y jacobinismo en el Uruguay batllista: la polémica entre José Enrique Rodó y Pedro Díaz*. Taurus, 2003.
- Del Barco Centenera, Martín. *La Argentina o la conquista del Río de la Plata*. Theoría, 1994.
- Díaz de Guzmán, Ruy. *La Argentina*. Espasa-Calpe, 1945.
- Echeverría, Esteban. *El matadero. La cautiva*. Editado por Leonor Fleming, Cátedra, 1986.
- Guerra, Rosa. *Lucía Miranda*. UBA, 1956.

- Hernández, José. *Martín Fierro*. Castalia, 1994.
- Houot, Annie. *Charrúas y Guaraníes en la literatura uruguaya del siglo XIX: realidad y ficción*. Linardi y Risso, 2007.
- Klein, Fernando. “El destino de los indígenas del Uruguay”. *Nómadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 15, no. 1, 2007, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/15/fernandoklein.pdf>
- Mansilla, Eduarda. *Lucía Miranda*. Edición de María Rosa Lojo, Iberoamericana, 2007.
- Medina Vidal, Jorge. “El tópico de ‘La Cautiva’ en la literatura rioplatense”. *IES*, vol. 2, no. 3, 1957.
- Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica*. Universidad de Puerto Rico, 1961.
- Merenson, Silvina. “Cuando ser indio no rinde: sociedad política, particularismo y excepción en las narrativas nacionales del Uruguay”. *Espaço Ameríndio*, vol 4, no. 2, 2010, pp. 172-90.
- Rodríguez-Luis, Julio. *Hermenéutica y praxis del indigenismo: la novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*. FCE, 1980.
- Sacoto, Antonio. *El indio en el ensayo de la América española*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981.
- Sánchez, Luis Alberto. *Indianismo e indigenismo en la literatura peruana*. Mosca Azul Editores, 1982.
- Seluja, Antonio. Estudio preliminar. *Tabaré*, por José Zorrilla de San Martín. Universidad de la República, 1984, pp. 12-90.
- Torres, María Inés de. *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Arca, 1995.
- Verdesio, Gustavo. “Un fantasma recorre el Uruguay: la reemergencia charrúa en un ‘país sin indios’”. *Cuadernos de literatura*, vol. 18, no. 36, 2014, pp. 86-107.
- Wasserman, Fabio. *Entre Clío y la Polis: conocimiento histórico y representaciones del pasado en el Río de La Plata (1830-1860)*. Teseo, 2008.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Edición de Antonio Seluja. Universidad de la República, 1984.
- Zum Felde, Alberto. Prólogo. *Tabaré*, por Juan Zorrilla de San Martín. Biblioteca Artigas, 1956.

Contrato social y posapocalipsis en *Los perros del fin del mundo* y *Ciudad de zombis* de Homero Aridjis

AURELIO IVÁN GUERRA FÉLIX*

Resumen:

El mundo posapocalíptico en la ficción suele representarse como un sitio hobbesiano en el que la ausencia de un contrato social mantiene al hombre en una lucha constante por la sobrevivencia. En *Ciudad de Zombis* y *Los perros del fin del mundo*, Homero Aridjis representa el México actual como un sitio distópico sin más orden ni ley que la que impone el crimen y la violencia. A pesar de este escenario, el espacio representado en estas novelas no carece de contrato social, pues en este se mantienen activas las instituciones de la vida moderna. En este artículo propongo que esta situación contradictoria apunta a una interpretación posapocalíptica de la sociedad en el México contemporáneo.

Palabras clave:

Postapocalipsis, Homero Aridjis, contrato social, novela mexicana contemporánea.

De entre los imaginarios por los que puede discurrir la ficción posapocalíptica, quizá el más común sea el de representar el colapso del “contrato social” luego de la catástrofe. Es tan recurrente este escenario en la literatura contemporánea que ha venido a definir

* Universidad de Sonora.

los parámetros actuales del género mismo. Hoy difícilmente puede imaginarse una realidad posapocalíptica en ningún otro sentido; ha quedado clausurado, más que cualquier otra opción, aquel futuro utópico milenario prometido en el mismo *Apocalipsis* de San Juan.

No todo el posapocalipsis del imaginario contemporáneo es destrucción y muerte: en el mundo después del fin el lector podrá encontrar la infraestructura urbana intacta, incluso al mismo planeta rebosando de vida, pero no hallará en esta ficción, salvo en casos excepcionales, más que rastros de las instituciones sociales que eran necesarias para la existencia humana a gran escala: estas habrán sucumbido a la fuerza brutal del “hombre natural” hobbesiano. Es por eso que la ficción posapocalíptica contemporánea se entiende mejor en términos de una discusión del contrato social que meramente como ansiedades relacionadas con la supervivencia luego del fin de las comodidades modernas.

Al presentarnos este tipo de situaciones que van más allá de los límites —en este caso el límite que debe imponer el fin del mundo— la ficción invita a los lectores a reflexionar sobre las virtudes y defectos de las instituciones sociales presentes y las comodidades o vicios que se desprenden de ellas. De ahí el didactismo de este género narrativo, pues apunta hacia lo que se debe valorar como sociedad y como individuos para sobrevivir, no al apocalipsis, sino al “día después” del apocalipsis (Curtis 17). Así que, a pesar de los excesos de destrucción y tragedia en los que esta ficción se suele regodear, y a pesar de narrar acciones y eventos que son ajenos a la sensibilidad Ilustrada, la ficción posapocalíptica, en su optimismo, es uno de los pocos géneros literarios contemporáneos que mantienen vigente el programa del Siglo de las Luces, en tanto que busca reformar la sociedad contemporánea mediante propuestas centradas en la razón sobre lo que debe contener el contrato social.

En algunos casos la ficción posapocalíptica alaba la capacidad de quienes logran empezar una nueva sociedad a partir de cero con un contrato social actualizado, si bien limitado y básico, como sucede, por ejemplo, en *Malevil* de Robert Merle o en *Los genocidas* de Thomas Disch. El nuevo contrato social se nos presenta como una institución depurada de los excesos superfluos que mantienen

encumbrado a un reducido grupo de individuos carentes de aptitudes naturales de supervivencia. En otros casos la ficción posapocalíptica nos ofrece un retrato del otro extremo: el del hábitat y la figura del ‘hombre natural’ embrutecido y hasta despojado de sentido biológico, ya sea en su papel de zombi o bien, entregado a la pulsión de muerte de sí mismo y de toda otra forma de vida y civilización, como observamos en *La carretera* de Cormac McCarthy e, incluso, en la trilogía *Maddaddam* de Margaret Atwood. También hay ficciones posapocalípticas en las que se nos presenta la sociedad varios años después del cataclismo con un contrato social opresivo y absurdo como en *The Chrysalids* de John Wyndham o *The Long Tomorrow* de Leigh Brackett.

A pesar de que el escenario descrito arriba ocupa un lugar definitorio en el imaginario actual sobre la ficción posapocalíptica, no todas estas obras nos ofrecen una sociedad surgiendo de entre las ruinas con un nuevo contrato social en mano; algunas reflexionan sobre el problema de continuar con un contrato social caduco más allá del “fin del mundo”. En estos casos se proyecta hacia el futuro aquello mismo que esta ficción se complace en eliminar de raíz con el fin de analizar el estado de la moral humana. Esto es lo que sucede, me parece, en la mayoría de los textos mexicanos que podríamos incluir dentro de esta categoría de “posapocalipsis”.

En la literatura mexicana existen pocas obras de ficción que podrían llamarse propiamente posapocalípticas, siendo bastante raras aquellas del tipo que han ido definiendo el género cual se ha descrito arriba: textos en los que la humanidad se ve obligada a vivir después del cataclismo final, reconstruir la sociedad mediante un nuevo contrato social en una feroz lucha contra quienes sí han logrado organizarse pero para robar, matar y sobrevivir, por mera voluntad de vida, mediante la bestialidad y la violencia. Una novela mexicana reciente (2012), que curiosamente retoma este patrón, *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* de Carlos Augusto González Muñoz, nos presenta la vida en la Cd. de México sin electricidad y con los problemas descritos arriba en relación con la organización de la sociedad en un nuevo orden. Muy revelador resultaría una comparación de la representación del contrato social posapocalíptico de esta novela

mexicana con aquello que se narra en obras como *CyberStorm* (2013) de Matthew Mather, pues en ambos casos se presentan escenarios y personajes similares con resultados muy distintos.

A pesar de que los novelistas mexicanos muestran poca inclinación hacia la representación de ficciones de este tipo, de muchas maneras parte de nuestra tradición literaria es sumamente posapocalíptica; sobre todo puede percibirse esta sensibilidad en aquellas obras en las que se comunica una actitud trágica ante la historia y una desesperanza sobre el futuro del país, tópicos recurrentes en la ficción mexicana por lo menos desde *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela. De modo que, vista así la historia de la literatura, puede decirse que no solo hay una sensibilidad, sino hasta una veta importante de obras que permiten proponer la categoría de “ficción posapocalíptica mexicana” como una variante de la ficción posapocalíptica. Pienso en obras como *El resplandor* (1937), de Mauricio Magdaleno; *Los peregrinos inmóviles* (1944), de Gregorio López y Fuentes; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo; *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes, etc. El desplazamiento de la identidad mexicana hacia lo indígena que se registró en el imaginario nacional durante el siglo XIX y, más particularmente, en la primera mitad del siglo XX no solo permite repensar la Conquista como el apocalipsis mexicano, sino que lleva a interpretar nuestra historia posterior como posapocalíptica. De ahí que los productos culturales como la literatura, sobre todo aquellos que tratan las problemáticas nacionales, puedan ser interpretados naturalmente como textos de este orden, como de hecho ha sucedido en la obra de los autores presentados arriba y de autores contemporáneos como Mario González Suárez, Yuri Herrera y Juan Villoro, entre otros.

Desde esta postura reflexiono aquí sobre el sentido contemporáneo del contrato social en el México ficcional del siglo XXI a partir de dos novelas recientes de Homero Aridjis: *Los perros del fin del mundo* (2012) y *Ciudad de zombis* (2014). Obras muy similares entre sí, pues en ambas la trama narrativa de la búsqueda de un ser querido se nos presenta a la luz de una organización social absurda que coloca al hombre en “estado natural” gozando de los beneficios que ofrece estar sometido a un convenio social. Si bien estas

novelas no representan escenarios explícitamente posapocalípticos (como tampoco lo hacen las novelas citadas arriba), la situación de vida política e individual imaginada en estas obras no es posible sino desde una lectura que perciba las cosas como más allá de los límites del fin.

Estas obras permiten leerse de muchas otras maneras, pero la postura apocalíptica en la obra de Homero Aridjis es evidente en sus textos literarios o en sus declaraciones en torno a la catástrofe ambiental (“ecología”) y ha sido motivo de investigación sobre su obra en artículos como los de Lucía Guerra, “El último Adán: visión apocalíptica de la ciudad en la narrativa de Homero Aridjis”; Javier Ordiz, “Historia, apocalipsis y distopía en la narrativa de Homero Aridjis” y Laurence Pagacz, “Apocalipsis barroco en Gran teatro del fin del mundo de Homero Aridjis”, etc. De modo que una lectura apocalíptica de su obra, me parece, queda suficientemente justificada.

Sin embargo la lectura posapocalíptica que realizo en este trabajo, más allá del apocalipsismo de Aridjis y de las reflexiones filosóficas actuales sobre el sentido de la vida después del “fin de los tiempos”, también se valida por la presencia de estrategias narrativas propias de la literatura de este tipo que encontramos en ambas novelas aquí analizadas. Por una parte señalo la presencia de zombies en el sentido posapocalíptico¹ que surgen de repente en *Ciudad de Zombis*, pues su aparición se representa como un evento al modo de los eventos que marcan el fin del mundo en este género de ficción: “El primero que vio a los zombies fue Roberto Rodríguez” (19). Por otra, la recuperación de la cosmología apocalíptica mesoamericana que se observa en *Los perros del fin del mundo*, sobre la que el autor ha dicho que: “Los perros salen del inframundo y empiezan a estar en las calles porque mi visión en esta novela, por los horrores que estamos viviendo, es que casi no hay diferencia: el supramundo

¹ Es decir, el estilo del muerto viviente popularizado por George Romero en su *Night of the Living Dead* (1968), a diferencia del zombi tradicional del folclor antillano (ver la introducción a Bishop, Kyle William. *American Zombie Gothic*).

parece también nuestro inframundo, vivimos una especie de infierno” (Bucio); al plantearse la realidad como un mundo muerto se está presentando la vida en un post-apocalipsis.

En este escrito parto de las premisas del libro de Claire P. Curtis, *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract*. Curtis considera que hay tres tipos de ficción posapocalíptica: premoderna, moderna y posmoderna, y que de estas es la moderna la que reflexiona sobre el proceso de comenzar de nuevo a construir la sociedad (2), también afirma que el espacio para la exploración de las cuestiones relacionadas con el “estado natural” y el “contrato social” es la ficción posapocalíptica del siglo XXI (4-5). Por razones que serán obvias, mi trabajo se desvía del de Curtis en varios sentidos: primero, al incorporar al estudio de este tipo de ficción textos de la tradición hispana; segundo, al abordar desde ese enfoque obras que no son explícitamente posapocalípticas y, finalmente, al considerar qué sucede cuando después del fin el contrato social excede los límites de su existencia. Este trabajo surge de no haber encontrado entre las distintas formulaciones de Curtis una que dé cuenta del problema de la representación del desplazamiento del contrato social en este género de ficción como sucede en la literatura mexicana.

Thomas Hobbes, en su *Leviatán*, alega que el hombre en estado natural, es decir, viviendo según las leyes de la naturaleza, se encuentra en guerra perpetua (151); que la vida en esa situación es solitaria, pobre, brutal y breve (84). En consecuencia, algunos teóricos del contrato social clásico,² incluyendo a John Locke y al mismo Hobbes, suponen que los hombres no permanecen en ese estado natural sino que, gracias a un hipotético acuerdo social, desarrollan instituciones políticas, civiles, sociales, así como arreglos sobre la propiedad, etc. (Waldron 52), que permitan mejorar las condiciones de vida (Martin 246). De lo anterior se desprende una progresión, que no es ajena al pensamiento de la mayoría de estos

² Especialistas sobre el tema como David Boucher y Paul Kelly hacen la distinción entre teóricos del contrato social “clásico”: Hobbes, Locke, Rousseau y Kant y los “modernos”: Hegel, Marx, Gauthier, etc.

teóricos, en la que el “hombre natural” pasa a formar parte de una organización social que le requiere contribuir al bien común (Forsyth 43). Por supuesto que Locke y Hobbes, ambos, entendían que el hombre no se despoja automáticamente de sus instintos naturales por el simple hecho de organizarse en sociedad, sino que reconocen que el individuo es obligado a reprimir esos instintos (por decirlo en términos modernos) a favor de los beneficios que la sociedad aporta (Forsyth 47; Boucher 13). De modo que, a pesar de no dejar de ser “hombres naturales” por entrar en el convenio del contrato social, sí se entiende de lo anterior que ambos estados no pueden actuarse en un mismo plano de existencia por ser mutuamente excluyentes.³

Puesto que la ficción posapocalíptica nos invita a reflexionar sobre la teoría del contrato social (Curtis 2) al presentarnos escenarios en los que se pone en juego la idea misma de contrato, el sentido del estado actual de ese constructo hipotético, la forma que adoptaría la reorganización de la sociedad luego de una catástrofe o la imposibilidad de limitar los impulsos animales del hombre, etc., me parece pertinente incorporar estos conceptos al estudio de las obras de la literatura mexicana contemporánea que considero se benefician de dichas reflexiones, dado lo que las formas o características particulares de esas narrativas nos dicen sobre la realidad o sobre nuestra manera de interpretar la realidad presente.

Tanto *Los perros del fin del mundo* como *Ciudad de zombis* proyectan una imagen sumamente pesimista de México. Los problemas que padecemos en el país, como el narcotráfico, la trata de personas, la extorsión, el secuestro, la corrupción política, la pérdida de valores cívicos y morales asociados con la decadencia de la familia como institución y la pobreza educativa, así como la violencia de género

³ No conviene discutir aquí las combinaciones posibles en las que un individuo puede aceptar el contrato social al tiempo que sus acciones lo llevan a actuar como “hombre natural” (v. gr psicópatas), puesto que lo que nos interesa es la sociedad en su totalidad conformada por individuos, cada uno manteniendo un balance entre las demandas sociales y sus propios instintos antisociales.

y, en general, todo tipo de criminalidad y vandalismo concebible, son llevados en estas novelas hasta el punto retórico de la *adynton* (el exceso), mediante los recursos de la acumulación y la repetición. De esta manera, lo que parecería ser un defecto narrativo cobra sentido especial, pues de otra forma ambas novelas no son sino una reiterante letanía (valga el énfasis) de los males sociales y políticos que nos aquejan. El exceso en el que el texto se desarrolla ayuda a presentar una imagen de México como un sitio que no podría ser más distópico, ni siquiera si se representara como un mundo explícitamente posapocalíptico, pues es imaginado justamente en términos que se apegan a las descripciones comunes del “estado natural” hobbesiano recurrentes en este tipo de ficción, como lo afirma Curtis (43): un mundo de “todos contra todos” y en donde la vida humana, más allá de los placeres inmediatos y breves que se puedan obtener, es terriblemente desesperanzada.

Sucede, sin embargo, que a pesar del inhóspito escenario con el que estas novelas representan al país, la nación mexicana continúa su vida moderna tal cual la conocemos: las instituciones propias del contrato social siguen visibles a modo de ciclorama para todos los sucesos que se nos ofrecen al irse desarrollando las acciones. Por ejemplo, México no solo cuenta con un gobierno democrático y republicano (*Ciudad* 81; *Perros* 48), sino que además los ciudadanos gozan de servicios de comunicación y transporte (*Ciudad* 32; *Perros* 73), de infraestructura urbana (*Ciudad* 15), de seguridad social, de seguridad pública (*Ciudad* 14; *Perros* 70), etc.; servicios que en su existencia misma contradicen la condición de “estado natural” que se pensaría indispensable para reconocer estas novelas como textos posapocalípticos. Dicha contradicción, entonces, se nos presenta como una aporía en tanto que, lógicamente, no puede concebirse una realidad en la que exista un contrato social sin que al mismo tiempo existan contratantes.

Lo anterior resulta problemático porque en ambas novelas el orden esperado del contrato social y el caos resultante de la vida del hombre en “estado natural”, contrarios como son, ocupan el mismo espacio. Esto sucede al proyectar, y más que eso, desplazar hacia el posapocalipsis el convenio actual, con todo lo que ello

implica. Esta aporía, como es de esperarse, produce en la novela escenas absurdas e imposibles, pues se nos da *de facto* una organización social, pero los partícipes de esta sociedad viven y actúan más allá de los límites que permitirían mantener esa comunidad imaginada en pie. Metafóricamente podría antojarse imaginar el México de estas novelas como un objeto estático en el aire sin una sola columna de soporte. Una cita tomada de *Los perros del fin del mundo* nos permitirá captar esta paradoja:

Varios emos estaban reunidos debajo de la estructura metálica de la línea 2 del Metrobús . . . Allí vienen los punketos—un emo descubrió a los miembros de una tribu rival que invadía su territorio . . . Los emos se lanzaron al ataque. Los punketos huyeron . . . En ese momento un comando de policías con chalecos antibalas y tatuajes en los brazos empezó a disparar . . . bloquearon las salidas para que los emos y los punketos no pudieran escapar . . . dispararon a diestra y siniestra, alcanzando a algunas personas que pasaban por la plaza . . . se fueron los policías, pero llegaron los granaderos con garrotes y escudos para tundir a los caídos . . . no eran policías, eran sicarios disfrazados. Se equivocaron, vinieron por los miembros de una banda rival . . . en eso irrumpieron los Hare Krishnas con cantos y bailes (69-71).

En la cita anterior, verdaderamente sinecdótica de los sucesos de ambas novelas, observamos una sociedad civil organizada, pues se supondría que alguien tiene que administrar estos recursos y dirigir estas instituciones. Sin embargo, tanto policías como civiles se comportan de manera que hace imposible imaginar que dicha sociedad se mantenga en pie. La novela no hace pausas para reflexionar, como podría hacerlas el lector en un afán de cuestionar la verosimilitud del relato, quién opera el metrobús o quién construye las estructuras metálicas y las plazas si todo mundo se encuentra en guerra perpetua: asesinando, robando, secuestrando, etc.

Curiosamente, esta aporía que observo en ambas novelas de Aridjis, y que podría ser entendida como una percepción idiosincrática del autor sobre la condición actual de la vida en México ha sido registrada ya por otros observadores contemporáneos de

nuestra realidad, no solo novelistas.⁴ Carlos Monsiváis, por ejemplo, escribía en *Los rituales del caos*: “México, ciudad post-apocalíptica. Lo peor ya ocurrió . . . y sin embargo la ciudad funciona de modo que a la mayoría le parece inexplicable” (21). En este pasaje se hace referencia al problema específico de la sobrepoblación del DF, pero quisiera subrayar que lo que está de fondo es el extrañamiento que resulta de advertir los excesos, es decir, sobre una situación de vida que desafía la lógica al superar los límites de lo posible.

Esta aporía social que nos presentan las novelas de Aridjis, al igual que la ciudad de México de Carlos Monsiváis, se resuelve al considerar el concepto del posapocalipsis como el espacio de los excedentes, en tanto que este tipo de ficción se entiende como aquella que trata sobre lo que sucede después del fin del mundo. Como explica James Berger:

The apocalypse, then, is The End, or resembles the end, or explains the

end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself. In nearly every apocalyptic presentation, something remains after the end (27-28).⁵

⁴ Lo mismo puede decirse de otras realidades hispanoamericanas. Amanda Salvioni nos dice que se puede ver la narrativa apocalíptica latinoamericana como manifestación de una crítica social que apunta al fracaso del modelo de desarrollo capitalista e industrial, implementado con empeño por las sociedades americanas, y radicalizado por las políticas neoliberales de los años 90. Casos emblemáticos serían los cambios sociales experimentados en México después de la firma del NAFTA, y las transformaciones producidas en Argentina durante y después de la década del neoliberalismo menemista. En ambos países, las narraciones han cobrado un tinte más bien postapocalíptico, pues pretenden ser testimonios de una catástrofe ya ocurrida (305).

⁵ “El apocalipsis, entonces, es El fin, o se parece al fin o explica el fin. Pero casi cada texto apocalíptico presenta la misma paradoja: el fin nunca es El fin. El texto apocalíptico anuncia y describe el fin del mundo, pero el texto no termina

Aquello que permanece después del fin es un excedente, pues nada debe permanecer después del fin. Pero ello ha superado los límites y la ficción posapocalíptica es precisamente aquella que trata sobre lo que sucede en ese tiempo-espacio del más allá, particularmente de excedente de vida humana como individuos, hombres y mujeres naturales. Por tal razón la exploración sobre el valor del contrato social requiere que se plantee la creación de uno nuevo mientras que la permanencia de un contrato social que pueda continuar funcionando más allá del fin es problemática, pues cancela la posibilidad de una ficción posapocalíptica.

Sobre la posibilidad y el sentido de la vida más allá de los límites James Berger, en su libro sobre el posapocalipsis, recurre al concepto lacaniano de la segunda muerte (Écrits 262) que Žižek desarrolla en *El sublime objeto de la ideología*. Žižek toma la distinción que hace Lacan (260) entre: “la muerte natural, que es parte del ciclo natural de generación y corrupción, de la transformación continua de la naturaleza, y la muerte absoluta —la destrucción [o] la erradicación del ciclo, que entonces libera a la naturaleza de sus propias leyes y abre el camino a la creación de nuevas formas de vida ex nihilo” (Žižek 180). Es decir, una muerte simbólica que puede ocurrir mucho antes de la otra, la final, que es la biológica. El espacio entre estas dos muertes es el espacio del posapocalipsis de la ficción contemporánea.

La posibilidad de la existencia de este espacio posapocalíptico nos lleva a reflexionar sobre las manifestaciones artísticas que imaginan la vida después del fin simbólico y antes del biológico o total. Žižek, que presenta dicho concepto para discusión estética, no se dedica a examinar el texto posapocalíptico en sí, pero señala que en el imaginario este lugar es un espacio habitado por “monstruos aterradores” (181). Curiosamente observamos en este género de ficción una insistencia o necesidad de poblar el fin del mundo (un

con el fin, tampoco termina el mundo representado en el texto, así como tampoco termina el mundo mismo. En casi cada representación apocalíptica, algo queda después del fin” (mi trad.).

desplazamiento temporal por el espacial de los confines del mundo medieval, también habitado por seres monstruosos) de zombis, caníbales y otras criaturas similares contra quienes deberán luchar aquellos que buscan reconstruir el mundo.

Como es de esperarse en este tipo de ficción, en la nación posapocalíptica de Aridjis, los habitantes son seres monstruosos. Siguiendo la nomenclatura de *Ciudad de zombis* para ambas obras, los actantes son “muertos en vida”, “zombis” o “vivos muertos”. Incluso los personajes principales y los narradores desde cuyo punto de vista observamos el mundo, y que se encuentran de alguna manera luchando contra dichos seres, no dejan de parecer también ellos mismos seres decadentes. El narrador en *Ciudad de zombis*, por ejemplo, se define a sí mismo como un “pre-muerto viviente” (95) en su desesperanzada obsesión por encontrar a sus seres queridos en este mundo posapocalíptico. Además, saben bien que toda búsqueda solo podrá devolverles monstruos, pues como se observa en *Ciudad de zombis* una vez que Daniel (narrador) ha encontrado a su hija Elvira y la lleva de vuelta a casa: “Le quité el sarape y comprobé que no era Elvira. Tenía las facciones hendidas y los ojos apagados. Había en ella fealdad y furia. Era la niña del tipo que ve cosas. Una criatura extraña, mayor que Elvira, algo marchita y tan vieja que parecía sin edad” (330). El final esperado no podía ser diferente dado el pesimismo de la obra. Conjeturo que tampoco espera el lector encontrar al final que todo ha sido una pesadilla, pues el narrador ha dejado claro desde un inicio que se trata de una realidad pesadillesca (*Perros* 152; *Ciudad* 85) de la que no se puede escapar.

Los personajes de ambas novelas habitan un mundo cuyo contrato social, al ser trasladado hacia el posapocalipsis, no puede ser más que una ley muerta en tanto que ha dejado de tener significado. Ninguno de los personajes, ni Daniel Medina o Roberto, en *Ciudad de Zombis*, ni José Navaja en *Los perros del fin del mundo*, pueden apelar a un poder superior, humano o divino, capaz de ayudarles a resolver sus casos. El sacerdote Douglas Martínez predica: “No estoy aquí para hablar de la escatología apocalíptica ni para instruir sobre el reino milenarismo. No puedo explicar lo que pasa en las calles, pero algo terrible está pasando” (150); mostrando que la religión no tiene en

este caso capacidad para tratar aquellos temas que le corresponden. Y en cuanto a la “multitud huérfana” se nos dice que: “No el presidente no el gobernador no el obispo no el banquero eran los importantes, sino los cadáveres de gente de poca monta . . . El concepto de poder había desaparecido y en la procesión el pueblo menudo llevaba retratos de celebridades del cine, la canción o el deporte” (320).

Observamos pues que, aunque las autoridades y las instituciones están ahí, incluyendo la religión y otras formas de organización social, estas no cumplen las funciones para las que han sido creadas y, como tal, solo son el cascarón vacío de un mundo que si bien ha dejado de ser no ha dejado de existir: conserva aún, como se ve, un resto de vida, aunque se encuentre inevitablemente señalada para la aniquilación total. Podría argumentarse que en la búsqueda de un otro poder como “celebridades”, estamos ante la re-elaboración del contrato social, solo que uno distinto al que se nos ha presentado en Occidente. En ese sentido podría alegarse que la ficción posapocalíptica, en tanto que nos presenta el renacer de una nueva sociedad mediante el contrato social y el enfrentamiento entre individuos —unos que buscan destruir toda esperanza y otros que desean mantener vivas ciertas instituciones sociales—, es una vuelta a la dicotomía civilización y barbarie explorada en la literatura hispanoamericana del siglo XIX, pues de igual manera se observa en esta ficción la necesidad de representar un modelo para la construcción de un mundo luego de un evento, como el de la Independencia que marca un límite y un nuevo comienzo.

Pero la ficción posapocalíptica mexicana va más allá de la dicotomía civilización y barbarie. En el caso de las novelas de Aridjis, el México absurdo y contradictorio que imagina no representa estos dos estadios clásicos del imaginario sobre la nación, pues no nos ofrece a la civilización en pugna con la barbarie, que sería el modelo tradicional de concebir un país en proceso de firmar un contrato social; más bien observamos el otro extremo: el de su decadencia final, que no es otra cosa que la representación de la vida una vez que se ha destruido la continuidad del ciclo de esa existencia.

Esta imagen del posapocalipsis como un *plus ultra*, como lo que queda de vida después del fin, puede observarse a lo largo de ambas

novelas. En *Ciudad de Zombis* México ha sido invadido por los Estados Unidos a la vez que el gran señor del crimen de Misteca, el señor de los zombis, ha sucumbido (presuntamente) ante las “fuerzas del orden”. En ese momento se representa un movimiento, quizá un despertar ciudadano a causa de una inconformidad. Al momento nada se sabe. Nos dice el narrador:

creí que eran estudiantes que se oponían a la invasión norteamericana, pero no, eran meseras, teiboleras, colegialas, empleadas de comercios y oficinas, amas de casa, reinas de belleza, y hasta niñas, con playeras, pantaloncillos, gorras y zapatos blancos protestando por la muerte del Señor de los Zombis Acompañadas de música de banda y de tambora, y de pancartas. Un zombi vivo muerto mostraba un letrero: Misteka no te ekivokes aun muerto soy tu dueño: Carlos Bokor. Una chica con sudadera roja agitaba una cartulina: Bokor, te amo, hazme un bebé. Portaba un cartel un niño enmascarado: Bokor, yo kiero ser sikario. Dos mujeres topless expresaban: Bokor es un asesino, pero es nuestro asesino. Una pancarta decía: Vivan nuestros narkos y tiranosaurios que mantienen prósperos nuestros picaderos y burdeles, amamos sus jeringas y sus armas largas, sus coches y sus putas último modelo (325-26).

Los oficios de algunos de estos manifestantes remiten a actividades propias de una sociedad civil organizada en torno a un contrato social: meseras, colegialas, empleados de ventas, que requieren a su vez, restaurantes, escuelas y comercio, pero también es evidente por lo que se exige en las pancartas que este grupo heterogéneo se manifiesta –actividad, sea dicho de paso, solo posible dentro de un contrato social que permita la libertad de expresión– para declararse a favor de un estado anti-social, o “estado natural”. Observamos en la cita anterior que lo que parecer ser un despertar ciudadano no es tal, sino una reacción encaminada a extender la vida cual es hasta que esta se termine.

La ficción posapocalíptica de Aridjis no es, por tanto, nada optimista: carece de fe en el futuro y no propone al final una reorganización social o un despertar popular para cambiar el rumbo que lleva la sociedad; ni siquiera intenta señalar los males del país con la esperanza de que los ciudadanos hagan conciencia de ellos y estos se corrijan. Es por esta razón que propongo que la representación de la realidad que se ofrece en estas dos novelas es aporística y no satírica (aunque ambas no sean mutuamente excluyentes), pues no leemos un “ataque a los vicios de la sociedad”. En su estudio sobre la sátira, Rubén Quintero afirma que la sátira requiere que “X” no sea hipotéticamente incorregible, sino que depende de la creencia en un cambio (2). Tampoco se observa que Aridjis intente cancelar (y ocultar) la seriedad de ese ataque mediante la representación carnavalesca a través de la risa, que, como señala Luis Beltrán, debe ser considerada uno de los componentes de la sátira (257-58), sino que en estas novelas se narra la confusión de la realidad mexicana mejor entendida a la luz de la ficción posapocalíptica.

Los perros del fin del mundo y *Ciudad de Zombis* ofrecen una mirada cínica y fatalista del mundo que concuerda con la actitud posapocalíptica de la sociedad contemporánea que se siente viviendo irremediablemente más allá del fin de los tiempos, más allá de la posibilidad de revertir la muerte que amenaza al mundo. Este sentir no solo se manifiesta en la ficción que aborda estos temas, sino que ha tenido también amplia resonancia en discusiones filosóficas sobre el sentir de nuestros tiempos en pensadores como Jean Baudrillard, Jean-Luc Nancy, Slavoj Žižek,⁶ etc.

La visión sobre el fin del mundo, y más allá, de estas novelas y de otras obras mexicanas similares, parece surgir de preocupaciones que son distintas a las de los textos occidentales de este género, pues en su desarrollo contemporáneo este suele albergar funciones

⁶ Jean Baudrillard en *The Illusion of the End* (10); “The Anorexic Ruins” en Kamper, Dietmar y Christoph Wulf. *Looking Back on the End of the World*. Semiotext(e) 1989. Nancy, Jean-Luc. *The Sense of the World* (5). Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología* (260).

didácticas que invitan al lector a reflexionar sobre los valores del mundo que habita y a preocuparse por las consecuencias de aquellos comportamientos que pueden dar lugar a un apocalipsis. La preocupación ha sido señalada por Žižek, quien ha designado los problemas más serios que enfrenta la humanidad con el título de los “cuatro jinetes del apocalipsis contemporáneo”: a saber, “la crisis ecológica, las consecuencias de la revolución biogenética, los desequilibrios dentro del propio sistema . . . y el explosivo crecimiento de las divisiones y exclusiones sociales” (*Viviendo* 8). Son estos mismos “jinetes” los que aparecen como las causas del apocalipsis en la ficción contemporánea y que ha tenido importante recepción en valiosas novelas del género como en las obras de J.G. Ballard y Margaret Atwood, por no decir nada de los cientos de films del género que han aparecido a lo largo de las décadas.

En la ficción mexicana posapocalíptica no suele haber una preocupación por dar cuenta de las consecuencias a futuro de los desequilibrios económicos ni de los excesos de la ciencia, sino un retrato, si bien estilizado y ficcionalizado, de la realidad actual, las consecuencias de la acción de los mismos “jinetes” que apenas comienzan a amenazar a las sociedades modernas: desequilibrios del sistema, injusticia y exclusión social. Quizá, y esto es lo que me parece más importante, es justo el punto temporal desde donde se narra el posapocalipsis en donde radica la diferencia entre la ficción mexicana y otras formas de esta literatura. James Berger explica que en la ficción posapocalíptica

Temporal sequence becomes confused. Apocalyptic writing takes us after the end, shows the signs prefiguring the end, the moment of obliteration, and the aftermath. The writer and reader must be both places at once, imagining the postapocalyptic world and then paradoxically “remembering” the world as it was, as it is (28).⁷

⁷ “La secuencia temporal se nos hace confusa. La escritura apocalíptica nos proyecta más allá del fin, nos muestra los signos que prefiguran el final, el mo-

La ficción posapocalíptica se narra en pasado desde un futuro con respecto al momento de lectura. Las obras de Aridjis, en cambio, narran el posapocalipsis desde el presente mismo. Es decir, narra las condiciones de vida existentes del presente como las condiciones de un mundo verdaderamente posapocalíptico.

De idéntica manera que con el apocalipsis de la filosofía occidental posmoderna, el apocalipsis de la ficción mexicana ya sucedió. Para imaginar la posibilidad de la catástrofe no hemos tenido que depender de los terribles sucesos del siglo XX, ni proyectarnos hacia una realidad futura inminente. Más bien lo inventamos mucho antes: lo creamos justo en el momento en el que decidimos que era conveniente tener a la mano en nuestro imaginario un evento capaz de justificar el fracaso recurrente del contrato social, como lo hace Aridjis. Desde esta interpretación de nuestra realidad, la ficción mexicana nos convierte en seres posapocalípticos, muertos vivientes que no podemos sino seguir con nuestro excedente de vida en un “estado natural” sobre un contrato social sin vigencia, pues de nada sirve reorganizarse socialmente si solo se espera el exterminio final y absoluto.

Bibliografía

- Aridjis, Homero. *Ciudad de zombis*. Alfaguara, 2014.
- . “La era de la ecología; El sol de la tierra”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2014, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc156c8>.
- . *Los perros del fin del mundo*. Alfaguara, 2012.
- Baudrillard, Jean. *The Illusion of the End*. Traducción de Chris Turner. Stanford U.P., 1994.

mento de la obliteración total, así como lo que le sigue. El escritor y el lector, por tanto, deben encontrarse en ambos sitios al mismo tiempo, deben imaginar lo posapocalíptico y al mismo tiempo, paradójicamente, deben recordar el mundo como fue, es decir, como es” (mi trad.).

- Beltrán Almería, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Montesinos, 2002.
- Berger, James. *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. U. of Minnesota P., 1999.
- Bishop, Kyle William. *American Zombie Gothic. The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Ed. Kindle, McFarland and Co., 2010.
- Boucher, David y Paul Keller. "The Social Contract and its Critics. An Overview". *The Social Contract from Hobbes to Rawls*. Boucher y Keller, Routledge, pp. 1-34.
- Boucher, David y Paul Keller, editores. *The Social Contract from Hobbes to Rawls*. Routledge, 1994.
- Bucio, Erika P. "Narra el apocalipsis". *Reforma* [Cd. de México], 13 Junio 2012, p. 27.
- Curtis, Claire P. *Postapocalyptic Fiction and the Social Contract: We'll Not Go Home Again*. Ed. Kindle, Lexington Books, 2010.
- Forsyth, Murray. "Hobbes Contractarianism: A Comparative Analysis". Boucher y Keller, pp. 35-50.
- Guerra, Lucía. "El último Adán: visión apocalíptica de la ciudad en la narrativa de Homero Aridjis". *Contexto* vol. 6, no. 8, 2002, pp. 81-103.
- Hobbes, Thomas. *Leviathan: Or, the Matter, Forme & Power of a Commonwealth, Ecclesiasticall and Civill*. Editado por A. R. Waller, Cambridge UP, 1904.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Traducción de Bruce Fink, Norton and Co., 2006.
- Martin, Rex. "Economic Justice. Contractarianism and Rawls's difference principle". Boucher y Keller, pp. 245-66.
- Monsiváis, Carlos. *Los rituales del caos*. Ediciones Era, 1995.
- Nancy, Jean-Luc. *The Sense of the World*. Traducción de Jeffrey S. Librett. U of Minnesota P, 1997.
- Ordiz, Javier. "Historia, apocalipsis y distopía en la narrativa de Homero Aridjis", *Hipertexto* no. 12, 2010, pp. 3-14.
- Pagacz, Laurence. "Apocalipsis barroco en Gran teatro del fin del mundo de Homero Aridjis", *Hipogrifo* vol. 2, no. 2, 2014, pp. 81-94.

- Quintero, Ruben. *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. Wiley-Blackwell, 2011.
- Salvioni, Amanda. "Lo peor ya ocurrió. Categorías del postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen". *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*. Extra 1, 2013, pp. 304-16.
- Waldron, Jeremy. "Social Contract Versus Political Anthropology". Boucher y Keller, pp. 51-72.
- Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Traducción de Isabel Vericat Nuñez, Siglo XXI, 2003.
- . *Viviendo en el final de los tiempos*. Traducción de José María Amoroto Salido. Akal, 2012.

Estrategias de autorrepresentación en *Diarios* de Alejandra Pizarnik

CZARINA LAGARDA LÓPEZ*
ROSA MARÍA BURROLA ENCINAS*

Resumen:

En el presente ensayo se analiza *Diarios* de Alejandra Pizarnik, donde el texto privado funciona como un dispositivo narrativo capaz de construir la subjetividad de la escritora y, al mismo tiempo, transformarse en un poderoso instrumento para la proyección del “yo” en el registro público, mediante la inserción del texto en el mundo editorial. La escritura de los Diarios de Pizarnik documenta el viaje que realiza el discurso del “yo” desde la esfera privada hacia el mercado literario, exponiendo así el discurso de la intimidad a la exterioridad y consagrando el cuerpo como el objeto mismo de la escritura, mediante relatos fragmentados e inconclusos propios del diario.

Palabras clave:

Pizarnik, diarios, subjetividad, intimidad, cuerpo.

Uno de los actos más valientes a los que se ha enfrentado el hombre dentro de la tradición escrita es, sin duda, el hablarse a sí mismo; enfrentarse a su propia existencia y al sentido de su vida, es decir, cuestionarse y pensarse para finalmente escribirse. Observarse a través de la cotidianeidad e inventarse a través de las palabras, solo

*Universidad de Sonora.

para reinventarse al día siguiente. Sin embargo, la tarea de contar la vida propia se erige, entre los innumerables relatos del mundo, como una forma privilegiada para observar todas las utopías que atraviesan al lenguaje y al sujeto en la construcción y búsqueda de identidad. Quizás, la primera de todas esas quimeras es la narración de sí mismo.

Por estos motivos creemos que el adentrarnos en el estudio del diario de la poeta argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972) puede resultar sumamente fructífero para el análisis de las trabajosas formas de las construcciones de las subjetividades. Este es un campo inquisitivo que despliega sugestivamente para la crítica moderna el avistamiento y posterior exploración de nuevos itinerarios de reflexión.

Literaturas de la intimidad

Una premisa fundamental para este estudio es la certidumbre de que el diario y otras formas escritas como epistolarios, memorias, autobiografías y bitácoras personales, son dispositivos privilegiados para la expresión y exploración del yo. Sin embargo, se debe precisar que aun cuando estos documentos se expongan como repositorio invaluable de la vida privada y de la intimidad, en muchos casos se muestran como fuentes inexactas, por las limitaciones de la escritura, para traducir “fielmente” la vida interior, o intimidad, dado que todas las formas escritas están bajo la regulación de los códigos y el pudor sociogenético, los cuales, a partir de la psicología y la sociología, dictan el límite de lo exteriorizable. No obstante, solo podemos tener acceso a la biografía, a la vida, a la cotidianidad y a las más recónditas emociones del ser humano en forma de narración, porque la historia del hombre, nos recuerdan las teorías narrativas, solo existe como discurso.

La estrecha relación entre el lenguaje y la construcción del yo ha sido examinada desde múltiples perspectivas. Émile Benveniste advierte cómo la subjetividad “no es más que la emergencia en el ser de una propiedad fundamental del lenguaje. Es ‘ego’ quien *dice* ‘ego’. Encontramos aquí el fundamento de la ‘subjetivad’, que se

determina por el estatuto lingüístico de la ‘persona’” (180). Es decir, no “somos” únicamente porque podemos sentir, sino por la facultad de manifestar, cuestionar e incluso responder.

El filósofo español José Luis Pardo establece que la intimidad es un efecto de lenguaje que surge de una significación lingüística. El lenguaje, a su vez, comunica solo desde su construcción en lo íntimo. El fondo de interioridad “se añade a la superficie brillante del significado público de las palabras” y esa doblez de densidad interior “es lo que nos hace posible hablar con otros” (53). Para iluminar los territorios y las fronteras de estos campos humanos también resultan interesantes y fructíferas las distinciones que propone Castilla del Pino, quien concibe el comportamiento humano como representaciones o *performance* en los cuales se va construyendo un yo específico para cada actuación. Así, Castilla del Pino distingue tres tipos de representación del yo: pública, privada e íntima, caracterizadas cada una por el escenario en el cual tienen lugar. El íntimo es invisible: “posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto” (19). Con frecuencia toma la forma de fantasías y sueños y puede ser comunicable mediante el lenguaje. El escenario privado es “necesariamente observable, porque aunque se hagan a solas, son actuaciones exteriorizadas” (19). Sin embargo, asume un carácter restringido y circunscrito, protegido de la observación ajena. Por este motivo existe en el ámbito privado un “adentro” y un “afuera” delimitado por quienes tienen o no acceso a esa área privilegiada, la cual es exteriorizada pero expresamente oculta, explica el mismo Castilla del Pino. Por último, el escenario público, que “en contraste con el privado y aún más con el íntimo, se dispone de forma tal que las actuaciones sean precisamente observables” (20). Esta zona la constituye entonces lo expresamente público y publicable.

Estos escenarios no son fijos sino intercambiables y simbólicos. En sus circunscripciones se van recortando figuras como el umbral, el cruce y el tránsito. Así, es posible reconocer en el diario de Pizarnik la silueta de la viajera melancólica, la amiga de la muerte, la poeta maldita, *l'enfant terrible*, la paciente del psicoanálisis, la niña extraviada; la mujer de sexualidad oscura, la autora que pasa de la invisibilidad de su condición de escritora de diarios a la del

individuo autobiógrafo, para delinarse de esta manera el tránsito de las fronteras reconocibles y paradigmáticas de la esfera íntima y privada hasta los territorios abiertos de la literatura. Surge entonces inevitablemente la interrogante sobre la posibilidad de definir los límites de la intimidad, la privacidad, lo individual y lo público. Las respuestas se suceden: el cuerpo y la casa frente a lo social y lo público, o frente al afuera y la calle; o bien, el pensamiento y las emociones frente a su exteriorización. Los perímetros interiores se constituyen en conceptos y objetos, todos fijos y a la vez fronterizos, en lábiles defensas o en fortalezas inexpugnables. Al reflexionar sobre el sentido de la palabra intimidad, Kristeva declara:

No me parece que lo íntimo corresponda a un “adentro” pulsional que se opondría al “afuera” de las excitaciones exteriores o a la abstracción de la conciencia. Porque tanto las representaciones forzosamente internas de las pulsiones como las de las sensaciones, pero también del “yo pensante”, parecen ocupar perfectamente bien esa escena que, bien mirado todo, resulta bastante espaciosa y que la opinión llama lo “íntimo”. El término procede del latín *intimus*, superlativo de interior, o sea: lo más interior. De suerte que lo íntimo, aunque abarque lo inconsciente, no parece tener que reducirse a él sino desbordarlo ampliamente . . . Se trata de esa interioridad que los griegos llamaron “alma” (*psukhê*) y que se define por sus proximidades con el cuerpo orgánico así como por las sensaciones preverbales. Esta última interioridad es la que el psicoanálisis rehabilitará de una manera escandalosa (68).

No obstante, la relación entre privado y público, podemos concluir, no está dada de una vez y para siempre; por el contrario, el paulatino desprendimiento de la primera ha registrado múltiples movimientos, hasta el punto de parecer que en la actualidad hay una vuelta para convertir en públicas todas las esferas de la vida. Los medios de comunicación actuales parecen pretender develar ante los ojos ávidos de los espectadores, los más recónditos secretos, pensamientos y sentimientos que el ser humano es capaz de

concebir y que antaño eran solo atisbados a través de epístolas y relatos confesionales. De ahí podemos explicar la actual vigencia de diarios, epistolarios, autobiografías, entre otros, es decir, asistimos a una nostálgica vuelta a viejos lugares reminiscentes. El auge actual de la narrativa vivencial parece insertarse en una tendencia en la que la puesta en escena y comercialización de la interioridad ha experimentado un incesante camino hacia los más profundos confines de la intimidad.

Para comprender el recorrido que los diarios de Pizarnik trazan, desde el recinto privado de su habitación hasta su inserción en el mercado editorial, es necesario introducir una importante matización respecto a la relación de los territorios que hemos venido analizando: lo privado de alguna manera parece estar condicionado a su publicidad; su naturaleza depende de la existencia de lo público. De ahí que las esferas de estos dos ámbitos no sean excluyentes sino invasivas una de la otra, intercomunicados e intercambiables, dependiendo de contextos, sensibilidades y posiciones enunciativas. Con estos espacios, a la vez, se relacionan inquietantes dualidades. Algunas de ellas despliegan grandes campos inquisitivos para la crítica moderna, también presentes en los textos autobiográficos de Pizarnik: lo femenino y lo masculino, lo individual y lo colectivo, lo oral y lo escrito, el espectáculo y lo íntimo, el espíritu y el cuerpo, lo interior y exterior, lo superficial y lo profundo.

El diario, concebido frecuentemente como un género fronterizo, ha tenido un papel privilegiado en la evolución de la conciencia del hombre. Este hecho ha sido especialmente evidente en la época moderna, cuando el diálogo interno se tornó racionalista a partir de la duda cartesiana y el sujeto se convirtió en el centro del mundo. Se erige entonces un lugar moral y filosófico desde el que se autentifica la “verdad” que la primera persona puede garantizar.

Según Alain Girard, en “El diario como género literario”, la acepción del género de diario íntimo que hoy conocemos se desarrolló en dos etapas: en la primera se publicaron diarios de viajeros y de personajes famosos como Byron, Constant, Vigny; en la segunda —una vez que el público lector se acostumbró a este tipo de literatura— aparecieron diarios escritos ya con la intención de

que fueran publicados. Es así como en esa primera etapa el diario se ostenta como la legitimización del individuo, con sus ideas y pensamientos, mientras que en la segunda etapa el diario surge lentamente desde los ámbitos de la intimidad, una zona donde el ser humano se siente dueño de sí mismo y en la ilusión de una completa libertad.

Los diarios de Alejandra Pizarnik

El diario fue el espacio de escritura en el que Alejandra Pizarnik vivió con mayor plenitud la ilusión de libertad. Desde el año de 1954 hasta su muerte en 1972, la poeta argentina escribió sus experiencias en una serie de manuscritos cuyos originales están resguardados en la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Según afirma Ana Becciu en el prólogo a la segunda edición de los diarios, en ese recinto se encuentran treinta documentos, entre los que destacan diez libretas o cuadernillos, catorce cuadernos y seis textos mecanografiados, entre otras hojas sueltas. En 1965 Pizarnik modificó las entradas de cuatro años correspondientes a un tiempo en el que vivió en París, las cuales corrigió casi en su totalidad. De aquí resultaron dos publicaciones: “Diario 1960-1961” y “Fragmentos de un diario, París 1962-63”. Ambas son anotaciones despojadas de sucesos íntimos. Una selección de todas sus entradas fue publicada de forma póstuma, en la que sus herederos exigieron que se excluyera de esas entradas las referencias a la sexualidad de la escritora, así como aquellos comentarios que pudieran resultar hirientes para familiares o amigos, o que amenazaran la inserción de la obra en el circuito editorial. Esta polémica edición de 2007 titulada *Diarios* fue reeditada por Ana Blecciu, en 2013. En el prólogo aclara que se añaden algunas entradas para una segunda versión titulada también *Diarios*, y en la cual se deja entrever que será una versión definitiva.

Para estudiar los diarios de Alejandra Pizarnik partiremos de la idea de la literatura como una entidad dinámica, para así situar a esta escritura autobiográfica en una perspectiva atenta a la lógica de la evolución e hibridación de los procesos discursivos. Eludiremos

una perspectiva que oponga lo poético a lo referencial para ubicar el lugar de los diarios en el conjunto de la escritura literaria de Pizarnik: de esta manera no estableceremos una división tajante entre los distintos escritos que componen su obra. Así, confiamos, se podrá examinar el diario sin ignorar las conexiones que establece con el resto de la obra de la escritora.

La escritura de un diario implica de forma ineludible la fragmentariedad del relato y del tiempo en la que este se desarrolla. Las ideas aparecen condensadas e interrumpidas. Se compone de trozos tomados, de desperdicios, dice la autora, de diversos géneros. El paso del día a día o de un año a otro aparece precedido de silencios sin los cuales el hilo vital representado parecería ilegible. La condición fragmentaria se constituye así en el principio estético capaz de organizar y exponer una vida en su infinitud y complejidad.

Resulta adecuado entender el discurso de los diarios como prosas limítrofes, las cuales cuentan ya con una larga trayectoria en la tradición literaria y cuyos autores, con frecuencia, rechazan la idea de un texto concluido para de esta manera producir obras que buscan instaurarse en la alteridad y en la fragmentación. El origen de esta tendencia podemos ubicarla, por lo menos, entre los escritores románticos y los vanguardistas, quienes abogaban por figuras inconclusas y anómalas. Justo son estas dos las escuelas poéticas a las que se ha adscrito reiteradamente la obra y la actitud pizarniana.

Un importante asunto sobre el que nos quisiéramos detener es la historia del diario que ahora examinamos. Nos hemos referido ya brevemente a la accidentada historia del texto, a las reescrituras, varias ediciones y enmiendas, retoques y recortes que ha sufrido a lo largo del tiempo, no en todas las ocasiones por la mano de la propia escritora.

La cuestión de la edición y publicación póstuma de los diarios plantea significativos problemas. A través de la historia, se puede constatar el siempre controversial papel que tienen las personas encargadas de la publicación y, en muchos casos, de la transformación de estos escritos. Independientemente de la intención del autor cuando decide consignar por escrito su día a día, resulta inexcusable el cambio de rumbo que registran los textos para llegar a

ser expuestos en las vitrinas de las librerías. Así, al percatarnos de la “poda” que la publicación sufrió por voluntad de la familia, del tenedor o de las editoriales, resulta inevitable preguntarnos: ¿qué queda de la autofiguración original que plasmó Pizarnik en la escritura?

Patricia Venti examina de manera minuciosa y detallada estos cambios y omisiones en los diarios de Pizarnik y compara los escritos depositados en Princeton y los publicados por Lumen, para llegar a esta conclusión:

La literatura autobiográfica de Alejandra Pizarnik —en sus vertientes diarística, epístolas y de cuadernos de notas— constituye un territorio académicamente poco explorado por diversas razones. Una de ellas, se debe en parte a que un amplio segmento de dicha producción literaria se halla fuera de circulación, depositada en la Universidad de Princeton. Otra limitante para el estudio de estos escritos es (son) las fallas y expurgaciones que presentan las ediciones de los diarios (223).

Es decir que, a pesar de contar con varias reediciones, los diarios no pueden leerse de otra forma que mutilados y pasados por el tamiz de intereses ajenos a la poeta.

Resulta por lo menos incierto tratar de descifrar el destino que Pizarnik deseaba para sus escritos autobiográficos; sin embargo, puede resultar interesante señalar que ella acostumbraba leer diarios de escritores. En su diario la poeta menciona en particular a cuatro autores: Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Cesare Pavese y Franz Kafka, los cuales podrían representar una influencia importante en su literatura diarística, o, por lo menos, pueden dar cuenta de la conciencia que la escritora poseía, tanto del ejercicio literario de esta forma discursiva, como de la posibilidad de que sus manuscritos fueran editados. Incluso en el prólogo del texto del 2007, Ana Becciu señala que el diario de Franz Kafka fue el libro de cabecera de la autora y sobre sus páginas solía hacer anotaciones. En este mismo tenor resulta interesante señalar que el diario de Mansfield presenta semejanzas con el de Pizarnik en el uso que le dieron, tanto en el modo de bitácora de lecturas, como en el de cuaderno de

trabajo, plasmando en ellos ejercicios y comentarios sobre las obras literarias que escriben o leen en el momento.

A la luz de la comparación con diarios como los de Virginia Woolf o de la misma Katherine Mansfield, podemos señalar que en el de Pizarnik la intimidad adquiere una nueva espesura porque está continuamente expuesta, cuestionada y asimilada bajo distintas formas. Woolf y Mansfield, tal vez por su inclinación hacia la narrativa, tienden más a incluir aspectos de su entorno y cotidianidad; a diferencia de Pizarnik, quien en el día a día del diario se aventura en un incesante viaje interno de donde surge invariablemente su yo como gran protagonista. La fragmentariedad del diario, aunada a esa permanente y casi exclusiva inmersión del yo en la que se hilvanan sus entradas, vuelve difícil discernir los factores externos que giran en torno a Pizarnik en el momento de la escritura y coloca en un primer plano la agónica edificación del sujeto.

La autofiguración en los diarios de Pizarnik

Un asunto de especial interés para este estudio es el reconocimiento de las estrategias de autorrepresentación que Pizarnik ejercita a lo largo de su diario. Asumimos que las múltiples identidades en las que el yo se va fracturando, son autofiguraciones que la poeta crea en el proceso de construcción de su imagen pública y privada. Bajo esta perspectiva uno de los primeros aspectos que resalta en sus diarios es la conciencia que la poeta alcanzó sobre la capacidad creadora del lenguaje. Aun cuando es posible señalar que Pizarnik se debate en una inabarcable distancia entre vida y poesía, también podemos afirmar que ambas intentan fundirse en el sujeto autobiográfico para delinear una de las grandes tensiones que el diario despliega, la imposibilidad de existir solamente en y para el lenguaje, tal como lo muestra la siguiente cita: “¿Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despeñarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (Pizarnik 95).

En la escritura diarística de Pizarnik se subvierte también la unidad y la coherencia discursiva. El yo se fisura en múltiples formas

y niega así las nociones totalizantes de la identidad. No está de más volver sobre el yo silenciado o mutilado textualmente que persiste en la edición de los diarios que ahora examinamos. En efecto, tal como ya comentamos, la alteración de escritos considerados propios de las esferas privadas, constituye una práctica común en el proceso de convertir en público aquello que fue engendrado en la intimidad y sin pretensiones, en su origen, de traspasar este ámbito.

El diario de Pizarnik trata en múltiples pasajes temas poco acostumbrados incluso en las narrativas del yo. Son tópicos vedados por las convenciones sociales que dictan la necesidad de mantener ocultas aquellas pulsiones y deseos más secretos. Sin embargo, en el caso del diario que ahora examinamos estos no son soslayados y delinean, con persistencia y claridad, una poderosa e insumisa interioridad.

Como toda escritura íntima los escenarios en los que se ejerce la escritura son aquellos más cuidadosamente preservados de la mirada pública. En la habitación privada se desarrolla la mayor parte de las luchas que el texto configura. Los referentes externos no son abundantes pues el diario traza principalmente una búsqueda en la inmensidad territorial del propio ser, a través y en contra del lenguaje. Así lo ilustra Nora Catelli en la siguiente cita, que resume las búsquedas y los entornos que se representan en las más de quinientas páginas del diario:

se hace un espacio como autora (en la educación literaria), escribe sin exponerse públicamente (mejor dicho: dilata, relega o se consuela de la exposición pública), y cincela su lengua (o anota y explora el fracaso del cincel de la lengua). En cambio, nunca es ni será testigo: el registro descriptivo de la vida material, esa líquida materia en la que los *Diarios* de Kafka hacen flotar el resto de las operaciones que efectúan, falta aquí de modo clamoroso, sintomático.

El predominio de asuntos que competen más a la vida interior que a asuntos cotidianos o colectivos es por lo que el diario de esta escritora se ofrece como un caso poco frecuente en las letras

argentinas, ya que en el panorama de la escritura autobiográfica nacional, el relato nace fuertemente marcado por acontecimientos políticos, por lo que la conjunción escritor-nación marcará el recorrido del yo por los espacios públicos y privados. Incluso las voces femeninas tanto del siglo XIX como de principios del XX, no se alejan demasiado de estos modelos, dado que el yo de estas escritoras se define en el intento de salvar la distancia entre la esfera privada y la pública, en su búsqueda por trascender el ámbito doméstico en el que se sentían confinadas.

Alejandra Pizarnik es hija de inmigrantes judíos, quienes se posicionaron entre la clase media argentina. Carece de la genealogía patricia que sí podían ostentar sus antecesoras en la práctica autobiográfica, por lo que no resulta extraño entonces que las preocupaciones de su escritura no se inscriban en la esfera pública nacional, de la cual, podemos inferir de la lectura de sus diarios, Pizarnik se sentía ajena. Tampoco comparte el interés por los temas políticos de la generación de la década de 1960 a la que eventualmente se podría adscribir por cuestiones cronológicas. Por el contrario, el itinerario que traza el yo alejandrino es el de un ser extraviado en la búsqueda de un absoluto, en un mundo que se le presentaba incomprensible.

Los diarios, al igual que otros géneros como los epistolarios, los cuadernos de notas, las memorias o los relatos de viaje, entre otros, son considerados una escritura menor o fronteriza en tanto transgreden los estatutos genéricos y se alzan como discursos limítrofes entre lo público y lo privado. Estos discursos son considerados marginales, desde el punto de vista de los grandes géneros literarios, pero también, en el caso de la poeta argentina, esta alteridad es posible pensarla como desterritorialización, concepto usado por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka, por una literatura menor*, que puede resultar útil para reconocer la subjetividad del acto enunciativo de Pizarnik. En efecto, ella con frecuencia se siente ajena a la nacionalidad argentina, al idioma español, a su familia y al mundo mismo. Así se puede ilustrar en las siguientes citas de *Diarios*: “Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria” (197). O bien:

“Ayer después de haber leído *La vida es sueño* sentí un dolor increíble al pensar que ésa fuera mi lengua. Mi actitud será infantil. Lo es, sin duda. Pero mi sufrimiento era real y casi decido “olvidarme” del español y comenzar a escribir en francés” (280).

Aunque no desconocemos la mitificación a la que se ha sometido la obra y la figura de la escritora después de su suicidio, un proceso que ha contribuido en no pocas ocasiones a la confusión entre el sujeto poético y el real, coincidimos con Sylvia Molloy, quien afirma que en Alejandra Pizarnik la pose de escritora no significa impostura, sino elaboración de una imagen que lejos de negar lo que ella es, la construye.

En la lectura crítica de la obra de Pizarnik existen por lo menos dos tendencias. Una que se deja seducir por la imagen autocultivada de poeta maldita y otra que se resiste a esta apreciación y se decanta hacia el examen del artificio de esta autoconfiguración. En esta segunda línea incluso existen estudios que tratan de contradecir, de alguna manera, esas lecturas mitificadoras para luego centrarse en aspectos menos solemnes de la literatura de Pizarnik, por ejemplo, en su carácter humorístico.

La crítica afirma también que toda la obra de esta autora admite una lectura autobiográfica. Como complemento a esta sugerente declaración habría que agregar que sus diarios se deslizan con frecuencia hacia lo poético. Así se puede observar que muchas entradas son prosas poéticas o incluyen poemas. También comprenden glosas de obras literarias o críticas, narraciones diversas y aforismos, entre otros tipos de discursos. Asimismo podemos encontrar múltiples pasajes que posteriormente se acomodarán en alguno de sus otros libros. Es decir, además de un relato de vida, los diarios se constituyen como cuadernos de aprendizaje y de ensayo. En ellos, y a través de ellos, la poeta argentina figura, modela y afina la imagen que quiere proyectar de sí misma. Se puede observar la dolorosa lucha interna por trascender sus dudas e inseguridades hasta llegar, por momentos, a asumirse con plenitud como escritora. La lectura de sus diarios revela, de igual forma, sus preocupaciones por no ser aquello que otros esperan de ella, como ser humano y principalmente como escritora.

El diario, tal como afirma José Amícola para la escritura autobiográfica: “es un acto performativo (o ‘analizativo’) en virtud del cual el sujeto se crea a medida en que se escribe” (31). Si, como propone Nicolas Rosa, el sujeto autobiográfico marca una profunda exterioridad en la instauración de la máxima interioridad al convertir el yo en objeto de escritura (56), entonces podemos explicar por qué una de las obsesiones de Alejandra Pizarnik es escribir una novela autobiográfica en tercera persona.

También desde la perspectiva bajtiniana, el autor de una obra autobiográfica siempre será un “otro” que impregna la conciencia y con el que se establece una tensión valorativa continua en la contemplación de la propia vida. Una parte importante de la propia existencia siempre será presentada y percibida por el yo a través de las tonalidades y valoraciones emocionales ajenas.

Los diarios de Pizarnik están pletóricos de un tiempo biográfico que: “busca aprender lo eterno desde lo transitorio, creando una totalidad autónoma perdurable” (Venti 15). Resulta útil recordar que en la articulación del tiempo biográfico se despliega el momento y la totalidad de una existencia como un mismo proceso. Se convoca en cada instante narrado la plenitud del tiempo de toda una vida: ese instante es iluminado gracias al autorreconocimiento y a la construcción narrativa de una existencia en su inacabamiento semántico. Esta capacidad de condensar en el presente de la narración, es decir, el pasado y el futuro de una vida trazada como una totalidad trascendente capaz de ir más allá e iluminar y tender vínculos hacia la vida en general, es quizás uno de los mecanismos de la escritura más acentuados en este tipo de narraciones en las que se destaca, como en ninguna otra, la búsqueda de identidad e identificación.

Son múltiples las estrategias mediante las que el sujeto autobiográfico se va reconociendo y valorando la propia vida. En los primeros años del diario de Pizarnik, el yo se desdobra y se habla a sí mismo: “Alejandra. Tienes cuarenta días de angustia inconfesable. Cuarenta días de soledad ahogada, sin probabilidades de confesarla” (32). Poco a poco la escritura se hace más introspectiva y se convierte en un medio para la reflexión y el trabajo. Sin embargo la escritura del yo siempre se expresa como una fabulación del sí

mismo, como un espacio de diferencia y de extrañeza: “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe” (234).

La configuración de Alejandra Pizarnik, afirma Molloy, es “disonante, no rima con lo que le rodea” (2003). Las imágenes ya referidas de viajera melancólica, amiga de la muerte, poeta maldita, paciente del psicoanálisis, niña extraviada, son todas figuraciones dispersas, contradictorias que se van ofreciendo como un dislocado repertorio de autorretratos.

El personaje que presenta el diario se erige en muchos sentidos como un yo violento y no convencional. En este terreno Pizarnik también se adentra en un mundo vedado para las mujeres escritoras de épocas anteriores. Su discurso se ubica en el límite de lo decible y, por lo tanto, de lo publicable. La intimidad aquí se enlaza con lo prohibido, con el secreto. Lo escatológico y lo obsceno se hacen presentes. Aspectos todos que se pueden apreciar en la siguiente entrada, solo incluida en la segunda edición del diario:

A veces quisiera construirle un palacio con piedras que arrancarías con las manos llenas de sangre de los lugares más bellos y lejanos y a veces quisiera insultarlo a gritos y bailar sobre su cadáver y decirle: “si estuvieras muerto escupiría tus ojos, aun muerto te insultaría y te golpearía porque me has dejado tanto tiempo sola, debajo de una alcantarilla, amándote perversamente en lo más bajo de una soledad grotesca y pestilente, hecha de tu cuerpo invisible y de mi deseo por ti que sólo morirá conmigo”. Aun así, te amaré y me arrojaré sobre ti, te obligaré a todas las posturas posibles e imposibles de un acto amoroso que necesitará cumplirse, aquí abajo o en donde quieran (233)

Deseo, violencia, exceso, alteridad. Esta subyugante fuerza, que opera en la transgresión del espacio simbólico y social, es la que se trata de someter mediante la censura ejercida en la publicación del diario, en un intento por conjurar la potencia perturbadora que una escritura así puede contener. En efecto, la regulación y el control

han sido las vías para gobernar la interioridad humana, ese territorio imaginario que antiguamente se concebía gravitando siempre por encima de la materialidad o en una profundidad inasible del ser humano. Sin embargo, en el diario pizarniano la intimidad excede el exterior y el interior humano, o bien, esta se construye como una realidad que se aposenta tanto en el adentro como en el afuera de un sujeto femenino atormentado y atípico en su tratamiento de la corporalidad y, con ella, de la sexualidad y el erotismo.

Cuerpo y escritura

La psicología señala la diferencia entre necesidad y deseo. Lo primero es una manifestación del ser en lo social, lo segundo se vincula al ser íntimo, aquello que habita en lo más recóndito y expresa su esencia: “lo que verdaderamente se desea” y se suele expresar como sinónimo de la irreductibilidad de lo que se es y de lo que se quiere ser. El imperativo del deseo se relaciona en última instancia con el inconsciente y lo instintivo, que se convierte entonces en la expresión del sujeto presocial, constituido en un vacío peligroso por su profundo poder desestabilizador. Hablamos del motor del devenir humano, según la filosofía y la psicología, el cual –dictaminan las instituciones– se debe regular cuidando que no se desborden los límites de lo tolerado socialmente, salvaguardando así el orden necesario para conjurar el caos que acecha a toda sociedad.

En el diario de Pizarnik el deseo se orienta hacia objetos obsesivos y persistentes, que dibujan un sujeto en permanente tensión y lo proyectan hacia un espacio distópico en el que la muerte y el suicidio otorgan fuerza e impulso a la escritura. La figura de la escritora traza aquí una trayectoria vital en tránsito, en fuga real y metafórica. Se trata de un ser que se desplaza en los márgenes buscando lugar en un mundo y en un lenguaje que siente irremediablemente ajeno.

Así, en los diarios de Pizarnik la urdimbre entre muerte, sexualidad, lenguaje y cuerpo proyecta una de las escrituras más poderosas, un aspecto que ha sido señalado de manera reiterada por la crítica. Al respecto, Calafell afirma que en Pizarnik: “La escritura,

sostenida por una ley de contención, se ve entonces quebrada por la exposición de un cuerpo que es también, y sobre todo, corpus, letra encarnada y carne verbalizada” (67). Se teje así en la obra de la poeta uno de los nudos simbólicos más productivos desde el punto de vista del análisis de la articulación, tanto de la voz poética y de la autobiográfica, como de las formas de resistencia femenina. Una de las últimas entradas del diario consigna precisamente esta tensión entre el sujeto autobiográfico, la escritura y la sexualidad:

Como si escribir me estuviera prohibido. ¿Y por qué no me estaría? La escritura y el sexo: mi ausencia actual de estos dos pilares de la sabiduría.

Heme aquí escribiendo en mi diario, por más que sé que no debe ser así, que no debo escribir mi diario (503).

Cuando la poeta escribe estas reflexiones se encuentra amenazada por la locura, al borde del suicidio. El acto escritural parece ubicarse en los límites de la sobrevivencia, se dilata en estrecha relación entre el texto y el propio cuerpo en un lazo vital y poético que el yo, podemos suponer, no supo o no quiso desanudar.

Se trata de un escrito marginal respecto al resto de la obra de su autora, que está pensado en función de una catarsis personal prescripta por su psicoanalista o de un ejercicio de autorreconocimiento, trasmutado con frecuencia en cuaderno de aprendizaje literario, reescrito en distintos momentos por la misma autora y sujeto a mutilaciones por herederos y editores. La historia textual y la composición misma del diario figuran un espejo roto en mil fragmentos. Sin embargo, este escrito se presenta para no pocos estudiosos como el molde más fiel para contrastar la imagen que los biógrafos han construido de la poeta y como un documento capaz de legitimar la interpretación que los críticos han ensayado sobre su obra.

Así, el diario de Pizarnik se erige hoy en un objeto literario tanpreciado como aquellas obras que la escritora pensó desde su origen para insertarse en la esfera pública y ocupar un lugar en la historia de la literatura. A la vez, se presenta como un estremecedor testimonio de la vida de una de las poetas más importantes de la literatura argentina del siglo XX.

Bibliografía

- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del yo y cuestiones de género*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. Vol. 1. Siglo XXI Editores, 1989.
- Calafell Sala, Núria. “Los Diarios de Alejandra Pizarnik: una escritura en el umbral”. *Castilla. Estudios de Literatura*, no. 2, 2011, pp. 55-71.
- Castilla del Pino, Carlos. “Teoría de la intimidad”. *Revista de Occidente*, no 182-83, 1996, pp. 15-30.
- Catelli, Nora. “Los diarios inéditos. Invitados al palacio de las citas”. *Clarín*, 14 septiembre 2002, <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/09/14/u-00501.htm>.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Era, 1978.
- Girard, Alan. “El diario como género literario”. *Revista de Occidente*, no. 182-83, 1996, pp. 31-38.
- Kristeva, Julia. *La revuelta íntima: literatura y psicoanálisis*. Eudeba, 2001.
- Molloy, Sylvia. “Figuración de Alejandra”. *Revista* Ñ. 20 diciembre 2014. *Clarín*, http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Figuracion-Alejandra_Pizarnik_0_127_4272_578.html.
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Pre-textos, 2004.
- Pizarnik, Alejandra. *Diarios*. Edición de Ana Becciu. Lumen, 2007.
- . *Diarios*. Edición de Ana Becciu, 2ª ed., Lumen, 2013.
- Rosa, Nicolás. *El arte del olvido. (Sobre la autobiografía)*. Puntosur, 1990.
- Venti, Patricia. *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Anthropos, 2008.

De víctima a victimario: la transformación de la protagonista en “Modesta Gómez” de Rosario Castellanos

DOLORES GUTIÉRREZ*

Resumen:

Este artículo aborda la transformación de la protagonista en el cuento “Modesta Gómez” de la escritora Rosario Castellanos, en el cual una niña mestiza pasa de ser víctima de constantes agravios y humillaciones a ser victimario. El hecho de no ser indígena le permite abusar del que está por debajo de ella en la estructura social. De acuerdo con la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, los personajes varían de una identidad *idem* a una identidad *ipse* y, en este caso, el personaje en su transformación transgrede el paradigma que le corresponde como mujer mexicana de baja condición social, lo que representa una doble transgresión: de género y social.

Palabras clave:

Modesta Gómez, Rosario Castellanos, identidad narrativa, transgresión, transformación.

Según el filósofo francés Paul Ricoeur, los personajes de la narrativa moderna reflejan la complejidad del ser humano actual que se modifica junto a un entorno que sufre constantes cambios. Durante

* Colegio Marymount.

la lectura de un relato, se observa cómo los personajes van acumulando rasgos y realizando acciones que permiten definirlos; pero es hasta la conclusión del texto que es posible tener una percepción completa. Ricoeur afirma que la narrativa contemporánea se ha convertido en una especie de laboratorio donde la identidad del personaje se encuentra sometida a un número ilimitado de “variaciones imaginativas” y su transformación es de especial relevancia (348). El filósofo distingue la identidad *idem* de la identidad *ipse*: la primera plantea lo constante en el personaje, mientras la segunda marca lo mutable. La identidad narrativa muestra al individuo como agente; no solo abarca al autor de la acción, también a la acción misma, es decir, lo que hacemos es constitutivo de nuestra identidad. La acción contada también define la identidad narrativa, la cual tiene un sentido dinámico (Martínez 195). Es a partir de una narración que se construyen esas dos identidades; la identidad *idem* es una noción sustancialista que se define como la caracterización del personaje, a lo largo del relato aparecen elementos que definen cómo es ese personaje antes de transformarse. La identidad *ipse* es prácticamente esa caracterización que a lo largo del relato sufre una serie de mutaciones (Tornero 150). La observación de los cambios del personaje a través de sus acciones, permite hablar de la identidad *ipse*. Y no es que se elimine a la otra, sino que se pone a prueba y va variando su estado original. La transformación de la identidad del personaje o la identidad *ipse* solo puede concretarse a través de la interpretación del lector (Ricoeur 341, 342).

En este artículo se analizará la transformación de la protagonista del cuento “Modesta Gómez”, donde pasa de una condición a otra: de víctima a victimario, al transgredir el paradigma que le corresponde como mujer de una condición social baja. Para cumplir con este objetivo consideraré cuatro aspectos básicos del análisis narrativo: el papel del narrador y las dimensiones espacial, temporal y actorial (Pimentel 22).

Ciudad Real

“Modesta Gómez” es uno de los diez cuentos que componen el libro *Ciudad Real* de la escritora chiapaneca Rosario Castellanos, publicado en 1960. Este volumen, con las novelas *Balún Canán* y *Oficio de Tinieblas*, surgió en la etapa en que la escritora regresó hasta Chiapas en 1956, para trabajar en el Instituto Indigenista. Particularmente en *Ciudad Real* plasma sus experiencias de esa época. No sitúa sus historias en Comitán, lugar de su infancia, sino en San Cristóbal de las Casas. Cabe preguntarse por qué usó para el volumen el nombre de *Ciudad Real*, que es el nombre de San Cristóbal de las Casas en la época de la Colonia, y coincido con Ezequiel Maldonado, quien afirma que este título emblemático marca la permanencia de las prácticas abusivas de la Colonia y de las grandes contradicciones sociales (128). Llamar la ciudad con su nombre colonial es una forma de comunicar que la estructura social de esa época permanece. Los cuentos muestran las injusticias cometidas contra los indígenas y sus comunidades; en los distintos relatos aparecen imágenes que sugieren la pobreza en la que se desarrolla la cotidianidad de estos pueblos carentes de lo indispensable: “Encucillados, los indios se espulgaban pacientemente y comían los piojos” (Castellanos, *Ciudad* 21). Mujeres e indios aparecen en los relatos como personajes expuestos a la infamia, son víctimas del abuso, pero un abuso consumado por una disposición de parte de ellos a que este se realice.

Los cuentos de *Ciudad Real* tienen algunos aspectos en común y dan una visión general sobre la coexistencia de las distintas etnias que confluyen en la región a partir de la Colonia; su gran acierto es que lo hacen a través de diversas perspectivas.

“Modesta Gómez”

Ya en el título anuncié que la protagonista se transforma al abandonar el papel de víctima para convertirse en victimario. Esta mutación transgrede la identidad que le correspondía por su condición social y su condición de género: una mujer mestiza a quien

una vida llena de infortunios la había dejado sola con la obligación de mantener a tres hijos. Su ubicación espacial y temporal perfila un ser sumiso, depositario de injusticias y vejaciones, quien debe aceptar resignadamente un destino determinado. Las circunstancias que rodean a Modesta la condenan a la inmovilidad, por tanto, su transformación de víctima a victimario rompe con el paradigma femenino que le corresponde. Castellanos escribió que:

Las mujeres en México llegan a unos límites de gusto por la autoinmolación que sobrepasan en mucho las nociones corrientes de la dignidad de la persona humana. Funcionan bajo otro signo de valor: el de sacrificio, la abnegación, máscaras bajo las cuales se esconde una realidad evidente: el placer se encuentra en ser humillada, escarnecida y ocupar en todas las ocasiones posibles el sitio de la víctima (*Declaración* 114).

La historia relata la vida de una mujer mestiza de baja condición social que es abandonada por sus padres en la casa de los Ochoa, una familia adinerada de Ciudad Real; ahí transcurre su infancia hasta que es despedida por engendrar un hijo de Jorgito, el hijo de los patrones. Una vez fuera de la casa, se casa con un albañil, quien le da nombre a la criatura y con el que tiene otros dos hijos. Este hombre borracho y golpeador muere y la deja sola con los tres niños. Ella empieza a trabajar en una carnicería, pero su sueldo no es suficiente, por lo que decide tomar el oficio de atajadora, a través del cual las mujeres ladinas esperan a los indios que vienen a la ciudad a vender sus mercancías y los interceptan para robárselas.

De acuerdo con la hermenéutica de Ricoeur, es posible afirmar que la identidad *idem* de la protagonista es la que se presenta al inicio de la historia: una niña, abandonada por sus padres, ingenua y dispuesta a aceptar todas las vejaciones. De esta identidad el lector podría esperar continuidad, por sus circunstancias; sin embargo, a lo largo del relato, la niña crece y los acontecimientos modifican al personaje. Modesta asume una identidad distinta al modelo que le corresponde, es decir, el personaje no se mantiene idéntico a sí

mismo, sino que su identidad se transforma y ella deja de ser quien se perfilaba al inicio del relato.

La falta de neutralidad en el narrador omnisciente

La historia tiene un narrador heterodiegético con focalización cero, conocido también como narrador omnisciente; aunque su perspectiva se centra principalmente en la protagonista, va y viene en el tiempo y también conoce información que proviene del interior de otros personajes. La posición del narrador fuera de la diégesis presupone un tono neutro, sin embargo, sus juicios en el discurso narrativo, casi siempre disimulados, revelan una postura frente a los sucesos. Uno de estos juicios puede verse cuando corren a Modesta de la casa de los Ochoa por su embarazo, el narrador describe al padre de Jorgito “congestionado de gordura, con sus ojos lúbricos”, y al rostro de las tres hermanas, “con una ligera palidez de envidia”, es decir, sugiere al lector que el padre era un hombre lujurioso y sus tres hijas sentían envidia por el estado de la joven sirvienta, en el justo momento en que es humillada. No deja de ser una crítica velada a los anhelos de estas mujeres que se ven a sí mismas en una soltería que les estorba, y al padre como el hombre que debe limitar su apetito sexual a la mirada. Los juicios del narrador se ven con mayor claridad cuando este hace uso de la ironía para hacer apreciaciones sobre las cualidades o acciones de sus personajes. Un ejemplo es cuando afirma: “Gracias a la violación de Modesta, Jorgito pudo alardear de hombre hecho y derecho” (Castellanos, *Ciudad Real* 68). Este enunciado donde “agradece” un acto tan cobarde como una violación, es en realidad una burla a la hombría de Jorgito, una crítica indirecta del narrador que solo un lector implícito puede descifrar. Otro ejemplo se da cuando Modesta escucha a unas mujeres hablando de su marido, afirmando que había muerto “de bolo” (borracho). El narrador señala cuál es el pensamiento de la protagonista en ese momento:

¡Calumnias! Su marido no había muerto así. Bueno, era verdad que tomaba sus tragos y más a últimas fechas. Pero el pobre tenía razón. Estaba aburrido de aplanar las calles en busca de trabajo. Nadie construye una casa, nadie se embarca en una reparación cuando se está en pleno tiempo de aguas. Alberto se cansaba de esperar que pasara la lluvia, bajo los portales o en el quicio de una puerta. Así fue como empezó a meterse en las cantinas. Los malos amigos hicieron lo demás. Alberto faltaba a sus obligaciones, maltrataba a su familia. Había que perdonarlo. Cuando un hombre no está en sus cabales hace una barbaridad tras otra (Castellanos, *Ciudad Real* 70).

A simple vista la crítica, totalmente irónica, se dirige al marido; sin embargo, el narrador va más lejos, porque a través del párrafo anterior pone en evidencia la ceguera de la protagonista. Ahí el personaje, pese a todas las peripecias ha vivido, sigue mostrando una enorme ingenuidad.

El discurso del narrador se mezcla con el discurso figural directo e indirecto, este último es aquel que nace de la conciencia de los personajes (Pimentel 84); hay un frecuente uso de modismos chiapanecos, lo que contribuye a acentuar el carácter regional del texto: “Me ajenaron desde chiquita”, “le daba chaveta”, “era ya una varejoncita”; el mismo concepto de oficio de atajadora, es también propio del lugar. El discurso figural solo se da en las mujeres de la historia y aparece como una polifonía de voces femeninas en donde el narrador deja ver sus distintos puntos de vista o sus posiciones sociales. Parece un recurso encaminado a situar estereotipos cuya finalidad es la de cumplir una función específica dentro del mundo del texto. El lector logra reconocerlos porque encuentra elementos que reflejan su propio entorno. Un ejemplo es cuando doña Romeña, la patrona y mamá de Jorgito, escucha llorar al niño; ella le habla así a su hijo:

—¿Qué te hicieron, cutushito, mi consentido?

Sin suspender el llanto Jorgito señalaba a Modesta.

—¿La cargadora?, se cercioraba la madre. Le vamos a pegar

para que no te resmuela. Mira, un coshquete aquí, en la mera choya; un jalón de orejas y una nalgada. ¿Ya estás conforme, mi puñito de cacao, mi yerbecita de olor? Bueno, ahora me vas a dejar ir, porque tengo mucho que hacer (Castellanos, *Ciudad Real* 66).

Esta forma de tratar al niño y los términos con los que se refiere a él muestran el tipo de madre que es doña Romelia. Caracterización que se refuerza, cuando se hizo la desentendida al saber que su hijo tenía relaciones con la muchacha. El narrador muestra a través de un discurso figural indirecto la manera de pensar del personaje: “Al fin y al cabo Jorgito era un hombre, no un santo; estaba en la mera edad en que se siente la pujanza de la sangre. Y de que se fuera con las gaviotas (que enseñan malas mañas a los muchachos y los echan a perder) era preferible que encontrara sosiego en su propia casa” (68). Su hipocresía e iniquidad se ponen de manifiesto cuando corre a Modesta: “Malagradecida, tal por cual. Tenías que salir con tu domingo siete. ¿Y qué creíste? ¿Qué te iba yo a solapar tus sinvergüenzadas? Ni lo permita Dios. Tengo marido a quien responder, hijas a las que debo dar buenos ejemplos. Así que ahora mismo te me vas largando a la calle” (69).

La inclusión de este discurso evidencia la posición crítica del narrador hacia el personaje. En Romelia no hay un cambio, permanece en su identidad *idem*. Ella representa el ejemplo de la mujer que perpetúa la sociedad patriarcal en nombre de la moral cristiana y de las buenas costumbres. Su alusión a Dios y a los buenos ejemplos al momento de echar a la calle a una mujer que ha sido violada por su hijo y que lleva una criatura en el vientre, representa una crítica feroz al estereotipo que representa doña Romelia. Cuando consiente que el hijo vaya con Modesta en lugar de con “las gaviotas” para saciar sus deseos, es una forma de aprobar que la muchacha es un objeto y su cuerpo tiene la función social de satisfacer al varón; sin embargo, este aspecto no se exterioriza, queda en su pensamiento, y es el narrador quien lo da a conocer. Cuando aparecen las consecuencias corre a la joven como si ella fuera la única responsable. Doña Romelia manifiesta un paradigma femenino propio de la

moral religiosa y patriarcal: la mujer como incitadora del mal que provoca el pecado como Eva lo hizo con Adán. De acuerdo con este patrón la mujer es la única responsable de un embarazo y le corresponde a ella cargar con todas las consecuencias.

La dimensión espacial: un elemento significativo

La dimensión espacial define el espacio diegético, los lugares del relato, es decir, el entorno en el que se desarrolla la historia y que se construye a través de las descripciones del discurso narrativo; puede presentarse como un espacio físico y/o social que da significación a quienes interactúan en él.

Antes se dijo que en el título del volumen hay una intención que convierte el lugar en un espacio significativo. Monique Sarfati-Arnaud en su artículo “Los ‘buenos’ y los ‘malos’ en ‘Modesta Gómez’: lectura ideológica de un cuento de Rosario Castellanos”, fundamenta su análisis en un modelo escénico basado en las prácticas mercantiles latinoamericanas. De acuerdo con este, el relato se divide en tres actos en los que se realiza un intercambio mercantil y cada uno concluye cuando el personaje-víctima se ve obligado a salir del escenario. En el primer acto, el escenario es la casa de los Ochoa, la mercancía es la protagonista y su estancia ahí la convierte en víctima por el trato que le dan. Es expulsada en forma humillante cuando se evidencia su embarazo. En el segundo acto, el escenario es el mercado donde se encuentra la carnicería de doña Agueda, ahí, en la venta de la carne, se estafa al indio a quien se le da la carne podrida y con granos, además de alterar la balanza para timarlo; la más mínima protesta de la víctima provoca tal escándalo, que el indígena huye atemorizado por las amenazas de la multitud. El escenario del tercer acto es la salida de Moxviquil, donde las atajadoras aguardan a los indios. En él, la indígena, a quien Modesta le arrebató el chamarro, golpeándola y rasguñándola, huye presurosamente después de recoger la moneda que la otra atajadora le lanzó por su mercancía (705-07). Sarfati-Arnaud concluye:

El análisis de los tres actos propuestos por el modelo escénico ha permitido revelar el mecanismo de las prácticas mercantiles en un país latinoamericano después de la conquista. Ahora bien, el hecho de que la heroína del relato, Modesta Gómez, pase de víctima en el primer acto a victimario en el segundo y tercer actos, aparte de romper con la tradicional dicotomía buenos *v.* malos, permite apreciar el grado de asimilación y de reproducción mimética de la ideología dominante por un sector marginado de la sociedad mexicana representado aquí por las ladinas (707).

La lectura del cuento “Modesta Gómez” permite diversos análisis así como la creación de distintos modelos que se enfocan en el mismo punto: la explotación tanto en el ámbito social como en situaciones de género. El modelo escénico de Sarfati-Arnaud es una de las posibles lecturas, sin embargo, el texto admite otras, orientadas de manera distinta. Mi análisis de la dimensión espacial está fundamentado en el carácter emblemático de la ciudad como centro de una estructura social de explotación. Los distintos lugares que aparecen en el relato están en ella y son espacios en donde se dan relaciones de abuso y desigualdad. De acuerdo con esa visión se puede dividir el cuento en tres espacios diferenciados por tres estructuras de explotación distintas:

El primero, la casa de los Ochoa, donde la explotación está determinada por la clase social que radicaliza la posición de dos grupos: los patrones y los sirvientes. La familia Ochoa la componen don Humberto, doña Romelia, tres hijas y Jorgito. Modesta llega como sirvienta a esa casa arrastrada por la pobreza de sus padres; las primeras humillaciones las recibe de las otras sirvientas, quienes reproducen la ideología de los patrones, porque es el comportamiento que les exige su empleo:

Las criadas recibieron con hostilidad a la patoja y, al descubrir que su pelo hervía de liendres, la sumergieron sin contemplaciones en una artesa llena de agua helada. La restregaron

con raíz de amole, una y otra vez, hasta que la trenza quedó rechinante de limpia.

—Ahora sí, ya te podés presentar con los señores. De por sí son muy delicados (Castellanos, *Ciudad Real* 66).

A nadie le preocupó que Modesta no hubiera acabado de crecer para cargar al niño de la casa, que prácticamente era de su misma edad, ese descuido hizo que se le torcieran las piernas. Ella jugaba con Jorgito, sin embargo, esta intimidad de la niñez en la que hicieron travesuras juntos, no acababa con las grandes diferencias que había entre ellos: “Es tu patrón... y con los patrones nada de confiancitas”, le decía doña Romelia (67). Cuando Jorgito la violó, en un principio ella opuso resistencia, pero cuando lo reconoció ya no hizo nada para impedirlo: “Ella y su adversario forcejeaban mientras las otras mujeres dormían a pierna suelta. En una cicatriz del hombro Modesta reconoció a Jorgito. No quiso defenderse más. Cerro los ojos y se sometió” (68). Finalmente ella estaba acostumbrada a ser el objeto de diversión del niño de la casa.

El segundo espacio, su matrimonio con el albañil Alberto Gómez, también representa una estructura social de explotación: “los años que Modesta duró casada con Alberto fueron años de penas y de trabajo. Verdad que en sus borracheras el albañil le pegaba, echándole en cara el abuso de Jorgito...” (71). Situación que es aceptada y justificada por la protagonista, porque ella misma señala que hay que perdonarlo porque no está en sus cabales (70). El que ella aceptara esos tratos obedecía a una gratitud, él la había apoyado en el momento más difícil, pero sobre todo por esa facultad masculina de darle valor social a una mujer: “Pero Alberto había valido a Modesta en la mejor ocasión: cuando todos le voltearon la cara para no ver su deshonra. Alberto le había dado su nombre y sus hijos legítimos, la había hecho una señora. ¡Cuántas de estas mendigas enlutadas, que ahora murmuraban a su costa, habrían vendido su alma al demonio por poder decir lo mismo!” (71).

Esa estructura de explotación está determinada por los valores de la sociedad patriarcal donde las mujeres asumen el papel de víctimas y se someten a tal condición con absoluta inercia, aceptando

sus valores como propios. En el análisis que hace Sandoval Ventura de las mujeres en la narrativa de Rosario Castellanos, señala que “el esposo confiere valor social a la mujer que escoge, no como compañera en realidad sino como servidora, además de revelar y explotar las funciones biológicas concernientes a la mujer. En cuanto valor, el matrimonio llega a ser determinante para todas las mujeres que desean ser respetadas como personas” (Castellanos, *Ciudad Real* 73).

Los dos espacios anteriores, donde Modesta es la víctima, representan los espacios de explotación propios de su identidad como mujer de clase baja. Mientras que en el primero la relación de abuso es más de índole social; en el segundo es explotada por ser mujer.

El tercero es en el que es posible percibir que la protagonista adopta un papel de victimario. Lo que cambia en este espacio es la estructura social: desaparecen los patrones y los ricos, y las relaciones sociales se dan entre la clase baja; sin embargo, aquí también se desarrolla una estructura de desigualdad: los indios representan el sector más oprimido. Este espacio abarca dos lugares, la carnicería de su comadre Agueda, quien desde el principio aleccionó a Modesta sobre cómo debía atender a la clientela: había que tratar mejor a las criadas de casa rica, luego podía desquitarse con las más humildes, las dependientas como ella; pero el peor trato era para los indios, a quienes había que darles la mercancía más deteriorada sin posibilidad de quejarse. El otro lugar es la salida Moxviquil, donde las atajadoras arrebatan a los indígenas sus pertenencias, pagándoles mucho menos del costo real del producto. El ser mestiza y no india, le permite a Modesta ocupar un lugar superior en la pirámide social: la oportunidad de estar en el lugar de los opresores. En dicho espacio, la protagonista reproduce las situaciones de explotación y abuso que ella experimentó antes y se convierte en victimario; sin embargo, a pesar de que hay una transformación del personaje, su situación como ser explotado no se extingue. En la carnicería trabajaba duramente por un sueldo que no le alcanza para vivir y mantener a sus hijos, y por eso, tiene que madrugar e irse de atajadora. Y en la salida a Moxviquil, cuando estaba luchando con una indígena para arrebatarle el chamarro de lana, llegó otra

atajadora. Esta mujer más avezada en el oficio, levantó a Modesta para que no siguiera golpeándola, le aventó unas monedas a la joven india y se llevó la mercancía. La protagonista, a pesar de su transformación en victimario, no pierde su posición de víctima en algunas circunstancias.

La dimensión temporal: un pasado en dos tiempos que convergen

El primer acercamiento al análisis de la dimensión temporal lleva a considerar el tiempo histórico, es decir, la época en la que desarrollan los acontecimientos. A veces esto es claro si hay algún dato que dé una pista para situar el cuento en el tiempo. En “Modesta Gómez” no hay ningún elemento que lo permita. Lo que está narrado pudo acontecer hace un siglo, o incluso, podría suceder ahora, en la medida en que las prácticas racistas y clasistas siguen dándose radicalmente en esa región del país, por tanto, se puede señalar una atemporalidad.

Hay una divergencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso. El cuento está narrado en retrospectiva, el narrador utiliza conjugaciones del pretérito para narrar; sin embargo, se pueden diferenciar dentro del tiempo del discurso, dos momentos del pasado: en el primero se relatan distintos sucesos de la vida de la protagonista, a través de elipsis y resúmenes se va pasando por distintas etapas de su vida; el narrador incluye recuerdos y pensamientos de ella y de los demás personajes. Lo narrado dentro de esta clasificación lleva un orden cronológico, sin embargo, se ve interrumpido varias veces por el segundo tiempo en el que se utiliza la analepsis y se intercalan escenas que relatan la iniciación de Modesta en el oficio de atajadora. El segundo tiempo es el eje del relato, ya que mientras transcurre, se evoca el primero. Al final se unen ambos y viene el desenlace del cuento, que concluye con la vivencia de la protagonista como atajadora.

En el análisis del tiempo diegético o tiempo de la historia, se deben considerar dos aspectos: cuánto duran los acontecimientos que se dan en ella y cuál es el orden cronológico de estos que, como

se vio antes, no llevan la misma secuencia que el discurso. En el cuento la duración de los sucesos narrados es de varios años, inicia cuando la protagonista, siendo una niña, es llevada a casa de los Ochoa: “Me ajenaron desde chiquita. Una boca menos en la casa era un alivio para todos” (Castellanos, *Ciudad Real* 65), y concluye cuando ella, viuda con tres hijos, se ve obligada a convertirse en atajadora porque su sueldo en la carnicería no le alcanza para alimentarlos. Resulta paradójico que el oficio de atajadora, a pesar de ser una práctica abusiva, le da a Modesta un cierto carácter de heroicidad: hay que madrugar, caminar con el frío y las ganancias son escasas, pero acepta el sacrificio para dar de comer a sus hijos; en cambio, ella fue abandonada por sus padres para tener una boca menos que alimentar.

En la medida que el cuento atraviesa por varios años de la vida de la protagonista, ella pasa por diversas etapas que van forjando un destino de sumisión y un concepto de sí misma como objeto cuya función es la de satisfacer las necesidades de los demás. La primera etapa es su infancia, donde está confinada a ser la cargadora del niño, y por ende a cuidarlo y entretenerlo, así como a hacer las labores propias de una sirvienta. Cuando llega a la adolescencia, la muchacha ha asimilado ya su rol como objeto en función de las necesidades del hombre. Lo prueba su pasividad hacia la violación de Jorgito. La siguiente etapa es el matrimonio donde la gratitud hacia su marido por haberla hecho señora, la lleva a otro sometimiento en el que es víctima de golpes y malos tratos. En la última etapa, la viudez, Modesta sigue asumiendo el rol de las mujeres que viven en función de las necesidades de los demás, ya que tiene la responsabilidad de mantener a sus hijos; sin embargo, aunque en esta etapa está sumida en la pobreza, es una mujer independiente capaz de tomar decisiones propias. Por eso, cuando se inicia como atajadora, a pesar de que una mujer trata de disuadirla hablándole de la dureza del oficio y de que otras la miran con recelo, ella no se deja amedrentar y permanece firme en su decisión. Esto fortalece la idea de que hay un cambio significativo en el personaje.

La *ipseidad* de Modesta: de víctima a victimario

En el análisis espacial y temporal se percibieron algunos rasgos de la identidad de la protagonista y de su proceso de transformación. Ahora se examinará con más detenimiento la identidad inicial del personaje y, de esta forma, se podrán percibir los aspectos esenciales de su transformación.

El narrador aborda poco la descripción del personaje, prácticamente no hay adjetivación que defina cómo es la protagonista; sin embargo, a lo largo del cuento hay varios elementos que permiten inferir algunos rasgos: una mujer mestiza que creció como sirvienta; poco se sabe de su físico, sólo que tenía las piernas torcidas y se puede pensar que era atractiva, ya que cuando salía a la calle, lugar de sus triunfos, recibía de los hombres piropos y declaraciones de amor. Era ilusa: cuando llegó por primera vez a casa de los Ochoa se alegró “de saber que, desde entonces, esa casa magnífica sería también su casa...” (Castellanos, *Ciudad Real* 66) y, sí fue su casa, solo que ella dormía en un petate viejo y pasaron años hasta que la dejaron dormir en una cama.

De acuerdo con la manera en cómo está narrada la historia, hay dos estados subsecuentes, ligados a la identidad de la protagonista; el primero es un estado pasivo en donde Modesta es concebida como un objeto. Esta idea se refuerza al considerar que en casi toda la primera etapa de su vida narrada, predomina la construcción gramatical de su presencia como un objeto directo, la acción del verbo recae sobre ella: la ajenaron desde chiquita, la sumergieron en una artesa, la violaron, la corrieron, y ya cuando estaba con su marido: la golpeó y la maltrató. En realidad, las conjugaciones verbales donde el personaje se convierte en sujeto son más frecuentes cuando trabaja en la carnicería y cuando va caminando para asumir el oficio de atajadora. Gramaticalmente Modesta deja de ser un objeto y se convierte en el sujeto de sus acciones.

En un análisis somero, la pasividad de la protagonista en las primeras etapas, la hace ver como una mujer sumisa que acepta su condición sin objetar; sin embargo, hay algunos indicios en ella que muestran un espíritu de transgresión. Las travesuras y la intimidad

con Jorgito, que a doña Romelia le parecía indebida, ya asomaban un espíritu irreverente que se brincaba los límites de las distancias. Pero quizá donde más se ve este aspecto es en los sueños de la protagonista, cuando ella ya empieza a despertar a la sexualidad:

Modesta soñaba, por las noches, con ser la esposa legítima de un artesano. Imaginaba la casita humilde, en las afueras de Ciudad Real, la escasez de recursos, la vida de sacrificios que le esperaba. No, mejor no. Para casarse por la ley siempre sobra tiempo. Más vale desquitarse antes, pasar un rato alegre, como las mujeres malas. La vendería una vieja alcahueta, de las que van a ofrecer muchachas a los señores. Modesta se veía en un rincón del burdel, arrebozada y con los ojos bajos, mientras unos hombres borrachos y escandalosos se la rifaban para ver quién era su primer dueño. Y después, si bien le iba, el que la hiciera su querida le instalaría un negocito para que la fuera pasando. Modesta no llevaría la frente alta, no sería un espejo de cuerpo entero como si hubiese salido del poder de sus patronas rumbo a la iglesia y vestida de blanco. Pero tendría, tal vez, un hijo de buena sangre, unos ahorros. Se haría diestra en un oficio. Con el tiempo correría su fama y vendrían a solicitarla para que moliera el chocolate o curara de espanto en las casas de la gente de pro (67-68).

He citado el párrafo completo ya que en los sueños de Modesta es posible ver en forma más clara los indicios de transgresión. La protagonista creció en un hogar en el que se enarbolaban los valores cristianos (se señaló antes que doña Romelia representaba el estereotipo que perpetúa la sociedad patriarcal en nombre de la moral cristiana); el que la joven en sus sueños prefiriera ser vendida como prostituta a casarse con un joven de su condición social y también que suspirara por pasar un rato alegre como las mujeres malas o que albergara el deseo de ser la querida de un hombre antes que salir de blanco de la casa de sus patronas, representa una transgresión que rompe los límites de una moral impuesta por el núcleo familiar de sus patronas. Ya en estos sueños es posible ver una identidad diferente que se va gestando.

Entre los deseos silenciosos de Modesta estaba el de tener un hijo de buena sangre, si a esto se aúna que la joven, cuando reconoció a Jorgito forcejeando con ella, se sometió y permitió que el muchacho abusara de ella, pareciera que más que un sometimiento, fue un consentimiento. Sin embargo, se debe considerar que en esta etapa el personaje actuaba como objeto y no como sujeto. Aún en sus sueños, la imagen de ella en el burdel “con los ojos bajos, mientras unos hombres borrachos y escandalosos se la rifaban”, determina una actitud más bien pasiva que transgresora.

Frente a doña Romelia, que representa los valores del sometimiento femenino en la estructura social de San Cristóbal, hay otra figura femenina que simboliza el inicio de una nueva etapa: doña Agueda, la dueña de la carnicería. Aunque le paga poco, pertenece a una estructura social de explotación distinta a la de los Ochoa. Es comadre de Modesta, le enseña cómo debe abusar del indio; es ella la que le advierte que sólo las haraganas no pueden con el oficio de atajadora. Es quien le quita el velo de los ojos para mostrarle la verdad de su situación: “Te salió peor el remedio que la enfermedad... Te casaste con Alberto para estar bajo mano de hombre, para que el hijo del mentado Jorge se criara con un respeto. Y ahora resulta que te quedas viuda, en la loma del sosiego, con tres bocas que mantener y sin nadie que vea por vos” (71).

El personaje de doña Agueda es la iniciadora de Modesta en el papel de victimario, que para la protagonista es el acceso a una estructura donde ella no ocupa el lugar más bajo de la escala social y donde puede reproducir el abuso del que ha sido víctima, por eso cuando está golpeando a la indígena para quitarle el chamarro, le dice: “¡India desgraciada, me lo tenés que pagar todo junto!”, como si esa india fuera el chivo expiatorio de todas las vejaciones que había sufrido. Modesta descubre que ser atajadora no solo representa un ingreso mayor, la violencia contra la indígena le produjo un cierto placer, a pesar de que le fue arrebatado el chamarro por la otra atajadora, ella se sentía contenta: “Sí, volvería mañana y pasado mañana y siempre. Era cierto lo que le decían: que el oficio de atajadora es duro y que la ganancia no rinde. Se miró las uñas ensangrentadas.

No sabía por qué. Pero estaba contenta” (74). El personaje reproduce la violencia de la cual ella fue objeto; esta acción no representa un valor social positivo, sin embargo, determina la movilidad del personaje hacia una posición distinta de la que le fue impuesta. Lo que se subraya no es un juicio sobre el rol adquirido sino la posibilidad de transgredir una situación permanente de víctima.

Es necesario aclarar que la transformación de Modesta no es algo que elige el personaje, de hecho son sus acciones las que permiten considerar un cambio de identidad. Todos los sucesos narrados, las peripecias, fueron marcando su vida y construyendo su identidad narrativa. Y solo en el desenlace se puede considerar lo que el personaje llegó a ser. En este caso, al lector le corresponde interpretar de dónde provenía la satisfacción de ejercer violencia contra la indígena. Hipotéticamente se puede señalar que la protagonista percibió su propia transformación, el paso de un estado a otro: de la pasividad a la actividad, de ser objeto a ser sujeto, de víctima a victimario. Había transgredido el papel que señala Castellanos como característico de la mujer mexicana, en que ocupa en todas “las ocasiones posibles el sitio de la víctima” (*Declaración* 114). En el desenlace la protagonista adquiere conciencia de una nueva identidad, es capaz de sentir su *ipseidad*. Prueba una nueva forma de ser que se había venido gestando y es en ese momento que la reconoce.

Conclusiones

La clase social y el género llevan a Modesta a seguir algo similar a lo que Nietzsche definió como la moral de los esclavos, donde la obediencia, la compasión, la humildad y la caridad son consideradas virtudes (30, 31); estos valores también los pondera el cristianismo. Sin embargo, los sucesos que surgen en la historia van variando las acciones del personaje hasta que deja de ser objeto de escarnio y se convierte en el sujeto que ultraja, que participa del derecho de los amos y siente el bienestar del que ha podido descargar su poder en otro de una condición más baja. Este roce con la violencia no es

la conquista de la conciencia individual de Modesta, pero sí el reconocimiento de un estado diferente. A esto es posible atribuir su satisfacción en el desenlace.

En la reflexión que conduce a la refiguración a través de este texto, es decir, cuando lo que se aborda en la historia se orienta al mundo real, hay dos aspectos que me parecen fundamentales: el primero, la movilidad de la protagonista que le permite ser diferente al paradigma que le corresponde como mujer mexicana de baja condición, lo que representa una doble transgresión: de género y social. Este mensaje del cuento es fundamental en la medida que determina que se pueden contravenir los roles impuestos. Y el segundo aspecto que invita a la reflexión es cómo el cuento aborda la reproducción de los modelos de violencia: el que es víctima de los malos tratos reproduce la violencia en otros más débiles, esto va creando una pirámide que va extendiendo el abuso en la sociedad.

Bibliografía

- Castellanos, Rosario. *Ciudad Real*. 2ª. ed., Universidad Veracruzana, 1982.
- . *Declaración de fe*. Alfaguara, 1996.
- Maldonado, Ezequiel. “Los anacronismos de Ciudad Real”. *Tema y variaciones de literatura*, no. 22, enero-junio, 2004, pp. 115-133.
- Martínez Sánchez, Alfredo. “Acción e identidad. Sobre la noción de identidad narrativa en Paul Ricoeur”, *Themata*, no. 22, 1999, pp. 195-199.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Tr. M. Palmieri, 2ª. ed. Mestas, 2003.
- Pimentel, Luz Aurora. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI, 1998.
- Ricoeur, Paul. “La identidad narrativa”. *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, coordinada por María Stoopen Galán, U. Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 339-55.
- Sandoval Ventura, Juan. *Ficción y realidad. Las mujeres en la narrativa de Rosario Castellanos*. U. Autónoma de Tlaxcala, 1997.

Sarfati-Arnaud, Monique. “Los ‘buenos’ y los ‘malos’ en ‘Modesta Gómez’”. Lectura ideológica de un cuento de Rosario Castellanos”. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. 2, Vervuert, 1989, 703-09. Centro Virtual Cervantes, www.cervantesvirtual.com/obra/los-buenos-y-los-malos-en-modesta-gomez-lectura-ideologica-de-un-cuento-de-rosario-castellanos/.

Tornero, Angélica. *El personaje literario. Historia y borradura*. Miguel Ángel Porrúa/ U. Autónoma del Estado de Morelos, 2011.

Escritura desatada. Los elementos dionisiacos en *Farabeuf* de Salvador Elizondo

ANDREA MEDINA TÉLLEZ GIRÓN*

Resumen:

En *Farabeuf* el ser se manifiesta en su polaridad vida y muerte por la remitización del mito de Dioniso. Farabeuf guarda una estrecha relación con Dioniso, ambos son figuras tenebrosas que desmiembran a seres vivos para hallar la razón, el sentido y la unidad del ser. A partir de un acercamiento mitocrítico se aprecian enjambres de imágenes del retorno al caos primigenio, la repetición constante que trae confusión y la recuperación de un orden perdido producto del suplicio. Estas imágenes se yerguen como elementos de la presencia dionisiaca que trastoca la escritura para hacerla balbucear y girar menádica sobre sí.

Palabras clave:

Dioniso, mitocrítica, bifronte, escritura, Farabeuf.

Farabeuf de Salvador Elizondo es una novela que manifiesta lo siniestro del hombre a través de la relación que existe entre el acto erótico y la muerte. Por medio de estos se pone en entredicho su existencia ya que ambos estados se concretan en instantes en el que se aglutinan imágenes que dotan de sentido y significado a la existencia humana. La novela está conformada por imágenes que

*Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

evocan episodios ocurridos en distinto tiempo y espacio. En este sentido es como se observa lo caótico en la diégesis, puesto que la narración de un evento no se relaciona directamente con el que le sigue, la única conexión entre ellos es el objeto que los evoca. La escritura desatada de *Farabeuf* recupera el orden tras haber aplicado el lengüete en la amante y en las palabras mismas, el grito de la mujer-palabra trae consigo el regreso del orden. Es decir, estamos frente a una estructura mítica del caos frente al orden que se relaciona con el mito de Dioniso, no como un dios de la vegetación, ni dador del vino, ni como una alegoría del estado agrícola u orgiástico; sino la divinidad que encarna la unión de lo celestial, lo divino con lo terrenal. El dios que desde dos mundos confronta la realidad humana. En este sentido los elementos dionisiacos aparecen remitizados en *Farabeuf*, y por ende trasminados a las imágenes que pueblan la narración, personajes e incluso la trama.

Para efecto práctico se ha dividido el ensayo en tres partes. La primera ofrece un panorama sobre la interpretación del mito subyacente en un texto literario. La segunda, una aproximación desde la mitocrítica a la novela; la tercera, sobre las imágenes simbólicas en la novela; la cuarta ofrece una conclusión.

I

Intentar dilucidar el origen del mito, más que un atrevimiento innecesario, es remontarse al origen mismo del ser humano, recuperar el momento primero del relato. Habría que salvar los milenios que nos median para comprender el sentido real con el que se usaba; además de la manera en que distintas sociedades y culturas lo emplearon. Esto lo atestiguamos en la misma Grecia, los mitos si bien tuvieron alto grado de recepción su declive comienza con su rechazo, ya Tucídides se refiere a ellos como narraciones históricas que se alejan de la verosimilitud y exigen de su audiencia comprensión y credulidad (Detienne 46). Es decir, dentro del mismo territorio, se comenzó a gestar una idea diferente del mito; Furio (22) plantea que se debió a que el significado de *mytho* como “palabra eficaz”,

“maquinación”, “deliberación” se transfirió a la palabra *logos* y así quedó desvalorizado.

Las corrientes interpretativas del mito se pueden reducir a tres. El funcionalismo postula que el mito representa la mentalidad pre-lógica; el estructuralismo partía de la premisa de que como el mito estaba conformado de lenguaje, en el lenguaje mismo se encontraba su estructura invariable; el simbolismo concibe al mito como narración emotiva, colectiva, rica en imágenes y símbolos mediante los cuales se expresa algo intraducible (García Gual 259). La diferencia del simbolismo es que se aleja de las interpretaciones clásicas del animismo propuesta por Teágenes de Regio (s.VI a.C), en la que los dioses no eran sino la encarnación de fenómenos naturales; y la del evolucionismo, por Evémero de Mesene (s. IV a.C), quien estipulaba que el mito era una narración de héroes, reyes y seres humanos divinizados.

La mitocrítica de Durand se inscribe en el simbolismo aunque toma aportaciones de los estructuralistas y funcionalistas, refutando las interpretaciones históricas, físicas y morales del mito. Este crítico explica que la imagen posee dos polos opuestos. En uno el signo se adecua con el significado, en el otro el signo está separado del significado: cuando esto sucede el signo se transforma en un símbolo que manifiesta por completo la significación. El símbolo, pues, carece de una presentación pura y no se puede confirmar por medio de la experiencia directa. En este sentido es en el que Durand habla del doble imperialismo del símbolo puesto que aglutina cualidades contrarias y al reunir las el símbolo redundando generando una epifanía. Es decir, el fuego purificador, el fuego sexual, el fuego infernal, fuego divino no hace sino atraer hacia sí los distintos significados, a tal grado de que la repetición de fuego revela su potencia ligadora de elementos irreconciliables y de esta manera se accede a la experiencia indirecta.

Pero, ¿qué es lo que hace al símbolo ser polisémico o aglutinar en sí significados disímiles? El símbolo se presenta libre de temporalidad y carente de totalidad. Un símbolo nunca va solo, siempre se explica en relación a otro. Así que cuando el hombre racionaliza la imagen y la transforma en algo concreto, este nunca basta para ex-

plicarla. Por ejemplo, la imagen del sentimiento espiritual de plenitud, solo puede tomar el concepto de éxtasis místico; sin embargo, para conocer y comprender lo que significa habría que explicarlo con otras imágenes además del de la mística.

Ahora bien, si un símbolo nunca está solo y se construye en relación otros, ¿qué interpretación es la que nos puede acercar al significado de símbolo? La creación de sentido surge del llamado trayecto antropológico, o “el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emana del medio cósmico y social” (Durand, *Las estructuras* 43), y se conserva en el diacronismo (hilo del relato), sincronismo (repetición de secuencias) organizadas en estructuras sintéticas (regímenes, estructuras, arquetipos). A esto se le denomina mitocrítica, un triedro conformado por el estructuralismo, ya que retoma conceptos de lingüística estructural; psicoanálisis, de donde se ha tomado la importancia del arquetipo y símbolo; literatura, al considerar el texto en su lectura y diferentes niveles de profundidad (341).

El proceder de la mitocrítica es encontrar el mito que subyace en la narración, identificando los símbolos que son motores integradores y organizadores del relato. De tal suerte que forman tensiones estructurales, por medio de las cuales es posible conocer el mito. Sin embargo la narración literaria no se limita de forma exclusiva a estas tensiones.

Se ha de identificar a las imágenes homogéneas que son las que se repiten dentro del texto. Esta repetición o redundancia permite armar un paquete o enjambre de imágenes: aquí se da a conocer el aspecto sincrónico del mito. Estas series de enjambre de imágenes nos dan los mitemas. En los mitemas se manifiesta la pregnancia simbólica, concepto retomado de E. Cassirer, que condena al pensamiento a no intuir una cosa objetivamente sin integrarla a un sentido. Se deberá de elegir un mitema, secuencia mínima, en el que se encuentre concretado lo más significativo del texto (Durand, *Mitos* 165). La repetición de símbolos y secuencias míticas son tan importantes como los personajes pues como, se ha escrito, tienen una carga semántica.

La aproximación a los mitemas se da en tres niveles: el primero, los temas en la obra se identifican por sus motivos redundantes; el segundo, se deben analizar las situaciones de los personajes y del espacio; el tercero, correlacionar la remitización del mito con el mito cultural vigente. Una vez localizadas se realiza una lectura de acuerdo a su organización en las estructuras sintéticas, las cuales darán pauta para la comprensión del imaginario simbólico.

Esto marca nuestro proceder en los siguientes dos apartados. El grupo de mitemas en la novela apuntalan la presencia dionisiaca en la narración. Esto nos brinda herramientas para comprender la relación que guarda en su remitización en *Farabeuf* y en relación a la escritura desatada de Elizondo.

II

Farabeuf consiste en dos historias que se entretajan, complementan y explican una a la otra, con base en las imágenes que comparten y de esta manera se yuxtaponen en el tiempo. Esto tiene su explicación en el hecho de que alrededor de una imagen simbólica, al mantener una fuerza centrípeta, se aglutinan otras imágenes, las cuales juntas representarán el significado oculto tras su presentación: así se genera la epifanía. Si consideramos que la revelación del significado se da tras haber analizado el enjambre de imágenes simbólicas sobre las cuales gira y se desarrolla la diégesis, entonces podremos encontrar el sustrato narrativo que ordene la novela. De esta manera, mediante la identificación de imágenes simbólicas, se descubre la presencia de Dioniso en la novela, organizada en tres grandes grupos. El primer grupo está compuesto por imágenes primigenias: la noche, agua, espejo, laberinto y periódicos, imágenes de animales. El segundo se conforma por la repetición de ruidos que genera confusión. El tercero está formado por imágenes de elevación como el cuchillo, el color dorado y el grito.

La primera serie trata sobre la anulación del tiempo y nos refiere la presencia de Dioniso relacionado con el elemento femenino y primigenio, las ménades. La casa vieja está rodeada de penumbra;

el ambiente en la playa es grisáceo, penumbroso; en el Teatro Instantáneo las luces se apagan hasta hacer irreconocibles a las cosas y personas; la noche es en la que conviven los amantes, la penumbra del suplicio, la penumbra en la caminata en la playa, la noche incluso trae a Farabeuf. La penumbra se asocia a la pérdida de memoria de la amante, es el estado de confusión en la que se encuentra. Las miradas del supliciado chino y de Farabeuf traen la noche encima y se relacionan con el acto siniestro del desmembramiento. Es esta noche en la que convergen todas las noches de años encerrados en el agua y en la humedad de la casa, en la superficie acuosa del vidrio que refleja *ad infinitum* las formas. Recordemos que Dioniso es un dios cnótico que se revela en las correrías nocturnas de las ménades.

La presencia del agua se esparce en toda la narración: la casa vieja está rodeada de agua, afuera llueve constantemente, el parquet de la ventana está podrido por el agua, las paredes manchadas de humedad, el fondo del pasillo está inundado, el trasminamiento en el salón. En la playa el elemento de agua está en el mar que sube violentamente; en Pekín era un día lluvioso. El agua y la noche se asocian con la feminidad pues son gobernadas por la luna y representan un papel fecundante y de muerte. La presencia de la Enfermera al final del pasillo llamando a Farabeuf evoca a las mujeres que llamaban desde la playa a Dioniso para que regresara. La amante, como las ménades, enloquece con la mirada del supliciado que le transfiere su obscuridad, en la que ella no conoce su propio nombre. La pérdida de memoria la desliga del mundo real. Tal como lo hiciera Dioniso en su corte menádica, las sacaba de su realidad estable, lineal para ir corriendo por los bosques, enloquecidas y hacerlas vivir en el campo recreando la vida primera.

Las imágenes de animales son un guiño del destino de la mujer, disuelven las sombras, la penumbra, el olvido, eliminan la confusión de la amante por medio del suplicio, del destazamiento tal como lo hacía Dioniso. Los animales que se mencionan son el cangrejo y el escarabajo que representan la transformación; el grifo, los caminos de la salvación, se trata de un símbolo solar por ser águila, león y serpiente; el tigre se asocia con el carácter cruel y depredador. Así por una parte la mujer cuando roza su pie con la

mesilla el ruido que se produce como un eco al fondo del pasillo es el ruido que presagia un acontecimiento sangriento y un suceso de salvación. En conjunto y de acuerdo a Durand (*Las estructuras* 105), estos símbolos representan la amenaza del tiempo, el terror ante el cambio y la muerte. Dioniso a su vez muta en diferentes animales para llevar el terror y respeto de su culto: recordemos a los piratas de Naxos, quienes fueron ahuyentados por las múltiples transformaciones del dios.

A pesar de que sabemos que la escalera en la casa de Farabeuf conduce al piso de arriba en realidad a donde guía es hacia la penumbra y oscuridad. El laberinto de las escaleras y del jardín conduce a la negrura y humedad del salón, un regreso a la intimidad, oquedad, anulación del tiempo. Esta se constata en la descripción de instantes como el de la mosca, que está separado de su diacronía. Esto es una muestra de que los objetos, las imágenes y los personajes son percibidos como un todo recortado de su contexto, generando la anulación de noción temporal e incluso del mismo lenguaje en el que se invalidan las expresiones lingüísticas que se refieren a un presente (Durand *Las estructuras* 193). En la novela no encontramos un claro discernimiento entre los hechos pasados y presentes, entre lo lejano y cercano, entre yo y tú.

Como se ha observado las imágenes de esta primera serie puntúan la anulación del tiempo para marcar el regreso al mundo primigenio del caos, de las ménades al ser tocadas por la divinidad. De esta manera, la escritura tiene un correlato con la mujer menádica de la novela. Si narrar es inscribir hechos en el tiempo, Elizondo figurando a Dioniso los absuelve de su atavismo. “Espacio, tiempo y personaje han quedado anulados como conceptos extratextuales, incapaces de representar algo y aislados en sus propios límites referenciales” (Regalado 81). Estos límites referenciales es lo que Glantz describe como creaciones interiores de la mente. La autora explica que siendo que la escritura es a la ficción lo que la naturaleza muerta es a la pintura, *Farabeuf* de Elizondo no es más que una creación interna de la mente (18). De esta manera se explica cómo la escritura de la novela vive este tiempo primigenio al igual que las ménades, las palabras desatadas de su existencia social, literaria,

académica experimentan la libertad y el goce de vivir en el tiempo caótico, suspendido de la creación de Elizondo; de ahí que los mismos personajes declaren ser un solipsismo. Así, al nulificar el tiempo, los hechos se transforman en imágenes, en recuerdos, la escritura es forzada a girar desquiciada a lo largo de las páginas. La presencia de la humedad en esta serie responde al regreso a las entrañas de la tierra. Elizondo despoja la palabra de su carácter objetivo para hacerla regresar a su matriz, la mente del autor, el espacio interno en el que el tiempo se anula.

El segundo se conforma de la repetición de ruidos, personajes, palabras y hechos que generan confusión. Hay cuatro tipos de ruidos que se confunden entre sí. El primero es el ruido metálico producido por varios elementos: las monedas, los instrumentos de Farabeuf, el gong y la perilla de bronce. El segundo es el ruido de golpe constante como la lluvia, la mosca que se estrella en la ventana, el aire que azota la puerta. El tercero es el ruido de deslizamiento en las tablas de la ouija y en los pasos de Farabeuf en la escalera. El cuarto es el grito que producen las gaviotas, el grito de la amante, la música en la que el piano y el violín representan los sonidos del acto sexual. La música establece al salón como centro pues posee una eufemización de la existencia, es decir, la música toca el núcleo en el que se establecen los recuerdos y convierte el salón en el centro del mundo. Los ruidos de la casa y sus ecos son turbadores. El ruido imperante y constante en los ocho capítulos se convierte en silencio en el noveno; la discontinuidad de los ruidos trata de vencer su propiedad, el silencio. Las bacantes eran caracterizadas por sus correrías y gritos en las noches y también por su silencio, el silencio mortal es la exaltación última, un profundo silencio resuena en ese estruendo enloquecido (Otto 70). Una característica de Dioniso es la de manipular los sentidos confundiendo a los hombres. Por ejemplo, cuando se manifiesta a Penteo lo hace en forma de hombre, lo disuade a vestirse de mujer, le hace a creer a Agave, madre de Penteo, que su hijo es un león o un jabalí y así lo descuartiza.

La anulación del tiempo en su trasposición de planos temporales-espaciales provoca la confusión identitaria de esta segunda serie.

La repetición de hechos y personajes nos hace desconfiar sobre la narración misma. El primer capítulo comienza con el hecho indudable de la llegada de Farabeuf y la Enfermera agitando tres monedas que caen. Según Jara (30) a partir de eso todo es una duda, como si la narración se inscribiera en el resultado posible de las monedas o la ouija. Pimentel le llama a esto un efecto de “transparencia” (106) puesto que el lector no sabe si aceptar como válidas o no las perspectivas de los personajes. La confusión en la repetición de sonidos y hechos es desatada por el resultado que obtiene la Enfermera: tres yin una línea rota (Elizondo 92). Según Kwon Tae es el P'i Kua, que indica que el Cielo y la Tierra no pueden estar unidos en armonía (141), por lo tanto el relato principal está disuelto entre otros tiempos y juntos se narran en el mismo espacio.

La escritura mantiene la imprecisión puesto que la mayoría de las acciones son no verbales y las pocas verbales emplean el tiempo imperfecto subjuntivo, lo cual dota al relato de incertidumbre. Ahora bien, si consideramos las acciones verbales como ejes funcionales nos daremos cuenta de que la focalización interna múltiple o perspectivista no es más que un juego de ilusión entre los actantes. A la manera de Dioniso y del Teatro del Farabeuf, Elizondo mantiene la narración en el cambio constante de opuestos móviles; Curley (103) identifica narrador ↔ personaje; agregaría el de escritor ↔ lector, personaje ↔ escritor, personaje ↔ personaje, narrador ↔ escritor. Esto pone en entredicho los hechos, personajes e incluso al lector, a quien involucra e interpela por el uso de la segunda persona del singular, creando un efecto, como si este hubiera realizado esas acciones.

El tercer grupo está formado por las imágenes del cuchillo, del color dorado y del grito. El uso del cuchillo y el color dorado poseen un sentido de elevación, es decir, traen un orden, una luz que se separa de lo nocturno para definir las formas.

El cuchillo tiene una carga sexual además de un sentimiento de potencia que penetra la herida femenina. De acuerdo a Durand las armas puntiagudas simbolizan espiritualización y sublimación por la elevación sobre la tierra. Esta elevación del cuchillo niega lo existencial y lo temporal que se unen a las imágenes primigenias

(femeninas), para superar las tinieblas habrá que purificarse de ellas (Durand, *Las estructuras* 171). El arma se eleva sobre la mujer penetrándola, se eleva sobre el tiempo representado en la mujer, lo primigenio, y sobre la muerte uniéndose a ellos y rompiendo sus ligaduras. Es evidente que el cuchillo, como los instrumentos quirúrgicos en su mayoría puntiagudos, son envueltos en los lienzos de las sábanas de sedas sobre las que el doctor tuvo relaciones sexuales con Mme. Farabeuf. Estos lienzos sirven de envoltura para el acto sexual y para la muerte, el lienzo funciona como sábana y también como mortaja.

La novela abunda en colores ocres, amarillos y dorados, del reflejo del sol en los instrumentos, el sobre, los periódicos amarillos. El color dorado es un símbolo espectacular que se opone a la oscuridad. El dorado, de acuerdo a Durand, tiene carácter solar, el oro que refleja y entra en relación a la luz y a la altura, así mismo “el dorado es sinónimo de blancura” (Durand, *Las estructuras* 154), espiritualidad. Los últimos rayos del sol intentan romper con la espesura de la penumbra que los circunda y anuncian la elevación ritual que se efectuará por medio de los instrumentos quirúrgicos, el desmembramiento de la mujer.

Hay varias imágenes que son compatibles y que evocan este acto: tumbos del mar con el golpe de la sangre; la música obscena con el ruido del sexo; las comisuras de las rocas con las de su cuerpo; el grito de las gaviotas con el grito que ella produce; el perro caniche de la mujer en la playa con los perros en la plazoleta del supliciado.

El grito es el indicador de la unión de contrarios, la unión de la vida y de la muerte, la ilusión y la realidad, el cielo y la tierra, la continuidad del hombre. Este grito forma parte de la revelación misma del mundo “exquisito y terrible”. La revelación de la continuidad puede ser insoportable porque se está en las mónadas del ser, el misterio sobre la existencia se revela. La mujer al verse reflejada en el espejo abierta de par en par, su interior se abrirá a la vida como a la muerte, y es así como puede contemplar desde el quicio lo que es. El grito despeja la noche, ahuyenta la lluvia, transforma el espacio y domina, finalmente, el tiempo.

Este tercer apartado funge como el vencimiento sobre la anulación del tiempo y la confusión manifestada en el destazamiento.

Dioniso fue destazado por los titanes, además bajo su influjo sus seguidores desmembraban animales. El segundo resultado que sacó la Enfermera del 1 Ching fue tres yang: nueve en el cuarto lugar del hexagrama Kuai, el Hombre Desollado (Elizondo 118); Kwon Tae escribe que se trata del ideograma Kuai, que representa la resolución o desenlace (144), es decir, la culminación de la obra y su ordenamiento se da a partir de la aplicación del suplicio en la mujer. Cerda refiere que la materialidad de la escritura se pliega a la materialidad del cuerpo, amalgamándose desde la perspectiva de la producción de sentido (89). A la manera en que el cuerpo de Fu Chu Li es desgarrado, Farabeuf lo aplica en la mujer y Elizondo en la escritura, el grito como unión de contrarios, “la muerte del cuerpo es la raíz de su productividad” (91). Así, mediante la muerte, la escritura encuentra su sentido, la comunión entre la realidad interna y la reflejada en el espejo de las páginas. A esto se ha de agregar otro resultado más de la Enfermera el Ken/Kua (Elizondo 184), El Aquietamiento que “alberga principio y fin de todas las cosas y donde se realiza la transición entre la muerte y el renacimiento” (Kwon Tae 147). Esta es la de Dioniso que alberga en su ser la unión de tiempos, de los contrarios, solo existe el presente en el instante de la epifanía con el dios. Es bifronte porque con una cara observa la muerte y la tragedia, y con la misma la vida y el placer.

III

Las imágenes simbólicas abordadas en el segundo apartado indican la presencia de un ser que reúne en sí mismo polaridades de la existencia, lo cual se constata en Dioniso. El mito de Dioniso sobre el que se basa este acercamiento no es el verdadero, como escribe Kerényi (107) sino el reconstruido, enriquecido por las tradiciones, sociedades y regiones. Es por eso que se han incluido de manera indistinta diferentes fuentes desde la tradición órfica hasta las tragedias, con el fin de identificar los mitemas y el correlato Dioniso-Farabeuf.

Dioniso y Farabeuf sintetizan en su persona una doble procedencia antitética. Dioniso es un semidios, hijo de Sémele y de Zeus. Es sacado de su madre a los seis meses y vuelto a nacer en el muslo de Zeus, se le conoce como el hijo de las dos puertas o el de los dos mundos.

Farabeuf tiene un doble origen, como abate es hijo de Dios e hijo de una mujer terrenal. Su doble procedencia se proyecta en la práctica de la tortura de los cien pedazos que realiza con fines curativos. Esta consta de un hombre atado a un palo a quien se liga de sus extremidades con un cáñamo; el torturador las corta y desgarras su pecho, mientras le da opio para que la tortura se prolongue tanto como su muerte. La finalidad del doctor es unir el polo celeste con el terrestre, para que el destazado a manera de bisagra pueda contemplar por un instante su vida y muerte, confundiendo el dolor con placer.

Dioniso extiende su culto seduciendo a la población por el placer del vino hasta Oriente. Los que prestaban resistencia eran tocados por la locura o desollados vivos. Recordemos el infortunio de Penteo, descuartizado a manos de su propia madre creyéndolo un león. Al igual que Dioniso, Farabeuf siembra la libertad y el odio más terrible; el amor y la muerte misma. La comparación temporal entre la muerte y el coito es similar. No es casualidad que el tiempo en que el doctor corta una pierna sea de un minuto ocho segundos mientras que el del coito, un minuto nueve segundos. Farabeuf también lleva su religión a Oriente, China, es condecorado con la Legión de Honor, luciendo con, “fastuosos joyeles de un príncipe oriental que se sirve de ellos para provocar sensaciones voluptuosas en los cuerpos de sus concubinas o para provocar torturas inefables en la carne” (Elizondo 135). Los joyeles evocan el placer y también el bisturí con el que procede para el leng tch’e. Este es un ejemplo de cómo la remitización de Dioniso en Farabeuf se traslada a los elementos narrativos que están diseminados en la novela.

Dioniso y Farabeuf al unir los contrarios absuelven el tiempo. Cuando irrumpen en la realidad desligan al hombre del tiempo y liberan su existencia, pues hacen del tiempo interior un tiempo infinito e ilimitado (Jünger 160). Esto era lo que sucedía con las

mujeres, eran sacadas de su cotidianidad para correr alocadas por los bosques viviendo libres de la opresión masculina, de las leyes y de la polis. La presencia femenina en el mito de Dioniso se relaciona con el elemento húmedo primigenio. En este sentido las imágenes que se repiten constantemente son la noche, el agua, el espejo, el laberinto. La casa húmeda es el regreso a las entrañas de la tierra, el retorno a lo primigenio, a la intimidad, en el que el tiempo y el mundo se suspenden. Es por eso que en la casa el tiempo se disuelve, los hechos se transforman en imágenes, en recuerdos que giran desquiciados por el salón cohabitando el mismo espacio. Esto es propiciado por el espejo, que proyecta imágenes no desde un afuera sino desde un adentro, lo que domina es el interior, el fondo de lo que habita y anima ese gran espejo. La anulación del tiempo genera caos que junto con la incertidumbre son características de lo primigenio. En la narración, el único hecho indudable es la llegada de Farabeuf y la caída de las monedas, el resto no es más que evocaciones pretéritas, en palabras de Ricoeur: “A decir verdad, no tiene lugar la acción narrada. Se trataría más bien de un presente en el sentido de un tiempo simultáneo a la acción narrada pero un presente a su vez sin relación con el presente real del aserto” (Ricoeur 476).

Dioniso y su séquito menádico poseen una personalidad múltiple. Dioniso es la única deidad que no se disfraza ni se transforma. A Dioniso se le llama Eleleo porque era promotor de la locura, Nictelio porque inspiraba los griteríos de la noche, Euquio porque se derrama abundantemente, Baque o Baquioi por el éxtasis o delirio (Conti 365). Farabeuf posee varios nombres como Dioniso, cada uno de ellos apela a una característica diferente. El abate es el religioso que da su vida por la expansión de sus creencias; M. Belcour, el espía que se arriesga entre el fuego y las pasiones con la Enfermera; Maestro, cuando enseña su sabiduría curativa en el Teatro Instantáneo; Doctor, cuando es un cirujano famoso o el fotógrafo que publica placas de locomoción humana; Farabeuf, el ser que unifica todas esas personalidades.

¿Pero qué sería del mundo dionisiaco sin las ménades? A las mujeres se les conoce con distintos nombres en relación a su comportamiento, ménades por su falta de sensatez, tíades por ser

impulsivas y alocadas, bacantes por su falta de moderación y depravación de las costumbres (Jeanmarie 59). Lo mismo sucede con los personajes femeninos en la novela: Mme. Farabeuf es la Enfermera que a su vez es Mme. Dessaignes, cuya verdadera identidad es la hermana Paule du Saint Esprit.

Este cambio de nombres y de personalidades pone en entredicho la identidad del yo. Al no haber un principio de identidad estable y recurrente la identidad del yo se descentraliza mostrando seres discontinuos y múltiples.

Este juego de mutaciones, de luces y sombras temporales crea una ilusión óptica que es otra característica de Dioniso, trastoca la realidad de tal forma que hace ver a Penteo como un león y a Driante como una vid. En el Teatro Instantáneo el Maestro es el ilusionista que mediante un rito provocaba confusión en la mujer, al grado de no reconocer a su amante ni de saber qué imagen reflejada en el espejo era ella.

Incluso Farabeuf mismo sufre transformaciones. Observamos que la imagen del anciano indeciso, nervioso, artrítico y lento se transforma en la de un depredador al tocar los instrumentos quirúrgicos o en un tigre que espera a su presa detrás de la puerta. Farabeuf parece rejuvenecer mágicamente, el anciano se transforma en un tigre que acecha a su presa, sus manos artríticas recobran la agilidad de antaño. Estas mutaciones provocan lo que el hombre más teme: el caos, lo incontrolable, lo indomable.

Sin embargo, para ser un depredador primero debió ser una presa. Dioniso fue perseguido por Licurgo y después el dios lo persiguió. “Sólo puede torturar quien ha resistido la tortura” (Elizondo 182), la Enfermera cantaba una canción al oído de la amante sobre un sastre que le cortó los dedos a un niño por chupárselos (*Strummwelpeter*). Cuando Farabeuf se pone los guantes, la amante percibe como si le hicieran falta los pulgares, tal como la fotografía que pasaba en el Teatro. Esta imagen del descuartizador-descuartizado está lleno de una fuerza dúplice que se yergue entre la plenitud y la violencia (Kerényi 101).

La hiedra y la vid son elementos que utilizaba Dioniso y que también personifican a Farabeuf. La vid representa una vida alegre,

húmeda y sexual; la hiedra lo contrario, precisa de frío y de sombra para vivir. Esta imagen se encuentra en el espacio objetivo de la casa de construcción arábiga, la maleza que sube por las paredes, la escalera al interior se describe de tortuosa. Los objetos parecen estar enmarañados, laberínticos. Para Kerényi (75) el sentido del laberinto se muestra en la escalera de caracol: es decir, de un camino tortuoso. El mismo cuerpo humano es un laberinto de músculos, tendones, venas que giran retorciéndose a lo largo y ancho de nuestro cuerpo. El castillo de arena construido por el niño alegoriza el cuerpo humano que como la muñeca de barro se rompe. Kerényi escribe que lo siniestro del laberinto no es que una persona se pueda extraviar sino que el camino es desconcertante y difícil de seguir pues termina donde comenzó. La casa y el castillo dispuestos como laberintos que crecen en la sombra nos direccionan a que en su interior la amante encuentra la estrella de mar muerta, el *leng tch'e*. La mujer rompe su cuerpo para encontrar su significado, hace de su cuerpo un ideograma para encontrarse en la unión de polos: la materia y el espíritu, la vida y la muerte.

Otro elemento dionisiaco es el espejo. La tradición órfica relata que los titanes mandados por Hera lo intentaron matar, Dioniso se transformó hasta que lo desmembraron a cuchilladas mientras él se observaba reflejado en un espejo.

Hay que recordar que el Teatro Instantáneo se llevaba a cabo entre dos espejos que Farabeuf colocaba en los extremos del salón, sobre los cuales se refleja la práctica que hace sobre el cuerpo de la amante. El espejo funciona como elemento en el que cambian las identidades y se produce un extrañamiento pues los personajes de la novela no saben con precisión quiénes son, si los que habitan fuera o dentro del espejo, los que ven o son vistos, pero sobre todo el espejo es una manera indirecta de conocimiento que se contrapone con el conocimiento divino. Es necesario estar moribundo entre la vida y la muerte frente al espejo para recuperar la visión totalizadora, unificadora de la realidad.

Linda Fierz en su libro, *La villa de los misterios de Pompeya*, arroja luz sobre los misterios órficos y sobre el personaje de Farabeuf. Con respecto a los frescos de Pompeya, en el primero se encuentra

una mujer en un santuario escuchando a un niño recitar un rollo. En el segundo, la misma mujer es coronada con un mirto que lleva una tarta y la sacerdotisa inicia el acto ritual. El tercer fresco consiste en un isleño tocando una lira, sentado junto a un fauno. El cuarto es la mujer que aparece en el primer fresco, quien está espantada y huye. En el quinto se observa al isleño sentado viendo que a la mujer alcanzar una vasija de metal, el fauno se quita la máscara dionisiaca de terror. En el sexto aparece Dioniso recostado sobre Ariadna al centro de la villa. En el séptimo la mujer aparece arrodillada con un cofia, el rostro desencajado y ojos abiertos. Al destapar la cesta que lleva tiene un falo adentro, detrás de ella hay dos figuras femeninas agitadas y enfrente a ella un ángel de alas negras, quien con una mano la rechaza y con la otra tiene un látigo dispuesto a golpearla: se le conoce como “La flagelación”. En el octavo, la mujer está semidesnuda, presa del terror, apoya la cabeza en una bacante desnuda mientras otra baila a su alrededor. La mujer está suelta de todas sus ataduras, muda su semblante que semeja al de Ariadna. En el noveno, la mujer es peinada y cupido le detiene un espejo donde se mira, todo regresa a la normalidad. En el décimo aparece la matrona de la casa.

Este fresco se relaciona íntimamente con el proceder de Farabeuf, la pintura de Tiziano y la fotografía de Fu Chu Li. En cuanto al primero, a la mujer se le inicia no en el sentido religioso sino terapéutico con el tratamiento de palabras, la Enfermera le pide concentrarse en su cuerpo, le canta al oído como la sacerdotisa del fresco. El acompañamiento musical forma parte de la preparación, por eso Farabeuf tiene dispuesto el tocadiscos que repite una y otra vez la misma canción. La amante se enfrenta a estos polos de vida por las imágenes de Puvis de Chavannes y la Venus (el falo de los frescos), el horror del destazamiento que sufrirá su cuerpo. El ángel de alas negras es Farabeuf, quien lacera su cuerpo desnudo. La contraposición de las dos Venus celeste y terrenal, la Enfermera y la amante, corresponde a la amante destazada y la Enfermera como bacante gira alrededor de ella ayudando a Farabeuf. En el instante de la muerte la amante logra recordar lo que olvidó, se ve en el espejo que refleja infinitamente su imagen y es en el momento en que todo

regresa a la normalidad, para de llover y se pueden ver las estrellas, se reinstaura de nuevo la unidad. Y fue la restauración de esta misma unidad primordial la que permitía el Dioniso órfico. El único testimonio es una inscripción en una placa de hueso en las costas de Mar Negro en Olbia (s. V a.C.) en las que se lee, *Dionysios Orphikoi bio thanatos bios* (Vernant 79). Los ritos dionisiacos permitían instaurar de nuevo la unidad del Ser degradado, desgarrado de sí mismo.

Este fresco es el correlato de la pintura de Tiziano. *Amor sagrado, amor profano* se compone de tres personajes, dos mujeres y un niño. La mujer que ostenta un vestido, al parecer de boda, es asistida por Venus y Cupido. Esta mujer sujeta una vasija llena de oro y gemas que representan la felicidad efímera en la tierra, mientras que Venus sostiene una lámpara con llamas ardiendo que simbolizan la felicidad eterna en el cielo. Así pues, de acuerdo con la ideología neoplatónica, la belleza terrenal es reflejo de la celestial (Panofsky 208). La disposición de la Enfermera y de ella reflejada en el espejo es la misma que la del cuadro proyectado, de tal forma que la Enfermera adquiere el carácter de la mujer vestida, amor profano; en tanto que la amante toma el lugar de Venus, amor sagrado. La Enfermera dedica su cuerpo a un acto meramente terrenal, su cuerpo muere con ella, es transitorio, profano. El cuerpo de la amante es el que aspira a una eternidad. En la pintura de Tiziano las mujeres están sentadas en una fuente o sarcófago. El amante alquila un féretro para recrear el cuadro. El niño en la fuente es el mismo niño rubio que construye el castillo. La mujer de luto que camina en la playa es la Enfermera, el amor profano, terrenal. La recreación de la pintura, la manera en la que le pone un lienzo blanco a la amante y la sienta en el féretro emulando la Venus y la Enfermera a su lado; es solo el inicio para recrear la fotografía de Fu Chu Li.

Mientras la composición del cuadro de Tiziano reflejada en el espejo une los contrarios en la superficie plana de manera horizontal; el suplicio lo hace de manera vertical, erigiéndose como centro y símbolo de unión entre el cielo y la tierra. El cuadro y las Venus son consideradas gemelas, marcan tanto la muerte como la vida; el erotismo y el dolor son gemelos porque en ellos se encuentra la continuidad, porque en el umbral en el que se tocan se adquiere un pase a

esa bisagra desde la cual el cuerpo se abate sobre su mismo eje, buscándose entre dos abismos, encontrando lo bifronte en su centro.

En el suplicio, la amante se convierte en el espectáculo. Ya Insúa (2000) escribe que el motivo de la novela es la contemplación. Esta por sí sola conduce a un estancamiento en el que las imágenes se aglutinan. Dicha contemplación se lleva a cabo en la espera del maestro, de la muerte, la espera de recordar el nombre olvidado. La contemplación y la espera hacen balbucear la escritura hasta que ella por medio de Farabeuf se convierte en palabra. Ella se transforma en el signo que dibujó en el espejo, el seis chino semejante a la estrella de mar. La palabra es vida, la muerte es el signo de la palabra, es la estrella de mar. Esta escritura de la palabra la revela a ella misma, semejante al ideograma *liii* que representa la mujer placentera y torturada. “Ya no eres sino una palabra” (Elizondo 194). Todas las imágenes que emergen de ella son de las que se compone la novela, palabras disueltas, inconexas que navegan vertiginosamente en el remolino del suplicio. La escritura de Elizondo se des-ata de las convenciones, de las estructuras, de las imposiciones. La palabra como la mujer sufren de ese olvido, un desgaste del uso y del tiempo; de esta manera para corren a lo largo de escenas y páginas en las que sufren múltiples transformaciones, intentando hallar en las diversas imágenes un aglutinador que las haga ser, recordarse para recuperar su sentido. El Verbo hecho carne y desgarrado en el madero, a partir de su grito unificador trae reconciliación, lo mismo la tortura de Elizondo aplicada a las palabras. De esta manera y abriendo la palabra a sí misma es que se recupera la linealidad y el sentido; en la muerte que revela el silencio y la palabra. Es en la vacuidad, en la Nada donde la palabra surge.

IV

Farabeuf es una novela que remitiza la figura de Dioniso dentro de un contexto contemporáneo al protagonista, lleno de historia de la medicina, fotografía, años referenciales como la guerra de los boxers, los cafés a los que asiste el doctor y que lo liga a la novela,

con la corte de los poetas malditos, el caso Dreyfus que tanto dividió a Francia y que la novela conserva bien dando un contexto de espionaje, interrogatorios y peligro, con una estructura policiaca, entre pesquisas de lo indudable de lo no comprobable. El mundo caótico invocado por el I Ching y por la fotografía del supliciado generan que, “el sujeto aparece como algo múltiple, quedando el principio de unificación proyectado en el cosmos. La unidad del Yo no es un *a priori* sino la meta de un largo proceso de mediación . . . del orden cósmico” (Verjat 137). La unificación del tiempo y espacio se recupera mediante el descuartizamiento de la mujer. La constante tensión entre la memoria-olvido, vida-muerte, placer-dolor remitizando la figura de Dionisos crea el sentido de la mujer.

Los dioses estaban lejanos en el Olimpo, Dioniso era el único que convivía con el hombre, al que hacía experimentar, “los límites temporales, espaciales y físicos de la existencia.” (Brun 17), permitiendo la unión entre lo divino y lo humano, pues tiene ambos orígenes. Por medio de la locura descendía a su séquito para que experimentaran la unión con la divinidad, llevaba a las mujeres al límite para que vivieran en el umbral en el que la divinidad, lo ilimitado se unía a lo limitado. Farabeuf tiene el mismo carácter, por medio de él los límites entre lo etéreo y lo eterno se unen, la continuidad del yo fragmentado se da en la conciliación de contrarios, sea por el erotismo o por la muerte. El hombre se abre a lo ilimitado bajo el influjo de Dioniso y el escalpelo de Farabeuf. Tanto Dioniso como Farabeuf tienen un carácter bifronte, es decir, dan la misma cara al devenir, hacia la muerte y la vida. Dioniso como el supliciado resquebraja el orden impuesto por una sociedad de fundamento desquiciada. El mundo cotidiano y cómodo se esfuma. El dios acarrea en sí un mundo primitivo de caos, del desorden, que no es más que una manifestación, “del alma humana que ha de reemplazar la profundidad de la realidad universal” (Otto 26).

Elizondo lleva el frenesí al límite de la existencia, desata la palabra y la hace vivir en el umbral entre lo comprensible y lo ininteligible, la desgarrar en las múltiples escenas para unificarla en el grito del supliciado, en el descuartizamiento de las palabras, en la tinta líquida que emana de ellas para recuperar la unidad, el sentido, el

significado de la escritura, un cuerpo textual que se desgarrar para revelarse en el silencio de su destazamiento. La presencia siniestra de Farabeuf disecciona el cuerpo de la escritura, poseído y prostituido por todos, para elevarlo a lo sacro y así recuperar su significado.

Bibliografía

- Brun, Jean. *El retorno de Dioniso*. Extemporáneos, 1971.
- Cerda Neira, Kristov. "O Farabeuf: Escribir el cuerpo". *Alpha*, no. 33, 2011, pp. 85-104, <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012011000200007>.
- Conti, Natale. *Mitología*. Traducción de Rosa Ma. Iglesias. Universidad de Murcia, 2006.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario: introducción a la arquetipología general*. Traducción de Víctor Goldstein. FCE, 1992.
- . *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Biblios, 2003.
- Detienne, Marcel. *The creation of Mythology*. Traducción de Margaret Cook. The U. of Chicago P., 1986.
- Elizondo, Salvador. *Narrativa completa*. Alfaguara, 1999.
- Fierz-David, Linda. *La Villa de los Misterios de Pompeya*. Traducción de Ana Becciu. Atlanta, 2007.
- Furio, Jesi. *Mito*. Labor, 1976.
- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Alianza, 1992.
- Glantz, Margo. "Farabeuf, escritura barroca y novela mexicana". *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias/ Universidad Veracruzana, 1979.
- Insúa Cereceda, Marisela. "Voces e imágenes en *Farabeuf* o la crónica de un instante de Salvador Elizondo". *Signos* vol. 33, no. 47, 2000, pp. 51-60. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342000000100005>.
- Jara, René. *Farabeuf, estrategias de la inscripción narrativa*. Universidad Veracruzana 1982.
- Jeanmarie, Henri. *Dionisos. Histoire du cult de Bacchus*. Payot, 1991.
- Jünger, Georg Friedrich. *Mitos griegos*. Traducción de Carlota Rubies. Herder, 2006.

- Kerényi, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Traducción de Adan Kovacksics. Herder, 1998.
- Kwon Tae, Joung. *La presencia del I Ching en la obra de Octavio Paz, Salvador Elizondo y José Agustín*. Universidad de Guadalajara, 1998.
- Otto, Fr. Walter. *Teofanía*. Traducción de Juan José Thomas. Sexto piso, 2007.
- Panofsky, Edwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Traducción de María Luisa Balseiro, Alianza, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: UNAM, Siglo XXI, 2001.
- Regalado López, Tomas. “La escritura como incisión mortal: erotismo y metaficción en *Farabeuf*, de Salvador Elizondo”. *Literatura Mexicana Contemporánea*, no. 32, 2007, pp. 77-85.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II*. Traducción de Agustín Neira. Siglo XXI, 1995.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y religión en la Grecia antigua*. Traducción Salvador Ma. Del Carril. España: Ariel, 1999.
- Verjat, Alain, editor. *El retorno de Hermes*. Anthropos, 1989.

~ Reseñas ~

LEÓN FELIPE. *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña. Poema trágico español*. Ilustraciones de Emiliano Gironella Parra. El Colegio de México, 2013.

Celebra El Colegio de México el 75 aniversario de la fundación de La Casa de España con una nueva edición de *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña. Poema trágico español*, de León Felipe, que en 1938 supuso la primera publicación de esta institución, en coedición con el Fondo de Cultura Económica. En 2008, y por tanto antes de la edición que nos reúne, El Colegio de México ya había reconocido al poeta español, publicando una edición facsimilar de todos los libros de poemas que León Felipe había dado a conocer en su Casa –incluido el de *El payaso*–, precedidos por un completo estudio de Adolfo Castañón y por una viñeta de Elvira Gascón que representa a un León Felipe con la cabeza sembrada de plantas en lugar de pelo, de la cual parecen derramarse estrellas sobre sus propios hombros.

El ejercicio de reseñar esta nueva edición de *El payaso* entrañaría un aparente anacronismo si no fuera porque la realidad de Europa, salvando la distancia de la Guerra Civil española y del gran conflicto mundial que se avecinaba antaño, tiene ciertos rasgos analógicos con la actualidad: el empuje exterior de Rusia, la preponderancia de Alemania hasta el punto de socavar con sus medidas económicas las soberanías de los países del sur –entre ellos España–, la pérdida del liderazgo intelectual de Francia, la ausencia absoluta de Inglaterra, ese “pescador de caña” al que retrata León Felipe. Además, la poesía de León Felipe no es tanto una poesía social cuanto una poesía de la conciencia, por tanto su vigencia es perenne –como

las plantas que Elvira Gascón dibujó en la cabeza del poeta— y se derrama en forma de luz —de estrellas— sobre todos los hombres.

En la portada de la primera edición de *El payaso* podemos observar una ilustración en la que una suerte de nuevo don Quijote, aunque vestido de arlequín, pretende con una lanza cortar el sedal de una caña, con la que un personaje de frac, pipa y sombrero inglés, que da la espalda, intenta pescar. Esta ilustración, junto al detalle de una lanza y una caña entrecruzadas en la contraportada, son las únicas dos que contiene la primera edición. Por el contrario, la de 2013 se trata de una edición ilustrada por Emiliano Gironella Parra, relevante artista plástico mexicano. Además de las ilustraciones, debemos destacar, por su radicalismo, el diseño y la composición del libro, que corrió a cargo del tipógrafo mexicano Cristóbal Henestrosa, quien cuenta entre sus méritos haber desarrollado durante 2006 y 2007 la primera familia tipográfica mexicana pensada primordialmente para componer libros. A él debemos responsabilizar de la decisión de la impresión a dos tintas y, sobre todo, de la selección de la familia tipográfica Preissig Antikva para toda la edición; quizá también de la calidad del papel —al tratarse de uno ligeramente granulado, de alto gramaje, que favorece la impresión tanto de las ilustraciones como del texto— y de su tamaño, aunque pensamos que tal vez se vio obligado al mismo por la inercia de las ilustraciones de Gironella y por el alto puntaje empleado en los tipos de los títulos de los poemas y en el número de cada una de las páginas. La sensación, ante el libro, de tratarse de una experiencia radical, así como el talento y la profesionalidad de Emiliano Gironella Parra y de Cristóbal Henestrosa, nos hace intuir que ninguna de las decisiones que se han tomado a la hora de componer esta nueva edición de la obra de León Felipe es arbitraria. Esta intuición, por tanto, nos fuerza a un diálogo permanente de la obra del poeta castellano con la de los artistas plástico y tipográfico mexicanos, desde el punto de vista de la écfrasis, es decir, en cuanto a la relación que mantienen las imágenes y el diseño de las palabras con la literalidad y el significado de la obra.

Como adelantamos, uno de los aspectos que más destaca en el libro es la arriesgada selección de la familia tipográfica Preissig An-

tikva. Quizá no sea casualidad en la selección de la misma el hecho de que su creador, el checo Vojtech Preissig, fuera apresado por el ejército alemán nazi por ser miembro activo de la resistencia checa y colaborador de la combativa revista *V boj*. Preissig, que había tenido una formación artística influida por el Art Nouveau, falleció en 1944 en el campo de concentración de Dachau, solo un año antes de que este fuera liberado por las potencias aliadas. La presente edición prácticamente emplea todas las variaciones tipográficas de la familia. Donde mejor se puede apreciar el estilo de esta creación es en la Preissig Antikva Bold Italic empleada en los títulos de los diferentes poemas de *El payaso*. La sensación es precisamente la de haber sido escrita a mano con un trazo irregular y exagerado, como si la expresión fuera una necesidad que escapa a todo orden racional; por eso, el lector encuentra el acomodo tipográfico ideal al tono de León Felipe cuando afirma: “Queremos orden, ¡orden!, dicen los mercaderes y los fascistas. . . ¿Queréis orden? Nosotros queremos justicia; y la justicia nos dará el orden. Justicia hay que pedir y no orden. El orden no es más que una consecuencia de la justicia”. El diseñador, además, lejos de mostrarse tímido en su decisión, exagera el tamaño de los títulos y de los números de página —los primeros en color rojo y los segundos en negro—, de tal forma que el lector puede apreciar con detalle la estética de esta tipografía de origen checo. Por tanto, las cajas tipográficas destinadas a los versos de León Felipe se ven constreñidas por el tamaño radical de los títulos de los poemas y de los números de página, lo que transmite al lector la sensación de una literatura oprimida cuya fuerza empuja a cuestionar los grandes titulares y el paso del tiempo, que en un libro viene determinado por el discurrir del espacio a través de sus páginas. Ante estos grandes titulares, el poeta emerge y construye su discurso histórico como hombre, con una voz expresionista y mesiánica que exige justicia, porque a León Felipe parece habersele revelado la clave para la rebeldía del hombre en el mundo. Revelación y rebeldía, que parecen ser el motor de este poema de largo aliento, porque a pesar de que el libro está compuesto por muchos, en realidad es uno solo que se justifica en la necesidad de ser enunciado, como una elegía, aunque el propio autor prefiera titularlo “poema trágico español”.

La metáfora es la figura retórica que prefiere León Felipe para transmitir el mensaje. Es, de hecho, el vehículo esencial para conducir la literatura a la Historia, y en concreto a la revolución. Es la razón para que el poeta sea un hombre de acción. Ese es precisamente el poeta prometeico que ensalza León Felipe en su *El payaso*, cuyo genio “es aquella fuerza humana y esencial que en los momentos fervorosos de la Historia puede levantar al hombre rápidamente”. La metáfora es vehículo de ida y vuelta entre la literatura y la Historia. La ida la ejemplifica el propio León Felipe cuando advierte que tanto Edipo como Don Quijote se les escaparon a Sófocles y a Cervantes y se metieron “de rondón” en la Historia. Para la generación actual, para los lectores de hoy, Edipo y Don Quijote no son tanto personajes literarios como personajes históricos, de tal forma que Sófocles y Cervantes “no son más que meros cronistas”. La vuelta, se produce al equiparar los diferentes sucesos históricos con la metáfora que debe descifrar el poeta, una metáfora que “suele existir como un símbolo y es comúnmente la conciencia de un grupo de hombres personificada en un héroe imaginario, nacional o universal”.

Como podemos observar, León Felipe retorna una y otra vez a las mismas constantes: las variantes del hombre como sujeto individual y comprometido, y como sujeto colectivo que representa a la humanidad; la metáfora como herramienta esencial del poeta prometeico para trasladar la literatura a la Historia, y viceversa; el objetivo de la revolución como forma de encontrar justicia. Pero sigamos haciendo hincapié en la metáfora que propugna León Felipe. Dice que el poeta prometeico debe originar las grandes metáforas, y enumera: sociales, humanas, históricas y siderales. Nos interesa detenernos en esta última metáfora, sobre la que afirma el propio poeta: “Con su sangre el hombre puede negociar con los hados, derribar las sombras, desbaratar el signo de las estrellas y producir la gran metáfora sideral”. La metáfora sideral, no cabe duda, se refiere a la relación del hombre con esa representación que podríamos llamar Dios. Ya había dicho Luis Rius en su encomiable biografía *León Felipe, poeta de barro* (1968), que a diferencia de otra poesía religiosa española, la de León Felipe no asciende

hacia Él, sino que tira de Él hacia la tierra y que es en esta pasión de terrenalidad donde debemos descubrir el significado espiritual de su poesía. León Felipe advierte en uno de los primeros poemas de *El payaso* que toda revolución se debe hacer mirando hacia arriba y no mirando solamente a la tierra, hacia arriba encontrará el “gran ideal indeleble y eterno del hombre”. Si volvemos sobre la metáfora sideral, podemos observar en la definición tres palabras que delimitan un campo semántico: sangre, sombras y estrellas. En estos tres conceptos encontramos el núcleo del diálogo que se produce entre la obra de León Felipe y una parte de las ilustraciones que Emiliano Gironella Parra realiza en esta edición, en concreto la que se acerca más a un arte abstracto. Por tanto, Gironella plantea la ilustración del libro a través de dos tipos de representaciones. Por un lado, están aquellas más abstractas, son de gran tamaño, se disponen por entero en las páginas impares de la obra, monotipos formados por pigmentos sobre el papel, formaciones de manchas blancas y rojas sobre un fondo negro —estrellas, sangre y sombra—, son metáforas siderales que el lector puede fácilmente reconstruir o intuir tanto con el tenor del texto como en relación con el otro grupo de ilustraciones. Por otro lado, están otras ilustraciones más figurativas, realizadas con la técnica de punta seca, de tamaño mucho menor, que se sitúan —salvo una de ellas— en las páginas pares del libro; son dibujos realizados con tinta negra, que se insertan en la caja tipográfica correspondiente al contenido del poema, el trazo es nervioso, precipitado, frenético, algo que se puede apreciar mejor en las sombras de los propios dibujos. En realidad, para el lector, la abstracción no es completa porque las imágenes creadas bajo este estilo se corresponden en la forma y en el título con las otras ilustraciones que son más figurativas, a excepción de una de las primeras que no tiene correspondencia con otra de estas últimas, aunque se puede apreciar a un supuesto pescador de caña bajo el amparo de una bandera de Inglaterra. De hecho, Gironella hace una relación de todas las ilustraciones al final del libro. La correspondencia, por ejemplo, la podemos observar en la imagen del Cristo arrodillado y clavado en la cruz —que Gironella llama *Carne crucificada*—, representado en el poema “El poeta prometeico”. Tanto la

abstracta como la figurativa se reproducen en un momento intenso del poema, justo después de que el autor se pregunte tres veces por qué y, después de unos puntos suspensivos, afirme que “nadie le responde”. Es la esencia de la metáfora sideral. El Dios se hace hombre —Cristo crucificado, en abstracción cósmica y en figuración nerviosa—, porque “mientras tenga su sangre y su carne sensible y tendida a todas las tragedias, tendrá una moneda para comprar el silencio de los dioses. . . . Y un día los dioses, cuando se creen ya bien pagados, dicen su palabra por la boca misma del hombre”. Las ilustraciones de Gironella se convierten a su vez en metáforas de las metáforas creadas a partir de las palabras de León Felipe, el paso de la abstracción a la figuración es la mejor forma que ha encontrado el artista plástico de plasmar el tránsito de la literatura a la Historia. El lector está de enhorabuena, sobreestimulado, podrá leer que “No hay profetas divinos” y que la voz de estos “es la que tiene más sabor de barro, de *barro*”, porque “la voz de los profetas es el grito dolorido de la tierra ultrajada”, mientras observa la representación de la cara de un hombre con los ojos muy abiertos, algo tristes, y sin cerebro ni boca. Esa misma Cruz la podemos ver en la imagen formada horizontalmente por dos manos que se estrechan —¿la España invasora y la “pacífica” Inglaterra?— y son atravesadas por una espada... “Sola y en cruz. España-Cristo/ —con la lanza cainita clavada en el costado—/ sola y desnuda —jugándose mi túnica dos soldados vesánicos—./ Sola y desamparada —mirad cómo se lava las manos el Pretor—./ Y sola, sí, sola”. Las referencias a la composición del cosmos, a la dimensión sideral, al brillo y orden de las estrellas, o a ese universo arbitrario y que forma parte del hombre, son recurrentes en toda la obra de León Felipe. El propio poeta signa en las estrellas esa luz que es necesaria que se apodere el hombre —¿arrebatándosela a los dioses?—. En “El poeta prometeico”, incluso, se cita así mismo, a través de unos versos del poema “La insignia”, recitado en el Teatro Metropolitano de Barcelona, en 1938, en plena Guerra Civil: “Estrellas,/ sólo estrellas,/ estrellas dictatoras nos gobiernan./ Pero contra la dictadura de las estrellas, la dictadura del heroísmo”. Esta es la razón por la que emprender la metáfora sideral de la que previamente hemos hablado. El sim-

bolismo de las estrellas comienza a transformar su significado a lo largo del poema; así, en “El payaso tiene la palabra”, las estrellas son actrices en el paso de la divinidad a la humanidad, caracterizada por la palabra, como demuestra el siguiente verso: “aquí, donde las estrellas rompen a veces su silencio también”. En ellas versa León Felipe toda la esperanza porque “las estrellas no duermen”; la esperanza no en España que representa el hecho injusto en concreto y de la que afirma en “Oferta” que es capaz de cambiar “por una gota de luz,/ toda la sangre de España”, sino sobre todo la esperanza en el destino de toda la humanidad: “y bajo los dioses y los astros/ levanto hasta los cielos esta oferta:/ Estrellas: vosotras sois la luz./ La Tierra, una cueva tenebrosa sin linterna/ y yo tan sólo sangre”. De nuevo, el trinomio estrella-sombra-sangre, los elementos que a su vez, y de manera tan acertada, recoge Gironella para construir sus pinturas más abstractas, en donde la sangre y la luz, el rojo y el blanco, se proyectan sobre un fondo tenebroso, negro, para sugerir lo que en el dibujo figurativo el artista deja más claro.

El diálogo que mantienen las imágenes con la poesía potencian la sensación de que estamos ante un libro vivo, “una hoguera donde yo he ido echando viejas y recientes experiencias”, según señala el poeta en el preliminar del libro que, por cierto, en la primera edición se denominó “Estética” y en esta última quedó sin título. Quemar para ofrecer luz a los hombres, arrojar al fuego las derrotas para que sean las luchas las que brillen. Los poemas de León Felipe siguen vivos en cuanto reflejo para el hombre actual que debe rebelarse ante las injusticias, y se refuerzan en esta edición con las ilustraciones de Gironella, que ofrecen nuevos prismas sensoriales para el lector. Es así, como lectores, que debemos agradecer a El Colegio de México que haya promovido la vigencia de tan importante obra poética, sin escatimar en medios materiales. Poesía, ilustración y tipografía, empeñadas en dotar de fuerza un mensaje universal y humano de justicia en un presente que tanto lo necesita.

Conrado J. Arranz

MAURICIO BEUCHOT. *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*. Herder, 2014.

En un panorama filosófico signado por extremos como lo unívoco, del pensamiento moderno, y lo equívoco, del pensamiento posmoderno, Mauricio Beuchot busca la mediación. Para ello se adentra en la semiótica de Peirce y retoma el ícono, porque en su relación de semejanza con el objeto se relaciona también con la analogía, es decir, con un saber análogo. El presente libro, *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, reúne una serie de estudios encaminados a revalorar la noción de analogía. Mauricio Beuchot, filósofo mexicano e investigador por parte del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, propone retomar la analogía siguiendo la línea del pensamiento de Charles Sanders Peirce, para sugerir su uso en la hermenéutica y la pragmática. La *hermenéutica analógica* —cabe señalar— es una teoría sobresaliente y original de Beuchot, cuyo fundamento se puede consultar en *Tratado de hermenéutica analógica* (UNAM, 1997).

Por su parte, *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía* es un libro que se estructura en doce apartados no numerados. Estos consisten en una introducción, algunos apuntes sobre la vida y obra de Peirce, una serie de estudios sobre semiótica, lógica, epistemología, metafísica, otros temas (psicología y filosofía de la religión), iconicidad y analogía, pragmática analógica y hermenéutica analógica, una conclusión general —si bien cada capítulo incluye su propia conclusión— y dos apéndices. El primero es sobre Peirce y la escolástica hispánica y el segundo trata la recepción de Peirce en España e Hispanoamérica —México, en particular—.

Beuchot —a quien me referiré como autor o investigador— ofrece una serie de advertencias en su introducción. Afirma que el contenido de su libro intenta dar una idea del pensamiento de Peirce —a quien haré referencia a través de su nombre o como filósofo—.

Por tanto, agrupa el contenido en lo que considera las ramas más importantes: semiótica, lógica, epistemología, etcétera.

Ahora bien. El capítulo “Semiótica” trata sobre la teoría del signo, cuyo programa semiótico define el signo en general como: “aquello que representa un objeto haciendo sus veces y esto lo hace refiriéndose a alguna cualidad o atributo del objeto” (16). Así, se establecen los elementos del signo pierciano: el *representamen*, signo primero (abstracción) que representa algo (un objeto) para alguien (una mente); el *interpretante*, una imagen o una idea que ocurre en la mente del interprete (un “signo mental”); y el *objeto*, alguna cosa real o posible (cualidades sensibles o esencia) cuya representación depende de un *fundamento*.

Sobre la relación entre signo y objeto, Beuchot expone las dos clases de objetos (*inmediato* y *dinámico*) y las tres clases de interpretantes (*inmediato*, *dinámico* y *final*). Menciona que los objetos que el signo denota no tienen que ser empíricos, pueden ser perceptibles, imaginables, inimaginables o pueden ser una cosa, una acción o un acontecimiento. Pero advierte que: “Si no se conoce de antemano el objeto, no se lo puede reconocer en el signo” (20), es decir, el signo solo puede representar un objeto del que se tiene conocimiento previo. Explica, también, que el *fundamento* del signo es cierto aspecto del objeto, aspecto que es determinado por una idea. Esta idea se divide en tres categorías –“cenopitagóricas” de Pierce–: la *primeridad* (inicio), el modo de ser con independencia de cualquier cosa (ej. sensaciones y sentimientos sin referentes); la *segundidad* (fin), el modo de ser que está en relación con una segunda cosa (ej. un ruido en el silencio); y la *terceridad* (mediación), el modo de ser como una relación entre una primera y una segunda cosa (ej. los signos).

El autor expone metódicamente las tres divisiones tricotómicas de los signos. La primera tricotomía se funda en “la naturaleza material del signo” (23); y en cada categoría el signo representa algo: en el *cualisigno* es una cualidad, en el *sinsigno* es un hecho real, y en el *legisigno* es una ley general. La segunda tricotomía se funda en “las relaciones del signo con sus objetos” (24); y en cada categoría el signo denota el objeto de algún modo: en el ícono es a través del carácter propio o naturaleza del signo, en el índice es porque el signo es un

efecto del objeto, y en el *símbolo* es por una “ley asociativa de ideas”. La tercera tricotomía se funda en “las relaciones del signo con sus interpretantes” (25); y en cada categoría el signo representa “algo” para su interpretante: en el *rema* es una clase de objetos posibles, en el *dicisigno* es un hecho real, y en el *argumento* es una ley general.

Aunque Beuchot enumera las diez clases de signos, como el *Sinsigno icónico* o el *Legisigno remático indicial*, solo ahonda en el Ícono (imágenes, diagramas y metáforas), el Índice, el *Símbolo*, el *Rema*, el *Dicisigno* y el *Argumento* (deducción, inducción y abducción). En los capítulos siguientes, las subdivisiones del ícono y el *argumento* son de gran relevancia para la exposición de los temas sobre lógica, epistemología y analogía.

El capítulo “Lógica” inicia con una equivalencia: “para Pierce la lógica es otro nombre de la semiótica” (35), es decir, que surge de la semiótica, aclara Beuchot. La lógica estudia la clase de signos que sirven para argumentar (términos, enunciados, argumentos) y tiene por objeto de estudio los procesos de abducción, deducción e inducción. Para ello, *rema*, *dicisigno* y *argumento* son entendidos como proposiciones. El *rema* como “una proposición con un objeto indeterminado” (37), por ejemplo en “x es amarillo”. El *dicisigno* como “una proposición cuyo sujeto indica un objeto o un acontecimiento” (37), por ejemplo en “la rosa es amarilla”. Y el *argumento* como “una cadena de tres dicisignos por lo menos, que siguen las reglas de la inferencia” (37), digamos, un silogismo. Así, Pierce usa la relación entre el signo y la lógica para fundamentar el proceso de investigación (*abducción-hipótesis*, *deducción-enunciados* e *inducción-comprobación*).

Finalmente, son varias las aportaciones de Pierce a la lógica, como su división del signo (ícono, índice y símbolo) o su división de inferencias (inducción, deducción y abducción). Pero el gran aporte de Pierce —dice el autor— es la noción de abducción, porque esta crea hipótesis que son explicadas por deducción y verificadas por inducción, por tanto, impulsa el conocimiento. Dicho impulso relaciona la lógica de Pierce con la epistemología.

En el capítulo “Epistemología” se sugiere que tal vez la mayor consternación de Pierce fue la ciencia. Explica el autor que, el filósofo

fo: “Siempre consideró que las leyes científicas existen independientemente de que las pensemos o no” (43). Por ello, su epistemología se dividió en dos vertientes, la teoría del conocimiento y la filosofía de la ciencia, ambas marcadas por el pragmatismo. La teoría del conocimiento implicó tratar el problema de la verdad, donde Pierce cuestionó la duda absoluta (Descartes), la distinción fenómeno-noúmeno (Kant) y la rigidez del positivismo empirista. Pero, la verdad más importante –dice Beuchot– es la proposición (verdad lógica), porque esta es verdadera solo si la experiencia no la refuta.

Por su parte, la pragmática pierciana establece que el objetivo del conocimiento es la producción de creencias. Una creencia se fija a través de cuatro métodos: 1) de la tozudez, 2) el de la autoridad, 3) el del *a priori*, y 4) el de la ciencia. De ellos, solo el último sirve –aunque Beuchot no explicita en qué sentido sirve–. El método de la ciencia, con la noción de abducción, es el único que genera hipótesis, de las cuales se deducen las consecuencias pertinentes del hecho problemático. Empero: “las creencias científicas son falibles, pues la experiencia puede desbancarlas; siempre están en estado de comprobación” (46). La máxima pragmatista dice: “lo que podemos saber de un objeto son los efectos de importancia práctica que puede tener” (47), aunque el éxito de las prácticas jamás es definitivo. Es decir, si la verdad científica depende de su mismo éxito, entonces, necesita no ser refutada, por tanto, debe estar en permanente comprobación.

Así, Pierce profesa un realismo científico en epistemología, a través de categorías, leyes científicas y teorías, que aunque refieren a antes de razón, estos no son menos reales pues actúan en la naturaleza. La verdad está en esa idea de una “comunidad de investigadores en diálogo”, porque se trata del conjunto de todas las verdades que han sido encontradas.

En el capítulo “Metafísica” se trata el problema de los universales, que refiere al “estatus ontológico de los conceptos, tanto de géneros como de especie” (51). En ello, Pierce sigue la línea del realismo (Duns Escoto) para proponer una metafísica del realismo científico. Beuchot profundiza en este realismo, donde la postura antinomialista de Pierce afirma la existencia de los universales.

Esta postura la constituye tomando el realismo escolástico como “inspiración”, dado que para Pierce el universal es metafísico, es un “ente de razón” (terceridad), una ley que rige las cosas: es real. Pero, dado el *synechismo* en Pierce, Beuchot declara que se trata de un realismo radical. El filósofo fundamenta su metafísica en aceptar los principios lógicos como principios del ser y en la objetividad de la experiencia; y construye una fenomenología (*faneroscopia*) usando sus categorías lógicas (primeridad, segundidad y terceridad). Para Pierce no hay materia y espíritu, sino que todo lo existente es continuidad: la materia es espíritu (Schelling).

Además, el autor trata una serie de asuntos. Define el pragmatismo como “la manera que tiene Pierce de entender el pragmatismo” (58), que es la reconstrucción de lo posible desde lo que es inmediato: “la razón [Kant] a partir de la percepción [Escoto]” (58). Trata el orden de los signos desde la metafísica mediante las nociones de signo formal y signo instrumental. Aborda la producción de los signos a partir de las categorías, ello en las nociones de *rema* (término-predicado), *signo dicente* (proposición/sujeto-predicado) y *argumento* (premisas). Respecto al argumento el autor da algunos detalles. Por un lado, Pierce denomina “argumentación dilemática” a aquella que tiene la misma estructura del dilema. Dicha argumentación se relaciona con la analogía porque el dilema y el “método de la distinción” comparten el mismo esquema (la disyunción), y en palabras de Beuchot: “para analogizar hay que distinguir” (63). Aunque, más allá de limitar la univocidad o la equivocidad, el autor no ahonda en lo que implica la distinción en la analogía. Por otro lado, en la teoría de la argumentación pierciana, el autor explica la idea del principio de las inferencias como hábitos (*habitualiter*, Escoto).

En el capítulo “Otros temas” se hace un recuento breve sobre las aportaciones y estudios de Pierce relacionados con la psicología, la ética y la filosofía de la religión. Mientras que en psicología Beuchot se mantiene puntual, en lo que concierne a ética se extiende un poco más. Hace un recuento de la confrontación del filósofo con el puritanismo y la moralidad, y su inclinación hacia una ética como ciencia positiva. Luego, respecto a la filosofía de la religión, explora la postura teísta de Pierce y su forma de relacionar ciencia y

religión. Advierte el autor sobre cierta “mística de la ciencia” (evolucionismo-amor).

En el capítulo “Pierce y la iconicidad o analogía”, explica el autor que “entre el signo y la realidad opera como mediadora la analogía” (73), la cual Pierce llama iconicidad. La iconicidad establece la relación (terceridad) entre la semiótica (signo) y la ontología (realidad-cosas), por ello la analogía sirve de conexión con lo real. En la explicación de la analogía de Pierce resalta la división del signo en tres categorías ontológicas. Mientras el índice (segundidad) es unívoco por su relación natural con el objeto y el símbolo (terceridad) es equívoco por su relación artificial y arbitraria, el ícono (primeridad) es el único que es análogo de su objeto y se mantiene en diversos grados tanto unívoco como equívoco. Beuchot explica los modos extremos de univocidad y equivocidad, y designa la analogicidad como modo intermedio. Solo el ícono es análogo, se aleja de la vaguedad y suma conocimiento.

Propone Beuchot, siguiendo a Pierce, que: “Una diagramatología nos podrá sacar del callejón sin salida de la gramatología de Derrida, con su interpretación infinita, que ya preveía Pierce” (79). Infinitud derridiana que Pierce soluciona con la finitud dada por la comunidad del grupo de investigadores en diálogo. El ideal de la investigación es reducir la vaguedad para adquirir conocimiento, que es alcanzado a través de la analogía. Por ello, desarrollar las ideas de Pierce —dice el autor— lleva a una hermenéutica analógico-icónica.

En el capítulo “Pierce y una pragmática analógica o hermenéutica analógica”, Beuchot construye su propia visión de la analogía a partir de la noción de iconicidad pierciana aplicada en la pragmática y la hermenéutica. Dice el investigador: “creo que este tipo de pensamiento [—la analogía—] nos puede hallar la salida de este *impasse* en el que estamos ahora en la pugna entre los positivistas y los relativistas” (87). Para ello, establece su propia postura sobre la relación entre iconicidad y analogía: “en mi visión de la analogía, ésta es un ícono que se acerca más al símbolo o que participa de la simbolicidad. O quizá deba decirse que es el punto en el que se tocan lo icónico y lo simbólico, ya que para mí tiene que predominar la diferencia, esto es, la polisemia” (93). Él mismo dice que su

noción de analogía es muy especial, y toma ejemplos de la iconicidad en la pintura y en el lenguaje –como pintura del mundo– desde Pierce y Wittgenstein.

Beuchot traza una hermenéutica analógica donde el acto interpretativo abarca los polos de la metonimia y la metáfora, según lo exige cada texto. Sigue las propuestas piercianas al considerar el ícono en el ámbito de la retórica, como un signo reproductivo y creador de sentido. Si lo indexical pretende una interpretación unívoca y lo simbólico una equívoca, vaga, entonces, una hermenéutica icónica: “nos dará lo suficiente para conocer, en un claroscuro que es el propio de la analogicidad” (99). Expone la relevancia de Pierce a partir de su experiencia personal a través de la filosofía sistemática y la pragmática (Ryle, Eco, Apen, etcétera), hasta conectar ambas con la hermenéutica (Davidson, Rorty). Considera a Pierce como el antecesor de la hermenéutica analógica porque su teoría semiótica es una teoría de la interpretación. En esta hermenéutica, el ícono más preciso es el diagrama, que oscila entre la imagen (metonimia) y la metáfora.

La conclusión de Mauricio Beuchot es que Pierce es un modelo de filósofo que resulta idóneo para sus investigaciones, pues las nociones piercianas ayudan a impulsar el pensamiento. Este impulso está en la recuperación de la noción de analogía, porque permite instituir un intermedio entre la univocidad y la equivocidad. Incluso, en la analogía se encuentran los modos de la metáfora y la metonimia, que según Jakobson son los fundadores del pensamiento, argumento que ha sido reiterado por Beuchot en diversos capítulos.

Los dos apéndices anexos exploran antecedentes teóricos y crítica. En el primero se expone sobre Pierce y la escolástica hispánica. Pedro Hispano, Vicente Ferrer y los profesores jesuitas de Coimbra, como Escoto, Pedro de Fonseca y Juan Poinset, son algunos de los nombres que sobresalen. En el segundo apéndice se expone el tema de Pierce e Hispanoamérica, con algunos ejemplos mexicanos. El contenido del apéndice se centra en la recepción temprana que tuvo la visita de Pierce a España durante el siglo XIX, la recepción del pensamiento de Pierce en México a partir del siglo XX, y el desarrollo de la hermenéutica analógica en Hispanoamérica. Retoma los

estudios de Jaime Nubiola sobre el itinerario español de Pierce. En referencia a la influencia de Pierce en México aparecen nombres de estudiosos como Arturo Rosenblueth, Agustín Basave Fernández del Valle y el mismo Mauricio Beuchot, entre otros; también se hace un recuento del itinerario de eventos e investigadores sobre los textos pierceanos durante el final del siglo XX y el inicio del XXI.

En conclusión, Mauricio Beuchot trata un tema difícil, plagado de categorías y nociones complejas. Esto es algo que él mismo admite desde el inicio de su discurso. Pero además de esta dificultad, el uso profuso de sinónimos y el constante señalamiento de semejanzas entre términos, hace que las ideas expuestas parezcan no avanzar. Todas las categorías siempre cumplen diversas funciones según cierta aproximación, lo que ocasiona que algo particular siempre sea algo más. Por ejemplo, la analogía, que es iconicidad, que es metonimia, donde imagen, diagrama y metáfora son formas de la iconicidad y por tanto de la analogía. En palabras de Beuchot: “se recorre toda la gama de estos elementos de la iconicidad que se corresponden con la analogía, la cual, como he dicho, es metonímica, como en la de atribución y de proporcionalidad propia y metafórica, como en la de proporcionalidad impropia o de metáfora, precisamente” (79). A veces el exceso de especificidad hace redundante el estilo de escritura. Además, en Pierce, su semiótica, su lógica, su metafísica, e incluso su ontología y analogía —entre otras—, todas se fundamentan en el sistema triádico (primeridad, segundidad y terceridad), lo cual también incide en esa aparente redundancia. Esto ocurre porque el tratamiento de cada asunto particular implica volver a nombrar en algún momento al sistema triádico.

La exposición de Mauricio Beuchot sobre el pensamiento de Pierce es general y breve. La instrumentalización de una gran variedad de categorías complejas y la brevedad con que son tratadas hacen que la exposición resulte densa. Aunque Beuchot advierte que la clasificación de los signos de Pierce es —en sus palabras— demasiado complicada e incluso deja algunos aspectos faltos de precisión y claridad. Sin embargo, el autor parece centrar su exposición en las definiciones y ejemplos que surgen de Pierce, lo que ocasiona que varios de esos ejemplos sean poco didácticos.

No obstante, los temas mantienen una secuencia lógica que encamina los diferentes estudios hacia un objetivo común: la analogía. Una lectura atenta es suficiente para aprovechar el gran conocimiento y bagaje que nos ofrece el autor de *Charles Sanders Peirce: Semiótica, iconicidad y analogía*, sobre un asunto especializado, como el pensamiento de Peirce. Además, contiene una bibliografía concisa que sin duda resulta enriquecedora.

Ramón Ernesto Jaquez Núñez

CLAUDIA GIDI. *Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo*. Paso de Gato/Universidad Veracruzana, 2014.

Molière, obra de Sabina Berman, es punto de llegada y centro del debate propuesto por Claudia Gidi sobre lo serio y lo risible, sobre lo trágico y lo cómico en la historia y evolución del drama, desde los griegos hasta el México contemporáneo.

Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo es un libro académico que ofrece al lector un recorrido por las poéticas que, desde Aristóteles, han configurado las constantes y variantes en el tratamiento de la seriedad y la risa como actitudes culturales expresadas en el conflicto dramático; siguiendo a Mijaíl Bajtín, la autora enfoca estos polos como actitudes estéticas frente a la realidad, expresadas en la creación artística.

En el viaje propuesto se descubren los disparadores, matices, tonos y efectos, que cada época ha puesto como impronta cultural e histórica en las visiones, tradicionalmente antagónicas, sobre lo trágico y lo cómico. El libro está compuesto de tres partes:

La primera dedicada a la tragedia, a lo trágico y a la seriedad como su expresión estética; aquí se expone la evolución del género dramático a la luz de las poéticas de Aristóteles, Horacio, Boileau, y de teóricos más cercanos como Steiner y Lesky. La autora aterriza conceptualmente en las obras *Corona de Fuego* y *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli y, *Felipe Ángeles* de Elena Garro, considerando a las tres como ejemplo de lo trágico en su estructura y en su sentido, desde la dramaturgia mexicana del siglo XX: “desde mi punto de vista, hay en la dramaturgia mexicana autores que buscan con toda lucidez crear la tragedia de nuestro tiempo, además de que existen obras en las que se percibe con claridad la memoria del género” (12).

En la segunda parte, la autora se ocupa de la comedia y de la risa; como en el primer apartado, se transita por la evolución del

género con sus variantes a través del tiempo, haciendo énfasis en el sentido estético de la risa. Gidi explica en la introducción: “En cuanto a la esfera de la risa, he decidido atender a sus expresiones menos festivas, porque me parece que en la actualidad la risa se ha tornado sombría, es decir, ha ido perdiendo levedad y optimismo para dar paso a la ironía, el sarcasmo y el absurdo” (12). Con esta advertencia, la autora abre camino para introducir el tercer elemento del título, fundamental para la comprensión del texto: el desencanto.

La tercera y última parte del libro está dedicada al análisis de *Molière*, la obra de Sabina Berman que temática y anecdóticamente plantea el conflicto primigenio entre comedia o tragedia. La propia dramaturga, citada por Gidi, expone en el prefacio:

Lo cómico y lo trágico son mucho más que dos géneros del drama. Son dos actitudes ante el mundo. Dos maneras de sentir y ver y pensar. Nadie hay que escape de estos polos: los puros viven en uno o en otro, los mixtos oscilan entre ambos, los hipócritas tienen dos caras severamente apartadas, una riente y otra solemne. Pero ¿cuál es la visión más verdadera? (252)

Esta pregunta de Berman, si bien en este libro no se pretende responder categóricamente, es el disparador del análisis y debate propuesto por Claudia Gidi:

... mi análisis atiende a ambos niveles: el de Molière en tanto que comedia con tintes trágicos, con sus peculiares características artísticas y compositivas, y el de su reflexión acerca de la comedia y la tragedia. Desde muchos puntos de vista, esta obra concilia artísticamente la pugna histórica entre ambas visiones del mundo (12).

La tradición, como se expone en el libro, ha valorado como superior la tragedia en relación con la comedia; la risa se ha identificado con lo vulgar, pero la balanza del tiempo ha cambiado esa percepción; se ha planteado seriamente la imposibilidad moderna de escribir tragedias frente a la muerte de los dioses, pero la autora argumenta en oposición:

Si la tragedia renace de forma recurrente, es quizá porque lo trágico es connatural al ser humano. Existe –y desde luego se manifiesta en muy distintas formas artísticas, no sólo como tragedias– a pesar de los intentos tranquilizantes de los sistemas políticos o religiosos, o a pesar de la fuerte tendencia de la cultura actual a evadir el dolor (46).

Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo es un libro que tiene al “desencanto” como concepto rector y espacio discursivo desde donde la autora analiza, algunas de las obras dramáticas más importantes del México del siglo XX hasta llegar al *Molière* de Berman. El desencanto propio de nuestro tiempo ofrece una tonalidad particular a la risa en un espacio dramático donde lo trágico y lo cómico, lo serio y lo risible confluyen o se entrecruzan como parte de una misma realidad, de este modo, Gidi, afirma sobre la obra en que Racine y Molière son los personajes que representan las fuerzas en pugna:

A pesar de todo, la gran paradoja que entraña *Molière* es que se trata de una obra construida con tonos trágicos y cómicos, en la que, a final de cuentas, la autora no parece haber podido escindir drásticamente ambas visiones de mundo, ambos géneros del drama; los dos, partes esenciales del ser humano (252-53).

Lo trágico no ha muerto, ya como sentimiento ya como actitud estética porque es parte de la experiencia cotidiana, solo que ahora se le tamiza en una visión pesimista del mundo, donde la risa producto del desencanto suele estar presente.

Tragedia, risa y desencanto en el teatro mexicano contemporáneo es, en un primer nivel de lectura, un mapa con las diferentes rutas históricas por las que han transitado tragedia y comedia, lo serio y lo risible; cada escala de ese recorrido posee las referencias precisas para que los estudiantes del fenómeno teatral visiten o revisiten los lugares.

En otro nivel más profundo Gidi obliga al lector a reconocer y repensar el lugar de llegada, el presente. Presente donde el sentido trágico y la risa, como actitud frente a la creación artística y como

experiencia cotidiana, parecen no encajar con los discursos de la tradición. Este libro ofrece elementos para la discusión del fenómeno: el acercamiento metodológico y la lectura de *Molière* de Berman, que la autora nos ofrece, constituyen su aporte en la exploración de paradigmas posibles en el presente.

José de Jesús Manuel Vargas Escobedo

Abstracts

The Political Dimension in Jerónimo de Mendieta's *Historia Eclesiástica Indiana* (By Mercedes Serna Arnaiz)

Abstract:

The article studies Jerónimo de Mendieta's spiritual chronicle entitled *Historia eclesiástica indiana*. The work is seen as a defense of the Franciscans' universal ecumenical missionary project, quite distinct from those of other orders, with a militant political dimension. In his chronicle Mendieta defends a method of addressing the phenomenon of evangelization and the utopian promise of conversion based on the strength of the divine word, but achieved by pacific means in the style of Las Casas. Mendieta is also critical of the imposition of taxes and the enslavement of the Indians. In opposition to the church hierarchy, he approves the mass baptism of the Indians and the imposition of other sacraments, and believes in the true and authentic conversion of the indigenous peoples.

Keywords:

Politics, baptism, sacraments, peaceful conquest, Millenarianism.

Imaginaries and Discursive Genres: Problematic Representations of the Colonial Period in the 19th Century Mexican Historical Novel (By Verónica Hernández Landa Valencia)

Abstract:

This article explores the problematic and contradictory nature of the creation of the imaginary concerning Mexico's colonial past by analyzing three historical novels published during the Restored Republic. The analysis considers the intersections between the imaginary and the discourse genres in a single text to respond to certain expressive and explanatory needs typical within the context of the Restored Republic. These concerns are related, on one hand, to the historical imperative to justify the independence from the colonial past and, in the other, the desire to consolidate the triumphant order in 1867. Thus, in each novel, revolutionary contents come into tension with the justification and reaffirmation of an established order.

Keywords:

Historical novel, 19th century, imaginary, Colony, speech genres, rhetoric.

Border Speech in Luis Humberto Crosthwaite's *Estrella de la Calle Sexta* (By Josefina Elizabeth Villa Pérez)

Abstract:

Formed by the reformulation of two substances: expression and content, *Estrella de la calle sexta* becomes a literary aesthetic-symbol. As a symbol it detains the referential value without offering reciprocity between enunciation and external reality. But, given that this literary work is constructed over the border's cultural organization, it maintains a tension with the concrete existence of a world of "common sense". This allows the work to be inter-

preted as “literature of the border” but also functions as a model of collective expression. In this paper we emphasize the role of speech as the constructive material that distinguishes this narrative and also as the vehicle that expresses the literary modeling of a border community.

Keywords:

Aesthetic-symbol, language, speech, aesthetic-reformulation, border literature.

Narcedalia Piedrotas: The Horror of Visual Seduction. Bone Bags in Mexico and Colombia (By Mauricio Duarte)

Abstract:

This paper analyzes the Mexican novel *Narcedalia Piedrotas* (1993) by Ricardo Elizondo Elizondo taking into consideration what in Colombia today is known as false positives (*falsos positivos*). This reading returns to an already canonical Mexican desert narrative using as reference the enactment of a Colombian official decree to understand the violence of Perdomo, a Mexican town close to the border. In this sense, it underscores the prejudices and social conducts that regulate life in Perdomo in order to illustrate how these work against Juana María, given her appearance and her personal relationships. At the end, it explains Juana María's deception and how her identity is erased in order to present her as a crime-imputing bone bag. In brief, this article reveals the existence of a program of social organization designed to use society and its institutions to guarantee a state of inequality.

Keywords:

Literature of northern Mexico, drug trafficking, identity erasure.

A Latin-American Indianist Variant: Juan Zorrilla de San Martín's *Tabaré* (By Roberto Campa Mada)

Abstract:

This essay posits the peculiarity of *Tabaré* (1888) by Juan Zorrilla de San Martín, in the context of Hispanic American indianism. Against the heroic and stylized “Indian” character of other regions’ romanticism, the Southern Cone traces the figure of a quarrelsome savage reluctant to civilization. At the crossroads of these two traditions emerges *Tabaré*, which takes up topics from River Plate romanticism—such as the *malones* (indian raids) and *la cautiva* (the captive woman) within the framework of the dichotomy civilization / barbarism—to contribute to the ideologic construction of a Uruguayan nation that seeks to legitimize its roots in an imaginary indigenous past of heroic shades.

Keywords:

Tabaré, Juan Zorrilla de San Martín, indianism, River Plate romanticism, Uruguayan nationalism.

Social Contract and Post Apocalypse in Homero Aridjis’ *Los perros del fin del mundo* and *Ciudad de zombis* (By Aurelio Iván Guerra Félix)

Abstract:

Post apocalyptic fiction often represents the world as a Hobbesian state of nature where the lack of a social contract has man in a perpetual war for survival. In *Ciudad de zombis* and in *Los perros del fin del mundo* Homero Aridjis represents present-day Mexico as a lawless space ruled by crime and violence; however, this place is represented as also possessing functional modern-day institutions. This article argues that the contradiction posed by the existence

of a social contract in a lawless society points towards a post apocalyptic interpretation of contemporary Mexico.

Keywords:

Post apocalyptic fiction, social contract, Homero Aridjis, contemporary Mexican narrative.

Strategies for self-representation in Alejandra Pizarnik's *Diarios* (By Czarina Lagarda López and Rosa María Burrola Encinas)

Abstract:

This essay analyzes Alejandra Pizarnik's *Diarios*, where the private text functions as a narrative device capable of constructing the writer's subjectivity and, at the same time, of transforming it into a powerful instrument for the projection of the 'I' to the public registry by means of inserting the text in the editorial world. The act of writing the *Diarios* documents the journey of the discourse of the "I" from the private sphere onto the literary market, thus exposing the discourse of intimacy towards the exteriority and consecrating the body as the object of writing by means of fragmented and unfinished tales appropriate for the diary.

Keywords:

Pizarnik, diaries, subjectivity, intimacy, body.

From the victim to the executioner: the transformation of the protagonist in Rosario Castellanos' *Modesta Gómez* (By Dolores Gutiérrez)

Abstract:

This article deals with the transformation of the protagonist in the short story "Modesta Gómez" by Rosario

Castellanos. A young half-caste girl transforms from the victim who suffers constant injuries and humiliations to the executioner. Since she is not indigenous, she is able to abuse those who are below her social status. According to Paul Ricoeur's narrative identity's theory, characters vary from an *idem* identity to an *ipse* identity. In this case, the main character in her transformation transgresses the paradigm that corresponds to low-class Mexican women, which represents a double transgression: social and gender.

Keywords:

Modesta Gómez; Rosario Castellanos; narrative identity; transformation; transgression

Untethered Writing. The Dionysiac Elements in *Farabeuf* (By Andrea Medina Téllez Girón)

Abstract:

In *Farabeuf* beings are manifested in their polarity between life and death for the reinitiation of the Dionysus myth. *Farabeuf* has a close relationship with Dionysus, both are dark figures who dismember in order to find reason, sense and unity of being. From a mythocritic approach we can identify image swarms: the return to a primal chaos, the constant repetition that causes confusion and order-recovery through torture. These images manifest the presence of Dionysus that disrupts writing to make it babbling and turn menadic on itself.

Keywords:

Dionysus, mythcriticism, two-faced, writing, *Farabeuf*.

Résumés*

Idéologie politique dans *Historia eclesiástica indiana*, de Jerónimo de Mendieta (par Mercedes Serna Arnaiz)

Résumé :

Le présent article se penche sur la chronique spirituelle de Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana*, en partant de l'idée qu'il s'agit d'un texte d'apologie et de propagande du projet missionnaire, universel et œcuménique franciscain, opposé au projet d'autres ordres et doté d'une dimension politique et combative marquée. Dans sa chronique, Mendieta défend une façon d'aborder le phénomène de l'évangélisation, de la promesse utopique de la conversion par le pouvoir de la parole divine, mais selon une voie pacifique et lascasienne. Il critique ainsi l'imposition des tributs et l'esclavage des Indiens, s'oppose à la hiérarchie ecclésiastique, approuve le baptême massif des Indiens et l'imposition d'autres sacrements, et croit en la conversion vraie et authentique de l'Indigène.

Mots-clés :

Politique, baptême, sacrements, conquête pacifique, millénarisme.

* Traducción al francés, Véronique Pitois-Pallares.

Imaginaires et genres discursifs : représentations problématiques de la période coloniale dans le roman historique du XIX^e siècle mexicain (par Verónica Hernández Landa Valencia)

Résumé :

Cet article propose une exploration du caractère problématique et contradictoire de la conformation des imaginaires sur le passé colonial au Mexique à partir de l'analyse de trois romans historiques publiés au cours de la République restaurée. Cette analyse observe la façon dont s'entrelacent les imaginaires et les genres discursifs au sein d'un même texte pour répondre à des besoins spécifiques d'expression et d'explication propres au contexte de la République restaurée et qui touchent, d'une part, à l'impératif historique de justifier l'indépendance face au passé colonial et, d'autre part, au souhait de consolider l'ordre triomphant de 1867. Ainsi, dans chaque roman, les contenus révolutionnaires entrent en conflit avec la justification et la réaffirmation d'un ordre établi.

Mots-clés :

Roman historique, XIX^e siècle, imaginaire, colonie, genres discursifs, rhétorique.

Le langage frontalier dans *Estrella de la calle sexta* de Luis Humberto Crosthwaite (par Josefina Elizabeth Villa)

Résumé :

Constitué par la reformulation de deux substances: expression et contenu, le roman *Estrella de la calle sexta* devient un symbole esthétique littéraire. En tant que symbole, il opère la suspension du référentiel et ne garantit pas la correspondance entre l'énoncé et le monde externe. Cependant, puisqu'elle se construit sur l'organisation culturelle de la réalité frontalière, l'œuvre littéraire entretient une tension vis-à-vis de l'existence concrète du « sens commun ». Cela lui permet d'être lue comme de la « littérature de la frontière », mais aussi de fonctionner comme un modèle d'expression collective. Dans ce travail, nous met-

trons l'accent sur la fonction du langage en tant que matériel de construction qui caractérise cette veine narrative et en tant que véhicule d'expression de la modélisation littéraire d'une communauté frontalière.

Mots-clés :

Symbole esthétique, langue, langage, reformulation esthétique, littérature frontalière.

Narcedalia Piedrotas: l'horreur de la séduction visuelle. Des sacs d'os en Colombie et au Mexique (par Mauricio Duarte)

Résumé :

Cet article analyse le roman mexicain *Narcedalia Piedrotas* (1993), de Ricardo Elizondo Elizondo, et prend pour point de départ les événements connus sous le terme des «faux positifs» dans la Colombie contemporaine. Notre lecture se penche alors sur ce texte désormais canonique autour du désert mexicain, à partir des faits de violence dérivés de l'implantation d'une directive officielle colombienne ayant pour but de comprendre les violences qui affectent le village mexicain frontalier de Perdomo. Ainsi, nous explorerons les préjugés et les conduites sociales qui prévalent dans ce village, et nous démontrerons comment ces éléments jouent en la défaveur du personnage de Juana María, en raison de son apparence et de ses relations sentimentales. Cela nous amènera finalement à comprendre la duperie dont Juana María est l'objet, et la soustraction de son identité dans le seul but de la présenter comme un sac d'os susceptible d'endosser des crimes. Cet article révèle une politique d'organisation sociale qui utilise la société et ses institutions pour garantir la continuité des inégalités.

Mots-clés :

Littérature du Nord, narcotraffic, identité éliminée.

Une variante de l'indianisme hispano-américain dans le Rio de la Plata : *Tabaré* de Juan Zorrilla de San Martín (par Roberto Campa Mada)

Résumé :

Cet essai met en lumière la spécificité de *Tabaré* (1888) de Juan Zorrilla de San Martín, dans le contexte de l'indianisme hispano-américain. Face à l'« Indien » stylisé et héroïque du romantisme d'autres régions, le Cône Sud esquisse la figure d'un sauvage querelleur et réfractaire à la civilisation. Au carrefour de ces deux traditions, apparaît *Tabaré*, qui reprend des poncifs du romantisme du Rio de la Plata (comme celui du *malón* et de la captive dans le cadre de la dichotomie civilisation/barbarie) pour contribuer à la construction idéologique d'une nation uruguayenne qui cherche à légitimer ses racines en puisant dans un imaginaire indigène passé et teinté d'héroïsme.

Mots-clés :

Tabaré, Juan Zorrilla de San Martín, indianisme, romantisme du Rio de la Plata, romantisme uruguayen.

Contrat social et post-apocalypse dans *Los perros del fin del mundo* et *Ciudad de zombis* de Homero Aridjis (par Aurelio Iván Guerra Félix)

Résumé :

Le monde post-apocalyptique est souvent représenté dans la fiction comme un endroit hobbesien dans lequel l'absence de contrat social maintient l'homme dans une lutte constante pour sa survie. Dans *Ciudad de zombis* et *Los perros del fin del mundo*, Homero Aridjis représente le Mexique actuel comme un lieu dystopique sans plus d'ordre ni de loi que ceux qu'imposent le crime et la violence. Malgré ce scénario, l'espace représenté dans ces romans n'est pas exempt de contrat social, car s'y maintiennent actives les institutions de la vie moderne. Dans cet article, je postule que cette situation contradictoire conduit à une interprétation post-apocalyptique de la société du Mexique contemporain.

Mots-clés :

Post-apocalypse, Homero Aridjis, contrat social, roman mexicain contemporain.

Stratégies d'auto-représentation dans *Diarios* d'Alejandra Pizarnik
(par Czarina Lagarda López et Rosa María Burrola Encinas)

Résumé :

Cet essai propose une analyse du journal intime d'Alejandra Pizarnik, *Diarios*, où le texte privé fonctionne comme un dispositif narratif capable de construire la subjectivité de l'écrivaine et, simultanément, de devenir un puissant instrument permettant la projection du « je » dans le registre public à travers l'insertion du texte dans le monde éditorial. L'écriture des *Diarios* de Pizarnik témoigne du voyage que réalise le discours du « je » depuis la sphère privée vers le marché littéraire, exposant ainsi le discours de l'intimité au monde extérieur et entérinant la consécration du corps comme objet même de l'écriture, au fil des récits fragmentés et inachevés propres au journal intime.

Mots-clés :

Pizarnik, journal intime, subjectivité, intimité, corps.

De victime à bourreau: la transformation de la protagoniste dans
« Modesta Gómez » de Rosario Castellanos (par Dolores Gutiérrez)

Résumé :

Cet article aborde la transformation de la protagoniste dans la nouvelle « Modesta Gómez » de l'écrivaine Rosario Castellanos, dans laquelle une enfant métisse, d'abord victime d'abus et d'humiliations constantes, devient ensuite bourreau. Le fait de ne pas être indigène lui permet d'abuser de quiconque se trouve en dessous d'elle sur l'échelle sociale. Selon la théorie de l'identité narrative de Paul Ricoeur, les personnages naviguent

entre une identité *idem* et une identité *ipse* et, dans ce cas précis, le personnage en transformation transgresse le paradigme qui lui correspond en tant que femme mexicaine de basse extraction sociale, ce qui représente une double transgression : sociale et de genre.

Mots-clés :

Modesta Gómez, Rosario Castellanos, identité narrative, transgression, transformation.

L'écriture déchaînée. Éléments dionysiaques dans *Farabeuf* de Salvador Elizondo (par Andrea Medina Téllez Girón)

Résumé :

Dans *Farabeuf*, l'être se manifeste à travers la polarité vie/mort suivant la remythisation du mythe de Dionysos. Farabeuf conserve une relation étroite avec Dionysos : ils incarnent l'un et l'autre des figures ténébreuses qui démembrerent des êtres vivants pour trouver la raison, le sens et l'unité de l'être. Partant d'une approche mythocritique, on appréciera la profusion d'images du retour au chaos primitif, la répétition constante qui engendre la confusion et la récupération d'un ordre perdu par le biais du supplice. Ces images s'érigent comme autant d'éléments de la présence dionysiaque qui perturbe l'écriture jusqu'à la faire balbutier et tourner, ménadique, sur elle-même.

Mots-clés :

Dionysos, mythocritique, bifront, écriture, Farabeuf.

Normas editoriales

A fin de garantizar un buen estándar de calidad y asegurar también una justa validación curricular para los autores de los trabajos, estos serán sometidos a arbitraje especializado y anónimo antes de su publicación

Se reciben:

- a) Artículos analíticos y teóricos con extensión mínima de 15 cuartillas a espacio doble.
- b) Notas críticas, entrevistas, documentos literarios, aportaciones bibliográficas y otros (extensión variable).
- c) Reseñas bibliográficas: deberán ser sobre libros de carácter crítico o teórico en el campo de las humanidades, publicados o reeditados en los últimos tres años (entre 5 y 10 cuartillas).

Los trabajos deberán ser inéditos

Debe incluirse un resumen de su contenido con extensión mínima de 150 palabras y máximo de 250, así como cinco palabras clave (recomendamos usar el tesoro del ERIC). El autor agregará la versión en inglés de su resumen y de sus palabras clave. Los autores deberán proporcionar un currículum abreviado en que se especifique grado académico, publicaciones más relevantes, su área o áreas de especialización y adscripción actual.

Presentación de los trabajos

Las normas que deberán ser tomadas en cuenta para la presentación de las colaboraciones son las establecidas en la 8a. edición del *MLA Handbook*. Se muestran a continuación algunos ejemplos sobre los aspectos más relevantes:

Citas textuales

El autor debe ofrecer en una nota al pie la traducción de las citas que haga en lenguas distintas al español.

Cuando las citas textuales en prosa no excedan las cuatro líneas irán entrecomilladas e integradas al texto (para la poesía el límite es de tres versos). Las citas mayores deberán ir en párrafo separado, con sangría especial y sin comillas.

Referencia de fuentes

Las referencias bibliográficas se harán parentéticamente. En el cuerpo del texto, se indicará entre paréntesis el apellido del autor y número de la página o páginas, separados solo con un espacio:

Si la ficción y la literatura no son conjuntos idénticos es porque el primero es más amplio que el segundo (Pozuelo 12).

Si se citan otros textos del mismo autor, deberá incluirse el título abreviado de la obra:

(Marcuse, *Eros* 47)

(Marcuse, *El hombre* 58)

(Para referirse a los títulos *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*)

Lista de obras citadas

Esta lista se referirá solo a fuentes citadas o aludidas en el cuerpo del trabajo y se situará al final del texto. La octava edición del *MLA Handbook* ordena los datos de la fuente de acuerdo con una plantilla funcional para diversos materiales, aunque se trate de un libro, un DVD, una conferencia o una película. Los datos básicos son: Autor. Título de la fuente. Título del contenedor, Otros contribuidores, Versión, Número, Editor, Fecha de publicación, ubicación.

Algún dato puede omitirse, lo cual dependerá del caso. En la nueva edición del manual de la MLA el lugar de la impresión ya no se considera un dato obligatorio.

Por ejemplo, así se citaría el texto de una antología:

López, Carlos. “Manuel Carpio (1791-1860)”. *Historia crítica de la poesía mexicana*, coordinado por Rogelio Guedea, tomo 1, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 118-29.

Ahora, para citar dos o más trabajos del mismo libro, por ejemplo, el estudio de López y el de Raquel Huerta-Nava, hay que elaborar una ficha para el libro de Guedea:

Guedea, Rogelio, coordinador. *Historia crítica de la poesía mexicana*, tomo 1, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo de Cultura Económica, 2015.

Luego, una ficha para el texto de Huerta Nava y otro para el de Carlos López:

Huerta Nava, Raquel. “El neoclasicismo”. Guedea, pp. 19-38.

López, Carlos. “Manuel Carpio (1791-1860)”. Guedea, pp. 118-29.

Así se evitan repeticiones innecesarias.

La cita de una publicación periódica sería:

Alazraki, Jaime. “*Terra nostra*: reencuentro con la historia”. *Texto crítico*, vol. 9, no. 33, 1985, pp. 32-45.

Le suplicamos tener especial cuidado en la transcripción de las citas, así como observar en todo momento las reglas para las elipsis, que pueden revisarse en las páginas 80-85 del nuevo manual.

Para consultar dudas con referencia al formato MLA, favor de remitirse a:

MLA Handbook. 8a ed., MLA, 2016.

Forma de envío:

Enviar sus trabajos por correo electrónico a

Comité Editorial de la Revista *ConNotas*

connotas@capomo.uson.mx