

# Memoria de la Identidad

Una mirada panorámica a la diversidad Cultural Mexicana

Hariet Kristl Quint Berdac de Comparán  
(Coordinadora)



UNIVERSIDAD DE  
GUADALAJARA



Memoria de la identidad.  
Una mirada panorámica a la diversidad cultural mexicana

Hariet Kristl Quint Berdac de Comparán  
Coordinadora

Primera edición 2018

*Memoria de la identidad. Una mirada panorámica a la diversidad cultural mexicana*

D.R. © 2018, UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación Editorial

Juan Manuel, núm. 130

Zona Centro 44100 Guadalajara, Jalisco, México

Consulte nuestro catálogo en <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/>

Imagen de la portada: Humberto Ortega Villaseñor

Título: “Punto de encuentro”

Técnica: Óleo a espátula sobre papel amate

Dimensión: 40/30 cm

Año: 2006

ISBN E-BOOK: 978-607-547-105-1

Impreso y hecho en México

*Printed and made in México*



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# Índice

## Introducción

|                                               |   |
|-----------------------------------------------|---|
| <b>Hariet Kristl Quint Berdac de Comparán</b> | 9 |
|-----------------------------------------------|---|

## Conferencias magistrales

|                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Luisa Valenzuela.</b> Entrecruzamientos entre cuentos: Cortázar, Fuentes y Buñuel | 11 |
|--------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                       |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Héctor Raúl Solís Gadea.</b> La cultura mexicana: una visión política de su crisis | 17 |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|

## Tópicos de la literatura mexicana

|                                                                                                                                      |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Raúl Ramírez García.</b> De la crudeza narrativa a la sublimación poética, Antonia Mora y Enrique Macías, dos extremos literarios | 31 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Raúl Aceves.</b> Telar de signos: la selva interior de Augusto Orea Marín | 39 |
|------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Wolfgang Vogt.</b> La mujer en la cultura jalisciense. Siglos XIX y XX | 49 |
|---------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Patricia Córdova Abundis.</b> Procesos de identificación contemporánea: la narrativa picaresca mexicana | 59 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Teresa González Arce.</b> El género vagabundo: poéticas e imágenes identitarias en tres ensayistas mexicanos actuales | 67 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                                                                    |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Ma. Mercedes Galván Dávila y Luis Antonio Medina Gutiérrez.</b> <i>Los de abajo</i> de Mariano Azuela. Novela, película y el placer de comentar | 73 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Luis Martín Ulloa.</b> Narrativa lésbica en México, orígenes y actualidad: Criseida Santos Guevara | 83 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

## Símbolos y mitos

|                                                              |    |
|--------------------------------------------------------------|----|
| <b>Yuri N. Guirin.</b> La función del mito en América Latina | 97 |
|--------------------------------------------------------------|----|

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| <b>Ruth Levy.</b> Destino fatal de ciudades ficticias | 111 |
|-------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Gabriel Guillermo Gómez López.</b> Los poemas griegos de Hugo Gutiérrez Vega a través de sus referentes históricos, mitológicos y literarios | 119 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## **Influencia e intertextualidad**

|                                                                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Juan Moisés García Rentería.</b> El desierto en el vergel, el vergel en el desierto: <i>Pedro Páramo</i> de Juan Rulfo y la tradición caballeresca del <i>locus terribilis</i> | 125 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Jorge Martín Gómez Bocanegra.</b> La soledad de existir | 133 |
|------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Blanca Estela Ruiz Zaragoza.</b> La palabra lúdica. Charlas de café y yerba mate con cascos de guayaba...y una que otra tapita | 141 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>María del Socorro Guzmán Muñoz.</b> Intertextualidad en la poesía del siglo XIX: algunos ejemplos en la obra de poetisas mexicanas | 153 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                       |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Petra Pappová.</b> El contraste entre la cultura mexicana y la española en la obra de Arturo Pérez-Reverte <i>La Reina del Sur</i> | 161 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>María del Mar Pérez de la Fuente.</b> Influencia de autores españoles en la obra de la escritora jalisciense María Cristina Pérez Vizcaíno | 173 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Magda Kucerková.</b> La recepción de la literatura y cultura mexicana en Eslovaquia | 181 |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Jung Kwon Tae.</b> La visión del tiempo en el <i>I Ching</i> y Octavio Paz | 191 |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|

## **Cultura, tradición e identidad**

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Lourdes Celina Vázquez Parada.</b> La mujer en la guerra cristera. Jovita Valdovinos: de las memorias a la novela testimonial | 199 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Mirjana Polić Bobić.</b> Diarios de viaje y cartas de Fernando Consag S J, misionero en Baja California, como fuente para los estudios de la interculturalidad en la antigua frontera española en América del Norte | 211 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Hariet Kristl Quint Berdac de Comparán.</b> Los catecismos pictográficos: simbiosis de dos culturas | 225 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Sergio López Ruelas.</b> Los libros devotos. Influencia del Catecismo del Padre Ripalda en la Guadalajara de los siglos XVII al XX                            | 231 |
| <b>Bianca Natascha Pérez González.</b> La construcción de arquetipos en el periodismo virtual en México                                                          | 245 |
| <b>Andrea Berenice De la Llata Gómez.</b> El cuerpo y la identidad mexicana en algunos poemas de Adriana Díaz Enciso                                             | 253 |
| <b>Humberto Ortega Villaseñor.</b> Estética precolombina. Luz del pasado remoto para iluminar el sendero futuro                                                  | 263 |
| <b>México y Argentina: tangentes literarias</b>                                                                                                                  |     |
| <b>Juan Manuel Sánchez Ocampo.</b> Borges y Bioy Casares, lectores de Ramón López Velarde                                                                        | 275 |
| <b>María Dina Grijalva Monteverde.</b> Dos autoras distantes y distintas confluyen en la escritura del deseo                                                     | 283 |
| <b>Pilar Álvarez.</b> El espacio textual como núcleo de entrelazamiento geo-cultural. México-Argentina en <i>Santo Oficio de la Memoria</i> de Mempo Giardinelli | 291 |
| <b>Gabriela Torres López.</b> Entre el vacío del enigma y las zarpas de la violencia doméstica. México y Argentina: dos cuentos                                  | 303 |
| <b>Leticia Villagarcía.</b> Líneas para ensayar sobre geometrías infinitas observando a Borges (y un indicio equivalente, en Escher)                             | 309 |
| <b>Sergio Figueroa Buenrostro.</b> José Martínez Sotomayor: lo fantástico cotidiano en el tema del doble                                                         | 315 |



## **Introducción**

Hariet Kristl Quint Berdac de Comparán

El Coloquio Internacional de Cultura Mexicana surgió de un fructífero viaje que varios compañeros del Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara hicimos en el 2005 a Eslovenia y Croacia. Surgieron de esta visita convenios con la Universidad de Zagreb y posteriormente con Uppsala que a lo largo de los años han dado la oportunidad a varios profesores de llevar estancias académicas tanto en aquellos países como en el nuestro.

Durante los primeros años el coloquio fue ambulante. En el 2007 se llevó a cabo en la Universidad de Uppsala y nuevamente en Zagreb, con el auspicio de estas universidades, nuestra propia casa de estudios, la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y el Instituto Cervantes, Aula Zagreb. En el 2009 la sede en el Departamento de Estudios Literarios se volvió permanente. Desde entonces lo organizamos como una actividad académica del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

Ha sido una de las características del coloquio, la de ofrecer un espacio a estudiantes y profesores nacionales y extranjeros para presentar avances de sus investigaciones y debatir sobre nuestra multifacética cultura nacional.

Consideramos interesante analizar, tomando como punto de partida la literatura, el conjunto de valores, tradiciones y creencias que conforman nuestra identidad cultural como mexicanos. Es así como logramos una enriquecedora mirada panorámica cuya finalidad es recordar el pasado y mantener viva la memoria.

Este volumen reúne trabajos que fueron presentados en el VI Coloquio Internacional de Cultura Mexicana: una visión comparatista en el 2014. Los temas tratados fueron los siguientes: tópicos de la literatura mexicana; símbolos y mitos; influencia e intertextualidad entre autores extranjeros y mexicanos; cultura, tradición e identidad. Es costumbre que en las actividades académicas de nuestro centro universitario presentadas en FIL se les ofrezca un espacio a los intelectuales del país invitado de honor. Argentina lo fue en aquel año. Es así, que incluimos el tema: México y Argentina, tangentes literarias.

Nos han distinguido con su presencia la señora Luisa Valenzuela, destacada escritora de Argentina y Héctor Raúl Solís Gadea, Rector de nuestro centro universitario quienes han dictado conferencias magistrales.

Han participado en este coloquio colegas de las universidades: de Zagreb, Croacia; de Karlstad, Suecia; de Nitra, Eslovaquia; de Moscú, Rusia y de la Universidad de Guadalajara.

Agradezco a todos ellos sus valiosas aportaciones a los estudios de la cultura mexicana.

Los Belenes, Zapopan, noviembre 2015.

## Conferencias magistrales

### Entrecruzamientos entre cuentos: Cortázar, Fuentes y Buñuel

Luisa Valenzuela  
Escritora, Argentina

Norte y sur, México y Argentina, los dos extremos de nuestra América Hispánica se dan un gran abrazo en el encuentro de esos dos grandes que fueron Julio Cortázar y Carlos Fuentes. Ambos se conocieron por primera vez en la lectura de sendas novelas. Cortázar le escribió una carta de veinte carillas a ese joven escritor que acaba de publicar *La región más transparente*, y cuando Fuentes leyó *Rayuela* quedó tan deslumbrado, que no pudo menos que ir a conocer a su autor personalmente.

Pero es sobre todo en el cuento donde los dos universos literarios tan dispares alcanzan a tocarse de la manera más insospechada.

En su conocido ensayo sobre el cuento, Julio Cortázar propone “recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abra de par en par una realidad mucho más amplia”, creando de tal manera “un repentino extrañamiento, un *desplazarse* que altera el régimen “normal” de la conciencia”.

Desplazamientos que pueden llegar a ser peligrosos, como ya sabemos. “Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria”

En el juego de las comparaciones, podemos identificar dos cuentos de la primera época de Fuentes como muy cortazarianos:

“En defensa de la Trigolibia”, de *Los días enmascarados* de 1954, reverbera en cierta forma con las historias de cronopios que quizá aún no habían nacido.

Y en “Pantera en jazz”, del mismo volumen, el protagonista se transforma en su némesis al ritmo de un negro espiritual, como si respondiera, quizá sin saberlo, al ritmo que marcan los cuentos de “Bestiario”, 1951.

Para responder de manera más clara a los entrecruzamientos que propongo, pueden cotejarse dos cuentos en los cuales no son las alimañas que ofician el horror sino seres humanos, poseídos por piezas de arte arcaico, dos tallas de piedra que cobran vida y se vuelven ominosas.

El cuento “Chac mool” de Carlos Fuentes (*Los días enmascarados*, 1954) suele ser comparado con “La noche boca arriba” de Cortázar (*Final de juego*, 1956), simplemente porque este último transcurre en México. Pero la comparación no va mucho más lejos. Los que según podremos ver vibran en verdadera consonancia son el mismo “Chac mool” y “El ídolo de las islas Cícladas”, también de *Final de juego*.

Cabe preguntarse si son las esculturas en sí, las mismas que dan título a cada cuento, los agentes del mal. Por un lado, tenemos la réplica tamaño natural de un guardián del dios de la lluvia, Tláloc, que, de espaldas sobre el piso, con rodillas y cabeza levantadas, sostiene sobre su vientre un plato en espera de la ofrenda que bien puede ser el corazón de la víctima propiciatoria. Por el otro aparece la arcaica estatuilla de las Cícladas que es dable imaginar como las figuras de alabastro tan antiguas y a la vez tan despojadas, dignas de un Brancusi, símbolo quizá de fertilidad. Ambas piezas son el nudo desencadenante de dos historias disímiles pero hermanadas en el espanto.

O quizá el agente del mal sea la desmedida obsesión que ambas esculturas despiertan en sus propietarios, una siniestra pasión que acaba por desencadenar el horror que las vuelve a la vida. “El ídolo de las Cícladas” narraría un habitual drama de la triangulación amorosa si lo fantástico no se colara subrepticamente entre los dos protagonistas —el francés Morand, marido de Therese, y el latinoamericano Somoza— con la maestría que suele manejar Cortázar:

En una isla griega frente a Paros los amigos han encontrado, casi por azar, el supuesto ídolo, una estatuilla femenina que Morand define como “esa muñequita de mármol” mientras su amigo y supuesto rival, cuando ya ha caído en el hechizo, contempla embelesado ese blanco cuerpo lunar de insecto anterior a toda historia, trabajado en circunstancias inconcebibles por alguien inconcebiblemente remoto, a miles de años pero todavía más atrás, en una lejanía vertiginosa de grito animal, de salto, de ritos vegetales alternando con mareas y sicigias y épocas de celo y torpes ceremonias de propiciación, el rostro inexpresivo donde sólo la línea de la nariz quebraba su espejo ciego de insoportable tensión, los senos apenas definidos, el triángulo sexual y los brazos ceñidos al vientre, el ídolo de los orígenes, del primer terror bajo los ritos del tiempo sagrado, del hacha de piedra de las inmolaciones en los altares de las colinas.

Una atmósfera de posesión mágica permea la realidad circundante, engloba a los seres y los lleva al crimen ritual.

Crimen ritual también el del *Chac mool* de Fuentes; de las Cícladas a los mayas parecería haber un solo paso.

En el cuento de Fuentes un narrador, camino a México donde está llevando para sus exequias el cuerpo de su amigo Filiberto, ahogado en Acapulco, va leyendo el diario de éste. Junto con nosotros se va enterando de los pormenores de su obsesión,

*Hoy domingo, aproveché para ir a la Lagunilla. Encontré el Chac Mool en la tienducha que me señaló Pepe. Es una pieza preciosa, de tamaño natural, y aunque el marchante asegura su originalidad, lo dudo. La piedra es corriente, pero ello no aminora la elegancia de la postura o lo macizo del bloque. El desleal vendedor le ha embarrado salsa de tomate en la barriga al ídolo para convencer a los turistas de la sangrienta autenticidad de la escultura.*

El narrador en primera persona de Carlos Fuentes no sueña con verse involucrado en la locura de su amigo, como tampoco imaginaba el protagonista francés y cartesiano de Cortázar verse atrapado en la locura del colega. Pero los acontecimientos lentamente van llevando a ambos protagonistas, el de Cortázar y el de Fuentes, allí donde jamás habrían imaginado estar. Y nosotros, lectores, nos vemos arrastrados con ellos porque se ha logrado el perfecto deslizamiento de la cotidianidad al territorio de lo fantástico. Ya que como sabemos y en palabras de Julio “Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también la regla sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado”.

Por estos inquietantes universos solía moverse también el gran Luis Buñuel que despertaba la admiración sin fisuras de todos los escritores latinoamericanos de su época.

“No era tanto que él se fijara en nosotros, como nosotros en él. Tanto García Márquez como yo, que lo tratamos a fondo, admirábamos su libertad, su rebeldía. En cualquier cosa que rodara, lo encontrabas a él”, dijo Carlos Fuentes en alguna oportunidad. Y Cortázar no podía estar más de acuerdo. En el número de marzo/abril 1952 de la revista *Sur* apareció una reseña encomiástica del film “Los olvidados”. Lo había visto el año anterior, recién llegado a París, y fue para Julio como una revelación, un encontrarse de golpe con su semejante:

Con todo lo que me gustan los perros, siempre se me ha escapado el andaluz de Buñuel. Tampoco conozco La edad de oro. Buñuel-Dalí, Buñuel-Cocteau, Buñuel-alegres años surrealistas: de todo tuve noticias en su día y a la manera fabulosa, como en el final de *Anabase*: «Mais de mon frère le poète on a eu des nouvelles... Et quelques-uns en eurent connaissance...» De pronto, sobre un trapo blanco en una salita de París, cuando casi no iba a creerlo, Buñuel cara a cara. Mi hermano el poeta ahí, tirándome imágenes como los chicos tiran piedras, los chicos dentro de las imágenes de *Los olvidados*, un film mexicano de Luis Buñuel.

Y en *Diana o la cazadora solitaria*, acotada autobiografía apenas disfrazada de novela, libro en el que Carlos Fuentes cuenta su relación con Jean Seberg, nos habla también de su amistad con el cineasta: “el máximo homo ludens de nuestro tiempo”, amistad que, como siempre supo hacer, no reservó para sí y la compartió con otros.

Por su parte, el vasto epistolario de Cortázar nos va develando el progreso de su propia pasión por Buñuel, siempre creciente, y narra la felicidad que le procuró la gran noticia, primero anunciada por Fuentes y después por el mismo director:

Buñuel –cuenta Cortázar en una carta– le había propuesto hacer un tríptico con la “Gradiva” de Jensen, “Aura” del propio Fuentes y su cuento “Las ménades”.

Agrega Julio:

Aparte de que me emociona la idea, en el fondo encuentro que hay una cierta justicia poética, porque me he pasado la vida jurando por *L'age d'or*, y hasta mandando a *Sur*, illo tempore, una reseña entusiasta de *Los olvidados*. Aquí, en París, hace dos meses, vi *El ángel exterminador*, que me pareció un monumento increíble, una de esas películas que sólo un cronopio como ese monstruo es capaz de hacer. ¿La han dado por allá? Lo dudo, por razones obvias, pero si te enterás de que se la puede ver en Montevideo, llegá al cine, aunque sea a nado; le escribió Julio a su editor y amigo Francisco Porrúa el 8 de octubre, 1962.

No es difícil entonces comprender la emoción de Cortázar al recibir la propuesta por carta del mismo Buñuel. Al punto que su respuesta fue inmediata:

Admiro enormemente a Bergman, a Resnais, a Truffaut, pero en el cine que usted hace hay siempre ese agujero vertiginoso en la realidad, ese asomo a otra cosa que en último término es la única cosa que cuenta para los poetas. Por todo eso usted es una de las pocas razones por las que estoy contento de haber vivido en este tiempo.

Esperemos que la felicidad le haya durado aún después de la larga espera y la esperanza insatisfecha. El proyecto fue cambiando, la censura española no lo aprobó, Buñuel quería filmar algo mucho más cruel que el cuento de Julio, y en posteriores comentarios Julio dijo que el tríptico contaría con un relato del propio Buñuel, uno de Fuentes, innominado, y su cuento “Las ménades”.

Elección muy apropiada para ese cineasta “ateo, gracias a Dios” que amaba la disrupción, coleccionaba pistolas antiguas y cuando fue galardonado en el Festival de Cine de Venecia, 1967, dijo que derretiría el León de Oro para fabricar balas (si una bala de plata alcanza para matar al vampiro, me pregunto qué bestia apocalíptica habrá soñado enfrentar Buñuel con sus balas de oro).

No es de sorprender que las ménades, esas divinidades que criaron a Dionisos y más tarde cayeron en la locura mística poseídas por el dios, le hayan resultado inspiradoras. En el cuento de Cortázar aparecen encarnadas en un público, sobre todo femenino, que en el gran teatro Corona, peligrosamente similar al Colón de Buenos Aires, se entrega sin cortapisas al fervor dionisiaco que les despierta un director de orquesta, el Maestro. El único que parece no idolatrarlo por más que lo admirara es el narrador:

*No pude menos de réirme al pensar en el Maestro. Una vez más el viejo zorro había ordenado su programa de concierto con esa insolente arbitrariedad estética que encubría un profundo olfato psicológico, rasgo común en los régisseurs de music-hall, los virtuosos de piano y los match-makers de lucha libre.*

En el intervalo del concierto en pleno teatro de ópera, tras la feroz ovación,

*Yo tenía a mi izquierda a la señora de Jonatán, a quien no conozco mucho pero que pasa por melómana, y que sonrosadamente me dijo:*

*—Ahí tiene, ahí tiene a un hombre que ha conseguido lo que pocos. No sólo ha formado una orquesta sino un público. ¿No es admirable?*

*—Sí —dije yo con mi condescendencia habitual.*

*—A veces pienso que debería dirigir mirando hacia la sala, porque también nosotros somos un poco sus músicos.*

La actitud irónica del narrador no basta para detener el espanto al final del concierto, cuando arrecia el fragor de los aplausos, los “truenos de zapatos batiendo el piso de las tertulias y los palcos” y una mujer de rojo se abalanza sobre podio. Tras ella todos intentan acceder al escenario. El pandemónium desencadenado por la pasión melómana de la masa del público espanta al narrador, que sólo atina a dejar su butaca al ver salir corriendo a sus conocidas.

*Cuando me pareció que ya se podía salir, dejé atrás la parte central de la platea y atravesé el pasillo que da al foyer. Uno que otro individuo se desplazaba como borracho, secándose las manos o la boca con el pañuelo, alisándose el traje, componiéndose el cuello. En el foyer vi algunas mujeres que buscaban espejos y revolían en sus carteras. Una de ellas debía haberse lastimado porque tenía sangre en el pañuelo. Vi salir corriendo a las chicas de Epifanía; parecían furiosas por no haber llegado a los palcos, y me miraron como si yo tuviera la culpa. Cuando consideré que ya estarían afuera, eché a andar hacia la escalinata de salida, y en ese momento asomaron al foyer la mujer vestida de rojo y sus seguidores. Los hombres marchaban detrás de ella como antes, y parecían cubrirse mutuamente para que no se viera el destrozo de sus ropas. Pero la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios, lenta y golosamente se pasaba la lengua por los labios que sonreían.*

Las ménades son así, en la mitología griega despedazaron a Orfeo por cantarle al sol y despreciar a Dionisos. Lo desgarraron con gusto, lo hicieron pedacitos para comerlo mejor. Cosa que puso en acto Cortázar y no pudo menos que encantarle a Buñuel.

Por eso mismo, atendiendo a la idea de entrecruzamientos que no tiene en cuenta anacronismos, me gustaría haberle podido proponer a Buñuel un cambio de programa. Que en

lugar de “Aura” de Carlos Fuentes filmara, junto al de Cortázar, el cuento “Apolo y las putas” que figura en su volumen *El naranjo*.

El cuento narra la historia de Vince Valera, frustrado galán hollywoodense, irlandés de origen español –un “Black Irish”, ese contrasentido–, que en su decadencia artística llega a Acapulco, se entusiasma con un grupo de siete muy jóvenes *strippers* que él denomina las enanas porque responden al mando de una madama que se hace llamar Blanca Nieves, y las lleva en un velero alquilado a participar de una orgía náutica. Las chicas se esmeran, él se siente un Apolo, y al cabo de unas horas de intensa actividad erótica encuentra lo que quizá estuvo buscando desde que llegó a esas costas: la muerte por placer. No por eso se acalla el diario narrado en primera persona por Valera:

*El sueño en el que me hundo me dice muchas cosas, y una de ellas es ésta: Vince Valera, ya no tienes que probar tu masculinidad en la pantalla. La has probado en la vida. Y ahora, en la muerte, vas a ser el fiambre más duro e indoblegable que jamás ha descendido de madre irlandesa. ¡Sólo los gusanos del Condado Tyrone pueden acabar contigo!*

El velero queda al garete, los días pasan con sus soles arrolladores, desde la muerte Vince Valera sigue narrando y entendiéndolo todo, las chicas van cobrando su desesperación de ménades sin que quede explicitado, el cadáver en su proceso de descomposición habla y cuenta y sabemos que no lo arrojan al mar para poder, llegado el momento, explicar su muerte natural, de un síncope cardíaco. Y las lectoras nos preguntamos cómo explicarán la emasculación del mismo. Los lectores se protegerán con las manos la entrepierna. Las “putas”, mientras tanto, no morirán de hambre en los días anteriores al rescate. (*Quisiera tocarme el sitio donde antes estuvieron mis cojones. Blanca Nieves toma la caña y arroja el anzuelo al mar*). Algo logran pescar, la carnada resulta eficaz. Una forma indirecta de antropofagia.

Han comido. Despertaron a María de la Gracia para ofrecerle una rebanada de merluza medio cruda, qué le vamos a hacer. Dolores está a punto de hacer un chiste sobre un plato de criadillas, pero se muerde la lengua. Ríe...

¿Y el cuento de Buñuel? ¿Qué historia habría elegido don Luis para narrarnos en ese trípico pintado de sangre? Nunca lo sabremos.

Debemos consolarnos con el recuerdo de una foto donde están los tres juntos, foto que el autor de la memorable novela *Y retiemble en sus centros la tierra*, Gonzalo Celorio, comentó con humor. Fue tomada en La Habana. En el centro está Fuentes “con su ancha corbata paisajística donde podría caber entera la vorágine”. Está allí como intérprete, interpreta Celorio, un puente entre Buñuel que era sordo, y Cortázar de hablar suave con sus erres arrastradas. Pero esto es tema para otro cuento.

Un nuevo entrecruzamiento.

## La cultura mexicana: una visión política de su crisis<sup>1</sup>

Héctor Raúl Solís Gadea  
Universidad de Guadalajara, México

### 1

Me siento muy agradecido con la Mtra. Harriet Quint y el doctor Luis Medina Gutiérrez por haberme invitado a estar con ustedes este día. Lo considero un gran honor. El tema que se me planteó fue el de la cultura en México o la cultura mexicana; así de amplio y así de complejo. Lo que me propongo hacer, entonces, es exponerles algunas consideraciones sobre mi visión de la cultura mexicana, desde el lugar personal y mental en el que me sitúo ahora dada mi formación y mis actuales preocupaciones.

Será una entrada provisional a un continente cuyos caminos son muy difíciles de practicar y cuyos paisajes, irregulares y accidentados, oponen muchos obstáculos a la mirada que intente dominarlos de conjunto. Considero, por consiguiente, que será mejor que tomen mis palabras como un ensayo para un ensayo, como un ejercicio cuyo propósito es intentar una primera aproximación a lo que podemos concebir como la cultura mexicana y algunos de sus problemas, o, mejor dicho, la cultura mexicana y su crisis, la cual se ha puesto de manifiesto, de una manera por demás evidente, en el momento que estamos viviendo en nuestro país.

Antes de comenzar, quiero hacer una precaución metodológica: no es posible mirar la realidad de una forma omniabarcante, ni comprender una totalidad de manera absoluta. Estamos condenados a ver todo siempre desde un sitio determinado; eso provoca que advirtamos algunos hechos, acontecimientos, fenómenos o tendencias y que dejemos de lado muchos otros. La educación que recibimos, nuestra biografía, la información que poseemos, los enfoques conceptuales que utilizamos y, desde luego, nuestros sentimientos políticos... conspiran para condicionar nuestra percepción de la realidad. ¿Cómo estar seguros, entonces, de que no somos presa de un relativismo de perspectiva que nos conduzca a ver sólo lo que queremos ver, o a ignorar asuntos y realidades que son fundamentales para comprender una época, un episodio histórico, o una entidad tan inconmensurable como puede ser la cultura mexicana, por ejemplo? ¿Cómo estar seguros de que prestamos atención a lo importante y, además, de que eso que atendemos realmente lo comprendemos?

No hay ninguna guía o receta que garantice que nuestras búsquedas intelectuales llegarán al puerto de la certeza. Jamás existirá una teoría que nos explique toda la realidad social y cultural. Caminamos a tientas por un sendero del que no sabemos a ciencia cierta

---

<sup>1</sup> Conferencia inaugural del VI Coloquio Internacional de Cultura Mexicana: Una visión comparatista. Guadalajara, Jalisco, 3 de diciembre de 2014.

hacia dónde nos conduce y del que nos podemos extraviar porque tampoco conocemos dónde terminan exactamente sus linderos. La consecuencia de ello es que avanzamos identificando sólo fragmentos e indicios de lo real. Estamos expuestos a confundir lo aparente con lo esencial, pero tenemos que seguir el camino y estamos obligados a encontrar sentido en lo que se nos presenta como una sucesión o relación de hechos concretos sin conexión aparente. Sólo si nos atrevemos a postular qué es lo importante para investigar podremos encontrar alguna inteligibilidad en lo que percibimos.

Debo añadir algo clave: no basta tener perspectivas teóricas que doten de significación analítica a tal o cual aspecto de lo real; es indispensable pensar, establecer relaciones entre los hechos, formular hipótesis y contrastarlas con el comportamiento de los fenómenos, arriesgar preguntas y respuestas que pongan en movimiento nuestra capacidad de conocer entendida como la destreza para captar el sentido de totalidad de la realidad. Esto se vuelve más acuciante si consideramos que entre las consecuencias indeseadas de la especialización está la creación de saberes más profundos, pero más parciales y que ello implica una exigencia mayor a los esfuerzos de recapitulación lúcida de la información que poseemos. Si renunciamos a pensar dejamos que la parcialidad de nuestros hallazgos nos conduzca a una visión poco consciente de nuestras limitaciones, nos abandonamos a la pérdida de la imaginación y, con ello, a la incapacidad de comprender el sentido de una unidad que posee la realidad a pesar de su rica complejidad.

En este caso, asumo que reflexionar sobre la cultura mexicana nos puede ayudar a entender mejor el México de hoy y sus escenarios de futuro. La crisis política y social por la que atravesamos puede ser leída en clave cultural, o, lo que es lo mismo, nuestra crisis es también, en más de un sentido, una crisis de orden cultural. Esto es lo que me propongo demostrar con estas notas. De una mirada sobre México que considere las carencias de su cultura, y cómo éstas contribuyen a desintegrar su idea de nación, y por lo tanto a resquebrajar sus instituciones y sus prácticas económicas, políticas y sociales, puede surgir un cuadro de análisis con algún grado de aprehensión de esta totalidad que es México.

## 2

Estas líneas han sido escritas cuando la sociedad mexicana aún no sale de su pasmo y su indignación por los hechos acontecidos en Guerrero. Buscan arrojar un poco de luz sobre los orígenes profundos de lo que nos pasa. Para los espíritus más lúcidos, los hechos de Guerrero no consisten en acaecimientos aislados, sólo actos criminales perpetrados por la asociación delictuosa de políticos locales, policías municipales y organizaciones de delincuentes; ni siquiera se limitan a ser la expresión de un sistema político penetrado por la corrupción y el crimen, la llamada narco-política. Lo ocurrido la noche del 26 de septiembre es todo eso, pero es también la manifestación de lo que podríamos llamar la crisis cultural de México concebido como nación y como Estado.

Recordemos que las desapariciones de los normalistas de Ayotzinapa se suman a una larguísima y anónima lista de más de veinte mil desaparecidos y más de ochenta mil muertos en el contexto de los años de plomo que hemos vivido en México durante los últimos catorce años más o menos. Consideremos también que durante todo este tiempo hemos padecido un deterioro progresivo del imperio de la ley, acompañado con el incremento de la impunidad y la criminalidad común, el aumento de la corrupción de la vida pública, y la pérdida de la capacidad del Estado para procurar la eficacia de las instituciones públicas y gubernamentales. En los últimos sexenios, las políticas públicas no han podido lograr que la economía mexicana crezca en una proporción que se corresponda con las necesidades de la población, y mucho menos que distribuya sus recursos de una manera suficientemente equitativa. Tenemos una democracia electoral que funciona razonablemente en cuanto a sus procedimientos (aunque con insuficiencias que parecen aumentar), pero de la que todavía, en lo general, no surgen buenos gobiernos y que tampoco propicia que los ciudadanos se sientan satisfechos con la política, los partidos y los políticos.

A lo anterior habría que agregar eso que Luis F. Aguilar ha llamado las fallas de sociedad que también nos aquejan, y que se nos presentan como familias que no forman adecuadamente a sus integrantes, iglesias que no promueven suficientemente el afecto y la integración social en valores comunes, instituciones educativas que fracasan en la tarea de formar ciudadanos autónomos, críticos y dispuestos a participar en la vida pública, empresarios y profesionistas egoístas que no procuran dar un sentido de servicio social a sus actividades, e instituciones civiles que dan la espalda al compromiso con valores cívicos. La sociedad mexicana es insolidaria, cortoplacista, sin memoria histórica y sin perspectiva de futuro, sin vocación de logro nacional, sin disposición al esfuerzo perseverante para forjar un desarrollo incluyente. La consecuencia de ello es que nuestro país se ha vuelto más desigual, inmensas capas de la población se hunden en un mar de pobreza y desolación, y amplísimos sectores de jóvenes participan de una frustración que los ahoga al no atisbar en su horizonte signos de que pueden realizar sus expectativas de vida.

En suma, nuestro tiempo es de desorden y desgobierno, deterioro de la sociedad de bienestar que alguna vez tuvimos (aunque con muchas limitaciones), extravío de la paz y la tranquilidad, avasallamiento de la barbarie y erosión de la vida civilizada. ¿Qué subyace en el fondo de todo esto? Si a pesar de su fragmentación, la vida social es una unidad de factores que se interconectan, ¿no tiene que ver la crisis actual de la política, el Estado, el gobierno, la sociedad y la economía mexicanas, con otra crisis más profunda y que se ha incubado en el largo aliento histórico? Para intentar responder vale la pena buscar otros referentes históricos. México vive una situación similar, por lo menos en algún sentido, a la época conocida como la República de Weimar. Cito las palabras del historiador Eric D. Weitz, en su libro *La Alemania de Weimar: presagio y tragedia*:

La Alemania de Weimar evoca las graves dificultades que pueden surgir cuando en una sociedad no hay consenso para mirar al futuro y cualquier diferencia, por nimia que sea, desencadena enfrentamientos políticos entre ciudadanos, cuando los asesinatos y la violencia callejera se convierten en el pan nuestro de cada día y las fuerzas antidemocráticas buscan la salida más fácil: convertir a las minorías en chivos expiatorios.

Weitz añade que Alemania se quedó “a medio camino en una transformación que, si bien sirvió para democratizar el país, en lo sustancial no alteró el antiguo orden social establecido, con la consiguiente falta de consenso e interminables controversias”. ¿No ocurre, toda proporción guardada, algo parecido en México? ¿No está nuestra democracia amenazada por la discordia y por la falta de consenso sobre los propósitos que deben orientar la construcción del futuro de la nación? Yo creo que en la base del mal que nos aqueja está una degradación de los valores de la sociedad mexicana. Mejor dicho, impera una crisis de la cultura que se vincula con el triunfo de un capitalismo de corte egoísta e individualista que avasalla a nuestro país, y que ha echado por tierra por lo menos algunos de los rasgos fundamentales de la cultura nacional que alguna vez sirvió como columna vertebral de nuestro tejido social, como urdimbre de la nación. Antes de analizar con más detalle el deterioro de nuestra cultura nacional en sentido más estricto, quiero referirme a los estragos que ha hecho el capitalismo en nuestro carácter. Hace un tiempo publiqué un artículo periodístico en el que decía lo siguiente:

El capitalismo de hoy se caracteriza por la ruptura continua de los valores y las ideas, los esquemas de organización del trabajo y el intercambio mercantil. El afán de lucro corre desbocado de la mano de las oportunidades ofrecidas por el mercado global y el cambio tecnológico; ni las fronteras ni los gobiernos lo disciplinan, tampoco los derechos laborales y la protesta política pueden hacer mucho para imponerle límites. El capitalismo contemporáneo ha ganado la batalla moral: en la búsqueda de los rendimientos constantes, crecientes e inmediatos, nada se concibe para durar el largo plazo; con tal de mantenerse a flote, es válido desconocer cualquier lealtad.

¿Pero cómo impacta a las personas el relativismo moral y la pérdida del compromiso con el largo plazo? Es el tema de un espléndido trabajo llamado *La corrosión del carácter*, escrito por el sociólogo Richard Sennett. El carácter, dice Sennett, es el aspecto duradero de nuestra experiencia emocional; “se expresa por la lealtad y el compromiso mutuo, bien a través de la búsqueda de objetivos a largo plazo, bien por la práctica de postergar la gratificación en función de un objetivo futuro. De la confusión de sentimientos en que todos vivimos en un momento cualquiera, intentamos salvar y sostener algunos; estos sentimientos sostenibles serán los que sirvan a nuestro carácter. El carácter se relaciona con los rasgos personales que valoramos en nosotros mismos y por los que queremos ser valorados”.

Sennett implica que necesitamos carácter porque nuestras vidas deben alcanzar una cierta coherencia y un cierto reconocimiento de nosotros mismos y de los demás. El problema es que el capitalismo contemporáneo corroe el carácter de las personas, es decir, destruye su capacidad para identificar lo que es de valor duradero en ellas. La sociedad contemporánea nos exige que sacrifiquemos todo sentido de compromiso a la obtención de logros inmediatos; nos demanda disposición para cambiar constantemente de trabajo, profesión, casa, ciudad y aliados empresariales. A eso, yo añadiría que también nos exige cambiar de códigos morales o, de plano, no tener ninguno, y no pensar.

Así, nos enfrentamos a una contradicción que Sennett plantea a través de estas preguntas: “¿Cómo decidimos lo que es de valor duradero en nosotros en una sociedad impaciente y centrada en lo inmediato? ¿Cómo perseguir metas a largo plazo en una economía entregada al corto plazo? ¿Cómo sostener la lealtad y el compromiso recíproco en instituciones que están en continua desintegración o reorganización?”. El carácter se nos corroe porque no podemos responder a las exigencias del capitalismo sin destruir nuestra propia autoestima moral y sin perder el reconocimiento de los demás.

Creo que eso mismo pasa con los políticos y la política en el México de hoy. Nuestros políticos viven buscando beneficios inmediatos y no reparan en desatender promesas, traicionar lealtades e ignorar principios. Es el efecto de un sistema político en el que prevalece el oportunismo más abierto porque no hay árbitro, ni respeto por las reglas y los valores. El juego que impone la democracia de partidos, presionada por todo tipo de poderes fácticos, y desprovista de ciudadanos dispuestos a reconocer moralmente a quienes asuman compromisos de largo plazo con el Estado, propicia la corrosión del carácter y también la pudrición de la política (Milenio, Jalisco, 2011-09-26).

Las tesis de Sennett nos ayudan a comprender los orígenes morales de la quiebra de nuestro proyecto nacional. Un verdadero proyecto nacional exige un compromiso con valores que van mucho más allá de los intereses individualistas. ¿Cómo podríamos vivir para propósitos de largo plazo identificados con la suerte de los millones de mexicanos si nuestro carácter se ha corroído y no tiene más horizonte que el presente y un sí mismo de individuos desvinculados de los demás? Sostengo que la relación de un ser humano con una comunidad pasada, presente y futura, a la que reconoce como digna de ser tomada en cuenta y de la cual se siente parte, no puede existir si no existe un conjunto de valores culturales que exalten la dignidad de esa comunidad cultural supra-individual. A final de cuentas, el triunfo del capitalismo en su versión más egoísta e individualista significa el triunfo de un conjunto de valores sobre otros. El dinero, como figura simbólica, ha resultado más poderoso que la comunidad nacional, el Estado, o los ideales de solidaridad.

### 3

Avancemos ahora un poco más sobre el problema que aquí he llamado la crisis de la cultura mexicana. Quisiera enunciar una hipótesis general: la cultura de un pueblo constituye una realidad clave para comprender su historia y su modo de ser; la forma en que produce riqueza y la distribuye, la manera en que se organiza políticamente, el significado que sus individuos y grupos le atribuyen al arte, a la vida y a la muerte, y, en fin, el tono general de las relaciones entre las personas y las prácticas sociales cotidianas. Entonces, asumimos que la cultura existe como una realidad que atraviesa las más diversas manifestaciones de la vida asociada, y que las influye y determina.

Esto no quiere decir que la cultura no reciba también la influencia y la determinación de la economía y la política, sino que la cultura no está completamente a expensas de la economía y la política, pues ella, de alguna manera, también forma parte de la economía y la política y las constituye; o, mejor dicho, la cultura está en la economía y está en la política. Aquí es útil mencionar una definición de cultura que le escuché hace algunas semanas al antropólogo jalisciense Guillermo de la Peña y que me pareció bastante pertinente. “La cultura, es el conjunto de categorías cognoscitivas, creencias, valores y símbolos que nos permiten dotar de sentido y significado a nuestros hábitos, actitudes y comportamiento”. La conducta humana puede estar influida por otros factores, como los intereses instrumentales y las emociones, pero, en todo caso, adquiere sentido y significado en su contacto con la cultura, con sus categorías cognoscitivas, creencias, valores y símbolos. Esta implicación con la generación de sentido y significado es el común denominador de la cultura.

No puede haber, como resulta naturalmente intuitivo, ninguna sociedad sin estructuras culturales que otorguen sentido y significado a las prácticas que la hacen posible. Sin representación simbólica del mundo exterior, del mundo social y del mundo interior, no existe la vida social propiamente dicha y tampoco la vida de seres humanos conscientes de su condición. No es casual que la Biblia comience diciendo que en el principio fue el verbo como solución del caos originario; la palabra da fundamento al ser del hombre, o, mejor dicho, de los hombres, en plural como diría Hannah Arendt. Al principio fue la palabra y con ella el mito, la narración de los orígenes contada por relatores que se encargaron de articular una visión del mundo y también de dar sentido a nuestra presencia en la Tierra, a nuestro sufrimiento y nuestro destino, a nuestra bienaventuranza y felicidad.

Mario Vargas Llosa ha entendido perfectamente bien este origen práctico de la cultura en el lenguaje y las narraciones. De acuerdo con él la cultura existe:

para darnos unos instrumentos que nos permitan encontrar un orden, dar a nuestra vida una coherencia porque sin esas creaciones, sin esas instituciones, [se refiere a las instituciones culturales como la religión y las ideologías] viviríamos en

la confusión y en tiniebla. Creo que de esa necesidad surgieron las historias, en la noche de los tiempos, en la caverna primitiva, cuando esos seres humanos llenos de terror frente a un mundo del que nada entendían, en el que todo representaba para ellos una amenaza, empezaron, después de inventar el lenguaje, a contarse historias, es decir, a escapar de ese mundo lleno de peligros a un mundo distinto donde se sentían más seguros, que podían entender porque tenía principio y fin, porque las conductas humanas tenían una explicación, unas motivaciones y unas consecuencias. Ese mundo de la ficción, creado por los primeros contadores de historias, de los que somos descendientes los novelistas, creó un orden artificial, pero que nos permitió organizarnos, vivir y empezar a entender el mundo real (pp. 32-33 en *La literatura es mi venganza*).

De entre los sociólogos clásicos probablemente Max Weber ha sido el que más importancia le otorgó a la cultura como instancia generadora del sentido de la vida. Resulta particularmente relevante recordar su noción de visión del mundo. Esta consiste en un conjunto coherente de valores que ofrecen respuestas a las preguntas últimas de la vida. Las visiones del mundo, es lógico pensarlo, no aparecen, sino que se construyen, y sus orígenes fueron de carácter religioso. Los profetas confeccionaron estas miradas de gran alcance capaces de vincular al cosmos y a los hombres en una totalidad unificada.

Para el profeta, —dice Weber— tanto la vida del hombre como la del mundo, tanto los acontecimientos sociales como los cósmicos, tienen cierto significado sistemático y coherente hacia el cual debe dirigirse la conducta del hombre si busca conseguir la salvación, y según el cual se debe organizar de modo integralmente pleno de sentido. Este significado contiene siempre una concepción religiosa del mundo como un cosmos, que es desafiado para producir de alguna manera una totalidad ordenada “plena de sentido”, y cuyas manifestaciones particulares se miden y evalúan en relación a ese postulado. (Citado por Stephen Kalberg en “La influencia pasada y presente de las visiones del mundo: Max Weber y el descuido de un concepto sociológico”).

El avance de la modernidad, sin embargo, implicó un debilitamiento progresivo de las visiones unificadoras del mundo. Ya de por sí, aun en las sociedades no modernas es difícil mantener la coherencia de las visiones del mundo porque éste tiene imperfecciones. El sufrimiento, las injusticias, las diferencias sociales, son anomalías que rompen la unidad del mundo. Es el llamado problema de la teodicea. Permítanme citar un párrafo del especialista en Weber, Stephen Kalberg, en el que éste intercala pasajes del propio sociólogo alemán:

En tanto que el universo es conceptualizado como ordenado y unificado racionalmente, se hace cada vez más difícil de explicar el problema de la continua miseria dentro de esta totalidad dotada de "sentido universal" [*universal meaning*].

Por momentos asume una urgencia intolerable: frecuentemente no son los “buenos” los que triunfan, sino los “malos”; situaciones trágicas “inmerecidas” ocurren habitualmente; y, aparentemente, las fortunas se distribuyen sin relación con el “mérito” (1946d: 275 / 1972: 246). Si el universo había sido creado como un cosmos unificado y pleno de sentido por una fuerza ética omnisciente, ¿cómo pudieron seguir existiendo todas las formas internas y externas de sufrimiento? Más aún: “[...] mientras más el desarrollo tiende a la concepción de un Dios único, trascendente y universal, más imperativo se torna el problema de cómo el poder extraordinario de semejante Dios puede reconciliarse con la imperfección del mundo que él ha creado y sobre el cual reina” (1968: 519 / 1976: 315 y 317; y también 1968: 522 / 1976: 317).

Si de manera intrínseca el mundo es imperfecto, con la llegada de la modernidad esto se agudiza todavía más. La modernidad desmaga el mundo y lo desencanta: el uso de la razón para explicar la realidad sin recurrir a la acción de fuerzas irracionales, mágicas o teológicas, nos hace ver que no existe una jerarquía natural de los valores, sino una inevitable colisión entre ellos. Hay una especie de oposición entre la cultura como integración de origen, sentido y destino, unificación del hombre y el cosmos, por una parte y modernidad como pluralización de las esferas de valores contrapuestos por la otra. La modernidad destruye la cultura unificada porque impone a los hombres concepciones objetivas de sí mismos que los desarraigan del cosmos. La modernidad conlleva la separación de ámbitos y la fragmentación de los mundos de la vida (el trabajo y el intercambio se separan de la familia, la política se desvincula de la tribu y luego se emancipa de la religión, la religión se relega al espacio de la conciencia particular). Quizás en el plano político es donde se manifiesta con mayor claridad esta destrucción cultural que lleva a cabo la modernidad.

Hannah Arendt diagnosticó que las sociedades modernas tienen una gran dificultad para encontrar un principio de legitimidad de sus instituciones; la destrucción del mundo premoderno significó la destrucción de los fundamentos absolutos que daban legitimidad y derecho de gobernar a las autoridades de reyes y monarcas. Por consiguiente, se hizo necesario recrear la legitimidad del poder sobre una base intramundana, racional y republicana que tuvo como dispositivo un pacto constitucional racional. Acompañando este proceso fue necesario crear mitos de fundación de las naciones, relatos del origen y el sentido de los países. Esta fue, justamente, la tarea que acompañó buena parte de la modernidad política; la necesaria construcción simbólica y cultural de la formación del estado. El historiador Benedict Anderson describe los orígenes del nacionalismo moderno como parte de un proceso de creación de un sentimiento de comunidad, de pertenencia a un nosotros que más bien es imaginario porque no es real, y que es resultado de la acción de la imprenta y la literatura. A estas tesis habría que añadir que la conformación de la nación, la creación del sentimiento de inclusión, implicó también el desarrollo de ideas cívicas y formulaciones teórico-políticas que permitieran dar coherencia a las instituciones políticas modernas. La teorización política no es sólo una especulación analítica, sino que, en la

medida en que produce ideales, valores, aspiraciones utópicas y criterios para distinguir lo justo y lo injusto, entre otras oposiciones cívico-morales esenciales, posibilita que los ciudadanos se integren alrededor de proyectos públicos compartidos y permite que se formen los consensos cívicos que son indispensables para organizar un estado nacional racional, secularizado, incluyente y moderno.

Desde mi punto de vista este proceso nunca se ha terminado de consolidar en México, y esta carencia de fundamento es, precisamente, lo que está en el origen de nuestra crisis política contemporánea. Aún no se reconocen, en los hechos, los derechos de todos los mexicanos para recibir los beneficios del trabajo, la cooperación económica, el desarrollo material, la formación espiritual y educativa, y participación en las instituciones de gobierno. Tenemos una sociedad dividida en clases económicas, razas, estamentos políticos y grupos culturales con valores que se oponen; no hemos sido capaces de construir un piso común de ciudadanos prósperos que conforme una clase media lo suficientemente extendida como para dar origen a una ciudadanía autónoma, activa, virtuosa y respetada por el estado y los poderosos. Sostengo que esto se relaciona con nuestro origen histórico y con nuestra división cultural originaria; en otras palabras, aún no hemos sido capaces de superar los traumas de nuestra historia, de la Conquista y la Colonia, por una parte, y de los intentos por hacer imperar el liberalismo y la modernidad, por la otra.

La realidad social y cultural está sujeta a la historia; mejor dicho, ella misma es historia, es cambio y acción dotados de significado e intencionalidad. Por consiguiente, la cultura, o la sociedad en tanto realidad cultural, como entidad formada por seres dotados de alguna forma de autoconciencia, resulta inaprehensible si la concebimos como algo estático y dotado de una esencia inamovible. Octavio Paz, en una entrevista concedida veinticinco años después de la publicación de *El laberinto de la soledad*, nos ofrece una interpretación de esto que quiero decir. En esa ocasión, Claude Fell le pidió a Paz que explicara esta frase que apareció en *Posdata*: “El mexicano no está en la historia, es la historia”. Así respondió Paz:

El español tiene una ventaja un poco desleal sobre el francés: tenemos estar y ser. “Estar en la historia” significa estar rodeado por las circunstancias históricas; “ser la historia” significa que uno mismo es las circunstancias históricas, que uno mismo es cambiante. Es decir, que el hombre no solamente es un objeto o un sujeto de la historia, sino que él mismo es la historia, él es los cambios. Uno de los llamados factores históricos que operan sobre él es... él mismo.

(...) Yo creo que la historia auténtica de una sociedad tiene que ver no sólo con las ideas explícitas sino sobre todo con las creencias implícitas. Ortega y Gasset distinguía, me parece que, con bastante razón, dos dominios: el de las ideas y el de las creencias. Las creencias viven en capas más profundas del alma y por eso cambian mucho menos que las ideas. Por ejemplo, todos sabemos que la Edad Media fue tomista, el siglo XVII cartesiano y que ahora mucha gente es marxista.

Sin embargo, en Londres, en Moscú y en París, la gente sigue leyendo tratados de astrología que tienen sus orígenes en Babilonia, o acuden a prácticas mágicas del neolítico. Lo que me interesó en el caso de México, fue rastrear ciertas creencias enterradas (pp. 327 y 328).

Al principio de *Posdata*, Paz había dicho en una frase más corta lo mismo que pretendo ilustrar aquí: “El mexicano no es una esencia sino una historia”. Luego, Paz nos brinda unos espléndidos pensamientos:

La mexicanidad no es sino otro ejemplar; una variación más, de esa cambiante idéntica criatura plural una que cada una es todos somos ninguno. El hombre/ los hombres: perpetua oscilación. La diversidad de caracteres, temperamentos, historias, civilizaciones, hace del hombre: los hombres; y el plural se resuelve, se disuelve, en un singular: yo, tú, él, desvanecidos apenas pronunciados. Como los hombres, los pronombres son máscaras y detrás de ellos no hay nadie –salvo, quizá, un nosotros instantáneo que es el parpadeo de un ello igualmente fugaz-. Pero mientras vivimos no podemos escapar ni de las máscaras ni de los nombres y pronombres: somos inseparables de nuestras ficciones–nuestras facciones (pp. 235-236).

He recordado estas palabras de Paz para referirme al hecho decisivo de que la cultura no es algo estático ni algo que posea una cualidad ontológica. Es, en todo caso, una realidad sujeta al cambio, consecuencia y condición de la acción humana en sociedad, creación de los seres humanos asociados, limitación y posibilidad de lo que se puede pensar y dotar de significación, realidad supra-individual que pre-existe a los individuos y los trasciende en el tiempo, pero que también está sujeta a su capacidad de intervención e invención. Por ello, la cultura es algo histórico, concreto, que existe en relación a otros aspectos de la vida social, y que, como estos, está sujeta a la contingencia en la medida en que, ella misma, también es una ficción que descansa sobre bases frágiles.

Esta fragilidad está detrás de la dialéctica de soledad y comunión expuesta por Octavio Paz en *El laberinto*; los hombres originarios de México formaban parte de su cosmos y en él se reconocían; con la Conquista ocurrió la primera experiencia de separación. La espada española, como lo muestra Orozco en varios de sus murales, simboliza la disección, el corte hiriente que toda colonización inflige: la destrucción de un mundo y su completitud, la ruptura del lazo que vincula a los seres humanos entre sí y que hace posible la experiencia de la unidad; el antiguo mexicano vivió esa ruptura de lazos como encuentro brutal y terrible con la soledad, como duelo por la despedida súbita de las divinidades y fuerzas que poblaban su universo y lo dotaban de significación.

Paz nos invita a comprender la historia de México como la búsqueda sin fin de una filiación, el afán insatisfecho de recobrar un origen y un sentido, la inacabada construcción de una identidad. La superación del desarraigo provocado por la Conquista llegó cuando la Iglesia católica, en un ejercicio de inclusión política que prefigura al estado moderno, acogió en su seno a los indígenas y mestizos; la sociedad colonial dio un sitio a cada categoría social y reconoció su particularidad. Sin embargo, sanó las heridas parcialmente: el virreinato no fue capaz de evitar que la cicatriz se abriera de nuevo y volviera a manar sangre, tampoco pudo evitar petrificarse y dar la espalda a la visión expansiva y exploradora de la vida que impulsó al progreso occidental. Con la Independencia advino otro episodio de soledad; la elección de la vida republicana y liberal arrojó al pueblo mexicano a una complicada y larga transición de la que aún no ha logrado salir.

Los siglos diecinueve y veinte no tienen solución de continuidad, forman parte de un mismo movimiento con ciclos de estabilidad y crisis a su interior, que unas veces nos dan la impresión de que avanzamos y otras de que seguimos en el mismo lugar; los mexicanos quisimos dar existencia al individuo y emanciparlo del grupo, afirmar la libertad del ciudadano y situarla por encima de la seguridad que brinda ser súbdito o pertenecer a la tribu. Más allá de que genuinamente intentó hacer transitar a México por los senderos de la modernidad, el liberalismo impuso una idea abstracta, geométrica y ahistórica, sobre la realidad diversa, concreta y multiforme en que se despliegan los matices del ser mexicano. El corazón del siglo diecinueve internó a México todavía más en la soledad; solos, sin el manto paternal y terrible de España, nos confrontamos con nosotros mismos; nos debatimos entre proyectos distintos y repelentes. El conservadurismo nostálgico y el liberalismo sediento de futuro, en su choque, provocaron una nueva ruptura, un verdadero estado de naturaleza que sólo fue cancelado, pero no suprimido en sus causas, por la síntesis que significó la instauración de la dictadura de Porfirio Díaz, forma embrionaria del Leviatán que terminaría de madurar después de la revolución de 1910.

Los planteamientos de Enrique Krauze me hacen pensar que las épocas de estabilidad del país han sido producto de compromisos frágiles entre el presente y el pasado, y por eso no han logrado evitar el regreso de las crisis, aunque por momentos solamente. Díaz, durante los primeros años de su gobierno, logró restablecer la paz y la concordia; fue alabado adentro y afuera; lo grave es que lo hizo a un precio que aún no hemos terminado de pagar: instalar la simulación en el alma de nuestra vida pública: detrás de las formas democráticas y republicanas pervivieron los contenidos autoritarios y virreinales; debajo de los ropajes del presidente se mantuvo vivo, intocado, el cuerpo del tlatoani, la voluntad del caudillo, el carisma del elegido; soterrada bajo la legalidad liberal y laica, subsistió la dominación religiosa y el atropello del fuerte sobre el débil; encubiertos bajo el antifaz del progreso económico y el desarrollo industrial capitalista, inadvertidos bajo la estela de humo de los ferrocarriles y las fábricas, continuaron el atraso, la pobreza y la exclusión de las grandes mayorías.

Con Febronio Zataráin he llegado a la conclusión de que las fuerzas que echan a andar al ciclo de estabilidad y crisis no pueden ser conjuradas porque los mexicanos somos una especie de Sísifo incompleto: una y otra vez subimos las escaleras de la pirámide y antes de llegar a la cumbre nos precipitamos al abismo. Paz diría que aún no hemos encontrado la forma que nos exprese sin suprimir lo que realmente somos, no hemos forjado los vínculos que nos permitan crear un mundo que sintamos propio, pero sin diluirnos en él. El porfiriato fracasó porque su modernidad se circunscribió a unos cuantos y porque no respetó al México profundo; las comunidades originarias, agraviadas, acudieron a la convocatoria de Madero cuya promesa fue interpretada como el sueño de que las elecciones libres les permitirían ser protagonistas de la reconstrucción del mundo que habían perdido; por eso Zapata y Villa, en los inicios de la revolución, siguieron a Madero.

Pero la revolución, se ha dicho hasta la saciedad, tampoco fue capaz de superar nuestras insuficiencias nacionales. En 1946 Daniel Cosío Villegas lo reconoció con claridad en un ensayo que tituló *La crisis de México*.

México viene padeciendo hace ya algunos años una crisis que se agrava día a día dice Cosío Villegas; pero como en los casos de enfermedad mortal en una familia, nadie habla del asunto, o lo hace con un optimismo trágicamente irreal. La crisis proviene de que las metas de la Revolución se han agotado, al grado de que el término mismo de revolución carece ya de sentido. Y, como de costumbre, los grupos políticos oficiales continúan obrando guiados por los fines más inmediatos, sin que a ninguno parezca importarle el destino lejano del país (En *Extremos de América*, p. 13).

Más adelante, Cosío Villegas afirma categórico:

... todos los revolucionarios fueron inferiores a la obra que la Revolución necesitaba hacer: Madero destruyó el porfirismo, pero no creó la democracia en México; Calles y Cárdenas acabaron con el latifundio, pero no crearon la nueva agricultura mexicana. ¿O será que el instinto basta para destruir, pero no para crear? A los hombres de la Revolución puede juzgárseles ya con seguridad: fueron magníficos destructores, pero nada de lo que crearon para sustituir a lo destruido ha resultado indiscutiblemente mejor. No se quiere decir, por supuesto, que la Revolución no haya creado *nada*, absolutamente nada: durante ella han nacido instituciones nuevas, una importante red de carreteras, obras de riego impresionantes, millares de escuelas, buen número de servicios públicos; industrias y zonas agrícolas prominentes; pero ninguna de esas cosas, a despecho de su gran importancia, ha logrado transformar tangiblemente al país, haciéndolo más feliz. Así, la obra de la revolución siempre ha quedado en la postura más vulnerable: expuesta a las furias de sus enemigos, y sin engendrar en los partidarios el encendido convencimiento

de la obra hecha y rematada. Pues la justificación de la Revolución mexicana, como de toda revolución, de todo movimiento que subvierte un orden establecido, no puede ser otra que el convencimiento de su necesidad, es decir, de que sin ella el país estaría en una condición peor o menos buena.

Inconclusa, burguesa, interrumpida, traicionada, institucionalizada... muchos calificativos se han esgrimido para tratar de explicar el fracaso de la revolución de 1910. Sin embargo, es necesario reconocer que en el plano cultural la revolución alcanzó un éxito que no se puede soslayar. Según Cosío Villegas, la revolución hizo de México “el primer país de habla española consciente de su cultura, de su lengua y de su raza mestiza e indígena, una actitud y un espíritu que se habían perdido en toda la América Hispánica hacía ya un largo siglo”.<sup>2</sup> Mucho se ha escrito sobre estos logros de la revolución que por momentos nos hicieron pensar que por fin los mexicanos sabíamos quiénes somos y qué queremos, que somos una nación unificada que se propone metas de gran alcance e incluyentes. Me parece que todo eso se ha revelado falso. Las últimas décadas de nuestra historia, caracterizadas por profundos y vertiginosos cambios, han terminado por erosionar nuestra creencia en que los mexicanos, todos por igual y sin distinciones, compartimos el mismo destino y cooperamos de forma equitativa para alcanzarlo. Vivimos un ciclo de modernizaciones que nos arrojaron al mundo de la competencia económica descarnada sin haber terminado a cabalidad nuestra integración como una nación unificada, desarrollada y conformada por auténticos ciudadanos dotados de las competencias laborales, cívicas, culturales y políticas suficientes para alcanzar el éxito en el capitalismo contemporáneo.

Vivimos un vacío cultural-político. Seguimos careciendo de ideas que fundamenten una teoría democrática que vaya más allá de la existencia de instituciones electorales, y que nos permita, por consiguiente, sustituir el agotado mito de la revolución por un nuevo fundamento simbólico del Estado nacional que permita integrarnos a todos en la vida pública, económica y cultural. Esto es lo que nos hace falta. No hemos superado nuestra conciencia de derrota y humillación; nos hemos vuelto presas de una moral del débil, una suerte de *ethos* de la victimización, que sirve para encubrir los sentimientos de culpa, de buena parte de las clases medias, acerca de la suerte de los millones de mexicanos desfavorecidos, así como también para justificar la inacción y la falta de disposición de muchísimos mexicanos para responsabilizarse de su destino personal y asumir la libertad como un valor que constituye a la dignidad humana.

También somos presa del cinismo de las clases dominantes, las cuales no paran mientes en saquear al país y mantener en la condena del atraso a las grandes mayorías de la nación. Y otra patología, la más destructiva, es la de la pérdida de la empatía que manifiestan quienes han elegido el crimen y la violencia como formas de vida y también como componentes de una subcultura que organiza toda una concepción de la vida.

---

<sup>2</sup> Cosío Villegas, *idem*, p. 18.

Todo esto termina atentando contra las instituciones. Unos las atacan porque prefieren no respetarlas antes que construir un orden que nos discipline a todos y nos encauce por una institucionalidad montada en el estado de derecho, la ética del trabajo, y la responsabilidad por las consecuencias públicas de la propia conducta. Otros lo hacen porque las reglas del derecho son diques que impiden el enriquecimiento fácil e irracional. En medio de todo esto nuestra cultura languidece. Cuando digo cultura me refiero a un sentido de unidad de los mexicanos, a una voluntad de reconocimiento más allá de nuestras naturales diferencias. Hay que tener cuidado. Si no somos capaces de creer en que los mexicanos compartimos algo que a pesar de todo nos hermana, le abriremos la puerta a la idea de que el caos promete más que el orden, que la violencia augura mejores tiempos que la concordia, y que las instituciones son cárceles para la auténtica libertad. Hay que tener cuidado, pues estas ideas pueden ocultar profundos abismos que nos acechan. Sin instituciones, sin sistema político y sin formas de pensamiento que nos den un sentido de inclusión y por lo tanto de prudencia y auto-contención de nuestros instintos, podemos volvernos contra nosotros mismos y convertirnos en pura intemperie. La tarea, pues, es clara, pero de un tamaño tan grande que hace desmayar a cualquier hombre. Necesitamos reconstruir nuestra cultura y eso nos tomará años, por lo menos algunas décadas. Por lo pronto, antes de comenzarla, necesitamos la prudencia que da la meditación. O, como dijo hace tiempo Hugo Gutiérrez Vega, necesitamos dejarnos guiar por el Ángel de la Prudencia.

## Tópicos de la literatura mexicana

### De la crudeza narrativa a la sublimación poética, Antonia Mora y Enrique Macías, dos extremos literarios

Raúl Ramírez García  
Universidad de Guadalajara, México

#### Del oficio, diégesis cruda y autobiográfica

Si fuera un tal gañán, un perulario de “El Enfermador” o de menos un jesuita metido a censor tenebrario como el colombiano Pablo Ladrón de Guevara, que en 1933 en su index *Novelistas malos y buenos*, señaló: “...no a mucha costa, se puede venir en conocimiento de la maldad de muchas novelas que en este libro juzgamos, como muy en breve se entera uno de la vecindad de materias hediondas. Así, basta abrir una novela de Pierre Louys, Eca de Queiroz, Valle Inclán, Blasco Ibáñez, D’Annunzio y de tantos otros, para que, sin más, sepamos que tenemos delante, además de la impiedad, la inmoralidad, la deshonestidad más asquerosa y desvergonzada...” [op.cit., p.3]. Preguntaría lerdamente: ¿Es esto Arte, Literatura? Pero de manera imparcial y en mi papel de crítico literario, respondo: La novela *Del oficio* de la tapatía Antonia Mora, sí es Arte y sí es Literatura. Es Arte, en cuanto ensambla, articula y acopla las palabras idóneas para reconstruir su pasado y emplea como pilares de su estructura diegética: los diálogos, los monólogos, las descripciones relampagueantes, los sueños a guisa alegórica –sin ser surreal– y desde luego las palabras *non sanctas* en su justa dimensión, en el momento exacto y con toda su contundencia semántica y acústica. Es Literatura, puesto que utiliza las letras que de por sí tienen su connotación, al igual que los vocablos que posibilitan la confluencia de materia y espíritu; tiempo y espacio; y la materialización de la imaginación, memoria y sátira.

Lo dijo Efraín Huerta y lo remarcó Carlos Cossío: “Es más elocuente el hecho de que un buen libro se defiende solo y de que un mal libro no se salva del olvido prematuro por mucho que la propaganda periodística lo haya ensalzado...”

El arte literario es amoral y atemporal, aunque recurra a la moral y al tiempo como tópicos o ingredientes. Pero la literatura deja que las letras, las palabras resuciten a los muertos. Un buen libro siempre deja la sensación de frescura, como acabado de hacer, –aunque se haya escrito hace más 40 años, pues *Del oficio* se publicó por primera vez en editorial Samo en 1974– y esta impresión deja la lectura *Del oficio*, novela de Antonia Mora. Que en pleno s. XXI, refiriéndose a la mitad del siglo pasado, parece decir: «Ya chale con pseudoculteranismos amacarronados, remilgos, mojigaterías, pseudo-refinamientos y parámetros mecanicistas y anticreativos para valorar el Arte y la Literatura, ahí les va mi obra, mi vida en rojo.» Ya Cayo Petronio en *El Satiricón* puso el dedo en la libido; continuando Francisco de Quevedo y Villegas con *El buscón*;

Teófilo Gautier con *La presidenta*; Guy de Maupassant con *La Casa Telier* y tantos otros escritores que han luchado contra la censura, el veto, la excomunión y santa inquisición de la carraca cultura predominante en turno. Como afirmara Ivor Brown:

La literatura, trátese de novelaría popular o de poesía del más alto vuelo, nos recuerda, no al hombre masa que origina la noticia, sino al individuo, a esos espíritus curiosos, solitarios, incluso aceptables que todos somos separadamente hasta que las presiones sociales nos arrean hasta el loquero del hombre organizado.

Parafraseando a William Wordsworth, podríamos decir que la novela *Del oficio* es la emoción recordada en la tranquilidad. Y es que Antonia Mora lejos de agüitarse, se reanima feliz, transitando los pasillos del tiempo, deteniéndose con curiosidad infantil en los crueles sucesos que más marcaron su vida:

—Leonor, ya no puedes seguir aquí. Tienes que irte a otro lado, porque apenas tenemos para comer y tú no tienes para cuando aliviarte. Hasta hoy nos debes tres meses de la pura comida. Tu cama, tus cobijas y tu ropa se quedan aquí. La ropa de tu hija te la entregamos, pero te sales ahora mismo.

Mi madre apenas podía moverse...

—Lo que es de esta pulmonía no se salva. ¡Merecido lo tiene por puta! El otro día que pasó mi marido frente a ella, la muy descarada le dio carita. Lo siento por su niña. Ven, Toñita... ¿Quieres un pan?

Yo alcé los hombros y me abracé a mi madre. Permanecía con los ojos muy abiertos, perdida, sin oírme. No sentía mis lágrimas. Días y noches ahí, sin cuarto, en el zaguán oscuro...

Después una amiga de profesión la ayuda y:

Corrieron los días. Mi madre mejoró. Yo tenía muchos amigos y amigas. Mi madre ya se había pintado la cara, ya no estaba pálida. La mujer que se llamaba Cecilia hizo un baile y mi mamá bailó, bailó. Yo no quería que dejara de bailar. Después, salía por la mañana y por la noche.

Indudablemente la novela *Del oficio* pinta de manera fluida, ágil y divertida la cruda realidad vivida por Antonia Mora; pero su épica le sirve como apotropaico, talismán versus infortunio; como una literaterapéutica que la purifica de alma y cuerpo.

Principalmente, Antonia Mora manifiesta tres temas: prostitución, integridad y libertad. La prostitución es el tema central en torno al cual se desarrollan los otros dos; según Wilhelm Stekel: “Un libro que todo el mundo puede leer es símbolo de prostituta. En otro sentido, la idea de libro se explica como símbolo del complejo de prostituta. Cuando una mujer se convierte en

prostituta, la policía le da una libreta, dice: «tiene la libreta, o el librito.» Es decir que está bajo control policial”.

Pero un libro desde su etimología también expresa la libertad, es como afirma Udo Becker: “Libro. Símbolo de la sabiduría, de la ciencia, y también de la totalidad del universo [compuesto de muchas hojas cada una de las cuales sustenta numerosos caracteres, todo ello forma unidad, sin embargo]. De ahí la idea de un *Liber Mundi* o libro del mundo, en donde están escritas todas las leyes que utilizó la inteligencia divina para crearlo. El islam añadió la distinción entre los aspectos macrocósmico y microcósmico de este simbolismo: además del *Liber Mundi*, cada persona tiene el suyo, donde está inscrito su destino”.

Por su parte, Antonia Mora, por experiencia adquiere conciencia del valor de la libertad, de lo que significa ser libre, cuando rompe nexos con su madre que la maltrataba y la insultaba; rompe el cordón umbilical, entra a trabajar en un restaurante, pero luego se enrola en el oficio más antiguo del mundo. De por sí, cuando niña, por imitar el ejemplo materno, quiere: «crecer, crecer y coger» y una amiga le da bases teóricas para que ingrese de meretriz: “Elena me decía que no me arrepentiría de haber escogido esa profesión que era tan noble como cualquier otra, como la de ingeniero o la de doctor”. Pero quizá lo que la convenza es de principio: «vender a precio de oro su cuerpo y en lugares de lujo»; aunque confirme lo dicho por, Memo el depravado, Wilhelm Stekel: “La mujer de furor uterino no tiene llene sexual, nunca queda satisfecha con ningún hombre, pues anda en busca de alguien parecido al padre que nunca tuvo”. También podría ser que reafirme lo dicho por Hebel: «Amar es conquistarse a sí mismo en otros.»

Antonia Mora a través de su novela lanza diatribas contra la hipocresía de las potentadas:

“Estas mujeres me intimidan. Tan limpias, tan dignas y decentes que se ven... y luego en la noche se cogen de una manera muy callada. Éstas siempre se me quedan mirando feo. Quisiera mirarlas igual y no puedo, siempre bajar la vista como si cometiera un crimen. Ya no aguanto las ganas de vomitar”.

En cuanto a la integridad, Antonia Mora en su novela expone su desacuerdo con lo que agrede su dignidad; por eso hace escarnio, befa, chufa y chuza con los políticos jotos, como el funcionario gordo que ya encuerado en el hotel saca un cirio pascual y ordena a Toña:

—Métemela, métemela.

—¿Dónde?

—Aquí, aquí —dijo—, abriéndose las nalgas.

—¡Que te la meta tu chingada madre pendejo!

Y reafirma su burla: «Antes de cerrar la puerta lo miré. El pobre hombre, con esa barriga tan grande y sus calzoncitos en la mano. Apenas sí se asomaba su pequeño pene, más pequeño que mi dedo anular.»

Claro que también Antonia Mora trata temas como: delincuencia, desigualdad social, sincretismo religioso, perversiones, narcotráfico, superstición, brujería y fanatismo contra el que arremete abiertamente. Pero me parece que los sueños le sirven de pivote, apoyo y dan más valor estético a la estructura y secuencia de su novela; son puente entre instinto e inhibición:

- Veo vampiros en todos los cartones. No quiero seguir, me dan miedo.
- ¿Por qué te dan miedo?
- Me hacen daño. Casi todas las noches andan en mis sueños.
- ¿Por qué te atacan? ¿Qué quieren de ti?
- Quieren mi sangre, no quieren dejarme una sola gota. Y más me repugnan porque son seductores y una noche dejé que uno de ellos se prendiera de mi cuello.

Lo deseaba tanto que sentí cómo mi cuerpo temblaba y los pezones se me ponían duros. Ya me estaba haciendo el amor, arañándome con los colmillos, cuando alguien llegó con el día encerrado en una jaula. Ese hombre amenazó al vampiro con dejar salir al día. La bestia se fue lanzando aullidos. Abrí los ojos para ver al hombre de la jaula. Pero no había nadie, sólo la jaula abierta. Op. cit.

Antonia Mora es contraparte de Catherine Mansfield que aseveró: «Soy una persona reservada hasta mis últimos huesos», y de ser escritora devino en suripanta; mientras que Antonia Mora en *Del oficio* se abre en canal y deviene en escritora. Algo muy interesante es el tatacha-fu desplegado en el episodio con Yemen, el armenio-cubano con quien hubiera podido tener un hijo que abortó al ser torturada por la judicial. Insisto, no existen malas ni buenas palabras, todas sirven para comunicar experiencias; hay que evitar el abuso o mal uso de las mismas. Pero en el caso de Antonia Mora, su novela es buen testimonio del habla del hampa a nivel social y estético. No soy Voltaire, pero por Antonia Mora defenderé su novela.

### **Sublimando con poesía: perrunas furias y soledades**

La poesía de Enrique Macías se opone a lo tradicional, epigonista, arrastradicio y conservador de cazabecas chambistas y centaveros; que, si bien poseen técnica y colmillo retorcido de viejos lobos de la grilla cultural, no aportan experiencias que nutran y exalten la cultura del pueblo. Cabe mencionar que al extremo opuesto existen en Guadalajara poetas que comulgan con Macías, como: Adriana Leal, Maribel Castorena, Ataúd Martinolli, Carlos Oros, Víctor Eduardo García, Tecum Conocas. O un Luis Medina Gutiérrez que deja brotar como agua su niño interno y canta la urbe desde sus más profundos sentimientos, el cielo torna mar flotante y un aura de la estatua lanza rayos acuáticos. O un Ramiro Lomelí que no se anda por las aguas y se pone a jugar poesía como lotería en kermesse y ... ¡Buenas con la ciudad, mujer que no se ama!

Las palabras saltan al escenario, ríen cromatosamente, bailan de cabeza, hacen piruetas, se muestran impúdicas y de repente ¡zas! Muerden al lector.

Enrique Macías, al igual que sus predecesores, Alfredo R. Placencia y Francisco González León, desdeña la sedosa guedeja y los labios fríamente tricolores que le ofrece la solemne literatura oficial y por eso se pone beodo de licor, de magia, de poesía, porque no puede: *con la sed de la sed/la sed de cerveza/sed de sexo/sed de magia y la sed/siempre la sed/la sed de las cuatro de la mañana/con los labios sangrantes/con la orina amarga/los pelos parados/y la garganta asesinada*.<sup>1</sup>

Macías, aunque nació en Jalostotitlán, Jalisco en 1953, se desarrolla y muere en Guadalajara en 2006. Macías, en potencia y extemporáneamente, pertenece al club del hashisch; ya que sus mentores literarios son: Rimbaud, Nerval, Baudelaire y el papi de todos: Theophile Gautier. Aunque también ha abrevado Macías en Ducasse, Artaud, Jarry, Gelman, Gironde, Huidobro y, sobre todo, en César Vallejo. Pero, en fin, no desatendamos que un artista es una esponja que absorbe vivencias y las eructa en forma de río voluptuoso, esbelto y dulce o a guisa de desaguisado atolón de hiel, espeso y amargo.

Hojeando los posibles libros inéditos, que a la fecha ha publicado en migajas Enrique Macías: De perrunas furias y soledades (primer lugar nacional de poesía joven “Francisco González León”, 1978), Crónicas y discrónicas, Poemas perrunos y Cantos del abandono; podemos apreciar las siguientes características en su obra: 1. Rebeldía y revolución. 2. Izquierdista de hueso colorado. 3. Uso de locuciones y giros coloquiales. 4. Se apoya en el blues y jazz, primordialmente. 5. Recurre a la paráfrasis. 6. Refleja su amor psicotrópico. 7. Sus poemas son denuncia y homenaje.

Sí pues, de oficio titiritero, de fornicio pachanguero y por su soledad pacheco, Macías canta la eufórica vulva de sus musas a pleno pulmón. Pues el amor a mordiscos sabe mejor y ahora Macías se calza los bostonianos de Tribi para ir al Treve a embuchacarse un café cargado de fantasmas, de recuerdos y de olores que le traen a su examada Dolores López «con fragancia de rosas tapatías» y que le: *...sabía sonreír/es cierto/en las tardes crepusculares de la escuela/entonces podía escribir/los versos más pendejos/suicidas y descabellados*...<sup>2</sup>

Macías maneja un erotismo que va de minueto a crescendo: *...Ruborizábase con tierno dulzor/ como una virgen metropolitana/para después huir graciosamente/con una risita morbosa entre los lánguidos blancos dientes vampírescos/de niña buena con trencitas/estudiosa/izando satisfecha/orgullosa/sus sedosos calzoncitos vírgenes/en señal de victoria*...<sup>3</sup>

1 Enrique Macías Loza, “Crónicas y discrónicas”, en *Convergencias* (Guadalajara, octubre 1981), núm. 1, p. 32.

2 Enrique Macías Loza, “De perrunas furias y soledades”, en *Avanzada* (Guadalajara, septiembre 1978), número doble 2-3, separata de «Poesía rápida», p. 24.

3 Poesía joven de México, 1981, México: UNAM, primera edición, p. 49.

Ah, pero no nomás se pone provenzal con Lolita, también se avienta un son para Noemí R. Jacobi: *...esta angustia que hiere/como candente cuchillo al rojo/en medio de las calles/en la saliva temblorosa/en la garganta hecha pedazos/en estas putísimas calles de la amargura...*<sup>4</sup>

Y sigue Macías romanceando, pues confiesa su «innata tendencia a la poligamia», el turno es para Leticia Moreno a quien Enrique dice: *...Recuerdo/que el pastel sabía a chocolate verde/verde/y que tú estabas más sabrosa que nunca...*<sup>5</sup>

Y prosigue tiquitic-tiquitic-tiquitic latiendo poesía a borbotones Enrique Macías, como un picassiano «toro negro tuerto enamorado» de Ana García, a la que tira un requiebro: *...Antísima de todos los días/estás en mis átonas partituras/desperadas/que para ti quieren ser poemas...*<sup>6</sup>

Macías mantiene un paralelismo con la pintura del tapatío Javier Campos Cabello en cuanto proyecta su vida penumbrosa, metida “en una bolsa gris de sueños” para no ser fustigada por el frío vendaval de la tristeza y manifestar así un desorden perfectamente lúcido y estético: *los lienzos lloviendo sangre/lloviendo sangre sus lienzos/con un obscuro puñal de obsidiana...*<sup>7</sup>

Simónides citado por Lessing citado por Luis Alberto Sánchez citado por mí, decía: «La pintura es una poesía muda y la poesía, una pintura parlante.» Aunque cierta ocasión en su taller de 2x3 metros de la calle Angulo, Campos Cabello me dijo al respecto: «La poesía es una pintura viva y la pintura es una poesía eternamente viva, que habla y embarra con su saliva multicolor las orejas de quienes saben hablar y leer con la vista.» Después de todo, Macías pinta con palabras hermosas imágenes, que tornan su poesía un “estupefaciente literario”.

Enrique Macías, como todo buen poeta, es un observador y experimentador en carne propia y ajena de “la muerte al cuello” y: *...de las amargas horas negras/de las calientes/y los largos criminales secuestros e interrogatorios con la chicharra en los huevos/y firma aquí hijo de puta...*<sup>8</sup> Lo cual da la razón a Jorge Enrique Adoum cuando afirma que: “...a partir de la década que comienza en 1920, el arte encara la realidad social de América Latina, la prisión colectiva, la fosa común, lo REAL ESPANTOSO de nuestros países, a veces con una declarada voluntad de contribuir a alterar el orden de la injusticia y el orden del arte oficial también”.<sup>9</sup>

En Macías confluyen la poesía conversacional, que a decir de César Fernández Moreno: «...consiste en una elaboración artística de la conversación, que lleva un tipo de expresión que

4 Enrique Macías Loza, 1982, Poemas perrunos, Guadalajara: ADREDEDICIÓN, p. 17.

5 Enrique Macías Loza, “Poemas”, en *Incluso* (Guadalajara, junio 1978), núm. 7, especial sobre poesía joven de Jalisco, p. 8.

6 Enrique Macías Loza, “Poema”, en Un día con otro, (Guadalajara, calendario 1987, hoja del viernes 16 de julio), DICSA-UdeG.

7 Enrique Macías Loza, “A Campos Cabello”, en *Varia*, (Guadalajara, marzo 1987), núm. doble 19-20, p. 22.

8 Enrique Macías Loza, “De perrunas furias y soledades”, en *Avanzada* (Guadalajara, septiembre 1978), número doble 2-3, separata de «Poesía rápida», p. 20.

9 Jorge Enrique Adoum, 1973 “El artista en la sociedad latinoamericana”, en América Latina en sus artes, México: UNESCO y Siglo XXI editores, p. 208.

viene a ser como una especie de parodia en alto estilo, para obtener así un lenguaje poético disfrazado de conversación».<sup>10</sup> Y la antipoesía, que según Roberto Fernández Retamar: «...es una de las formas de la poesía y basta con decir anti-cierto tipo de poesis».<sup>11</sup>

Macías esgrime lo conversacional para llegar con fuerza al lector: ¿Sabes qué/traigo la malilla/necesito una lupa/pa'comprar unos papeles/pa'fletármelos con un alfiler/no 'lagas de pedo carnalito/me andan valiendo madre los putos celadores/el cabo de guardia y toda la pinche gente de la alcaldía/al rato paso por la TV y el radio a tu celda/y no'lagas de pedo carnal/porque sales con las patas por delante...<sup>12</sup>

Algunas veces, Macías emplea vocablos considerados por algunos majegatos, pseudocríticos y demás plaga cercenadora de la lengua, como vulgares, obscenos y malos ¡uy! Pero no hay términos malos ni buenos, sino mal o bien utilizados; en el caso de Enrique Macías, las dicciones adquieren toda su carga expresiva y explotan con todo su significante y significado en los tímpanos: *Soy amigo de las putas.../Victimas/de esta pinche urbe/donde habito/que se hunde/en la mierda/como la patria entera.*<sup>13</sup>

Tal vez Macías se repita al citar tanto la tristeza, la tilica, el dolor y sus ideas “rojo coral”, pero no hay que olvidar que año y medio en la “peni” no lo borra nada ni nadie. Macías se apoya también en la música para crear poesía, evocando a Thomas Carlyle que afirmaba: «La poesía es un pensamiento musical»; aunque Macías parte del jazz y blues como lo hicieron los beats en los cincuentas: «...El sax de Toño guiñóme sonriente/desarmonioso despatarrado en free/y me dijo/“está bien buena...”»<sup>14</sup>

Al igual que los dadaístas, Macías parte de lo literario para confeccionar literatura, se torna parafrástico, reinterpretando poemas de Efraín Huerta, Pablo de Rokha, Maiakowsky, Artaud o Víctor García Robles; verbigracia Macías en *Poeta negro* escribe:

*Usted Artaud está loco/usted tiene cara verde verde/de peyote del desierto a plomo de fuego/en las entrañas.  
/Usted tiene cara de loco/de estupendo loco suicida/de la sociedad burguesa./Usted tiene cara de loco/de un Van  
Gogh cualquiera...*<sup>15</sup>

10 César Fernández Moreno, “Sobre poesía conversacional, entrevista a Roberto Fernández Retamar”, en *Arte, ideología y sociedad*, (México, junio 1982), núm. 7, p. 18.

11 ídem, p. 19.

12 Avanzada 2-3, p. 27, el poema se titula “Un preso habla sobre los días más negros”, y es todo un homenaje a un interno llamado Juan Saúl que murió en los sonados motines alentados por las fuerzas vivas en la penal de Oblatos en 1978, supuestamente para exterminar a todos los presos políticos de cuidado, como los Campaña López o gente de la 23 de septiembre, FRAP y FUZ.

13 Enrique Macías Loza, “To be or not to be”, en folleto literario *Buril 3*, (Guadalajara, octubre de 1979).

14 Enrique Macías Loza, “Poema”, en *Un día con otro* (Guadalajara, calendario 1987, hoja del 10 de julio) DIC-SA-UdeG.

15 Enrique Macías Loza, “Poemas”, en *Incluso* (Guadalajara, junio de 1978), núm. 7, especial sobre poesía joven de Jalisco, p. 22.

Mientras que Víctor García Robles en Van Gogh expresa: *Van Gogh, /usted fuma su pipa/ y se burla de mi vida. /Usted/ tiene cara de loco/ de gran loco genial/ fumando pipa.*<sup>16</sup>

Quizá el mismo Macías cuando se conduce: “¡Pobre de mí/ que busco escribir/ el antipoema de mi vida!”, está seguro de que no hace antipoesía, sino antipolicía, antiapatía, antidemagogia, antilight, antisolemidad, antiquietud, pues como apuntara Luis Javier Arellano, en un ensayo acerca del mismo Macías: “Me parece ingenuo creer que un poeta pueda escribir antipoemas. Más bien es otro de sus fantasmas. No es la poesía la que no le pertenece. Es la historia. Creo que sería más conveniente llamarle a todo antipoema, antihistoria. Ya Enrique lo intentó cuando escribió sus *Discrónicas*. Sin embargo, Macías intenta algunas veces escribir el antipoema... Yo creo que no renegamos de la poesía. Renegamos de la historia. Los únicos antipoetas que yo conozco son los burgueses. Éstos sí que son los verdaderos autores malditos que se cagan en la poesía del hombre. Los burgueses y sus gobiernos represivos”.<sup>17</sup>

Enrique Macías prefirió vivir como vago profesional merced a una herencia paterna; teniendo la pachequez resuelta, pero la soledad igual que la metáfora: «...bien/me tiene sin cuidado/que se vaya mucho/pero muchísimo a la chingada...» fue su compañera inseparable, su más fiel amante: «...no hay rincón/piedra por piedra/brizna de hierba/plato de música para comer/en presidio/donde no huela o se embarre de mierda la mirada». <sup>18</sup>

Ahora la existencia quiere quitarse la esencia, pues su molesta presencia resulta más agradable en ausencia. La vida expulsa a patadas la parca, pero ésta regresa como resorterazo y golpea más fuerte, ya que es hueso y carne, semilla y sequía, llanto y risa, luz y sombrerazo que apaga y mejor le ponemos música y mucha pintura a la vidorria para gozarla en toda su larga y fogosa fugacidad. Un-dos-trix, guáguara uno, guáguara dos, canción: Enrique Macías queda inscrito en la poesía existencial, que según César Fernández Moreno: “es cada vez más fuerte la necesidad de decir lo que pasa, esto es, expresar la existencia”.

## Bibliografía

Macías Loza, Enrique (1982). *Poemas perrunos*. Guadalajara: ADREDEDICIÓN.

Mora, Antonia (2000). *Del oficio*. México: Planeta.

<sup>16</sup> Saúl Yurkievich (compilación y notas), 1974 Poesía hispanoamericana, México: S. XXI editores, p. 93.

<sup>17</sup> Luis Javier Arellano Ramírez, “La poesía de Enrique Macías”, en folleto literario *Barda 3*, (Guadalajara, 1979).

<sup>18</sup> Enrique Macías Loza, “Poemas”, en *Incluso* (Guadalajara, junio de 1978), núm. 7, especial sobre poesía joven de Jalisco, p. 3.

## Telar de signos: la selva interior de Augusto Orea Marín

Raúl Aceves

Universidad de Guadalajara, México

Aunque nació en Huajuapán de León, Oaxaca, el 15 de julio de 1928, Augusto Orea Marín ocupa un destacado lugar dentro de las letras jaliscienses, ya que escribió en Jalisco la totalidad de su obra literaria y ensayística, donde residió desde 1949, hasta su fallecimiento en abril de 2011. A los once años salió de su pueblo natal para estudiar en las ciudades de Puebla y México D.F., antes de residir definitivamente en Guadalajara. Era un hombre de vasta cultura autodidacta, que abarcaba campos tan diversos como la literatura, la filosofía, la estética, la mística, las artes plásticas, las culturas prehispánicas, la historia, entre otras cosas. Practicó diversos oficios: en 1954 compró un rancho en Las Varas, Nayarit, donde cultivó tabaco y chile; fue agente viajero y comerciante establecido en el mercado de abastos; criador de gallos de pelea y otros animales; homeópata; articulista de *El Occidental* (donde mantuvo varios años su columna *San lunes*) y otros periódicos; colaborador de revistas como *El Caetl* y *Siempre!*; conferencista y crítico de artes plásticas; pintor y grabador aficionado, y por supuesto, novelista y ensayista.

Su obra narrativa se divide en dos etapas. La primera incluye *El comisario* (Dpto. de Bellas Artes de Jalisco, 1967), por la que se hizo merecedor del Premio Jalisco de ese año, *La cueva* (Cóatl, 1969), *Los insomnios del lobo* (Librería Font, 1969), *Las lechuzas* (Tlacuilo, 1971), *La cueva, el comisario y otros cuentos* (Dpto. de Bellas Artes de Jalisco, 1975) y *Como el viento* (Dpto. de Bellas Artes de Jalisco, 1976), todas publicadas en nuestro estado en ediciones pequeñas y poco difundidas, lo que le ha privado de un reconocimiento más amplio a nivel nacional e internacional, como el que han tenido otros contemporáneos suyos. En esta época también publicó varios ensayos de artes plásticas, como *El mexika*, *Casa y cataclismo*, *Los puntos cardinales*, sobre la obra del pintor Jorge Navarro. Después entró en un período silencioso de maduración y gestación creadora de alrededor de quince años, que terminó al publicar su importante novela *Los días de Tláloc* (1991) fundadora de su segunda etapa como novelista.

En esta segunda etapa alcanza su plena madurez creadora. A *Los días de Tláloc* (Dpto. de Bellas Artes de Jalisco, 1991) siguen *Matanchén* (Hexágono, 1992), *Veredas de costa selva* (Conexión Gráfica, 1994, trilogía que incluye *La cueva*, *Matanchén* y *Tigrero*), *En busca de Moyocoyani* (Conexión Gráfica, 1995), *Los signos* (Secretaría de Cultura de Jalisco), *La cuaresma* (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1998), *Paso de cuervos* (Conexión Gráfica, 1999), *El torneo de los amos* (Conexión Gráfica, 2002), *La muerte del judío* (Secretaría de Cultura de Jalisco), así como varias obras ensayísticas de artes plásticas sobre artistas jaliscienses, como José Clemente Orozco, Gabriel Flores, Ángel Medina y el escultor laguense Carlos Terrés. Al igual que en su primera etapa, todas estas obras fueron publicadas en Jalisco, en ediciones pequeñas y poco difundidas, motivo por el cual han sido poco conocidas y reseñadas fuera del ámbito local.

Dentro de su obra narrativa podemos distinguir claramente dos vertientes temáticas: la rural y la urbana. A la vertiente rural, particularmente a la zona de la costa-selva jalisciense y nayarita, pertenecen la mayoría de sus relatos y novelas, como *El comisario*, *La cueva*, *Como el viento*, *Matanchén*, *Tigrero*, *Paso de cuervos* y *El torneo de los amos*. Esta característica le da un lugar singular dentro de la narrativa jalisciense y nayarita, ya que han sido pocos los autores –como Agustín Yáñez en *La tierra pródiga*– que han tomado a esta región geográfica y cultural como escenario protagónico de su creación literaria. *La cuaresma* también es una obra situada en el medio rural, sólo que se trata de memorias de infancia en su pueblo natal, Huajuapán de León, Oaxaca. El caso de *Los días de Tláloc* y *En busca de Moyocoyani* es muy especial, ya que en ambas novelas la acción transcurre en diversos escenarios tanto rurales, jaliscienses y nayaritas, como en la ciudad de Guadalajara. A la vertiente puramente urbana, situadas en las ciudades de México D.F. o Guadalajara, pertenecen las novelas: *Los insomnios del lobo*, *Las lechuzas* y *Los signos*.

Decía que sus novelas son *semióticas* (como la titulada precisamente *Los signos*) porque hay que descifrarlas y no sólo leerlas, guiándose por los signos y los símbolos que va sembrando por el camino de la escritura. Son novelas que pueden leerse a distintos niveles de conciencia y de significado –sobre todo las de la segunda época–, más complejas de lo que parecen. Por eso yerran los que piensan que se trata de un escritor ingenuamente realista, regionalista o costumbrista, porque esa es tan sólo la apariencia de su forma narrativa. Su aparente desfaseamiento –al margen de vanguardismos y experimentaciones formales– despista a muchos lectores que dan por superado al género rural o realista literario y lo descartan de su nómina de autores que importa conocer. De hecho, en Guadalajara es un autor bastante relegado, poco conocido fuera de su estrecho círculo de amigos y lectores fieles, y no se diga en el resto del país. A diferencia de otros escritores, no le gustaba autopromoverse, aunque sí le gustaría ser leído más allá de las fronteras locales.

Más que hablar de los libros de su primera época, que incluye tres novelas (*Los insomnios del lobo*, *Las lechuzas* y *Como el viento*) y cinco cuentos o relatos (“*El comisario*”, “*La cueva*”, “*Ella*”, “*El necrófono*” y “*El seis*”), me gustaría centrarme en las principales novelas de su segunda época, que es donde alcanza su plena madurez como creador literario.

Después de quince años de silencio editorial, la novela *Los días de Tláloc* (1991) marca un parteaguas en la trayectoria literaria de Orea Marín y señala el inicio de su segunda época como narrador y de su madurez como creador. *Los días de Tláloc* es una novela de aventuras, sobre todo en el primer capítulo, titulado “En donde me doy cuenta de que la caza no es la pieza”. Aquí se narra la cacería de un tigre y el hallazgo de una zona arqueológica en algún lugar de la intrincada selva costera de Jalisco o Nayarit, donde ocurre el encuentro con la vasija o máscara de Tláloc que será la clave del resto de la novela. La caracterización de los personajes es una obra maestra de penetración psicológica y dramatización de las situaciones, que crea una atmósfera de misterio y suspenso permanente.

Desde el primer capítulo el lector queda atrapado en esta trampa de palabras, en esta novela apasionada y apasionante. (Cabe decir que estas características regirán en todas sus novelas). Esta novela da la impresión de ser en gran parte autobiográfica y de basarse en experiencias reales del autor, mezclando la ficción con la realidad. (El propio don Augusto me confirmó que sus personajes son, en su mayoría, personas reales que él conoció). Es una novela escrita en primera persona del singular, en tiempo pasado, donde el narrador es al mismo tiempo el protagonista y el “hilo rojo” de la historia, novela poseída por la pasión de la búsqueda y el desciframiento en torno a los signos ocultos o disimulados (esotéricos) del antiguo culto a Tláloc, tallados en las paredes de cantera de la iglesia franciscana del siglo XVII de Santa Cruz de las Flores, Jalisco. Al igual que las cofradías de alarifes iniciados dejaron sus mensajes ocultos en las catedrales góticas europeas, aquí en Santa Cruz de las Flores la cofradía de maestros cantareros-agricultores-danzantes dirigidos por frailes franciscanos —a su vez iniciados en los secretos de la mística solar— dejaron un código de piedra, una obra maestra de arte *tiquizque*, que sincretiza dos tradiciones religiosas a través del lenguaje simbólico, la náhuatl y la cristiana; junto con Orea Marín podemos decir, con toda razón, que estas piedras están vivas y hablan su antigua sabiduría al que sabe escucharlas.

Por lo tanto, se trata también de una novela iniciática y mágica, donde el protagonista nos va revelando las claves, los *signos*, las etapas, los obstáculos, las iluminaciones o descubrimientos en el desciframiento del misterio del templo y del misterio de su propio ser. Nos narra sus encuentros con personajes misteriosos, relacionados con el mundo mágico-espiritual: un curandero, un maestro espiritual (el doctor L. B.), un sacerdote apodado el Huertano, el arriero que lo lleva a contactar con el mundo subterráneo de las hormigas y que lo conduce a Fiacro, el mayordomo de la cofradía de charros de San Isidro Labrador, y un anciano mixteco llamado “El herrero de la casa del sol”, entre otros.

También podríamos caracterizarla como novela antropológica, ya que describe el culto sincrético indígena-cristiano a Tláloc-San Isidro Labrador, así como las actividades de la mencionada cofradía de charros de San Isidro Labrador y las prácticas de un curandero tradicional, que hace limpias con las ramas de esquivel que crecen en el propio atrio del templo de Santa Cruz. Entreverados con la narración, abundan los discursos, los “avances de investigación”, las interpretaciones y disquisiciones que el protagonista va recopilando sobre la marcha de su indagación, complementado con fotografías en blanco y negro de los diversos detalles del templo; todo esto nos muestra la vasta erudición del autor y de sus variados informantes, en torno a la mística solar, la religión y la simbología náhuatl, el esoterismo oriental y la historia antigua de Jalisco, principalmente.

Esta novela es un homenaje a la resistencia de la cosmovisión indígena que, gracias a la negociación mañosa (tequitqui) con los dominadores y a la existencia de sociedades secretas indígenas y cofradías de danzantes que conservan la vitalidad y vigencia de los símbolos ancestrales, ha logrado sobrevivir a cinco siglos de colonización europea. La lectura de esta

novela nos alfabetiza en el lenguaje de los símbolos, los jeroglíficos, los rituales y las danzas indígenas, nos educa iconológicamente y nos dice cómo despertar las facultades intuitivas, sintéticas, transracionales; es decir, nos enseña otro método para leer y descifrar la realidad, a través de los signos no verbales en que se expresa la *Totalidad*.

Esta novela es una invitación a seguir esa voz casi inaudible que nos llama desde la penumbra de un jardín, de un Tlalocan, del interior de una piedra sagrada, convertida en signo visible; convertidos en “arqueólogos de símbolos”, más que en simples desenterradores de tepalcates, descubriremos el México subterráneo, profundo, ancestral, la voz del viejo Tláloc y sus múltiples disfraces. Tal parece ser el mensaje final de *Los días de Tláloc*.

En su siguiente novela, *Matanchén* (1992), Orea Marín se traslada a la atmósfera de la costa-selva jalisciense y nayarita (donde existe una playa llamada Matanchén, cercana a San Blas), para darnos una novela breve, pero intensa como pocas en el ámbito de la literatura mexicana, dialógica, construida en torno a la conversación de dos amigos que se encuentran después de un tiempo de no verse y se ponen a hacer confidencias, que los van acercando cada vez más al borde de la verdad peligrosa.

Ambos personajes, Juan Gamuza y Epitacio Fletes, son empleados del Amo Viejo, el cacique de la hacienda de Higuera Blanca, amo y señor de vidas, supremo juez y autoridad, dueño de los destinos ajenos (como aquel otro cacique prototípico de la literatura mexicana, Pedro Páramo). Juan Gamuza encarna la voz de la tradición oral campesina, con su español arcaico, su tono pausado, prudente, autocontenido, que no desperdicia palabra alguna; es el hombre que se enfrenta a la vida con una ética paradójica y con esa marrullería de saber acechar los signos, de columbrar (sabiduría del saber ver). Con esta argucia de palabras afiladas y precisas Juan Gamuza le va contando sus secretos a Epitacio Fletes, no nomás por nomás, sino para irlo acorralando en su propia verdad peligrosa, hacerle reconocer sus engaños y traiciones, ponerlo de espaldas contra la pared de su destino y no dejarle más que una salida: el suicidio. En esta novela magistral, la tensión psicológica va creciendo conforme a la importancia de los secretos revelados, como técnica creadora de suspenso, hasta alcanzar el clímax final. Los episodios de la vida de la hacienda se entrecruzan en el aire como balazos: los crímenes planeados por el hacendado y ejecutados eficazmente por sus guardianes del orden, los matones liderados por Juan Gamuza, “el charro de más respeto”; las interrupciones producidas por Pacomio, el hermano loco del Amo Viejo; la pasión descontrolada por los juegos de cartas y las peleas de gallos; los pactos con el diablo, el toro pinto, el guajolote cundo, el burro manco, el perro prieto y las acciones del líder de los impactados, Cleto el Ruiseñor; la presencia cercana del mar y la tormenta anunciada por el trueno de las olas en Matanchén, la cueva oracular; las historias de amores crueles que buscan venganza; las apariciones de ánimas en los caminos y la desaparición de cuerpos en las profundidades de la tierra.

La novela hurga, a través de los recuerdos de sus protagonistas, en el interior de un universo cerrado, autocontenido, intemporal, que funciona con base en sus propias leyes como si el resto del mundo no existiera, con sus propios códigos morales fundados en una ética de la conveniencia y la ambición de los más fuertes, mundo cruento pero reglamentado, donde ganan los que mejor saben ver los *signos* y adelantarse a los acontecimientos, mundo donde la información certera es un bien celosamente protegido, donde no hay más verdad que los retazos de las sospechas, y las mentiras y fantasías nacen de un afán de saber. El misterio resulta de un ocultamiento mañoso e intencional de la verdad, de parte de los que la poseen y la manipulan desde las sombras: el Amo Viejo (el cacique) y Cleto el ciego (el hechicero).

En este mundo la sabiduría consiste en la permanente sospecha de las apariencias, la desconfianza ante lo que se dice y el desciframiento de los gestos y las acciones que traicionan las verdades no dichas: la verdad es algo que se columbra. Juan Gamuza hace que Epitacio Fletes reconozca sus verdades y que actúe en consecuencia, castigándose a sí mismo, sin tener que matarlo por su propia mano, con el simple recurso de usar las palabras apropiadas al momento. Eso mismo hace Orea Marín con nosotros, lectores dialogantes: nos va acorralando con sus palabras, nos va revelando secretos universales que no podemos dejar de reconocer como nuestros, y no nos deja más que una salida: o aprendemos a columbrar nuestra propia verdad oculta y actuamos en consecuencia, o habremos perdido el tiempo y la vida invertida en la lectura.

En *Veredas de Costa Selva* (1994) Orea Marín reunió su trilogía compuesta por *La cueva*, *Matanchén* y *Tigrero*. Veredas que van abriendo las historias humanas entre los matorrales del tiempo, veredas hacia todos los rumbos de la memoria, telar de signos. Así es la escritura de Augusto Orea Marín: veredas de palabras, senderos humanos que nos van llevando de los ojos a las profundidades de la costa selva jalisciense y nayarita, lugar donde entretienen sus vidas los cazadores de tigres y caimanes, los hacendados y los charros, los abigeos y los salteadores, los moneros y las gentes de armas, los brujos y curanderos y muchos personajes más, en el exuberante escenario selvático que tiene tanta presencia psicológica como los seres humanos.

Se podría decir que aquí se nos presenta como un novelista de la tierra, continuador de Quiroga, Arguedas, Rulfo, Guimaraes Rosa y Yáñez, donde la vida de los seres humanos se entretiene estrechamente con la de la naturaleza, hasta el punto de confundirse y ser espejo una de la otra. Las tres obras que conforman esta trilogía se integran perfectamente entre sí en todos aspectos: trama, personajes, atmósfera, lenguaje; las tres son “veredas” que conducen al mismo lugar: el mundo de la costa-selva, tal como fue percibido y transmutado estéticamente por el autor, con maestría, soltura y fuerza expresiva, logrando imágenes plásticas, personajes convincentes y atmósferas intensas.

El factor común de las tres novelas es la violencia, violencia humana y de la naturaleza, que se refleja en el lenguaje como una fuerza abstracta que lo penetra todo, una atmósfera

ominosa a la que es necesario someterse, como a una ley de la vida. Es una violencia que, domada, se convierte en poder, y los maestros de ese poder son precisamente los protagonistas de estos relatos: Juan Gamuza, el prototipo de charro y hombre de armas al servicio del cacique; el Amo Viejo, prototipo del hacendado todopoderoso; don Chico Peñascos, el cazador de tigres; Lorenzo el caimanero, etc. Por eso creo que el tema principal de estos relatos es el poder: poder de matar o perdonar la vida, poder de vivir en libertad, poder de pactar con Dios o el Diablo, poder de producir riqueza y abundancia como la tierra, poder de ver y columbrar los signos que llevan al conocimiento, poder de ser más fiera que las fieras, poder sobre los animales, los hombres y la naturaleza, poder sobre el destino y la suerte. Y en el caso de Orea Marín: poder sobre las palabras, para que digan poderosa y exactamente lo que quieren decir. El problema de la vida convertido en un asunto de poder.

*En busca de Moyocoyani* (1995), su siguiente novela, tiene una atmósfera de misterio, no como el de las novelas baratas de *suspense*, sino de un verdadero misterio que brota de signos desencadenantes de diversas situaciones humanas, que cada personaje experimenta a su manera, según el objetivo que persigue y el nivel de conciencia que tiene, a través de una serie de búsquedas y persecuciones que forman la trama del relato. El principal signo desencadenante es un *Moyocoyani* desenterrado en una zona arqueológica selvática, que representa al *Creador* del mundo o “inventor de sí mismo”, entre los nahuas. Es una novela que combina las experiencias personales del autor con otras ficticias, pero que da como resultado una obra *orgánica*, no organizada de acuerdo a un plan previo, sino que fue inventándose a sí misma sobre el camino (al igual que *Moyocoyani*), como un árbol en crecimiento que expresa naturalmente su forma.

Otra cualidad de esta obra es la galería de personajes extraordinarios y densamente reales que circulan por sus páginas, incluidos algunos pertenecientes al género de los fantasmas. Como esta novela es, de alguna manera, continuación de *Los días de Tláloc*, reaparecen personajes que ya conocíamos, como el doctor L.B., el Herrero de la Casa del Sol, Arnaldo el leproso, y aparecen nuevos personajes, como don Nico “el juramentador de Analco” y autor de un catálogo de los fantasmas de Guadalajara, el limosnero del templo del Carmen, el escritor Armando Cosani, el peluquero cazador de tesoros, los traficantes de piezas arqueológicas, los indios azcaltecas, el fantasma del parque de la Revolución y varios más. En esta obra, las piezas arqueológicas y el ignorado centro ceremonial de los indios yopis, en plena costa-selva nayarita, se convierten en el objeto de búsqueda y persecución obsesiva que moviliza las más altas y las más bajas pasiones humanas, que van desde la avaricia por la posesión y venta del *Moyocoyani* o “*Mocuani*”, hasta la obsesiva búsqueda del significado espiritual de esa pieza, mediante un ejercicio consciente de autoextenuación y sacrificio voluntario llamado *Nin Izo*.

Aunque no es una obra didáctica, está llena de enseñanzas antropológicas, geográficas, psicológicas y esotéricas que señalan caminos nuevos, signos no percibidos, puertas misteriosas. Al igual que ocurre en otras de sus novelas, aquí también don Augusto nos enseña a columbrar, reconocer y seguir la pista de los signos importantes que van surgiendo en la novela de estas vidas,

y por extensión, en la novela de nuestra propia vida. Por eso reitera que sus novelas y relatos son semióticos. En esta obra nos acerca a dos mundos lejanos, pero relacionados: el mundo mágico y peligroso de la costa-selva y el mundo paralelo de las ánimas y fantasmas que habitan el centro de Guadalajara. Nosotros, habitantes del mundo intermedio, somos trasladados por arte de encantamiento literario a ambos mundos, peligrosa y fascinadoramente abiertos. Entrar o no entrar, es nuestro dilema.

A continuación Orea Marín escribió *Los signos*. El propio don Augusto me comentó que había intentado hacer una novela que fuera al mismo tiempo policiaca, esotérica y semiótica. Creo que lo logró. Es un relato muy ambicioso, no sólo por su larga extensión y por el sostenido suspenso que logra hasta la última página, sino también por el entrecruzamiento de atmósferas muy diversas, personajes complejos y un intrincado hilo narrativo, que, de no ser por su maestría, se nos enredaría en la mente. El protagonista central del relato es un joven detective apodado “el Greco”, que va desenredando los signos de una oscura organización de narcotraficantes en la ciudad de México en la década de los años cincuenta, que al mismo tiempo están relacionados con el bajo mundo del hampa y con una organización ocultista que pretende descubrir y elaborar la fórmula del *elixir vitae*, a la manera de los viejos alquimistas.

El Greco se convierte en el hilo rojo del relato y desde su perspectiva vamos entrando en la compleja trama, que se bifurca en múltiples aventuras y atmósferas en la ciudad de México; los personajes del hampa alternan con los aristócratas, los de alma pura con los viciosos y degradados, los ocultistas con los cristianos griegos ortodoxos. En suma, me parece una novela apasionante y además creo que fácilmente podría convertirse en guion televisivo o cinematográfico, ya que está construida con base en diálogos y acciones, más que en descripciones o monólogos interiores.

En *Paso de cuervos* (1999) realiza con maestría una hazaña narrativa: entrelaza dos historias, una situada en el presente y otra en el pasado, que avanzan paralelamente en una misma geografía (la costa-selva jalisciense nayarita, en la zona del puerto Las Peñas, el actual Puerto Vallarta) y desembocan en un mismo lugar, *Paso de cuervos*, hacienda ubicada en lo alto de la serranía, perteneciente al cacique de Las Peñas. Aquí se alcanza el clímax narrativo, como signo central del relato, que de manera retrospectiva da luz sobre el significado de todo lo anteriormente narrado.

Como en anteriores novelas, de nueva cuenta Orea Marín nos introduce en el mundo de la costa-selva, con sus personajes acostumbrados: el cacique, sus guardias o matones, su familia y servidores, los indios azcaltecas con su hormiga gigante... La novedad es que ahora el cacique resulta ser un marinero alemán de apellido Baumgarten que se quedó a vivir en Las Peñas, hizo fortuna y se convirtió en el amo de la región; también aparecen un sacerdote católico, un doctor, un grupo de soldados del gobierno, los gringos de una empresa instalada en la zona y otros personajes pintorescos. En este relato se desatan las pasiones humanas usuales, en torno al poder y la avaricia, el amor y la muerte, las creencias mágicas y la realidad densamente terrenal.

La naturaleza peligrosa y virgen sigue ocupando un lugar central en el relato, pero ahora es la enfermedad incurable del cacique, que lo va deformando progresiva e irremediamente, la que se convierte en elemento determinante del destino de los personajes y detonante del relato, ya que a raíz de ella el Amo decide construir en lo alto de la serranía un refugio llamado *Paso de cuervos* donde pueda ocultarse de la mirada del mundo y guardar todas sus *alazanas* de oro y lo que queda de su familia.

*Paso de cuervos* se convierte en símbolo de muchas cosas: de fortaleza inexpugnable y lejana, de botín dorado, de la decadencia de una época anterior a la llegada del “progreso”, del derrumbe de la autoridad del cacique frente a las fuerzas del gobierno emanado de la Revolución, de la muerte inevitable que no puede posponerse ni con el poder ni con la riqueza. Los viajeros que en distintas épocas llegaron a *Paso de cuervos* con distintos propósitos, tal vez coincidan en una misma cosa con los que sólo llegamos como lectores: buscamos un tesoro, desenredar un misterio, que en nuestro caso está hecho de vidas, historias, memorias depositadas a lo largo del tiempo, que sobreviven a sus protagonistas. En la hacienda de *Paso de cuervos*, convertida en vértice narrativo, convergen todos los signos del relato y ahí adquieren su máxima densidad y significación. Esta es la hazaña narrativa que logra Orea Marín en esta obra verdaderamente climática en el conjunto de su producción.

Su novela *El torneo de los amos* (2002), que originalmente iba a llamarse *La extraña vida de Caico Zamora*, también está situada en el escenario de la costa-selva y gira en torno a los mismos personajes a que nos tiene acostumbrados: los hacendados (Arturo Izaguirre, el Amo de Higuera Blancas; Casiano Borrayo, Manuel Terrazas y Felícito Barroso), los charros al servicio de los amos (con la figura principal de Juan Gamuza y Fiacro), el hechicero Cleto el Ruseñor y su grupo de *empactados*, el padre Eugenio, la vieja Lolacha y la figura marginal, pero indispensable, del Caico Zamora, entre otros muchos. El tema central del relato es un torneo que organizan anualmente los hacendados –y que ahora toca realizarse en Higuera Blancas–, donde se juegan toda su fortuna (*alazanas* de oro, propiedades, ganado) apostando en las peleas de gallos y en los juegos de baraja. La avaricia, la desconfianza mutua y el ambiente de extrema tensión se disimulan en la atmósfera festiva de la reunión. Orea Marín nos hace vivir con lujo de detalles verosímiles –como si él realmente lo hubiera presenciado– todas las situaciones que se desatan en torno a este cónclave, debidamente contextualizado con los antecedentes biográficos de cada uno de los hacendados participantes.

Lo que resulta extraño aquí es, precisamente, la extraña vida del Caico Zamora, que vive oculto en la soledad de la selva con su esposa, para esconderse de una venganza inmerecida por una muerte de la que no fue culpable. A Juan Gamuza le encargan el cumplimiento de la venganza, pero en lugar de eso, realiza una investigación cabal de los hechos y descubre a los verdaderos culpables. A diferencia de *Paso de cuervos*, donde el relato avanza de manera convergente hasta llegar a su vértice climático, aquí el relato gira en espiral alrededor de un centro, que es el torneo, y cada aspa de la hélice conduce a su propio final. Sin embargo, los

finales se convierten en principios de nuevas historias. De hecho, don Augusto le quitó el capítulo final a esta novela (a sugerencia del editor), donde narraba el resto de la vida del Caico Zamora después que fue perdonado y salió de su escondite en la selva. El falso final de esta novela resulta paradójico: la extraña vida del Caico Zamora, signo desencadenante del relato, seguirá siendo extraña, por ausente. Tal vez no haga falta conocer ese capítulo final para sentir que el relato se cierra; pero sí hará falta para saber que los finales casi siempre son sospechosos y artificiales, porque las verdaderas historias son abiertas como la propia vida y el escritor sólo elige un segmento de esa totalidad inabarcable.

Más que cerrar con una conclusión, quisiera abrir una invitación a los lectores en general, para que se atrevan a incursionar en esta selva de signos fascinantes donde aguardan muchas sorpresas, no sólo literarias.



## La mujer en la cultura jalisciense. Siglos XIX y XX

Wolfgang Vogt  
Universidad de Guadalajara, México

Cuando consultamos una historia de la literatura mexicana o jalisciense, nos damos cuenta de que la inmensa mayoría de los escritores comentados son hombres. Sobre todo en los siglos anteriores al nuestro, muy pocas mujeres participaron en la vida literaria. Aun hoy en día, es muy difundido el prejuicio de que las obligaciones del hogar no permiten a la mujer dedicarse a tareas intelectuales. Aunque en nuestro tiempo, por lo menos, tiene acceso a escuelas, universidades y puede trabajar como maestra, periodista o en otras profesiones que requieren una sólida preparación académica.

Desde hace más de treinta años estoy estudiando la historia de la literatura en Jalisco, y eso me permite conocer más a fondo la situación de la mujer jalisciense en la cultura (Vázquez, Celina y Darío Flores, 2008).

He publicado ensayos y ponencias sobre este tema que, hasta el momento, no se ha agotado (Vogt, 1993). El presente no pretende ser un estudio exhaustivo de la problemática, sino una revisión general de los resultados de investigación ya publicados y de investigaciones en proceso.

Una de las grandes figuras de la literatura mexicana es sor Juana Inés de la Cruz. Esta autora del siglo XVII, pudo dedicarse a la creación literaria porque en el convento tenía mucho tiempo libre para estudiar y escribir. En su famosa *Carta a Sor Filotea*, sor Juana defiende el derecho de la mujer a dedicarse a tareas intelectuales. En vano pide que a la mujer, por lo menos, se le permita trabajar como maestra de niños pequeños. La autora trata también de demostrar que la mujer tiene la misma capacidad intelectual que el hombre y, por lo tanto, las mismas facultades para estudiar cualquier carrera, incluso Teología. Sin embargo, sor Juana no logró convencer a sus contemporáneos: a la Universidad sólo pudo entrar disfrazada de hombre. Las profesiones de maestro, abogado o médico, estaban reservadas al sexo masculino. Puede haber algunas excepciones, pero sabemos con seguridad que, antes del siglo XIX, las mujeres no estudiaban en la universidad. Conocemos el caso excepcional de una señora española del siglo XVIII que, con el apoyo del rey, se tituló de doctora; pero, curiosamente fue liberada de los estudios académicos y de los exámenes correspondientes para titularse. Lo importante en su caso era la dignidad académica y no el conocimiento.

Pero esta y otras excepciones confirman la regla. El siglo de las luces fue, a pesar de todo su espíritu progresista, una época que le impidió a la mujer participar en la vida cultural. Sor Juana murió a finales del siglo XVII, desesperada porque sus superiores ya no le permitieron dedicarse al estudio. En el siglo XVIII, que estuvo marcado por la ilustración, se leía poco su

obra; y sus ideas “feministas” tuvieron escasa repercusión. No se dio en los países de lengua española una escritora de la estatura de sor Juana. La ilustración fue un movimiento progresista que acabó con muchos prejuicios y preparó a la nueva sociedad burguesa, pero con respecto a la mujer, no cambiaron las viejas tradiciones. La antigua regla medieval implantada por el cristianismo, de que “la mujer tiene que callarse en la iglesia”, siguió vigente hasta el siglo XIX.

Los ilustrados fundaron escuelas para mujeres porque sólo las señoras que sabían leer, escribir y hacer números, podían administrar con eficiencia el hogar. Estas ideas ilustradas fueron, precisamente, las que marcaron la vida de México y Jalisco durante la primera mitad del siglo XIX. A los ilustrados les preocupaba, en primer lugar, la difusión de las luces, que era equivalente a la educación. Estas luces se reflejaron en México, a principios del siglo XIX, en la obra de José Joaquín Fernández de Lizardi, cuyos libros no sólo se imprimieron en la ciudad de México, sino también en Guadalajara.

Lizardi asimiló en sus escritos las ideas de los grandes pedagogos de la ilustración europea, entre los cuales destacaba en primer lugar Juan Jacobo Rousseau, el autor de *Emilio*. También apreciaba a Joaquín Enrique Campe (1746-1818), un educador alemán cuyos libros, dirigidos especialmente a jóvenes, tenían amplia difusión en este tiempo.

Lizardi y Campe son autores que trataron el tema de la educación de la mujer. Desde un punto de vista literario, sus obras son más bien insignificantes, pero las ideas sobre la educación de las mujeres son representativas de su época.

Ya en su novela más importante, *El periquillo sarniento*, Lizardi describe ampliamente la educación del protagonista de la obra cuando éste era niño, y cita los escritos de pedagogos ilustrados. En *La Quijotita y su prima*, una novela muy inferior a *El periquillo sarniento*, Lizardi combate decididamente los errores y preocupaciones más comunes en la educación femenina de su tiempo, proponiendo fórmulas pedagógicas de carácter práctico y realista. En esta novela Lizardi aborda el caso de dos niñas que, perteneciendo a la misma familia, reciben una educación totalmente distinta. Lizardi toma la vida de ambas como pretexto para explicar al lector los distintos métodos que pueden servir para educar a la mujer. Uno de ellos prepara a la mujer para el matrimonio, la maternidad y la buena moral; y el otro, forma mujeres “frívolas”, que sintiéndose superiores a los hombres esperan que ellos siempre estén a su servicio. Este segundo grupo de mujeres se interesa sólo por las cosas superficiales, como las modas, las fiestas, los paseos y las reuniones sociales; y, difícilmente se hace cargo del marido, los hijos y la casa.

La idea típicamente ilustrada, de que la mujer debe ser educada para futura ama de casa, se nota todavía con más claridad en el pequeño libro *Consejo paternal para mi hija*, que Joaquín Enrique Campe publicó en 1789, en Brunswick. Campe se hizo famoso como autor de la novela didáctica *El nuevo Robinson. Historia moral* (Campe, J. E., *El nuevo Robinson. Historia moral*, 1779). La versión original de este libro se publicó en Hamburgo en 1779, y la traducción literal de su título es la siguiente: *El joven Robinson. Un libro para entretener en forma agradable y útil a los niños*.

Este libro didáctico circuló en España a finales del siglo XVIII, y era más conocido que el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. La novela de Defoe es más literaria y por eso sigue ocupando un lugar importante en la historia de la literatura, mientras que el libro de Campe es más didáctico y debió su éxito al hecho de que dio una respuesta a las necesidades pedagógicas de su tiempo.

*El nuevo Robinson* cumplió muy bien su misión educativa durante la Ilustración, pero no responde a las necesidades pedagógicas del siglo XX. Es un libro que ahora sólo tiene interés para el historiador de la educación.

Lo mismo se puede decir del librito *Consejo paternal para mi hija*, que se conoce en los países de lengua española bajo el título de *Eufemia. Consejos de un padre a su hija*. Este libro se diferencia del *Robinson* y de la *Quijotita*, porque carece de la forma literaria de una novela. Se trata más bien de un monólogo sin ambiciones literarias que tiene meras finalidades didácticas. Para el lector actual, *Eufemia* es un libro aburrido, pero para el investigador se trata de una fuente valiosa, porque los consejos que da el padre de Eufemia, reflejan los criterios morales de la época. Las ideas expresadas son representativas de las normas morales de la sociedad tapatía de mediados del siglo XIX. Lo anterior lo comprueba una edición especial de ese libro que salió de la imprenta del gobierno, en 1854. No se trata de una reimpresión de una versión española ya publicada en la ciudad de México o en España, sino de un libro adaptado a las necesidades de la sociedad jalisciense. En la portada del libro se dice que la obra está “escrita en alemán por Mr. Campe; traducida por D. M. A. Estevan, corregida y últimamente arreglada por Don Pablo J. Villaseñor”. Este escritor tapatío gozó en ese tiempo de cierto prestigio como autor de teatro, pero en la actualidad ya no nos acordamos de su obra.

La mujer tapatía del siglo pasado debía ser “débil, delicada, sensible y tímida” (Campe J. E., 1854: 21). No se le permitía el ejercicio corporal y menos aún actividades deportivas:

La vida sedentaria y pacífica a que estáis dispuesta desde vuestra primera juventud, vuestros trajes que no os permiten andar, y os quitan los movimientos libres y rápidos, la mayor parte de vuestras ocupaciones; y, en una palabra, todo vuestro modo de vivir contribuye a manteneros en estado débil y delicado (Campe J. E., 1854: 22).

A la vida sedentaria de la mujer se opone la vida activa del hombre que, por voluntad de la naturaleza, es: *Jefe y protector de la mujer; que ésta sea su compañera agradecida y dócil*. La principal función de las mujeres es, además de ser fieles esposas y buenas madres, consistía en ser: *Prudentes administradoras de sus casas y familias; funciones augustas que merecen la más alta consideración*. (Campe J. E., 1854: 17)

Obviamente, una buena ama de casa no necesitaba una cultura amplia y profunda. No obstante, en los salones de Francia y de España de los siglos XVII y XVIII, hubo algunas damas de alcurnia que destacaron por su cultura, la cual servía para conversar con los invitados.

Algunas señoras francesas de esta época incluso destacaron como literatas, sin tratar de emular a los escritores de primera categoría.

En la alta sociedad francesa se consideraba que la cultura no era necesaria para la mujer; pero sí podía servir como un adorno porque, por supuesto, era más agradable platicar con una mujer con cierto barniz cultural, que con una que sólo hablaba de la cocina y de los niños.

En España, las mujeres de la alta nobleza no eran tan cultas como en Francia, pero sí recibían algunas clases de francés o de música. No obstante, estas mujeres privilegiadas tampoco tenían acceso a estudios sólidos, porque las universidades no les abrían las puertas.

*Eufemia* es un libro que se dirigía a la clase media acomodada y no a la alta nobleza; eso explica el que no sólo exprese indiferencia, sino incluso hostilidad hacia ella. En las cortes de San Petersburgo o Madrid, algunas mujeres hablaban francés porque era la lengua de la élite, pero para el padre de Eufemia, hasta el aprendizaje de una lengua moderna podía ser nocivo para una mujer. Este explica a su hija:

Que el mérito literario no puede ser conveniente a tu sexo (...) que conocimientos que son loables y ventajosos en los hombres, son reprensibles, dañosos y algunas veces ridículos en las mujeres. Tanto cuanto es apreciable un hombre que para llenar altos destinos sea sobradamente instruido, debe parecer repugnante la mujer que atesore ciencia inútil para llenar su misión (Campe J. E., *Eufemia*. Consejos de un padre a su hija, 1854: 36ss).

El estudio desvía a la mujer de sus tareas del hogar, y el marido “preferirá a todas las conversaciones y lecturas científicas, el orden y la limpieza de su casa, y un gasto bien ordenado” (p. 36).

En *Eufemia* se elogia a la mujer inculta, lo observamos en las palabras con las que el padre termina su discurso sobre el estudio:

“Persuádetes, pues, hija mía, de que no es la ciencia ni la literatura, ni las bellas artes, la misión de la mujer en el mundo” (p. 41).

La mujer no necesita cultura, sino conocimientos técnicos:

Una de las cosas indispensables en una mujer, es que sepa escribir y contar perfectamente (...) Una mujer bien educada debe llevar un libro de cuentas como el mejor: debe conocer los pesos y medidas para no ser engañada: es menester que aprenda de una manera exactísima esa ciencia de economía doméstica... (p. 60)

No hay nada peor que una mujer que tiene deudas por no saber administrar el presupuesto de la casa. Además de una preparación técnica, a la mujer le hace falta cierta instrucción

religiosa. Todo lo que necesita saber está en el catecismo de Ripalda, el cual, por supuesto, no lo recomienda el educador y teólogo protestante Campe, sino Pablo J. Villaseñor, que modificó *Eufemia* para los lectores tapatíos. Una mujer jamás debe entrometerse “en la erudición teológica, justamente velada a su sexo”. Villaseñor no parece acordarse de que sor Juana, en la *Carta a Sor Filotea*, discute problemas teológicos para demostrar que la mujer tiene la misma capacidad intelectual que el hombre para tratar esos temas.

Los tapatíos del siglo XIX sólo se acordaban de sor Juana con horror, ya que, al fin y al cabo, fue una mujer que sabía latín. Por eso, en *Eufemia* se prohíbe a las mujeres estudiar lenguas clásicas, que eran la base de la cultura literaria de los siglos pasados: “Ni te hablo de las lenguas sabias, porque nada hay más fastidioso ni chocante que una mujer hablando latín o teniendo pretensiones de saber griego o hebreo” (p. 74).

Fernando Calderón, gran autor de teatro que inició su carrera literaria en Guadalajara, donde nació y se formó, compartía la opinión de Campe y Villaseñor sobre la educación femenina. En una de sus comedias neoclásicas, anteriores a la edición tapatía de *Eufemia*, critica a una de sus figuras femeninas con los siguientes versos:

Ocuparse todo el día  
De Ovidio y Cicerón  
Solamente por pasar  
Por erudita, y en fin  
Disparates en latín  
Todas horas hablar;  
No se puede tolerar,  
Amigo, en una mujer.

F. Calderón.

A pesar de todas estas limitaciones, surgen algunas escritoras en la literatura mexicana del siglo XIX. En la vida literaria de Jalisco participan Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia de Castellanos, Refugio Barragán de Toscano y Antonia Vallejo. La primera es una escritora de gran importancia nacional; la segunda es una poetisa muy celebrada a finales del siglo XIX, pero hoy poco recordada. Refugio Barragán y Antonia Vallejo formaron parte de esa primera generación de escritoras que trató de competir con los hombres en el campo profesional de la cultura. Refugio era de familia modesta, y ganaba el sustento trabajando como maestra; así tenía la suficiente independencia económica para dedicarse a la creación literaria. Isabel Prieto y Esther Tapia eran madres de familia, pero la buena posición económica de sus maridos les

permitía dedicar mucho tiempo a la literatura, dejando los quehaceres de la casa y el cuidado de los niños a la servidumbre.

Las mujeres de clase media y baja, normalmente estaban absortas en las tareas del hogar. Sólo en el momento en el que tuvieron acceso a la educación superior y se les permitió dedicarse a profesiones de cierto nivel intelectual, empezó a cambiar paulatinamente su situación.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, algunas mujeres, sobre todo maestras, destacaron en el periodismo y, así, dispusieron de una tribuna que les permitió difundir las nuevas ideas feministas. De esta manera, poco a poco, la sociedad jalisciense tradicional se dio cuenta de que la mujer tenía las mismas facultades que el hombre para participar en la vida cultural.

Profundicemos ahora en el caso de la maestra Refugio Barragán de Toscano, quien nació en 1843 en el pueblo de Tonila en el sur de Jalisco. Fue hija de un profesor; de niña pasó varios años en Los Reyes, Michoacán, y después se fue a vivir a Colima, donde continuó sus estudios y trabajó como maestra. Sabemos que pasó varios años allí, en Ciudad Guzmán y en Guadalajara. Al final de su vida radicó en la capital de la república, donde murió en 1916.

Refugio Barragán era de una familia de clase media y, por lo tanto, tenía que ganarse la vida trabajando si quería dedicarse a las letras. Un marido la podría haber mantenido, pero no habría dispuesto de la servidumbre necesaria para las tareas de la casa. Como maestra de primaria recibió la preparación que necesitaba para ser escritora, y sus obras literarias, incluso podrían haber aumentado sus ingresos.

Antes sólo las damas aristocráticas tenían acceso a una educación superior, pero en el momento en el que las mujeres pudieron recibir una formación profesional, aumentó en forma considerable el número de escritores.

Si tomamos en cuenta todos estos hechos, la carrera de refugio Barragán como escritora tiene grandes méritos. Ella no fue una dama educada en su propia casa por maestros particulares, ni en sus ratos de ocio se dedicaba a la creación literaria. Los escasos recursos de su familia la obligaron a estudiar una carrera en condiciones difíciles y a buscar una mejor posición social como escritora.

Publicó sus primeros poemas en el periódico colimense *La Aurora*. En 1880 se editó en Ciudad Guzmán su poema religioso “La hija de Nazareth”, reeditado en Veracruz en 1885. Su libro *Celajes de Occidente* (Barragán de Toscano, 1880) contiene, según el crítico colimense Miguel Galindo (Galindo, 1925) “composiciones de gran mérito”. Según él, la poetisa “es quizá entre las tapatías la más inspirada y la más correcta”. A Miguel Galindo le interesa la autora sólo como poetisa, ya que no menciona sus obras de teatro ni su famosa novela *Los subterráneos del Nevado* o *La hija del bandido*, editada en Guadalajara en 1887. Es el único libro de Refugio Barragán del cual todavía se hacen reimpresiones.

El nombre de Refugio Barragán, al igual que el de Antonia Vallejo no figura en las historias de la literatura mexicana, con excepción de la de Galindo que sólo es conocida en el occidente de la república. La Enciclopedia de México y el Diccionario Porrúa dedican pequeñas notas a la vida y obra de la autora. Sus poemas y dramas pasaron al olvido, sin embargo, su novela *La hija del bandido*, sigue teniendo lectores sobre todo en las poblaciones que se encuentran cerca del nevado de Colima. Ya no hacen reediciones de esta obra en Guadalajara.

El Archivo Municipal de Ciudad Guzmán la publicó en ediciones hechas en máquina de escribir. Para nuestro estudio nos referimos a la de 1987, pero conocemos otra de 1993. *La hija del bandido* es la primera novela jalisciense escrita por una mujer. La autora se basa en leyendas sobre el Nevado de Colima, en cuyas escondidas cuevas se encuentran ricos tesoros abandonados por bandidos que vivían allí. Gran parte de la acción de la novela se desarrolla en estos “intrincados subterráneos, desconocidos hasta hoy en su mayor parte”, (Barragán de Toscano, *La hija del bandido*, 1987, pág. 2) Allí vivieron durante largos años bandidos:

Bajo el mando de diversos capitanes, célebres por su rapiña, ferocidad y valor. Uno de ellos, y quizás de los más celebres por sus crímenes, fue sin duda Vicente Colombo, del que me ocuparé en el presente libro, sin hacer más que trasladar al papel aunque ligeramente ataviado con el lenguaje de la ficción de la novela, la relación que de sus hechos me hizo una tarde la tía Mariana (p. 3).

Refugio Barragán da forma literaria a las leyendas populares de la región en la cual vive. Todavía en la actualidad, en casi toda la república, la gente habla de tesoros escondidos en cuevas y siempre hay personas que tratan de encontrarlos. Otro tema que fascina al pueblo es el de los bandidos. En el mundo occidental existen leyendas sobre bandoleros de buenos sentimientos. Gracias a la figura legendaria de Robin Hood eternizada por la literatura inglesa los bandidos nobles que roban a los ricos para ayudar a los pobres gozan de gran prestigio y aparcan en la literatura de muchos países. En México, por ejemplo, es muy popular “Chucho el roto”; incluso algunas personas veían en el narcotraficante Caro Quintero a una persona fuera de la ley pero que ayudaba a los pobres.

La inseguridad que había en los caminos del México del siglo XIX hace difícil mantener la ficción de que muchos de los bandidos en el fondo son nobles. Ignacio Manuel Altamirano y Manuel Payno describen en sus novelas *El Zarco* y *Los bandidos de Río Frío* la inseguridad de los caminos y la actuación perversa de los bandidos que amenazaban la estabilidad política y social del país. Era una verdadera aventura cruzar la sierra que separa la ciudad de México de Puebla, porque en sus tupidos bosques se escondían muchos bandidos. Algunos viajeros extranjeros que llegaron al puerto de Manzanillo se quejaron en sus libros de viajes de los frecuentes asaltos que sufrían los comerciantes que se dirigían a la ciudad de Colima. Al hablar de bandidos Refugio Barragán trata un tema candente de la sociedad mexicana del siglo XIX. La forma literaria que escoge la autora es la novela folletinesca que atrae la atención del público con escenas truculentas

y descripciones amarillistas. Algunos capítulos llevan encabezados realmente escalofrantes, como por ejemplo: “Dos tumbas” o “Una escena de sangre”.

En esta obra se reflejan las influencias negativas de autores populares franceses como Alejandro Dumas, padre e hijo, y Eugenio Sue. También podríamos establecer alguna relación con las novelas de Víctor Hugo. El defecto de este narrador es que a diferencia de Balzac o Flaubert no describe la realidad tal como se presenta, sino que la estiliza oponiendo figuras sublimes a otras grotescas y nefastas. De esta manera la percepción de la realidad se distorsiona.

Refugio Barragán toma precisamente este camino. Contrasta figuras llenas de virtud con otras horripilantes y malvadas. Este dibujo en blanco y negro le quita verosimilitud a la novela. A la autora no le interesa hacer una matizada descripción de caracteres, ya que sólo se preocupa por mantener en suspenso al público, lo que se puede deducir de la siguiente digresión:

Nada me disgusta tanto cuando leo una novela como que el autor deje pendiente el hilo de los acontecimientos, y me lleve a presenciar hechos atrasados que vienen a entorpecer el pronto desenlace de aquéllos...

Perdónenme, pues, mis lectores, si hoy me vengo de esos disgustos, haciéndoles a mi vez desandar lo andado cuando justo están ansiosos del desenlace. ¡Paciencia, lectores míos, con la autora de este libro, quien no tiene más intención que agradaos, entreteniéndolas vuestras horas de ocio! Adelante (p. 138).

La acción de la novela se desarrolla a finales del siglo XVIII y la protagonista es una joven angelical hija del temido capitán de bandidos Vicente Colombo. María pasa su infancia en los sótanos del Nevado, los cuales están equipados con mucho lujo. Cuando cumple quince años, su sirvienta le entrega una carta de su difunta madre, en la cual ésta avisa a la hija que su padre la había robado y violado y le recomienda tratar de abandonarlo para buscar a su abuelo.

María ignora que en los sótanos se encuentra preso un coronel a quien Colombo trata de chantajear en vano; ella logra escaparse de las cuevas pidiéndole a su padre el favor de mandarla a vivir a Zapotlán. Como su padre la adora, le cumple el deseo. María es muy bien aceptada en la buena sociedad de Zapotlán donde vive como supuesta sobrina de un vizconde de Guadalajara. Se hace amiga de Cecilia, la hija del coronel que, sin ella saberlo, su padre tiene preso.

La acción se enreda y desenreda, no faltan intrigas, secuestros, asesinatos. Colombo trata de alejar a María de su novio, un abogado sin fortuna, pero después de toda una serie de situaciones peligrosas los malos son vencidos y triunfan los buenos. La justicia extermina a los bandidos y el coronel regresa a su casa.

Ahora aparentemente nada impide que María se case con su novio Rafael, pero ella rechaza el matrimonio, porque tener a la hija de un bandido como esposa mancharía la posición social del abogado. Ella se recluye en un convento de Guadalajara.

La novela está llena de escenas edificantes que van de la sensibilidad neoclásica a la romántica. De herencia neoclásica son las abundantes moralejas que inserta la autora en su novela. En la última parte abandona el escenario de los bandidos:

voy a correr una decoración que cubra las oscuridades de los crímenes con la luz de la fe y la poesía de la religión.

¿Y quién es aquél que, poseyendo un espíritu elevado a las grandezas de Dios, no se siente arrobado por ese dulce misticismo que, como un delicioso perfume, se desprende hasta de los actos más sencillos de nuestra religión? (p. 365)

Durante más de dos páginas la autora aburre al lector con este tono pseudo moral y al final se disculpa con las siguientes palabras: “perdóñenme, lectores, si os he entretenido con este párrafo, que a muchos de vosotros parecerá largo y que a mí me parece bastante corto”. (p. 366)

Desafortunadamente el estilo de la novela se caracteriza por una retórica hueca que se nutre de fórmulas gastadas. Refugio barragán de Toscano escribe con fluidez y habilidad, pero su estilo es demasiado esquemático y carece de sinceridad y originalidad. Las fórmulas que utiliza para describir personas y paisaje no permiten diferenciaciones y unifican todo. Sus descripciones del nevado, de Zapotlán y de Guadalajara, son demasiado generales. El lector tiene la impresión de que la autora no describe escenarios de la vida real, sino del teatro.

Una de las partes más valiosas de la obra es la descripción del día de reyes en Zapotlán, de la cual la autora nos da “una ligera idea” (p.107). Es una lástima que los elementos costumbristas sean tan escasos en esta novela. *La hija del bandido* es una novela folletinesca en la cual se mezclan elementos románticos y neoclásicos. Su estilo demasiado retórico y amarillista le quita muchos de sus méritos porque más que la calidad literaria, a la autora le preocupa mantener en suspenso a sus lectores. A pesar de todos estos defectos la obra sigue teniendo interés para los lectores del sur de Jalisco y Colima, porque en ellas se transmiten aspectos importantes de la cultura popular de esta región.

## Bibliografía

Barragán de Toscano, R. (1880). *Celajes de Occidente*. Ciudad Guzmán.

\_\_\_\_\_. (1987). *La hija del bandido*. Ciudad Guzmán: Archivo Municipal.

Campe, J. J. (1779). *Consejo paternal para mi hija*. Hamburgo.

\_\_\_\_\_ (1789). *Consejo paternal para mi hija*. Brunswick.

Campe, J. E. (1779). *El nuevo Robinson. Historia moral*. Hamburgo.

\_\_\_\_\_ (1854). *Eufemia. Consejos de un padre a su hija*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.

Galindo, M. (1925). *Apuntes para la historia de la literatura mexicana*. Colima.

Vázquez, Celina y Darío Flores. (2008). Las escritoras jalsicienses en el siglo XIX. En L. C. Vázquez Parada, *Mujeres jalsicienses del siglo XIX. Cultura, religión y vida privada* (págs. 43-57). Guadalajara: Edit. Univ. UdeG.

Vogt, Wolfgang (1993). *Literatura. Tomo VI, Enciclopedia Temática de Jalisco*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.

## Procesos de identificación contemporánea: la narrativa picaresca mexicana

Patricia Córdova Abundis  
Universidad de Guadalajara, México

En 1554 la picaresca española aparece como mordaz crítica a la corrupción del clero y a la desestructuración social que lanzaba a la mendicidad a hidalgos venidos a menos y otros grupos vulnerables en la España contrarreformista. El anonimato con que fue publicada *La vida del Lazarillo de Tormes* y su anotación en el *Índice* inquisitorio son signos que advierten sobre su poder crítico y de removedor de conciencias. Pero aún una lectura contemporánea de tal obra sacude porque en el *Lazarillo* se critica explícitamente la avaricia, la corrupción económica y moral, la perversión de menores, y la sensualidad sin límites de quienes profesan la continencia como un voto. El carácter tragicómico y el lenguaje coloquial con que se desarrolla el discurso autobiográfico de un personaje emergido del lumpen social, de un pícaro, se encuentra muchos años después también en una tardía, pero genuina, picaresca mexicana. En 1816, José Joaquín Fernández de Lizardi publica *El periquillo sarniento* porque sólo a través de la ficción podía establecer una crítica a la corrupción pública y privada mexicana sin acabar en la cárcel. Sin embargo, como es sabido, los capítulos concernientes a su crítica de la esclavitud necesitaron esperar hasta 1830 para publicarse sin censura: la crítica al ejercicio de la esclavitud aún perturbaba.

En ambas novelas la polifonía existente reproduce voces decadentes: sacerdotes miserables, avaros y perversos, mendigos abusivos, falsos sabios, tahúres, simuladores...Y en ambas, son escenas sórdidas las que nos mueven a reírnos amargamente de la bajeza humana: un mendigo ciego, en un gesto de egoísmo supremo, introduce su nariz en la garganta de su hambriento lazarillo hasta provocar que éste vomite la longaniza que le ha robado. Y, en el caso de *El periquillo sarniento*, un maestro apócrifo parlorea como astrólogo y filósofo sin tener idea de lo que está hablando.

Nada como la literatura para remover, concienzudamente, la descomposición social. El texto literario polifónico actúa ahí en donde el texto político, histórico, o institucional, han perdido efectividad. Siguiendo a Bajtin (1986), en sus *Problemas de la poética de Dostoievski*, abordó la polifonía tanto en el diálogo vertical que se da en la propia conciencia de un personaje como en los diálogos horizontales entre personajes. Aunque me centro, aquí, en la polifonía vertical. De la misma manera sigo a Teun van Dijk (2000) y Etienne Balibar (2009) en su concepción de la identidad como un concepto demasiado inasible al cual nos podemos acercar a través de conceptos más concretos como los *procesos de identificación*, que comprenden la acción de identificarnos temporalmente con hechos, enunciados o símbolos. Considero además el concepto de *representaciones sociales* con el que se identifican argumentos, creencias o valores grupales, en enunciados y/o prácticas realizadas por grupos específicos. En ese sentido, mi análisis pretende reconocer procesos de identificación y representaciones axiales, en la polifonía literaria, que tienen correspondencia con la realidad cultural mexicana contemporánea.

En este contexto y con esta perspectiva, abordo la novela *El amante de Janis Joplin*, escrita por Élmer Mendoza y publicada en 2001. En la historia de publicaciones de este autor, *El amante de Janis Joplin* es un primer acercamiento a la temática del narcotráfico. Le antecede la obra que lo llevó al reconocimiento internacional, *Un asesino solitario* (1999). Le sucede *Efecto tequila* (2004), novela en la que aborda el tema del crimen en el escenario internacional, pero en la que continúa el énfasis en la interioridad de los personajes, aunque siempre matizando con las profundidades y superficies de la idiosincrasia mexicana. No está de más mencionar que fue hasta 2008, con *Balas de plata*, que al autor se le consagró como el creador de la novela del narcotráfico. Designación que podría llevar a minimizar la calidad literaria de su obra e incluso podría propiciar el evadir una interpretación, a mi juicio necesaria, si pretendemos comprender nuestra actualidad. En muchos sentidos, la novelística de Mendoza es una evidencia palpable de que México ha llegado demasiado temprano a esta fiesta de adultos que es la globalidad. Sus personajes suelen corresponder a esas capas sociales en las que la educación y conciencia son tenues o están sórdidamente desgastadas. La interpretación de su narrativa me acerca entonces a una conjetura extraliteraria: nuestra conciencia y cuerpo nacional están en plena pubertad, adolecemos porque no sabemos si pertenecemos a nuestro pasado primigenio o a nuestro futuro inmediato. No hemos sabido integrar nuestro pasado con nuestro futuro. Ambos implican una riqueza extraordinaria: la histórica y la material, y su naturaleza es tan rebosante que no sabemos del todo qué hacer con la misma.

La exposición aborda tres aspectos. El que se refiere a la polifonía, que he llamado patológica, en su protagonista David Valenzuela, así como los mecanismos de humor y simbolización con que se construye a este sofisticado pícaro. Reflexiono, además, sobre la dinámica de fricciones que se realiza entre los distintos grupos sociales recreados en el texto mismo. Realizo aproximaciones analíticas intermitentes a la presencia del "norte" como un amor imposible ante el fracaso del mexicano que se simboliza, en nuestro texto, en el mismo David Valenzuela. Finalmente mencionaré algunas características del lenguaje utilizado que garantiza la verosimilitud <sup>1</sup> en la novela.

La historia de la narración sucede en el comienzo de la guerra sucia, finales de los sesenta y principios de los setenta, cuando el triángulo dorado, que incluye parte de Chihuahua, Durango y Sinaloa repuntaba como la región en donde más marihuana y amapola se cultivaba (Saviano, 2014). Como afirma el narrador de *El amante de Janis Joplin*, los que no se iban al norte podían dedicarse al trabajo del campo que muchas veces implicaba este tipo de cultivo. En la novela también están representados: el universitario que deviene guerrillero, la universitaria consciente que cree en la justicia, pero acaba replegándose en los roles que el status quo permite, los pequeños empresarios creyentes y portadores de una cultura mexicana vernácula, y policías.

---

<sup>1</sup> Asumo el concepto de verosimilitud siguiendo a Ricoeur: "La verosimilitud es también un campo de lo verdadero, su imagen y su semejanza. Lo más verosímil es lo que se ciñe lo más posible a lo familiar, a lo ordinario, a lo cotidiano, por oposición a lo maravilloso de la tradición épica y a lo sublime del drama clásico (...). Por eso el recurso a lo verosímil no podía ocultar por mucho tiempo el hecho de que la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero" (2004: 393).

David Valenzuela es un joven que vive en la sierra sinaloense. Lo caracterizan sus dientes pronunciados, salientes, y sus labios siempre abiertos. Aunque parece tener cierto atractivo, su pensamiento es lento, sus reacciones retardadas. David tiene fijaciones amorosas que navegan entre el deseo sexual, una obsesión inocente, y la imposibilidad de hacer conjeturas realistas. En suma, es el tonto de la serranía que a duras penas terminó la primaria. Pero David no se apellida Valenzuela en forma insignificante. Tiene una habilidad que hace de su destino algo único: tiene un brazo y una puntería prodigiosa. Una noche, en una fiesta juvenil, bajo la luz de la luna y ante el calor de las cachimbas, se encuentra frente al deseo de Carlota, quien es una joven “apartada” por un narco de la región. Y, aunque las “apartadas” no deben bailar sino con su hombre, ante la ausencia del mismo, Carlota siente atracción por quien ha sido su vecino desde la infancia. Mientras bailan, en pleno escarceo sensual, en el que David ha incluso llegado al clímax, llega Rogelio Castro, narcotraficante e hijo del capo más importante de la zona. Castro está decidido a perdonar a David, pues finalmente es el tonto del pueblo; pero cuando la luz de la luna le permite percatarse de la evidencia que humedece los pantalones de David, Castro saca el arma, empuja al joven y, cuando éste cae al suelo:

David vislumbró a Carlota Amalia vuelta de espaldas para no mirar, abrazada por sus amigas. Los demás permanecieron quietos, la violencia genera cobardía. Entonces David miró a su oponente, que antes de sacrificarlo se daba el lujo de apuntar al cielo con la pistola, para luego bajar el arma lentamente, cuando (David) tocó una roca con la punta de los dedos y le tiró una pedrada veloz a la cabeza, Pock, como supremo mecanismo de defensa.

Rogelio cayó sin sentido... (Mendoza, 2001: 14)

David se convierte así en un asesino involuntario que recibe la ayuda de su padre para escapar en una avioneta a Culiacán. Este evento suscita un desdoblamiento en el personaje que dará lugar a lo que podemos llamar una polifonía patológica. Cuando David se pregunta a sí mismo si lo apresara el comandante Nazario, a quien vio asesinar, en su niñez, a tres presuntos guerrilleros, una voz interior le contesta “David, ¿me oyes?”. El joven palidece y abre más la boca y la voz le dice:

No me busques porque no me verás, estoy dentro de ti, ¿Dentro de mí?, Acabas de aniquilar a ese infeliz, ¿Dónde estás, quién eres?, Estoy dentro, ya te dije, no me preguntes, No puedes estar en mi cabeza, Claro que puedo, cálmate, te voy a explicar, ¿Eres el diablo?, No, soy tu parte reencarnable, ¿Qué? Tu karma, lo que va reencarnar de ti cuando mueras, Cuando yo..., no entiendo. (...) Tranquilízate no te voy a hacer daño (...)No quiero oírte, eres el chamuco, déjame, los demás oyeron los gritos y rodearon al muchacho. No hagas escándalo, reclamó la voz, Para hablar conmigo no tienes que hablar, puedo oír lo que piensas, David sacudía la cabeza, Lárgate, maldito, no quiero ir al infierno (...) (Mendoza, 2001: 16).

A lo largo de la novela, la voz interior de David Valenzuela funciona como un alter ego con una suspicacia y malicia que, por sus limitaciones mentales, David parece no tener, pero ahora ha adquirido. David es un personaje inocente al grado de enamorarse persistentemente, sin grandes motivos, primero de Carlota y luego de Janis Joplin, según explicaré en unos momentos. En oposición, la voz interior le recuerda en forma insistente que es ya un asesino, le exige valor, se ríe de él, le sugiere olvidar a Carlota, vivir el momento... En suma, le proporciona una astucia y perspicacia necesaria para sobrevivir en un ambiente social de inestabilidad política, económica y moral.

La inocencia de David contrasta con su voz interior, la cual le explica sus emociones más desconcertantes. Así, por ejemplo, cuando su padre lo visita en casa de su tío y regresa de nuevo a Chacala, su pueblo, siente que lo invade un vacío que lo lleva a pensar que va a morir. La voz interior le explica “No es eso (...) Es sólo una de las formas que tiene el hombre de percibir la soledad” (Mendoza, 2001: 37). La realidad rebasa a David, igual que actualmente nuestro país es rebasado. Pero, también en forma análoga a nuestro país, David cuenta, como ya mencioné, con una virtud estratégica, un elemento que es susceptible de ser explotado: su brazo vale oro.

Cuando su tío Gregorio le pregunta si le gusta el beisbol, ninguno tiene idea de lo que está por venir. Otro jugador, ante la desgarbada apariencia de David, pregunta al entrenador que es el tío Gregorio: “Oiga, ¿no le falta un veinte pal peso?, [y él le contesta] Cabrón, ¿te crees Albert Einstein o qué?, no te vayan a contratar los pinches rusos” (Mendoza, 2001: 37).

En el partido David Valenzuela se vuelve una sensación como picher, lo cual provoca que el tío Gregorio sea contratado como manager de los Tomateros de Culiacán e integre en su equipo a su sobrino. En forma casi inmediata viajan a California, en donde, en medio de un partido, la parte reencarnable de David reaparece y le provoca un ataque de pánico al recordarle que desarrollará “un instinto asesino” porque ha matado a un hombre. Sin embargo, un representante de los Dodgers lo intercepta y le ofrece un contrato. En medio de la euforia, el Cholo, un jugador amigo de la familia, aprovecha el viaje para traficar con unas maletas de marihuana, y David decide abandonarlo en su transacción con un par de gringos.

En su nocturna caminata, tiene lugar el evento que acabará por marcar todo su futuro. En un solitario callejón, aparece Janis Joplin quien, en su confusión psicodélica, lo lleva consigo, se despoja de su túnica y lo seduce. Sin embargo, ante el inicial titubeo de David, quien se pregunta si Janis no estará “apartada”, su voz interior le dice: “No digas babosadas (...) esa mujer quiere carne de cañón” (Mendoza, 2001: 46). Pasado el momento, Janis le pregunta “*Do you know who I am? (...) you can tell everybody you fuck Janis Joplin*” (ibídem). La escena está salpicada de ternura e ingenuidad. David recuerda las palabras de su madre quien le ha advertido que el diablo cobra las formas más diversas, busca los pies de la cantante para ver si son pezuñas, pero sólo descubre que su larga túnica los cubre. David goza momentáneamente a Janis y a Norteamérica, porque, al día siguiente, después de descubrir una imagen de la rockera en el periódico y de confiarle al

Cholo la noche que vivió con ella, la euforia sacude al equipo, celebran con cerveza y finalmente llega el tío Gregorio con el manager de los Dodgers, quien al ver a David con la cerveza en la mano y en lamentable estado, rompe el contrato. De esta manera, el éxito inminentemente alcanzado se desmorona. El evento, como tantas veces la realidad mexicana, es un casi, un ya merito que no sucede porque las reglas disciplinares, el sometimiento a un sistema no se cumple. Aquí la cohesión y coerción social no funciona a través del sistema, sino a través del impacto de personalidades.

Más adelante, es la voz interior de David quien le sugiere matar al hermano mayor de Rogelio Castro, el hombre a quien asesinó, y le sugiere enfrentarse a un conjunto de sicarios que han llegado a la casa de su primo el Chato, quien es un ex universitario venido a guerrillero. De igual manera, la voz misma lo culpa de la muerte de su padre, quien ha sido asesinado por uno de los Castro y le exige vengarse. En suma, ante las situaciones de placer o peligro posible, su parte reencarnable le sugiere arremeter, reaccionar emocional y brutalmente. Mientras que frente a situaciones de desconcierto, le proporciona el argumento que explica la situación. Este contrapunto es lo que permite referirnos a una polifonía patológica porque el diálogo entre la voz y David no es armónico, sino conflictivo.

En su segunda huida, David se incorpora en una comunidad de pescadores en la que conoce a Rebeca Manzo, hija de un pescador, que se empeña en seducirlo. Pero David es religiosamente fiel a Janis Joplin, de quien siempre carga su fotografía de periódico en el pantalón y con quien sueña llegar a casarse. Ante la vigilancia terrestre del narcotráfico, el Cholo, quien ha confesado a su padre que se dedicará al narcotráfico porque es un requisito del cartel que la familia esté enterada, le pide a David trasladar droga en lancha a Norteamérica. Lo logra y recibe el reconocimiento de la comarca pesquera. A estas alturas, David ha aceptado su voz interior.

Un asesinato accidental, un primo guerrillero, un mejor amigo narcotraficante, el oficio de pescador, llevan a David a ser detenido y acusado de narcotraficante, abusador de niños y de guerrillero. A las escenas cómicas, le siguen las trágicas. Las escenas de tortura, recreadas en la novela, tienen un mayor impacto porque tres cuartas partes de la novela hemos asistido la inocencia con la que David se va incorporando a las circunstancias de su vida, hemos presenciado cómo su limitación mental constantemente roza con la humillación. Veamos una escena de tortura: “Mientras confesaba sangró por cráneo, nariz y boca, le dolía el pie izquierdo, le faltaba una uña” (Mendoza, 2001: 141). Y entonces su voz interior le murmura “Maldita humanidad, desde que me acuerdo, la justicia y los golpes han ido juntos” (Mendoza, 2001: 174). Finalmente, David es lanzado desde el aire al mar. Su parte reencarnable se alegra, pues confiesa que siempre buscaba provocar su muerte para liberarse de su cuerpo:

...si me demoré en provocar tu muerte es porque eres demasiado bruto y siempre me contradecías, nunca aceptabas mis órdenes, ahora sólo espero que te pudras

en el infierno, Eres un infeliz, Y tú un pobre imbécil que pronto será la cena de los tiburones...yo quería a alguien con más malicia, que no anduviera con la boca abierta (Mendoza, 2001: 247).

La polifonía vertical que se encuentra en David desarrolla a lo largo del texto una paradoja que no evoluciona en su antagonismo, como podría suceder en otros casos de polifonía literaria, sino que se traba en su contraposición. Estimula la falta de juicio, pero también proporciona los argumentos que David no tiene. Frente al amor y la fidelidad contumaz, frente a la inocencia y relajamiento de David, la conciencia aparece como el elemento que incita a los actos temerarios. Su voz interior no lo acepta porque no es capaz de perder los escrúpulos. David parece representar la imposibilidad de trascender a través del razonamiento y la posibilidad de reaccionar de una manera primaria ante cualquier situación social. En ese sentido, parece representar la indefensión de una sociedad limitada por su capacidad interpretativa, que desperdicia sus dones y riqueza y que se enfrenta ante un contexto social y económico en el que lo que prevalece es la economía del narcotráfico y de la migración.

Quiénes intentan su desarrollo en el país, como el tío Gregorio, quien tiene una tienda de artículos deportivos, es creyente y practicante, entrena un equipo de beisbol y tiene dos hijos universitarios, acaban siendo superados por una realidad de injusticia social a la que sus hijos reaccionan convirtiéndose en guerrilleros o perdiendo las esperanzas en la justicia. La familia fricciona con los judiciales. Enfrenta la violencia de los mismos cuando el Chato, su hijo, deviene en guerrillero clandestino. Mascareño, por ejemplo, jefe judicial, dice a Fernanda, la hija que pregona la constitución y los derechos: “Cállese, si me sale otra vez con la maldita Constitución la voy a llevar presa” (Mendoza, 2001: 137).

El mismo policía cuando encuentra libros de Neruda, Machado y Rulfo concluye que se trata de una madriguera de guerrilleros. Mascareño es un judicial cocainómano, torturador, inconsistente y sembrador de pruebas realizadas a modo. Por su parte, María Fernanda, de quien su padre espera será una afamada abogada, experimenta una metamorfosis a lo largo del texto, en la que paulatinamente pierde su fe y en forma visionaria se pregunta “¿cómo sería la vida en la absoluta impunidad? Un escalofrío recorrió su columna, ya verían después del entierro” (Mendoza, 2001: 133). María Fernanda también especula que existe un peligro en que el país se convierta en un “paraíso de la violencia”. A su vez, el Cholo, quien está enamorado de ella, acaba renunciando al cortejo porque el narco que lo ha insertado en su legión, tiene preparado que se case con su propia hija.

La ingenuidad de David corresponde a la que podemos encontrar, algunas veces, en el paisaje social mexicano. Hace unos días, a raíz de la manifestación del 20 de noviembre en el zócalo capitalino, un periodista logra entrevistar a un joven que llevan detenido. La entrevista fue reproducida en MVS noticias. El periodista le pregunta por qué lo han detenido. El joven contesta: “porque fui el único pendejo que se quedó parado y no hizo nada”. El tono inocente y

chillón propicia la risa, no obstante que se trata de un hecho indudable de abuso de poder, trágico. Élmer Mendoza ha sabido captar esas voces cuyo sentido tragicómico no es sólo literario, sino que corresponde a una realidad mexicana en la que la puerilidad e inconciencia se entretajan con cierta espontaneidad atávica, falta de escolaridad y conciencia cívica. Esta correspondencia entre literatura y sociedad es valiosa porque funciona como evidencia de que estamos frente a una crisis que no es sólo política, o gubernamental, sino cultural.

A través del habla coloquial no sólo “culichi”, sino mexicana, también podemos inferir el esquema de valores y la cultura con los que se contextualiza la polifonía referida. Mientras que la esposa de Gregorio reparte frases alusivas a Jesús y a Dios, el tío dice “Salúdame al joto de tu padre” o “¿Ya se le quitó lo joto a tu padre?” y él mismo se contesta “Ah, pues si no es gripa”. El proceso de identificación se refiere a la representación del hombre viril y malhablado, pero autosuficiente. Pues en otra escena, el tío Gregorio obliga al padre de David a que lleve comida porque no quiere que se diga que no da de comer. Esta fortaleza, sin embargo, se desmorona cuando son maltratados por los judiciales y su hijo es asesinado. Sus expectativas quedan limitadas por un contexto social que lo rebasa y con el que, de forma anticipada, él es irreverente. Por su parte, como ya he planteado, David no acierta a explicar la realidad que lo sobrepasa, por ello asume que la voz de una conciencia que desconocía es el Diabolo, o el chamuco.

La riqueza idiomática del habla coloquial mexicana está esparcida en todas las voces a través de metáforas fosilizadas: “te acabas de meter en un berenjenal” dice un judicial. El mismo apoda a David, como el “bocachula”, pon al pueblo patas parriba, hazme un paro. El lenguaje procaz, paradójicamente, es utilizado también por personajes que se asumían como parte del status quo. El tío Gregorio, desilusionado dice:

Putita vida, qué jodidos estamos, ahora resulta que son ellos los que tienen razón, toda esa bola de greñudos que bailan como changos, que quieren tumbar al gobierno, que dicen que la religión es el opio del pueblo y los empresarios ladrones, ahora son ellos los que piensan correctamente, no puede ser; lo único que he hecho es trabajar como burro, votar, no meterme en broncas y ahora resulta que el pendejo soy yo (Mendoza, 2001: 146).

Como puede observarse, Élmer Mendoza no esgrime argumentos sofisticados para exponer un problema social. Pone el lenguaje en acción. Con toda su fuerza disfemística, el acto de habla parece garantizar la recreación y verosimilitud del proceso de identificación; promete el impacto de la representación social. En general, los personajes se transforman para diluirse en una vida en la que los límites entre lo correcto y lo incorrecto no son claros. El desorden incontenible es propiciado por la confusión de roles sociales, pero de ese espiral de caos no emerge un héroe, sino un pícaro sumido en el estupor que le provocan sus limitaciones.

Los procesos de identificación de los personajes son picarescos porque, llegado a un punto, la virtud o gozo humano no son posibles en un contexto histórico en el que la crisis es antes moral que económica. El pícaro es inherente a un entorno de corrupción. Su perspicacia se convierte en malicia porque la necesidad se resuelve sin ética de por medio. Élmer Mendoza establece aquí una distancia. Opta por un protagonista limitado de sus facultades mentales por lo que acentúa el papel de víctima de su pícaro principal. Su desastroso destino no es sólo social sino biológico. Y, en ese sentido, sus infortunios son endógenos. La desgracia social y moral aflora con todo el peso de su inocencia y de su indefensión. Si el pícaro contara con capacidades cognitivas plenas, estaríamos frente a un villano.

De alguna manera, David Valenzuela simboliza el colapso de una cultura y de un sistema social: el pensamiento y la acción de los individuos han sido cancelados desde el origen mismo. Con la transparencia del lenguaje encontrada en *El amante de Janis Joplin*, Élmer Mendoza logra poner en acción lo que otros han puesto en sofisticadas tesis sobre la idiosincrasia, o cultura vernácula del mexicano. Esta rudeza sociolingüística, según hemos visto, parece no sólo corresponder a formas idiomáticas, sino a contenidos y tendencias que delinean representaciones sociales y procesos de identificación que resumen una naturaleza sociocultural concreta. Se replican en esta literatura y se replican en nuestro entorno.

## Bibliografía

- Bajtin, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Balibar, E. (2009). *Violencia, identidades y civilidad*. Barcelona: Gedisa.
- Mendoza, E. (1999). *Un asesino solitario*. México: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2001). *El amante de Janis Joplin*. México: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2004). *Efecto tequila*. México: Tusquets.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Balas de plata*. México: Tusquets.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, vol. 2. México: Siglo XXI.
- Saviano, R. (2014). *Cero, cero, cero*. Barcelona: Anagrama.
- van Dijk, T. (2000). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.

## El género vagabundo: poéticas e imágenes identitarias en tres ensayistas mexicanos actuales

Teresa González Arce  
Universidad de Guadalajara, México

Como es sabido, el ensayo literario nace en el siglo XVI, cuando Michel de Montaigne decidió encerrarse a escribir en la torre de su castillo. Inspirado en autores como Séneca o Plutarco, sus *Ensayos* se inscribían en el espíritu renacentista de valoración del individuo y rescate de la cultura clásica. Sin embargo, a diferencia de los eruditos de la época, Montaigne no buscaba especializarse en ningún tipo de saber, sino conocerse a sí mismo por medio de la experiencia doble de la lectura y la escritura (Martínez, 1958: 7).

Diálogo entre individuo, cultura y escritura, el ensayo ha sido desde entonces un género en el que la subjetividad y el texto se asocian de forma indivisible, pues los juicios que lo conforman no sabrían hacer abstracción del individuo que los formula desde su propia experiencia. Para José María Pozuelo Yvancos, esta interdependencia profunda que existe entre escritura, autor y obra, es el rasgo predominante de los géneros autobiográficos que, como el ensayo, se desarrollaron de manera progresiva en el humanismo, desde Dante y Petrarca hasta Montaigne (Pozuelo, 2005: 185).

Desde hace algunos años, es posible observar que, en México, el género ensayístico ha conocido una especie de revaloración por parte de escritores jóvenes, que no sólo lo practican de manera regular, sino que reflexionan y discuten sobre sus límites y características en espacios de difusión especialmente instituidos para él. De manera especial, me importa subrayar que para los escritores a los que me referiré en las líneas que siguen —a saber: Luigi Amara, Vivian Abenshushan y Verónica Gerber—, el ensayo es entendido como una modalidad de escritura fragmentaria, diversa y breve que intenta alejarse por igual del tratado erudito y del trabajo universitario, y que encuentra su referente principal en Montaigne y en autores de la tradición ensayística inglesa, como Chesterton y Hazlitt. En el ámbito mexicano algunos de sus modelos son autores como Julio Torri, Jorge Ibargüengoitia, Hugo Iriart o Alejandro Rossi, entre otros. Aunque en algunos de estos escritores —particularmente en Vivian Abenshushan y Luigi Amara— la reflexión sobre los lindes del género ha tomado la forma de artículos de opinión, conferencias y diatribas en las que defienden una cierta concepción del ensayo, lo que me importa destacar aquí es que en todos los casos, la defensa de las pretensiones artísticas de esta modalidad de escritura ocurre de manera metafórica gracias a una serie de temas y tipos literarios que permiten ser leídos en clave metaensayística.

Es importante advertir, en este punto, que, además de insertarse en una veta determinada del género, los ensayos analizados tienen en común el uso de estrategias discursivas que los acercan a otros géneros tales como el cuento o la novela. Destacan en ellos, por ejemplo, el uso recurrente de anécdotas, el empleo de recursos humorísticos y de procesos figurativos que, en ocasiones, se acercan a los empleados en textos de ficción. Sin embargo, vale la pena recordar también que, según Pozuelo Yvancos, el hecho de que el yo ensayístico adquiriera este tipo de formas no significa que sea ficcional. Para él, en efecto, la característica fundamental de ese yo de la enunciación ensayística es su resistencia a la ficcionalización, puesto que en el género no hay separación entre las categorías de la enunciación (Pozuelo, 2005: 188).

En este sentido, es interesante observar que los textos de los que me ocuparé aquí reúnen de manera complementaria dos preocupaciones del género. Por un lado, se trata de ensayos que exploran en la noción de individuo como punto de partida de la escritura, y lo hacen valiéndose de estrategias que inciden en la construcción discursiva de un yo reconocible tanto del punto de vista físico como moral. Por otra parte, los autorretratos que resultan de la descripción que cada autor hace de sí mismo permite acceder a otro nivel textual menos interesado en las consideraciones autobiográficas que en la delimitación del género. El proceso de figuración se convierte, entonces, en una estrategia metaensayística en la medida en que los rasgos atribuibles al sujeto de enunciación revelan también los contornos de la idea que cada autor tiene del ensayo literario como género.

A continuación, comentaré algunos ejemplos procedentes de ensayos de Luigi Amara, Vivian Abenshushan y Verónica Gerber, a partir de un eje central que será la correspondencia entre la poética ensayística (es decir, la manera como cada uno concibe el género) y la figuración del yo, con la intención de resaltar los términos que inviten a una doble lectura.

### **Luigi Amara**

En “El hombre con voluntad de torre”, Luigi Amara (México, 1971) describe a Michel de Montaigne como alguien propenso al vagabundeo y harto del trabajo obligatorio (2009). Estas dos actividades, sin embargo, se reúnen en una concepción muy particular del trabajo que encuentra su mejor símbolo en la torre construida por el escritor francés; a su vez, esta torre refleja, para Amara, la construcción que Montaigne hace de sí mismo gracias a la escritura.

Para Luigi Amara, la construcción del yo que se verifica gracias a la escritura se vincula a la idea de experimento, con toda la afinidad que esta palabra tiene con las ideas de “exploración” y “ensayo”. El yo, en estos textos, aparece como un individuo consagrado a empresas hilarantes en las que una mirada no adiestrada no vería más que signos de haraganería: llenar las horas de insomnio con la lectura del *Manual de Carreño*, observar detenidamente las pilosidades de los viajeros del Metro hasta el punto de abstraer todo lo que no sean greñas, barbas y bigotes (2003: 75); consignar con precisión en un diario todos los residuos aparecidos en el basurero de su domicilio (2003: 111); o encerrarse en su casa durante un mes entero para enfrentarse con el aburrimiento y escribir luego sobre él (2012).

Esta expresión del yo como un conjunto de rasgos y elementos dispersos que encuentran su cohesión gracias a una idea de experimento vinculada de manera indisoluble a la escritura encuentra su correlato en “El ensayo ensayo”, donde Amara expone de manera explícita su concepción del género, explicando las razones por las que, en su opinión, es inútil agregarle adjetivos a un sustantivo cuyo uso en la academia sólo se explica por una especie de abuso de confianza. Para él, en efecto, la imagen que mejor define al género es la serpiente, animal usado por Chesterton para poner en evidencia la naturaleza “tentadora” y “tentativa” de este tipo de escritura. Cito, a continuación, un fragmento de dicho texto, donde Amara abunda sobre estas particularidades del ensayo:

Como una serpiente fue que Chesterton sintió que se deslizaba el ensayo: sinuoso y suave, errabundo y a veces viperino. El ensayo, al igual que la serpiente, tienta y es tentativo; no se anda por las ramas sino que avanza por tanteos. Chesterton veía también en él la semilla de algo maligno, de algo capaz de ufanarse de su irresponsabilidad, de no querer llegar a nada sino de solo recorrer el camino, ¡y para colmo de manera ondulante! (2012b).

Nótese cómo, en el siguiente párrafo, la naturaleza bífida del ensayo se convierte, en el texto de Amara, en un atributo compatible o incluso equivalente a su espíritu de exploración, es decir, de experimentación del mundo y, sobre todo, del propio yo:

Lo mismo en Montaigne que en Bacon [...] está la idea del tanteo, de experimentación, la inquietud de paladear las cosas por uno mismo. Su verbo característico es “probar”, no en el sentido de demostración, sino de ver a qué sabe. Con el ensayo se avanza por el terreno solitario de la subjetividad, de espaldas a las doctrinas establecidas, con el fin de sopesar un asunto, cualquiera que este sea, en la báscula interna, someterlo al escrutinio de la experiencia personal, a su ensayo (2012b).

Quisiera llamar la atención sobre la resonancia que la “irresponsabilidad” propia del género aparece también, en los ensayos de Amara, como una característica del propio ensayista. Como ejemplo, baste la imagen del autor que ofrece de sí mismo en libros como *El peatón inmóvil*: alguien que pasea sin rumbo fijo por las calles y que se acuesta boca arriba en la banca de un parque, como un vagabundo.

O, como ocurre en *La escuela del aburrimiento*, alguien que permanece encerrado durante semanas en su cuarto, sin remordimiento alguno por no atender las obligaciones que se han quedado fuera de su habitación y de los límites mismos del ensayo (2012).

## Vivian Abenshushan

El título de *Una habitación desordenada* de Vivian Abenshushan (México, 1972) ostenta el signo distintivo de una autora que concibe el ensayo como un género desordenado, libre, placentero y combativo, y que encuentra su antítesis en el trabajo académico. La habitación de Abenshushan evoca, por supuesto, al célebre ensayo de Virginia Woolf, pero es también figura de un género caótico en el que todo cabe pero que no tolera que ningún espíritu cartesiano, académico ni, por supuesto, ligado a la noción de empleo, trate de ordenar ni sacudir. Por una especie de estrategia metonímica, los espacios del libro se convierten en reflejos de su autora y de su concepción de la escritura. Así la habitación desordenada, pero también la alberca que, emparentada con la cama, asegura el abandono absoluto del cuerpo, sustrayéndolo temporalmente a la “rutina del deber” y a la “difícil realización de los deseos ajenos” (2007: 69).

Ciertos atributos humanos son, asimismo, objeto de encomios por parte de una autora que se reconoce en ellos tanto como en el género que practica. Así, por ejemplo, el carácter disperso es el objeto de una disección meticulosa y, por supuesto, parcial, en la medida en que la autora se refleja en él. Vividor, desordenado, sibarita, dispendioso y mirón, el disperso se define por su amor por el conocimiento desarticulado y flexible, hecho de lecturas fragmentarias y elegidas por el simple gusto de leer y de saber.

Pero las cualidades de este personaje en quien reconocemos inmediatamente al ensayista tal y como Abenshushan lo concibe —esto es, el que se ejercita en el ensayo “casual, errabundo y breve” (2007: 106)— no bastan para trazar su retrato; para delinear con nitidez al disperso, en efecto, la autora traza al mismo tiempo la figura de su antítesis: el académico. Ascético, avaro, rígido en sus ideas y en sus métodos, preocupado por el *currículum* y los diplomas, el especialista es una “hormiga infatigable” que funciona como un excelente medio de contraste para el lucimiento de ese mosquito que es el ensayista.

Hay, pues, una doble búsqueda de la identidad en *Una habitación desordenada*: en las páginas del libro Abenshushan se construye a sí misma como escritora al tiempo que marca los límites y los alcances del ensayo que va escribiendo, ese ensayo “que es trayecto y no llegada”, y que Abenshushan contrapone a las disertaciones académicas. En términos zoológicos, esta oposición toma las formas antagónicas del mosquito y la hormiga, que ocultan a su vez las vocaciones contrapuestas del ensayista y el investigador académico. “De ahí que esta criatura divagante y ligera, mosquito descarriado del saber, sólo encuentre apaciguamiento cuando está a la intemperie, lejos de la tensa concentración del académico y el amodorrado cubículo de sus hallazgos” (2007: 12).

En otro de sus libros, publicado bajo el significativo título de *Escritos para desocupados*, la autora volverá, de manera más explícita, a la caracterización del género como una entidad opuesta a la idea del trabajo entendido como servidumbre. “Desde los reportes de educación media hasta las tesis de posgrado”, escribe la autora, “todo está hecho para reencaminar al vago de los géneros literarios, al ocioso y accidental, heterodoxo y subjetivo, el género experimental por definición: el ensayo” (2013: 214).

## Verónica Gerber

Nacida en la ciudad de México en 1981, Verónica Gerber es autora de un libro titulado *Mudanza* (2011), formado por cinco ensayos sobre artistas plásticos marcados por la idea de la mudanza. El conjunto se encuentra enmarcado por dos ensayos que funcionan como prólogo y epílogo y que, al mismo tiempo, invitan al lector a establecer vínculos entre los personajes retratados y su propia persona. Podría pensarse que es únicamente en estos dos ensayos, titulados “Ambliopía” y “Ambigrama”, donde la autora incurre en la vena más autobiográfica del género. Sin embargo, la vida de los artistas plásticos sobre los cuales escribe Gerber en su libro reflejan, cada una a su modo, la de la propia autora. Finalmente, la autora también es artista plástica, y, como sus modelos, está marcada por el signo del cambio y de la mudanza.

En “Ambliopía”, Gerber se retrata a sí misma a partir de una anomalía visual llamada ambliopía, que ella define como el síndrome del ojo vagabundo. Lo que la autora describe en este texto inaugural del libro resume al mismo tiempo la historia fundacional de su biografía y la idea que sostiene el libro: ese ojo que, debido a la enfermedad, se mueve de un lado a otro sin seguir reglas ni instrucciones, y que mira de manera libre, floja e irresponsable, como una niña pequeña, es un objeto extraño que obliga a la autora a disociarse en la medida en que lo concibe como un “individuo aparte” a quien ella ve con envidia porque, pese a ser su ojo, el yo que escribe no tiene el valor de abandonarse, como él, a la errancia. Es por eso que su libro se ocupa de individuos holgazanes como su ojo, paseantes cuyo cuerpo entero se ha adaptado a la eventualidad (2011).

En el ensayo final del libro, tras un periplo por la vida y la obra de autores diversos, Gerber vuelve al punto de partida tanto en la forma como en el fondo. En la forma, porque luego de ocuparse de la vida de los demás, vuelve la mirada ambliope a lo que un individuo tiene de más íntimo e intransferible: el nombre. Se trata de un nombre, Verónica, que evoca la impresión de la imagen (la verdadera imagen, según la etimología a la que ella misma alude) de Cristo en una sábana. Esta huella es también la marca del código mismo de un libro en el que conviven, confundándose, las imágenes complementarias del Yo y del Otro.

Después de hablar de otros, entonces, la autora vuelve a su nombre, lo que equivale, según leemos en el texto, a mirarse al espejo, desdoblándose en un mundo paralelo semejante al de la literatura. El círculo se cierra cuando la autora encuentra otra anomalía que la define precisamente en esta propensión a explorarse a sí misma en sus reflejos más distorsionados. Siendo zurda, Gerber se reconoce en un gusto por lo “ab-surdo” que es también el signo definitorio de su libro, y de cada uno de los personajes que lo integran.

De esta manera, la anomalía personal adquiere un correlato narrativo cuando la autora se concibe a sí misma como una especie de Alicia que, a través de la escritura, se interna al otro lado del espejo formado por cada una de las vidas de artista que componen *Mudanza*:

Comparto con los personajes de este libro la necesidad por el absurdo y estoy convencida de que mi condición, la de ser zurda, ambliope y llamarme Verónica, fue el pasaporte con visa al mundo al otro lado del espejo. Realicé mi propio viaje iniciático en un lugar invertido y al volver intenté reconstruirlo en estas páginas, como si se tratara de un ambigrama literario. En el camino me encontré, como Alicia, con individuos casi irreales, verdaderos ambliopes y zurdos, que en el mejor de los casos debieran ser mi linaje en ese otro país (Gerber, 2013: 78).

Hemos visto, pues, que cada uno de los autores analizados lleva a cabo una doble exploración: la de sí mismo y la del ensayo en tanto género. Mientras que para Verónica Gerber el ensayo es un espacio de encuentro del yo mediante el descubrimiento del otro, para Amara y Abenshushan es un lugar para el ocio creador y la libertad personal. En los tres autores, sin embargo, está presente la idea de un desplazamiento que, cómo negarlo, constituye la materia misma con que, desde Montaigne, se construye ese género vagabundo llamado ensayo.

## Bibliografía

Abenshushan, Vivian (2007). *Una habitación desordenada*. México: Pértiga.

\_\_\_\_\_ (2013). *Escritos para desocupados*. Oaxaca: Surplus.

Amara, Luigi (2003) *El peatón inmóvil*. México: Universidad de Guadalajara / Arlequín.

\_\_\_\_\_ (2009). El hombre con voluntad de torre. *Luvina* (55), 38-44.

\_\_\_\_\_ (2012). *La escuela del aburrimiento*. México: Sexto Piso.

\_\_\_\_\_ (2012b). El ensayo ensayo. *Letras libres* (2012), 22-27.

Gerber Bicecci, Verónica (2013). Segunda edición. México: Auieo.

Martínez, José Luis (1958). Introducción. En Martínez, José Luis (Ed.) *El ensayo mexicano moderno* (7-27). México: FCE.

Pozuelo Yvancos, José María (2005). El género literario “ensayo”. En Cervera, Vicente, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (Eds.) *El ensayo como género literario* (179-191). Murcia: Universidad de Murcia.

**Los de abajo de Mariano Azuela.**  
**Novela, película y el placer de comentar**

Ma. Mercedes Galván Dávila  
Luis Antonio Medina Gutiérrez  
Universidad de Guadalajara, México

El trabajo que aquí se presenta es breve, pretende comentar en pocas líneas la selección de algunas imágenes que corresponden a la novela *LOS DE ABAJO* de Mariano Azuela, publicada como libro, en El Paso, Texas, el año de 1916; imágenes que se concretizan en otra obra artística al trasladarlas al formato cinematográfico en 1940, según *Producciones Nueva América*, en una adaptación realizada por Chano Urueta que se resuelve en una hora, treinta y un minutos y cuarenta y ocho segundos.

Dichas obras han sido invitadas al texto que nos ocupa, con el objeto de compartirlas con los lectores para rememorarlas y apreciar a la distancia, tanto el origen y la causa que dio lugar a su creación, como el motivo y las intenciones para que hoy se difundan y nos recuerden lo que somos, como pueblo mexicano.

Además, por el placer que surge del reencuentro con el libro y la película al comentar semejanzas y diferencias naturales pues se trata tanto de dos creaciones, así como de dos formatos.

Ahora, vayamos a las palabras de Antonio Castro Leal, localizadas en *La novela de la Revolución Mexicana* sobre *Los de abajo* de Mariano Azuela:

Universalmente conocida. Es la novela de un momento de confusión, de heroísmo ciego, de pasión desenfrenada. Demetrio Macías y sus hombres simbolizan todas las fuerzas reprimidas y generosas que se levantaron contra el retorno del porfirismo que significó el régimen de Victoriano Huerta.

[...] novela de ese primer momento de la Revolución Mexicana [...]. "... momento de caos, incertidumbre y fracaso, que Azuela pinta [...] en un diálogo intenso y real, [...] Casi todos sus personajes han sido tomados del natural." [...] "...sus conversaciones han sido captadas en cuarteles, ferrocarriles, fandangos y caminos. [...] Inaugura en la literatura narrativa moderna una nueva técnica, de cuadros rápidos e impresionantes, que el lector liga en su mente como las imágenes sucesivas de una cinta cinematográfica" (Castro, 1988: 48).

Por otra parte, Gerardo Gutiérrez Cham comenta en su artículo *Mariano Azuela*, publicado en DEL@REVISTA, que esta novela inicia con el neorrealismo latinoamericano, ya que nos muestra el vigor con que Mariano Azuela perfila a los personajes; así como la magistral manera de describir los acontecimientos.

“Desde las primeras líneas de la novela puede notarse la preocupación por crear imágenes que directamente provocan fuertes impresiones auditivas y visuales en el lector” (Gutiérrez, 2011-2012: 1).

Cuando se lleva a la pantalla una obra literaria o histórica, mucho le favorecerá a la producción que presente las mencionadas cualidades, porque las imágenes que provocan impresiones auditivas y visuales representan acción.

[...] Por tanto, serán más adaptables aquellas novelas cuya historia sea más plasmable de modo audiovisual. “... [...] una novela será más adaptable si atiende menos a los procesos psicológicos del interior de los personajes y a los procedimientos estilísticos propios del lenguaje verbal/escrito, es decir, cuando a) se basa en un texto literario en el que predomina la acción exterior, narrable visualmente, ...” (Sánchez, 2000: 56-57).

Después de lo anterior es importante que ocurramos al punto que nos trajo a realizar este modesto artículo en torno a *Los de abajo* de Mariano Azuela, obra literaria que generó la producción de la obra cinematográfica; motivo de placer para nosotros, porque después de verla, en reiteradas ocasiones, nos permite comentar lo recreado tanto en un ámbito como en el otro espacio.

Se ha revisado en la obra narrativa las intervenciones verbales de los personajes; posteriormente se ha colocado, en parangón, ese aspecto de la película y puede decirse que el arreglista en diálogos, Profesor Aurelio Manrique, se esmeró en trasladarlos casi total y fielmente de la obra narrativa a la pantalla; la combinación de estos, con la magnífica interpretación de los actores, se ve enriquecida al conjugarse la palabra con la imagen sonora y la visual.

Opinión que se ofrece con gran respeto, pues cada cual, posee la capacidad y la libertad de imaginar a los personajes físicamente; de dotarlos incluso con un timbre de voz; así mismo, de interpretar el ambiente o contexto en el que se desenvuelven en la novela. Los actores harán lo mismo en la filmación de la película, ejercicio espontáneo que a través de la lectura experimentamos al recrearlos.

Es el caso de los Creadores, productores de arte, que tienen la oportunidad de capturar e imprimir, materialmente en su objeto de creación, todo aquello que su imaginación requiere, exige o desea plasmar. Por ello damos la razón a Mijael Bajtín cuando nos explica en su libro *Estética de la creación verbal* que el personaje dentro de la obra es un ser arritmado, pues su creador le marca el ritmo que ha de llevar en ésta. Así lo observamos en cualquier manifestación artística: es el creador de la obra quien decide cómo será su objeto de creación; motivo para recordar este encuentro, al acercarnos a distintos géneros artísticos, así como a distintos creadores o artistas, al reunirlos en este espacio.

Leamos algo de lo que recrearon productores, directores y actores y de qué manera, en torno a la novela *Los de abajo* de Mariano Azuela. Para empezar, la novela está dividida en tres partes, la primera, comprende XXI capítulos; la segunda parte XIV, y la tercera VII capítulos breves, de los cuales sólo se han seleccionado los que se consideran necesarios, mismos que nos permiten reflexionar y dejar abierta la posibilidad de nuestra propia opinión.

Ahora, vayamos a la película, *Producciones Nueva América* adaptación cinematográfica de Chano Urueta; música, de Silvestre Revueltas; arreglo en diálogo, Profesor Aurelio Manrique; fotografía, Gabriel Figueroa; sonido, B. J. Kroger; asistente de director, Miguel M. Delgado; gerente de producción, Enrique Moreno; actores: Miguel Ángel Ferriz, Esther Fernández, Isabela Corona, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma y el Indio Fernández, entre otros; la película está dividida en: tres segmentos o secciones, cuyas escenas subtituladas son 1. “Por honor”, 2. “Peligra mi capitán” y 3. “Un nuevo ataque”.

Como ejemplo de la traslación del texto a la película, con relación a los diálogos entre los personajes, se eligió el siguiente que corresponde a la primera parte de la novela, capítulo VII y dice:

Por la noche regresó la Codorniz, con la sotana del cura. Demetrio hizo que le llevaran al prisionero. [...] Véngase pa acá, curro... Cuando después de algunos minutos vino la Codorniz, ensotonado, todos rieron a echar las tripas. —¡Hum, este curro es repicolargo!— exclamó—. Hasta se me figura que se rió de mí cuando comencé a hacerle preguntas. —Pero ¿no cantó nada? —No dijo más que lo de anoche... —Me late que no viene a eso que usted teme, compadre— notó Anastasio. —Bueno, pues denle de comer y ténganlo a una vista (Azuela, 1988: 63).

Imagen de la película 00: 25': 01" a 00: 26': 09"

Demetrio: —Véngase pa acá curro. —La Codorniz disfrazado de cura y de pie en la puerta de entrada. — ¡Aquí estoy ya! Pues... Demetrio no puede evitar sonreír, a lo que la Codorniz responde con un guiño del ojo derecho; entra al lugar, bendice al preso, éste, lo mira rápidamente de arriba hacia abajo; apreciamos una ligera sonrisa a la vez triste, misma que se dibuja en sus labios. La Codorniz. —Pos luego, luego, que empiece la confesión. Luis Cervantes: —Cuando usted lo mande señor padre. La Codorniz: —Gueno... ¿Usté cree en Dios? Curro: —Sí, padre. La Codorniz: con una espontánea sonrisa. —Yo también. Rascándose la cabeza. —Y éste ¿Y en la santísima Trinida? Curro: —Mire usted señor cura, yo no sé para qué tenga que contestar esas cosas. Lo único que sí sé, es que yo he venido aquí a luchar al lado de la revolución, repito cada una de las palabras que he dicho anteriormente, no hay para que decir más. Demetrio: —Vamos llévense a ese curro, no cantó nada...

Nos damos cuenta que en la película: el diálogo, es un tanto más extenso, coloquial y simpático, pareciera que ha sido recreado por los actores; de manera independiente, cualquier espectador puede apreciar la diferencia entre un diálogo y otro, y si sumamos a lo anterior la excelente interpretación de los actores, aunada al ambiente o escenario donde se desarrollan las acciones, sólo nos resta, a partir de nuestros conocimientos y apreciación, manifestar nuestro reconocimiento o rechazo por la interpretación.

Retornemos a la novela para apreciar la descripción del contexto, así como ideales, principios, valores y sentimientos que poseen los personajes, con el objeto de compararlos con lo llevado a la pantalla.

El capítulo XIII es breve, Demetrio le cuenta al curro el motivo que lo obligó a encabezar el grupo que ahora dirige; obedece a la consigna de ser privado de su libertad, lo iban “a levantar” los federales, ya que por venganza fue acusado de Maderista por don Mónico, cacique del lugar; afortunadamente no faltó quien le avisara y en su huida se le unieron varios amigos y conocidos; cada cual, con su razón o culpa, juntos se protegerán gracias a la coyuntura que les ofrece el movimiento revolucionario, no obstante que esa no era su convicción, sino que las circunstancias los orillaron a participar en la bola.

Por su parte, Luis Cervantes también les manifiesta su sentir y convicciones, respecto a su participación en la revolución, y aprovecha para hacer caer en la cuenta tanto a Demetrio, como a sus compañeros, de la necesidad de considerar lo importante que es formar parte del movimiento, alejados de pasiones, culpas o temores. Conversación que sirve para reflexionar que ahora son “instrumentos del destino para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo”. (Azuela, 1988: 70) Así también le recomienda a Demetrio dejar de ser el cabecilla de un grupo rebelde sin importancia y lo convence de unirse al general Natera, antes de la toma de Zacatecas.

En la película no aparece este capítulo de la novela, pero el que le sigue, en las dos obras tiene lugar, y es importante la selección del guionista, porque lo mencionado en este capítulo de alguna manera se retoma en el capítulo XIV y quizá motivó para que se llevara a la pantalla de tal forma. Observamos que el capítulo de la obra literaria, nos ofrece imágenes que tienen que ver con el ambiente o contexto y se combinan con los sentimientos que poseen los personajes. Inicia con las palabras de reconocimiento de Demetrio hacia Luis Cervantes por la atinada explicación que le dio respecto a la importancia de su participación en el movimiento armado. Todo esto comenta a su compadre Anastasio; ambos atribuyen la inteligencia y capacidad del curro, al hecho de saber leer y escribir luego un suspiro profundo y triste se les escapa, como anhelo.

Posteriormente Luis Cervantes y muchos otros preguntan cuándo es la salida, y Demetrio les contesta que al día siguiente. Luego viene la propuesta de La Codorniz, de traer música y despedirse con un baile, idea que se acogió con entusiasmo por todos.

Pancracio presume con entusiasmo que en esta ocasión, no se irá solo pues piensa cargar con su amor y Demetrio comenta que a él también le gustaría llevar a una mozuela que trae entre ojos, pero que no quiere que ninguno de ellos deje recuerdos negros como los federales; a esto, en ese momento, opina Luis Cervantes que a la vuelta se arregla todo, Demetrio le menciona que por ahí dicen que entre él y Camila hay algo... y rápidamente Luis Cervantes dice que no, que Camila lo quiere a él, sólo que le tiene miedo. Demetrio no lo cree del todo. Posteriormente, Luis Cervantes reitera lo dicho por Demetrio, no hay que dejar malas impresiones, al fin cuando regresen todo será diferente y hasta se lo agradecerán.

Por otra parte, la tarde empieza a declinar cuando Camila baja al río, se da cuenta que viene por ahí Luis Cervantes, Camila siente que el corazón se le escapa del pecho; Luis sin reparar en ella, se desvía del lugar.

El texto nos presenta una bella y triste descripción del contexto y de la tarde, que obedece a los sentimientos experimentados por Camila:

A esa hora, como todos los días, la penumbra apagaba en un tono mate las rocas calcinadas, los ramajes quemados por el sol y los musgos resecos. Soplaban un viento tibio en débil rumor meciendo las hojas lanceoladas de la tierna milpa. Todo era igual: pero en las piedras, en las ramas secas, en el aire embalsamado y en la hojarasca. Camila encontraba ahora algo muy extraño, como si todas aquellas cosas tuvieran mucha tristeza (Azuela, 1988: 71).

Camila da vuelta a una peña enorme y se reencuentra con Luis Cervantes encaramado en lo alto de la roca y aprovecha para decirle que venga siquiera a despedirse de ella, Luis Cervantes baja y viene a su encuentro. Camila le reclama por qué es tan orgulloso y le pregunta si ¿no lo sirvió adecuadamente, como para que hasta el habla le niegue? Luis le manifiesta su agradecimiento por ser tan buena con él, pues la considera mejor que amiga, como a una hermana.

Camila está emocionada y en ese momento Luis le dice que se iba a despedir de ella esa noche en el baile, Camila le responde que ella no irá, porque no puede ver al viejo ese, al Demetrio. Y el curro le contesta: “¡Qué tonta! ...Mira él te quiere mucho; [...] Demetrio va a llegar a ser general, va a ser muy rico... Muchos caballos, muchas alhajas, vestidos muy lujosos, casas elegantes y mucho dinero para gastar... ¡Imagínate lo que serías al lado de él!” (Azuela, 1988: 72).

Camila levanta su mirada al cielo, para que no le vea los ojos Luis, en eso, una hoja seca se desprende de las alturas y cae lentamente, como una mariposa, hasta posarse en sus pies. Camila se inclina y la recoge y sin mirar a la cara a Luis, le dice: “– ¡Ay curro... Si vieras qué feo siento que tú me digas eso! ...Si yo a ti es al que quero..., pero a ti nomás... Vete, curro, vete, que no sé por qué me da tanta vergüenza... ¡Vete, vete!” (Azuela, 1988: 72).

Podemos apreciar en la novela una bella y triste descripción del entorno que rodea a Camila, donde se conjugan sus sentimientos encontrados y sus acciones automáticas, por el dolor que experimenta... Camila, desmenuza entre sus dedos la hoja que había recogido, se cubre la cara con la punta de su delantal unos instantes, y, al abrir los ojos se da cuenta que Luis ha desaparecido, se incorpora y camina sin ver, por la vereda que la lleva a su casa, mientras:

[...] El agua parecía espolvoreada de finísimo carmín: en sus ondas se removían un cielo de colores y los picachos mitad luz y mitad sombra. Miríadas de insectos luminosos parpadeaban en un remanso. Y en el fondo de guijas lavadas se reprodujo con su blusa amarilla de cintas verdes, sus enaguas blancas sin almidonar, lamida la cabeza y estiradas las cejas y la frente tal como se había ataviado para gustar a Luis.

Y rompió a llorar.

Entre los jarales las ranas cantaban la implacable melancolía de la hora. Meciéndose en una rama seca, una torcaz lloró también (Azuela, 1988: 72).

Imagen de la película, 35': 04" a 36': 43"

En la película tenemos semejantes escenarios y actuaciones, como más de alguien, puede imaginarlos con la lectura del texto, sólo que en la película se cortan los diálogos entre el curro y Demetrio en el momento que Luis Cervantes le dice a Demetrio que no es bueno dejar malas impresiones respecto a llevarse a las mujeres con ellos y esta escena concluye en el minuto 36: 43 con una disolvencia.

Imagen de la película, 36': 44" a 38': 10"

Enseguida viene la escena donde aparece Camila al encuentro del curro, y le dice que ya fueron a decirle a su mamá que mañana salen... todo ocurre tal como se describe en la novela, hasta el momento en que Luis Cervantes, al reclamo de Camila de por qué no la ha ido a ver y si es, porque seguramente no le sirvió bien... Luis Cervantes con un impulso de afecto, por unos instantes toma del brazo a Camila y le agradece el hecho de haberse comportado con él, de tan buena manera, que... hasta la aprecia mejor que a una amiga, tal como a una hermana, Camila se ve pensativa y luego Luis Cervantes, se incorpora y de sorpresiva manera para Camila, le sugiere que vaya a despedirse de Demetrio, le manifiesta lo conveniente que le resultaría la relación con Demetrio...

Esa escena ocurrió un tanto diferente en la novela; en ese momento a Camila se le ve triste y ofendida por Luis, le confiesa que es a él, a quien quiere; le hace saber la vergüenza que siente por lo que le ha dicho, y le ordena, dulcemente, que se vaya; orden que atiende inmediatamente Luis y se marcha, mientras, ella se inclina, toma las puntas de su rebozo y comienza a llorar.

Podemos apreciar que en la película nos vemos limitados de las imágenes que aparecen en el texto, ya que los sentimientos y pensamientos es más difícil registrarlos visualmente, a diferencia de las acciones, puesto que tendría el productor que contemplar utilizar, en vez de la disolvencia, otros recursos como: imágenes y música especiales; asimismo podemos deducir que se incrementa la inversión para la producción.

Por otra parte, y en torno a las limitaciones o ampliaciones que se presentan en la adaptación cinematográfica, es oportuno mencionar que es muy pobre la descripción física que se hace de Camila en el texto; no obstante, podemos apreciar las cualidades de la joven, así también su condición humilde y su dulce y rústica manera de hablar: “una moza muy amable trajo una jicara de agua azul, Demetrio cogió la vasija entre sus manos trémulas y bebió con avidez. —¿No quiere más? Alzó los ojos: la muchacha era de rostro muy vulgar, pero en su voz había mucha dulzura” (Azuela, 1988: 58-59).

Posteriormente en el capítulo VII reaparece Camila

Adormilado aún, Demetrio paseó la mano sobre los crespos mechones [...] y abrió los ojos. [...] La misma moza de la víspera le había ofrecido un apastito de agua deliciosamente fría (sus sueños de toda la noche); ahora, igual de dulce y cariñosa, entraba con una olla de leche, desparramándose de espuma. Es de cabra, pero está regüena... Ándele, nomás aprébela... [...] Demetrio, se incorporó y, tomando la vasija de barro, comenzó a dar pequeños sorbos, sin quitar los ojos de la muchacha. Ella, inquieta, bajó los suyos.

—¿Cómo te llamas? —Camila. —Me cuadra el nombre, pero más la tonadita... (Azuela, 1988: 62).

Imágenes de la película, 26': 50" al 28': 05"

La Camila que nos ofrece la pantalla cinematográfica, que podemos apreciar en un plano americano, en el minuto 27: 06 nos presenta a una joven de estatura regular, y de estructura delgada, después en el minuto 27: 38 ya en un primer plano, miramos de cerca a la misma jovencita, totalmente diferente a su descripción en el texto; no obstante, ha de manifestarse que la belleza interior, de la que es dueña Camila en la novela, se traslada al cine a partir de la tonalidad y la dulzura de la voz, todo en ella es bello.

Con respeto a la opinión de los distintos espectadores, aquí se sugiere que la pantalla traduce fielmente la belleza interior de Camila, su candidez, su inocencia, su amabilidad, su bondad; en fin, su pureza de alma. Motivo para que se permita, en un momento dado, manifestar que Esther Fernández, la Camila de la pantalla, fue elegida muy bien para interpretar a la Camila del texto, circunstancia que no afecta la imagen que trata de reportarnos el autor de la novela.

Ahora, ¿qué imágenes y qué acciones, localizadas en la obra narrativa y descritas de magistral manera, se ven enriquecidas con la interpretación de los actores en la pantalla?

Imágenes de la película, 44': 50" al 55': 45"

Tenemos la descripción que se hace de uno y otro combate hasta la presentación de Demetrio con el general Natera, posteriormente viene una serie de conversaciones entre los rebeldes de Natera y los de Demetrio, diálogos muy coloquiales y graciosos; para continuar con un nuevo ataque de las fuerzas revolucionarias.

En esa segunda parte de la novela, los primeros cuatro capítulos sólo tratan de festejos donde los hombres "...manchados de tierra, de humo y de sudor; de barbas crespas y alborotadas cabelleras, cubiertos de andrajos mugrientos, se agrupan en torno de las mesas..." (Azuela, 1988: 83)

Imágenes de la película, 55': 47" al 1: 09' 30"

Ahora en la película estos cuadros que comprenden los primeros capítulos de la segunda parte de la novela, se han trasladado a la pantalla auténticamente, tanto las interpretaciones de los actores como los escenarios nos muestran imágenes muy apropiadas a las que el texto nos relata.

Apostados en los restaurantes, las cantinas y las casas catrinas... beben y al calor de la champaña hablan de los hombres que mataron por distintos y nimios motivos, mofándose de ellos y presumiendo cada cual, con el que más.

Se presentan, se adulan, se pelean, se juntan, se muestran sus avances, juegan cartas, bailan, cantan, se amanceban, se emborrachan, ventas y trueques, todo se presta al calor de las copas. Posteriormente en el capítulo V de esta misma parte del texto, Demetrio conduce a sus hombres a Moyahua a la casa de don Mónico, porque quiere visitar a un amigo... que lo quiere mucho.

Lo visitan, Demetrio no permite "avances", prenden fuego a la casa y se van; sin embargo, más tarde Luis Cervantes "... se hundió en el asiento y dijo: -Mi general, vengo a darle cuenta de la comisión ... Aquí tiene... -Hombre curro... ¡Si yo no quería eso!... Moyahua casi es mi tierra... Dirán que por eso anda uno aquí! ..." (Azuela, 1988: 92).

Imágenes de la película, 1: 09': 31" a 1:13' 54"

En la película sólo difiere al final: sale Demetrio de la casa de Don Mónico y les dice a los muchachos que se vayan, el curro le pide permiso de reingresar a la casa y vemos como se marchan todos de la casona, sin prenderle fuego.

Imágenes de la película, 1: 14' 13" a 1: 15' 11"

Por otra parte, después de que el curro le entrega a Demetrio parte de sus avances y que, por supuesto a Demetrio no le parece esta acción, se queda triste y Luis Cervantes le promete que le va a traer a Camila... Disolvencia.

Desde aquí toda la descripción que nos hace la novela en esta parte, es magistralmente llevada a la pantalla; se reitera, no defrauda al texto, lo enriquece con imágenes sinestésicas, empáticas, sonoras, coloquiales y visuales.

Imágenes de la película, 1: 16' 59" a 1: 25' 35"

Después de todo esto, la tristeza invade a Demetrio, y piensa que algo malo ha de ocurrirle... Camila con engaños del curro, viene a quedarse con Demetrio, La Pintada se pone celosa y cuando van a partir para Jalisco, mata a Camila en un arranque de celos, motivo para que La Pintada sea arrojada del grupo.

Imágenes de la película, 1: 25' 40" al 1: 31' 48"

Se marchan, aparece la imagen de un hombre que va a avisarle a la mujer de Demetrio, que éste lo mandó a decirle que llega mañana, a ella se le ilumina la cara. Siguen su camino Demetrio y sus hombres, van bajando la ladera, vienen del norte y van al sur, a Jalisco. En el camino se detiene Demetrio, parece que sufre un sobresalto, aparece en la escena un zopilote parado en un nopal. Esto, dice el curro, es mal agüero. No se hace esperar la maledicencia, los federales los atacan.

Se escuchan los gritos de la gente de Demetrio: ¡Coyones, bajen a conocer a mi general Macías! El compadre Anastasio: ¡Venancio a mí me dan tanto miedo las balas, como las pelotitas de papel, voy que no me lo crees! y cae muerto; luego Demetrio: ¡Bajen guachos rabones, muertos de hambre, vengan a conocer a su padre Demetrio Macías; ¡Bajen pelones desgraciados así se dan vuelo tirándole a los de abajo! ¡Mueran los... El güero Margarito: ¡No tiren, no tiren, yo soy de los suyos...! ¡Viva la revolución...! Dice Demetrio... En ese instante, vemos nuevamente al mensajero de Demetrio que aparece en la casa de su esposa y le dice “Señora nos han batido en el fondo de la cañada, éramos los de abajo, señora, el general Demetrio Macías murió... Me voy, me persiguen... La mujer de Demetrio cierra la puerta, toma a su hijo de los hombros, un niño de unos 4 o 5 años, y exclama ¡Ya no vendrá!, ¡Ya no vendrá!... Sólo me quedas tú... ¡Demetrio! y en ese momento aparece la imagen de Demetrio tirado en el piso y... termina la película.

Para concluir, de manera sucinta se registra cada acercamiento que se realizó a la novela y a la película: por una parte, localizamos que los diálogos de la novela fueron colocados en boca de los actores por el arreglista Prof. Aurelio Manrique y se esmeró en trasladarlos casi total y fielmente, de la obra narrativa, a la pantalla.

Así también que la participación de los actores, con relación a los diálogos, produjo un mayor y mejor efecto con su actuación, sobre todo cuando se sumó a estos, palabras más o palabras menos. O sea que la actuación fue excelente.

Por otra parte, los capítulos que no se escenificaron en la película, no sustraen la intención de la obra, ni la afectan de manera negativa. Así también hemos de mencionar el momento en que observamos en el texto la descripción tan pobre, del perfil de Camila, que se transformó en la traslación a la película porque nos permite concebir que su adaptación captura la belleza interior de la joven tanto físicamente como por la sonoridad y la dulzura de su voz en la película.

Con respecto a la carencia de imágenes para representar los pensamientos o sentimientos, se entiende que estos no siempre pueden ser representados en imagen, música, etc., ya que por una parte las disolvencias las resuelven y por otra, se han de considerar los presupuestos.

Finalmente se ofrece este trabajo a los lectores por placer, ya que la película en ningún momento traiciona a la novela, antes bien, cumple, es magnífica la adaptación. Rememorar es retornar, volver al pasado con esta intención o, para conocerlo; el arte, permite que nos acerquemos al origen de nuestra circunstancia, nos invita a reflexionar, a hacer conciencia y si estamos en la posibilidad y la voluntad de hacerlo nuestro, nos transformamos y entonces hay aprendizaje.

## Bibliografía

Azuela, Mariano (1988). *Los de abajo, La novela de la Revolución, Tómo I*. México: SEP Aguilar.

Gutiérrez Cham, Gerardo (2011- 2012). *Mariano Azuela*, Números 6-7. Enero-diciembre 2011 y enero-diciembre 2012. *del@investigación - DEL@REVISTA*.

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, Comunicación.

Chano Urueta (1940). *Los de Abajo, película*, según *Producciones Nueva América* adaptación realizada por Chano Urueta; la que se resuelve en una hora, treinta y un minutos y cuarenta y ocho segundos. Chano Urueta; Música, de Silvestre Revueltas; arreglo en diálogo, Profesor Aurelio Manrique; fotografía, Gabriel Figueroa; sonido, B. J. Kroger; asistente de director, Miguel M. Delgado; gerente de producción, Enrique Moreno; actores: Miguel Ángel Ferriz, Esther Fernández, Isabela Corona, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma y el Indio Fernández.

## Narrativa lésbica en México, orígenes y actualidad: Criseida Santos Guevara

Luis Martín Ulloa  
Universidad de Guadalajara, México

Los primeros años del siglo XX vieron aparecer las primeras menciones claras a la homosexualidad en la literatura mexicana. En el aspecto masculino, en 1901, a través de los versos que acompañaron las ilustraciones que hizo José Guadalupe Posada al suceso de nota roja que después se conocería como “Los 41”. Y en el femenino, en 1903, con la “personaja” de “La Gaditana”, en la novela *Santa* de Federico Gamboa. Eran referencias francamente homofóbicas, grotescas. Después tuvo una presencia irregular, pero siempre bajo esta misma perspectiva, por lo menos en el género de la narrativa. Fue hasta siete décadas después que las novelas *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, y *Amora* de Rosamaría Roffiel, presentaron ya configuraciones alejadas de aquellas imágenes estereotípicas de hombres y mujeres homosexuales.

Ambas directrices, masculina y femenina, parten de un mismo punto, por supuesto, pero cada una tiene sus propias dinámicas y características, por eso es indispensable hacer un estudio por separado de cada una, sin olvidar sus puntos coincidentes y divergentes. Para entender el momento actual de la narrativa lésbica, es necesario revisar los antecedentes del tratamiento que se le dio a lo largo del siglo XX.

### Antecedentes

María Elena Olivera Córdova, en su importante libro *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana* (2009) establece la primera vez que se abordó el tema del amor entre mujeres, en la novela *Santa*:

La primera configuración de una personaje homosexual en la narrativa mexicana se remonta a 1903, cuando en un afán de exposición detallada, que escandalizó y sedujo a un tiempo a la sociedad finisecular, Federico Gamboa dio cuenta de la conducta considerada en aquel entonces patológica de La Gaditana, compañera de oficio y enamorada de la protagonista (Olivera Córdova, 2009: 80).

Este atrevimiento de Gamboa, en el contexto social y artístico de su época (donde era unimaginable que aun el escritor más osado describiera de manera directa una escena sexual entre dos mujeres), era acaso visto con el tamiz que le concedía ser un escritor naturalista, pues así era “justificable” que buscara “representar a los personajes más sórdidos y contrastantes como metáforas de la sociedad” (op. cit.: 80). En tal escenario, resultaba lógico que la primera aparición de una mujer lesbiana en la narrativa mexicana resaltara los aspectos mezquinos y se regodeara en la podredumbre.

Era el vicio antiguo, el vicio ancestral y teratológico que de preferencia crece en el prostíbulo, cual en sementera propicia en la que sólo flores tales saben germinar y aun adquirir exuberante lozanía enfermiza de loto del Nilo; era el vicio contra la naturaleza; el vicio anatematizado e incurable (Gamboa, 1998: 65).

Aunque, finalmente, el atrevimiento del autor resultaba incluso tibio, si se le contrastaba con la novela francesa que inspiró este proyecto narrativo en México. Federico Gamboa tomó como referencia *Naná*, del representante superior del naturalismo Emile Zolá. En esta obra, recordemos, la protagonista mantiene una desencubierta relación homosexual con su amiga Satin. Gamboa, al hacer esta “versión mexicana” donde la personaje La Gaditana podría considerarse como la equivalencia de la Satin de Zolá, cambió por completo tal relación, higienizándola, negándole así toda conclusión sexual. A cambio de aquel tono gozoso, tergiversó la convivencia entre las dos mujeres, y la redujo al asedio de parte de La Gaditana. Y aun yendo más lejos, puso de manifiesto el rechazo y el asco que Santa experimenta al sentirse pretendida. Hay un intento tímido de parte del autor de reconocer el estatus de *amor* a esta relación, pero de manera tal que resulta quizás hasta un tanto risible la explicación que da Hipólito, el pianista ciego que toca en el prostíbulo: “¡pues eso, Santita, es amor, aunque no lo parezca...! ¡Sí, amor es, no se aturulle usted ni se figure que es a mí ahora a quien le falta un tornillo... Es amor contrahecho, deforme, indecente, todo lo que usted quiera, pero amor al fin! ¡La Gaditana se ha prendado de usted...! No todos los amores ni todas las criaturas nacen lo mismo...” (op. cit.: 64).

Hay un referente que, retrocediendo un poco en la línea temporal, y a pesar de que sus señas particulares son un tanto imprecisas, es importante señalar. En los primeros años de los ochenta (siglo XX), las investigadoras españolas Paula Mabini y María Cinta Montagut localizaron en la ciudad mexicana de Guadalajara, Jalisco, una recopilación de textos breves sobre un grupo de mujeres que rendían culto a Safo de Lesbos, de evidente tono neoclásico. Sustrajeron dicho volumen del país para publicarlo en Barcelona, bajo el título de *Cuentos lésbicos*, en la editorial Icaria en 1982. Al ser imposible determinar a quién pertenecía la autoría, e incluso precisar el lugar de origen, sólo se pudo establecer una fecha aproximada: la inclusión de una figura poética de Paul Verlaine hizo suponer a sus editoras que podría haber sido escrito tal vez hasta finales del siglo XIX.

De ser acertada tal especulación, estaríamos refiriéndonos a una obra fundadora, anterior a la *Santa* de Gamboa y aún a las primeras manifestaciones del amor homosexual masculino en la literatura mexicana. Incluso sería contemporánea de otra obra importante en el contexto latinoamericano: la novela *Bom crioulo* de Adolfo Caminha, uno de los máximos exponentes del naturalismo brasileño, publicada por primera vez en 1895.

Debieron pasar, entonces, aproximadamente cuatro décadas para que surgiera otra obra que continuara estas indagaciones sobre la pasión lésbica. Y la siguiente que abordaremos demuestra hasta qué medida la homosexualidad ha sido un tema con el que los escritores

mexicanos han sabido lidiar mal. José Revueltas publicó en 1941 la novela *Los muros de agua*, título de carácter poético para designar una historia que sucede en una cárcel insular (las Islas Mariás, un conjunto de tres islas en el Océano Pacífico frente a las costas de México). Allí, purgando condenas por muy diversos motivos, coinciden y se conocen Rosario, presa política por ser comunista, y Soledad, quien suponemos ha llegado por dedicarse a la prostitución.

Revueltas fue un escritor de filiación abiertamente comunista, con una amplia labor activista en varios ámbitos de la vida pública en México. En su obra literaria de ficción también encontramos una clara preocupación social, como en su novela más conocida, *El luto humano*, donde hace una profunda indagación de la condición humana a través de una historia enraizada en el ambiente rural. Todo esto haría suponer que al abordar una relación lésbica, tendría una mirada más objetiva al interesarse por revelar la naturaleza humana. Pero no fue así. Además de que otra vez, como La Geditana, la personaje lesbiana es una prostituta, también se trata aquí de un amor desexualizado. La pasión que Soledad experimenta por Rosario está destinada a confinarse sólo a un nivel platónico, pues ésta es incapaz de aceptarla, ya que considera a las mujeres lesbianas de la prisión como un componente más de ese mundo de “hampones y criminales” que es la población confinada, “un mundo escondidamente monstruoso, subterráneamente anormal y desquiciado” (Revueltas, 1978: 61). Esta pasión, pues, debe ser necesariamente sublimada, y encuentra su justificación en el hecho de que Soledad se vuelve la guardiana personal de Rosario, quien la protege de los asedios constantes de algunos de los presos varones. Ese será el único placer que le depare la cercanía de la amada, saber que colabora a mantener su integridad en ese ambiente carcelario.

Estos dos ejemplos anteriores fueron escritos por plumas masculinas, por narradores de muy diferente filiación política: Gamboa, un firme defensor del afrancesado gobierno porfirista; Revueltas, militante comunista. A pesar de ello, y de que este último publicó su novela casi cuarenta años después de la de aquel, ambos coincidían aún en que era tolerable hablar de lesbianismo solamente si se le enclaustraba en el terreno platónico, sin alusión sexual alguna. El siguiente texto que revisaremos es el cuento “Raquel Rivadeneira” de Guadalupe Amor, el primero escrito por una mujer, y que, si bien no se aleja por completo de aquellas visiones anteriores, sí introduce una perspectiva diferente al tema.

Guadalupe Amor se dio a conocer principalmente como poeta. Por desgracia, ha tenido más peso en el ambiente cultural la confección que hizo ella de sí misma como un personaje, que su misma obra. Para tal elaboración colaboraron sin duda la vida disipada que llevó, en contraposición a la convención social de la época que designaba a la mujer el único rol de criadora y ama de casa (prefiguración del modelo femenino de “el ángel del hogar”, uno de los tres que Susana Montero establece dentro del canon dominante en la literatura, en su libro *La construcción simbólica de las identidades sociales*); y también su etapa de locura en los últimos años de vida, trastornada por la muerte de su único hijo. En 1959 Amor publicó el libro de relatos *Galería de títeres* (título por demás significativo), donde se incluye el cuento “Raquel Rivadeneira”.

La protagonista de este cuento es una mujer madura, que tras un periodo inicial de viudez en el cual cambiaba con rapidez de amantes masculinos, al reconocer después ya la ausencia de su juventud, de repente se enfrenta al hecho novedoso de tener un admirador que es una mujer.

En esa relación que llega a establecerse entre Raquel y su pretendiente (que no tiene nombre), la voz narradora continúa otorgándole connotaciones negativas (“hastío”, “repulsión”, “repugnancia”, “pantanosa relación”, son algunos de los términos con que se le refiere). Pero el giro de perspectiva radica en que ya no se trata de una mujer que abomina del amor de otra mujer, sino de quien, tras una dubitación inicial, se abandona a la relación como una opción para mitigar su soledad. Aunque haya ciertos remordimientos posteriores al encuentro sexual:

resulta novedoso en este momento, que el relato reproduzca una de las situaciones sociosexuales que suelen ocultarse en la sociedad y que con mayor vehemencia se han censurado en la literatura: ¡una mujer heterosexual que flaquea ante una posibilidad homosexual! [...] Raquel, en cambio, es mucho más humana [en comparación con “Santa” de Gamboa, o la “Rosario” de Revueltas], vive en el infierno instalado entre el prejuicio, el deseo, la soledad y la indecisión (Olivera Córdova, 2009: 93).

Otra aportación que hace Guadalupe Amor a la configuración del lesbianismo en la literatura mexicana a través de este cuento, es que la relación entre las dos “personajas” se conserva. Es la primera vez en la literatura mexicana que se presenta un amor lésbico, aun con todas las particularidades que ya hemos mencionado, pero que no está ciertamente condenado al fracaso, que no ha de negarse ni sublimarse para poder subsistir. En el cual, ese recato al que aún debe someterse la pareja, es un aspecto de carácter más sociosexual y no tanto ya de la visión negativa que de su misma homosexualidad puedan tener las personajes, “este miedo y el ocultamiento dan cuenta de un mundo lésbico que no tiene un espacio propio y, por tanto, es construido y solapado dentro del ámbito de la heterosexualidad” (Olivera Córdova: 93).

De igual manera, hay un elemento novedoso más en este texto, también de gran importancia (y que aún hoy en día se ha abordado muy poco en la literatura de nuestro país), que es el planteamiento del derecho a la sexualidad de las mujeres que se encuentran en el umbral de la tercera edad. Y aún más puntual, que la homosexualidad es una opción cuando, a los prejuicios de género se agrega el de la edad.

Después de este cuento de Guadalupe Amor, siguieron otros textos, de nuevo escritos por hombres, que continuaron reproduciendo el estereotipo de una mujer homosexual relegada ya al ambiente prostibulario o a la prisión, al infortunio y el desenlace trágico. Un ejemplo de esto es la novela *Figura de paja*, que no obstante ofrece la primera protagonista lesbiana en la literatura mexicana, la resolución que presenta la historia es por demás adversa.

*Figura de paja* fue publicada en 1964, de la autoría de Juan García Ponce, un escritor plenamente identificado por su acentuado interés por indagar en la sexualidad humana, o más específicamente, en una sexualidad que refuerza el orden heteropatriarcal, pues si bien podemos encontrar en su obra algunos personajes y situaciones de disidencia sexual, éstos siempre terminan reforzando de alguna manera el orden aquel, desde la excepción confirmante de la regla. Esta novela presenta la relación ambigua y ambivalente entre Leonor y Teresa, pareja en la cual hay un desenlace trágico justo después de un viaje que realizan junto con el hombre heterosexual mismo que narra la historia. El viaje fue la culminación a todo un *tour de force* para el narrador y las personajes, por las indecisiones al interior de la pareja, y también por la intención constante del narrador de acercarse sexualmente a Teresa, quien presenta una fuerte actitud dubitativa respecto a la relación que tiene con Leonor. Al regreso del viaje, sabiendo que Teresa ha preferido al de la voz narradora, Leonor se suicida en su casa.

El punto corolario a esta visión que perduró por seis décadas, pareció haberlo dado uno de los escritores mexicanos fundadores de la narrativa contemporánea. Juan José Arreola en la novela *La feria* (1963) presenta una narración polifónica donde una multitud de voces anónimas reconstruyen la historia y la vida del pueblo de Zapotlán, en torno a su mayor festividad religiosa. En cierto punto, un grupo de narradores masculinos comentan, entre la risa y la indignación, sobre los hombres homosexuales conocidos en el lugar. Es un fragmento de tono abiertamente homofóbico, que reproduce una imagen estereotípica donde las atribuciones de estos hombres son apenas que son buenos cocineros o buenas costureras, que dan lástima y deberían ser capados. También hablan de las mujeres lesbianas:

¿Las mánfulas? Ésas la mera verdad me divierten. Los que las han visto dicen que son muy ardientes y desesperadas. A mí me gustan tanto las mujeres que no les tomo a mal que se gusten unas a otras, se me hacen chistosas, y lo que es más, no lo creo. Son cuentos de la gente (Arreola, 1987: 96).

Es un pasaje breve, pero con ciertos matices en los que es necesario detenerse. En primer lugar, la visualización de la mujer está encaminada a reforzar solamente el imaginario erótico falocéntrico, el acto sexual lésbico parece justificarse sólo en la medida que produce un placer voyerista al espectador masculino. Son “ardientes y desesperadas”, tienen la indulgencia del hombre, a quien le resulta aceptable que se atraigan entre ellas sólo porque a él mismo le atraen. El discurso patriarcal como la medida que ha de aplicarse a la sexualidad humana en general. La conclusión es determinante: el amor lésbico no existe, es una construcción ficticia con afanes de entretenimiento, producida por mentalidades ociosas.

Fue a partir de los últimos años de los setenta que la homosexualidad comenzó a tener una configuración radicalmente diferente en la literatura mexicana. En el aspecto masculino, es en 1979 cuando se publica *El vampiro de la colonia Roma* de Luis Zapata, una novela determinante en el tratamiento del tema, que marcó un punto de ruptura por la manera desencubierta y

estilísticamente novedosa que lo abordaba; y que además propició una explosión del mismo asunto y toda una corriente temática que se prolongó por más de una década. Por el lado femenino, también este año se publicó el volumen de relatos cortos *Muros de azogue* de Beatriz Espejo, que se compone a manera de una saga familiar a través de las historias de las mujeres que la conforman. En dos de estos relatos, “Las dulces” y “La coleccionista”, encontramos a la tía Lucero, la primera personaje homosexual que por fin se evadía de los finales dramáticos, pues a causa del encuentro con una amiga de la infancia, ésta le permite entrever de manera sutil un mundo que le ofrece una nueva perspectiva de vida. Como lo consigna la voz narradora en segunda persona, entonces “tú te descubríste a ti misma porque hasta ese momento jamás lo sospechaste” (Espejo, 1986: 54). Tras este momento epifánico para Lucero, volvemos a encontrarla en el otro relato, donde se refiere que vivió con una amiga los últimos quince años de su vida. Esta personaje sería el preludio de lo que sucedería años después, en 1989, con la publicación de *Amora* de Rosamaría Roffiel.

Fue precisamente en esta época y con esta novela como punta de lanza, que la narrativa lésbica tomó otros rumbos hasta el momento inexplorados: “en los años ochenta e inicios de los noventa surgen las obras que confieren al fin a las personajes homosexuales su derecho a hablar, a ser narradoras de sus propias historias, y a la práctica erótico-sexual a partir de su propio deseo (femenino)” (Olivera Córdoba, 2009: 71). Roffiel ya tenía un amplio y constante trabajo dentro del activismo feminista, que se remontaba a un par de décadas atrás. También ya había publicado libros de otros géneros literarios (poesía y crónica).

En *Amora*, su primera novela, abordó la relación entre una mujer asumida abiertamente como lesbiana, Guadalupe, y otra heterosexual, Claudia. Pero la novela no se limitaba a la exposición de esta relación, pues tenía una estructura compleja que se extendía más allá de lo meramente anecdótico. Toda la labor activista previa que había realizado la autora, le dio las herramientas para construir una obra de tono decididamente doctrinario, lo cual fue una osadía de cualquier manera. Este matiz didáctico (en virtud del cual incluso se colocaron notas a pie de página para explicar términos como “buga” o “bicicletear”) está justificado en el plano anecdótico, pues la protagonista busca aleccionar a otras mujeres sobre un perfil más fiel y confiable del amor entre mujeres; por ejemplo, a su sobrina adolescente Mercedes, o aun a su propia pretendida Claudia. Pero también, así como pudo instruir a cierto sector del público no politizado, también pudo haberlo repelido.

Esta novela, pues, alternaba elementos autobiográficos (la novela abre precisamente con una nota de la autora: “Sí, en efecto, ésta es una novela muy autobiográfica. Casi todas las personajes existen. Casi todos los nombres fueron cambiados. Y casi todo ocurrió realmente”, Roffiel, 1989, s/n) y políticos; abordaba las vicisitudes del establecimiento de una relación amorosa, pero también asuntos sociales álgidos como las mujeres víctimas de violación o sucesos de la política mundial. Todo esto visto, desde el nivel estilístico, necesariamente con una amalgama de elementos líricos, narrativos y ensayísticos.

Es inevitable comparar, ya que ambas novelas significaron para la homosexualidad momentos fundamentales, *Amora* con *El vampiro de la colonia Roma*. La obra de Luis Zapata se publicó el mismo año que comenzaron en la Ciudad de México las marchas por la reivindicación de la comunidad homosexual. El hecho de prolongar o reforzar el inicio de esa lucha desde la literatura, hizo empatía con un público lector que por primera vez se veía reflejado en un producto literario. Diez años después *Amora*, en 1989, recogía ya una década de este ambiente, aunado a todo ese bagaje de trabajo feminista de la autora. Entonces el activismo lésbico y gay se consolidaba cada vez con más fuerza, había una efervescencia por ese movimiento que parecía, una vez echado a andar, irrefrenable. Aunque, debemos recordar, también en la segunda mitad de los años 80 se estaba gestando ese contundente freno a la liberación sexual que fue la aparición del sida, lo cual se aborda brevemente en las últimas páginas de la novela. Ese interés creciente produjo, por ejemplo, las grandes ventas que tuvo la novela, y también la amplia recepción de que gozó, incluso fuera de México. *Amora* es una obra determinante para el estudio del lesbianismo en la literatura mexicana. Estableció un parteaguas en este vasto terreno que aún no ha sido explorado suficientemente. A partir de esta novela surgieron otras obras y autoras que continuaron indagando en el tema, aunque quizás no por la misma ruta que había trazado Roffiel, pues, por ejemplo, su intención doctrinaria ya no tuvo eco en ellas.

### **Actualidad de la narrativa lésbica: Criseida Santos Guevara**

Hoy, en la segunda década del siglo XXI, cuando la gran mayoría de los escritores que junto con Luis Zapata conformaron el boom a principios de los ochenta del siglo pasado han dejado de publicar y (salvo contadas excepciones) no han aparecido nuevas plumas que hayan aportado, hasta el momento, obras importantes; la narrativa lésbica es la que ha tomado la estafeta de la literatura homosexual en México. Desde perspectivas muy diversas, autoras como Odette Alonso, Artemisa Téllez y Criseida Santos Guevara, entre otras, están construyendo una nueva configuración del lesbianismo en la narrativa contemporánea de nuestro país. En este contexto surge la novela *Rhyme & Reason* de Criseida Santos Guevara. Desde la mera revisión de la trama, podemos entrever cómo ha cambiado la perspectiva con que se aborda hoy el amor lésbico, en comparación con las obras anteriores revisadas aquí. Es la historia de la relación entre Claudia de Samos (quien hace una narración autodiegética) y Felicia, su pareja, que se encuentra embarazada y saben que tendrán gemelos. Ambas están regresando a México, después de una temporada en Estados Unidos, donde residieron al parecer para que Claudia estudiara un posgrado. Vuelven a Monterrey, ciudad natal de ambas, por la promesa de un puesto en una institución educativa. Pero el regreso no tiene una aureola luminosa: se hospedan en la casa de los padres de Felicia, una finca en las afueras de la ciudad habitada además de los parientes, por una veintena de perros que crisan los nervios de Claudia. Apenas tienen unos cuantos pesos en el bolsillo, y la promesa de trabajo se extingue poco a poco. Después de que nacen sus hijos, la pareja tiene una crisis y Claudia abandona la casa de manera intempestiva con la intención de irse de la ciudad.

Entra a una cantina donde entabla conversación con alguien que le invita unos tragos. Así sabemos que la novela es la narración que hace a ese interlocutor de su relación con Felicia.

La de Claudia y Felicia es una relación que pasa de cualquier discurso previo acerca del amor lésbico. Han conformado una familia lesbomaternal que ya no necesita ni se cobija de un discurso de liberación homosexual. Sus aspiraciones y preocupaciones con otras, las que atañen a cualquier familia en un país en crisis: la incertidumbre laboral para los graduados universitarios, la grave escasez económica, las perspectivas adversas para su descendencia. Ya no están presentes el activismo ni las posturas radicales para la obtención de derechos, acaso porque en su momento actual todo esto forma parte de un entorno donde, gracias a generaciones anteriores, ya se ha incorporado a la vida cotidiana. Pareciera que ya la lucha no es de carácter social sino personal, íntimo.

Por otra parte, para la configuración de la personaje Claudia, la autora enfatizó no la búsqueda de una identidad lesbiana, sino la deconstrucción de ella. Por eso la protagonista reniega de que una crítica constante hacia ella sea, por ejemplo, su afición por Eminem (cantante de rap cuyas letras tenían una gran carga homofóbica), y que le sugieran escuchar en su lugar a Missy Elliot (también cantante rapera, quien se asumió públicamente como lesbiana).

¿Qué hace una con la identidad? ¿La defiende hasta sus últimas consecuencias? ¿La va perdiendo poco a poco hasta adquirir otra? ¿La crea una de la nada acorde a las necesidades del presente? ¿La ignora? ¿La deja para los nacionalistas, globalifóbicos y xenófobos? ¿La define una y otra vez hasta que se da cuenta que no tiene mucho caso ni interés encasillarse por voluntad propia? ¿O de plano se la pasa por el arco del triunfo y se dedica a vivir la vida como se le dé a una la regalada gana? (Santos Guevara, 2008: 151).

Ciertamente es una identidad compleja la de Claudia, una mujer desconfiada, huraña, agresiva, tal vez la imagen estereotipada de una lesbiana; pero que, sin embargo, abomina de la reacción que esto puede provocar: “¿Será que la gente sigue pensando que trato de ser hombre en el desplegado absurdo de mi conducta propensa a ofender y provocar?, ¿porque no encuentro trascendente el hecho de llevar una vida en mi vientre y respeto la necesidad de otra mujer, de mi mujer, por querer experimentar la maternidad?” (Santos Guevara, 2008: 150). En efecto, es una constante a lo largo de toda la novela las referencias y la identificación de la protagonista con modelos masculinos, sobre todo cantantes. Y muy particularmente, con uno de los símbolos más contundentes, en el terreno musical, del machismo en México: Jorge Negrete.

Esta identificación surge desde edad temprana. Claudia fue una adolescente poco femenina, que debió padecer los cuestionamientos sobre su apariencia de parte de amigos, compañeros y hasta de su propia madre. Entonces, gracias a su vocación cinéfila y en especial a través de esa imagen prototípica de un charro que “cantaba con madre, era alto, fuerte, formal, sexy, borracho, enamorado, leal, fiel”, que comenzó a definirse:

Yo quería ser así, cómo te explico, mi sistema de valores lo elaboré de todas las películas en blanco y negro, porque yo no hacía otra cosa más que ver los ciclos de cine mexicano. Yo quería ser muy derecha, muy honrada, muy trabajadora (Santos Guevara, 67).

En aquellos tiempos no se veía otra cosa más que la señal abierta, apenas estaban entrando las parabólicas. Yo fui creciendo con puro ciclo del cine mexicano, con pura programación de las películas en blanco y negro, y fui conociendo a cada uno de estos artistas de esta cercana, y lejana a la vez, época. Primero empecé a identificar a Luis Aguilar, Agustín Lara, Pedro Vargas, Abel Salazar. Cuando conocí a Jorge Negrete (en pantalla chica, obvio), me enamoré de él y comencé las indagatorias (Santos Guevara, 72).

De esta manera, resulta lógica para la protagonista esta empatía: “era imposible no identificarme con él, porque yo misma me percibía como un ser violento, de pocas pulgas, de muchos huevos ante el mundo, pero en el fondo muy insegura como inseguro era él; muy vulnerable y dependiente. Era tan claro para mí, yo también me habría enamorado de ella, de Gloria Marín, no importa si flaca o gorda, si clásica y perfecta, si bella o fea”. (Santos Guevara, 72). Y esa idolatría por Jorge Negrete le permite también a la narradora introducir algunos elementos de la cultura pop. En un capítulo cuyo título involucra también un verso de Bécquer (“Como volcán que sordo anuncia que va a arder ft. Jorge Negrete”), a manera de ensayo, hace una amplia reseña de su filmografía y sus amoríos, en un capítulo que recrea de manera lúdica el estilo de las revistas de la farándula. Al recordar las vicisitudes del amorío entre el charro y la actriz Gloria Marín, donde hubo infidelidades por ambas partes y la opinión del público se dividió (si bien, las simpatías se inclinaban hacia el charro, por supuesto, según las reglas de una sociedad heteronormada), la narradora discurre sobre cuestiones de género:

Pero así somos todas, o al menos yo, porque a mí me enseñaron a pensar en función masculina. Es decir, todo el mundo puede (debe, creo que diría Doña Concha, mi abuela) ver la vida como si el centro de todo fueran los hombres [...] Y como ese discurso siempre me ha caído mal, y porque salí muy democrática, y pese a toda mi idolatría por el Charro, no me queda más que exclamar: ¡Jorge Negrete *lovers* y detractores de Gloria Marín, denle el beneficio de la duda a la tiple! (Santos Guevara, 73-74).

Entonces, esta identificación no responde a una aspiración transgenérica, sino a una reapropiación de los atributos de fuerza, decisión y poder, que en el orden heteropatriarcal se adjudican esencialmente a los hombres. Claudia no desea ser un macho, pero sí charro:

“¡Tracatracán! Yo soy charro de Jalisco, aunque no tenga un pito, túndata, túndata, soy gallito lindo, con un verbo muy lindo, tengo mujeres de sobra, túndata, túndata y a las pruebas me remito. ¡Ayayay, sí señor, cómo chingados no, a las pinches pruebas me remito!” (Santos Guevara, 66).

La música es un elemento determinante en la novela. En el nivel anecdótico, sirve para aligerar el tono pesimista de la relación entre Claudia y Felicia. Todos los títulos de los capítulos son líneas extraídas de canciones o involucran a cantantes. Incluso en el índice se aclara de quién hay “*interpolations*” (así los nombra la autora) en cada uno de ellos. De esa manera, el *soundtrack* de la novela está compuesto por cantantes tan disímboles como Pablo Milanés, Eminem, Marisela, Morrissey, Mijares, Alaska y Dinarama, Survivor, Pedro Infante, Chico Ché. Todos ellos en perfecta convivencia, incluso en un mismo párrafo:

Nunca en nuestro méndigo país hemos tenido a una mujer como presidenta y eso habla de nuestro retraso, aunque, bueno, tampoco es como que los States hayan tenido una líder, o no sé, España ¿han tenido presidentas en España? Imagínate ser Margaret Thatcher, sigo siendo tu esclava, sigo siendo tu dama de hierro, *Oh I know how Joan of Arc felt, now I know how Joan of Arc felt* (p. 131).<sup>1</sup>

Pero sin duda, de todos los géneros musicales que se mezclan aquí, el hip hop es el que da cohesión a la novela, dándole un sentido transcultural definitivo, e infiriendo incluso en los aspectos estilísticos e ideológicos de la novela. La narración que hace Claudia de su relación con Felicia, ella misma la considera como un rap. Desde el mismo título de la novela ya se alude, pues “*rhyme and reason*” es un guiño al espíritu que anima este género. Y así como “el hip hop es la esperanza de la gente marginada [...] el último tren de los barrios pobres si quieres ser alguien en la vida” (p. 33)”, la protagonista, que también ha visto sus expectativas (profesionales, económicas, amorosas) devastadas, considera que su vida en el Nogalar será lo que sostenga y valide su rap/novela:

el hip hop es la calle misma, por eso haber sido pobre y haber surgido de esquinas oscuras da la credibilidad, garantiza la verdad de las rimas, y por eso te platico mis días en el Nogalar, mis días contando centavos a pesar de mi destino trazado por el oráculo de Efestos el día de mi nacimiento, ese horóscopo rosita en donde yo iba a ser una mujer orgullosa de su feminidad y con la simpatía y carisma necesarios para vivir con lujos y comodidades con el bien administrado sueldo de un marido, en el peor de los casos [...] El Nogalar es mi certificado de autenticidad, y más aún, es mi batalla, es el porche donde me siento *with all my friends and kick dumb Arhymes* (Santos Guevara, 33-34).

<sup>1</sup> “Sigo siendo tu esclava...”, extraído de la canción “Tu dama de hierro”, de Marisela. “Oh I know how Joan of Arc...”, extraído de la canción “Bigmouth strikes again”, de The Smiths.

Por otra parte, un aspecto más que hace resaltar a esta novela en la producción literaria lésbica contemporánea, es precisamente su estructura y la interrelación que establece con otra obra de la literatura homosexual en México. La trama se organizó como un extenso monólogo de la protagonista, una narración autodiegética en la cual hace un recuento de la historia con su pareja Felicia. Esto va dirigido a un interlocutor concreto, aunque no identificado, hay múltiples referencias a él, pero el lector no sabe quién es. En algunos momentos pareciera que se trata de un interlocutor masculino, aunque eso es incierto también. Pero éste no sólo es el destinatario de la narración, sino que además, la está registrando por medio de algún aparato electrónico.

En este punto, las coincidencias con *El vampiro de la colonia Roma* son claras. De esta manera *Rhyme & reason* es una novela que establece nexos con la tradición de la narrativa homosexual en México, pero es algo singular que lo haga con la narrativa que aborda la homosexualidad masculina, y no con su homóloga femenina, *Amora*, por ejemplo. Y es hacia el final de ambas novelas que la similitud es total. En *El vampiro...*, después de que Adonis García ha contado su vida desde la niñez hasta el presente de la narración,

y desde la nave iría viendo cómo se iba haciendo chiquita la ciudad de México y adiós ángel de la independencia y adiós caballito [...] por la ventanilla iría viendo las estrellas que pasaban bien rápido o una estrella fugaz y entonces cerraría los ojos y pediría un deseo que no volviera nunca, pero nunca, por ningún motivo a este pinche mundo y ora sí ya apágale ¿no? (Zapata, 1986: 223).

En *Rhyme & Reason* Claudia ha narrado la historia de su relación con Felicia, desde que ambas se conocieron, el embarazo, hasta los problemas que provocaron su salida intempestiva de la casa que habitaban, antes de llegar a la cantina donde se desarrolla todo el relato. Para concluir la narración improvisa un rap:

Ah qué loco, pues loco, te tocó un choto, ah joto.

Claudia de Samos, señores, rifa, por donde camina, de rodillas por la Villa o en el Cerro de la Silla.

¡Ja! ¡Ja!

Un saludo para mi carnal Manuelito, por el paro que nos hizo, por el varo.

Ese

A

Eme

O

Ese

Y a la Calipso que la eclipse en el abismo estigio

Ya quedó, güey...

Turn this shit off...

Dije: apaga esta chingadera ¡Ya! (Santos Guevara, 165).

El elemento biográfico, testimonial, es otro punto de unión entre ambas obras. Zapata la construyó a partir de las entrevistas que realizó a un verdadero prostituto de la Ciudad de México, de lo cual hay registros y artículos que consignaron su identidad real. Incluso los capítulos los tituló como “cintas”, aludiendo al contenido capturado en diversos cassettes de audio. La prefiguración que Santos Guevara tuvo para escribir la suya, al parecer fueron componentes autobiográficos, pues en efecto, tiene una pareja con la cual tiene dos hijos gemelos, y con la cual creó un blog ([dosmamis.blogspot.com](http://dosmamis.blogspot.com)) que se ha vuelto una referencia en el activismo de las familias lesbomaternales:

Contrario a lo que pueda parecer, para mí fue un reto, e implicó mucho esfuerzo, abordar el tema del lesbianismo. Empecé a definirme como lesbiana feminista hace un tiempo [...] pero en mi carrera, y en la percepción que tenía de la literatura había una contradicción: quería escribir sobre cosas ajenas a mí [...] En lo personal, el camino era cuesta arriba: soy mujer y lesbiana, entonces, antes de descorazonarme por completo, hice el último intento: let’s make it freestyle, es decir, hablar lo auténtico desde la marginalidad. Así que hice lo propio: imponer la historia de una pareja de lesbianas porque es de lo que sé, es lo que he visto y es lo que entiendo (Barragán, 2014).

Dos generaciones separan a Rosamaría Roffiel de Criseida Santos Guevara. Las visiones de la primera novela que habló abiertamente de lesbianismo en la literatura mexicana (*Amora*) y la de ésta que hoy nos ocupa, son radicalmente diferentes. *Rhyme & reason* es una novela única en el panorama de la literatura homosexual en México. A cambio de alejarse de un discurso lésbico reivindicativo, indaga en otros rumbos y se descubre como el reclamo desesperanzado de una juventud cuyas perspectivas han sido sepultadas por una sociedad en profunda crisis. Reclamo que también es, por supuesto, un posicionamiento político. Será interesante observar cómo las autoras más jóvenes aborden este mismo asunto hoy, en el siglo XXI, cuando las perspectivas de la comunidad lésbica y gay han cambiado notablemente.

## Bibliografía

- Amor, Guadalupe (1959). *Galería de títeres*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Anónimo (1982). *Cuentos lésbicos*. Barcelona: Icaria.
- Arreola, Juan José (1987). *La feria*. México, DF: Joaquín Mortiz/SEP.
- Barragán, Cecilia; Plascencia, Amira (2014). Narrativa mexicana actual Generaciones X, Y, Z. Criseida Santos Guevara, Óscar David López. *Literal Latin American Voices* [Revista electrónica]. Recuperado de: <http://literalmagazine.com/narrativa-mexicana-actual-generaciones-x-y-z>
- Espejo, Beatriz (1986). *Muros de azogue*. México: Diógenes/SEP.
- Gamboa, Federico (1998). *Santa*. México: Océano.
- Olivera Córdova, María Elena (2009). *Entre amoras. Lesbianismo en la narrativa mexicana. México DF: UNAM/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.*
- Revueltas, José (1978). *Los muros de agua*. México: Era.
- Roffiel, Rosamaría (1989). *Amora*. México: Planeta.
- Santos Guevara, Criseida (2008). *Rhyme & reason*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro
- Zapata, Luis (1986). *El vampiro de la colonia Roma*. México: Grijalbo.



## Símbolos y mitos

### La función del mito en América Latina

Yuri N. Guirin

Academia de Ciencias, Moscú, Rusia

### Mitos y “mitológicas”

Creo que cualquier discurso científicamente correcto ha de fundarse en previas premisas en lo tocante a conceptos clave, o sea, términos principales. Ello, no obstante, el tema que intentamos abordar, es tan extenso que la cuestión de convenios previos parece bastante engorrosa. No estoy para analizar las innumerables interpretaciones de este concepto lo que me parece una tarea tan ardua como carente de sentido puesto que cada uno ve el mundo a su manera. La nómina de definiciones clásicas de los conceptos “mito” y “mitologismo” es tan larga como bien sabida, por lo demás cada cual puede completarla con observaciones propias. Por ser ruso, comparto la indiscutible opinión de E. M. Meletinski: “El mito es un medio de la conceptualización del mundo, del que rodea a uno y del que está dentro de uno <...> El mito investiga el lugar de la persona en la naturaleza y en la cultura, así como su papel social”.<sup>1</sup> Pero, personalmente, me inclino a la tipología de conceptos propuesta por V. Rudnev en su “Diccionario enciclopédico de la cultura del siglo XX” donde el funcionamiento del mito visto desde la contemporaneidad aparece como cierto “estado especial de la conciencia”.

A ello agregaría que se trata de un estado de la conciencia inmanente a la naturaleza humana en su dimensión ontológica, un estado que le es propio, no sólo en una etapa diríase que primordial, sino esencialmente inseparable, algo que nos acompaña a todos “aquí y ahora”, lo que ignoramos y ni siquiera debemos concientizar ya que el mito es irracional. El mito es una propiedad inevitable de la existencia humana. Nació con el hombre y perecerá tan sólo con su desaparición. Y el mito está presente en cada uno de nuestros actos cotidianos. En propiedad, esta es la idea que yace en el fondo del grandioso estudio “Mythologiques” (1964-71) del francés C. Lévy-Strauss. Ya más tarde el alemán K. Hübner, autor de la fundamental obra “La verdad del mito” (1985) aseveraba que “las múltiples formas de la conciencia mitológica siguen funcionando en el mundo actual, sin embargo, quedándose para la mayoría a nivel de lo inconsciente”. Y, para no ir más lejos, el ruso Y. Golosovker, autor del famoso libro “La lógica del mito”, aseveraba: “La imaginación, la misma que había generado el mito, sigue funcionando en nosotros constante y diariamente...” Difícilmente haya por qué aducir más citas.

<sup>1</sup> Meletinski E.M. *Del mito a la literatura*. Moscú: Ediciones de la Universidad Estatal Rusa de Humanidades. 2000, p. 24, 31.

A mí me consta que en los últimos siglos, cuando no milenios, la siempre más creciente racionalización de la conciencia humana y la consiguiente ilusión del llamado progreso hayan desviado al hombre de la comprensión de su propia naturaleza, de la idea de que lo aparente, lo ficticio no está en la “lógica” del mito sino en aquella *imago mundi* la que se considera real o realista. (Hagamos caso omiso de las bien conocidas neurosis sociales como son, por ejemplo, las formas pseudo-religiosas de la contemporaneidad). Algo distinto son la mitología, la religión y, por supuesto, la historia que para mí también representa un caso religioso porque la historia es igualmente relativa y determinada por circunstancias concretas de la experiencia humana, o sea, la cultura. De ahí que todas esas formas culturales (sea la religiosa o bien la cienticista) se prestan por igual a interpretaciones fáctico-ficticias (más bien, *facticias*) ajenas a experiencias arduas y profundas de la mente y alma. Mucho más seria y rigurosa es la confusa vaguedad de la metafísica orientada a penetrar en los principios ónticos del ser humano.

A este respecto, no podemos dejar de preguntarnos: ¿por qué el hombre es necesariamente mitógeno, por qué la mitogénesis es siempre inherente a todo tipo de su actividad? Me atrevo a expresar una idea un tanto aventurada. Supongo que, contrariamente a nociones estereotipadas, el hombre de la época primordial no se sentía impotente e indefenso ante las fuerzas de la naturaleza: al contrario, se concebía a sí mismo como una parte orgánica de ésta, de los fenómenos cósmicos; se creía el centro del universo donde el cielo estrellado le servía de techo y los árboles le servían de familia. Y en el seno de esta familia universal tanto podía tomar como darse. Por lo tanto, el hombre primordial se bastaba a sí mismo en cuanto imagen y modelo del mundo; y su propio cuerpo le servía como orden y medida de todo. (G. Bachelard había profundizado mucho en este sentido). Ya mucho más tarde, el hombre ya hecho muy *sapiens*, o sea, ya racionalizado y depravado, había inventado que fue Dios quien lo había inventado a su imagen y semejanza y no al revés. Esto ya parece puro Borges. En efecto, ya vamos acercándonos a J. L. Borges puesto que de Aleph se está tratando, un Aleph que es un ser infinito y absoluto.

Entre paréntesis anotemos que es precisamente la crisis de principios ontológicos e identidad cultural, así como la individual, la que condujo el mundo occidental (en el sentido spengleriano de este concepto) a la problematización de la corporeidad y al mismo tiempo a su absolutización. Es notorio que la cultura latinoamericana carente de toda corporización sociocultural es precisamente la que *vive* su corporeidad en su manifestación física y gestual. Es en este punto donde nos topamos con la naturaleza diametralmente opuesta de las dos culturas (la eurooccidental y la latinoamericana), piedra de escándalo para todos quienes intenten trazar una correlación directa entre la cultura occidental de fines del XX (o sea, el posmodernismo) y la latinoamericana de primeros decenios del mismo como si los escritores latinoamericanos hubiesen sido unos “nostradamuses...”

Hablando en serio, el papel y el sentido del mitologismo en cuanto manifestación de la conciencia social en la cultura occidental del siglo pasado están lejos de ponerse en claro. Las más de las veces en la conciencia social de las masas el mito tomaba formas de ilusión, autoengaño,

quimerización generando imágenes de un antagonista, enemigo, o bien, su forma enrevesada: patrón, ídolo, jefe, caudillo. Sin embargo, son más bien formas de cierto sub- o pseudomitologismo, ya que el mito, por su naturaleza, si no es creativo de seguro que es ambivalente, pero de ninguna manera puede basarse en conceptos negativos.

### **Ahora bien, ¿y América Latina?**

Aquí, como siempre, todo va enmarañado: la yuxtaposición y convergencia de tendencias, tanto universales como autóctonas, locales, inherentes a su mundo cultural en cuanto una manera de ser muy propia; lo occidental se amasa con lo contraoccidental y se pierde en especies mixtas. En Latinoamérica el mitologismo sirvió a los fines de la autocreación, autoconocimiento, autorealización, lo que fue y queda siendo la súper tarea del mundo latinoamericano en cuanto civilización de tipo especial. (No es este el caso para ensartar ejemplos y argumentos que de por sí sobran). Dicho de otro modo: si el Occidente se introduce en el mito, se hunde en éste, se refleja en él, América Latina, al contrario, lo absorbe y lo reintegra como uno de los tantos substratos culturales con tal de construir su *imago mundi* y su propia axiología. Se trata de cierta poliglosia cultural con una sintaxis y semántica propias. Y, justamente por ser poliglosia, se presta a lecturas de lo más variadas y peripatéticas. Es muy difícil explicar que semejantes exégesis distan mucho del original y que la tarea consiste en saber penetrar en este mundo y en su ontología.

La concepción más difundida y la más errónea consiste en suponer que la mentalidad latinoamericana sea mitológica por excelencia por haber integrado elementos de las antiguas culturas indígenas con un mitologismo muy *sui géneris*. Esta opinión, así de vulgar como común, la dejó hecha añicos nuestro Andrei Kofman. Este autor del libro “La *imago mundi* artística de Latinoamérica” dijo bien a las claras que “las capas mitológicas de ideas autóctonas mitológicas de una u otra manera están presentes en la conciencia de la mayoría de escritores latinoamericanos sin que se manifiesten en todas las obras y tanto menos en su integridad. Pueden dejarse ver en forma de uno que otro motivo o ciertas cadenas motivicas, pero las más de las veces no aparecen en absoluto”. Me permito continuar la cita. “En casos como el de Borges, el de Carpentier, Asturias, Fuentes, Neruda y otros, sí que puede tratarse de un uso consciente de ciertos elementos de infraestructura mitológica. Tratándose de Gallegos, Arguedas, Alegría, Rulfo, la Mistral, dicha mitoestructura se revela, más bien, espontáneamente. Por cierto que es imposible trazar una línea divisoria bien concreta, sobre todo, en relación a escritores como un García Márquez o un Vargas Llosa quienes utilizan las mitologemas de la conciencia artística latinoamericana en formas tanto bien conceptuadas y muchas veces parafraseadas como completamente intuitivas”.<sup>2</sup> Las palabras citadas son tan certeras como la tesis siguiente del mismo autor: “Los mitosistemas de literaturas europeas constituyen la base del pensamiento artístico; ellos son una realidad neta y preexistente, un suelo del que había emergido el árbol de tal o cual cultura”.<sup>3</sup> Sin embargo, toda esta argumentación tan nítidamente diferenciadora inesperadamente culmina en una tesis igual

2 Kofman A.F. *La imago mundi artística de Latinoamérica*. Moscú: 1997, p.10.

3 *Ibid.* p. 304.

de globalizadora sobre una supuesta “estructura mitológica de la literatura latinoamericana” (o bien “mitosistema”) única y común. Resulta que, deseoso de rechazar un etnoculturalismo plano y vulgar, el investigador lo suplantó con una “infraestructura mitológica” (23-24) no menos generalizadora. Y otra vez nos quedamos con la sensación de un particular mitologismo de la literatura latinoamericana.

Mientras tanto, la cultura en cuestión no es más mitológica que cualquier otra, y la conciencia de un latinoamericano no es más mitológica que la del hombre occidental, sin hablar de que no es el mitologismo el que cuenta en este caso... Por supuesto que el tan traído mitologismo latinoamericano se debe más bien a factores específicos de la culturogénesis de Latinoamérica, al funcionamiento de sus mecanismos semióticos y no a relictos y formas mágico-mitológicas bastante periféricas de sus sustratos étnicos.

En rigor, el mito no presenta nada que sea un rasgo privativo ni exclusivo de la literatura latinoamericana en cuanto fenómeno cultural. Se trata de una categoría que se sustrae de un complejo común de herramienta del pensamiento artístico latinoamericano tan sólo a nivel comparativista para comprender mejor cómo funcionan mecanismos culturales relativos a diferentes tipos civilizacionales. Ello, no obstante, cabe preguntarse: ¿por qué el mito precisamente y por qué la literatura y qué es lo que hay de común entre las mismas? Por algo otro investigador ruso ponía de relieve “cierto sentido *inmanentemente religioso* de la literatura latinoamericana en cuanto la única gran manifestación de la esencia del devenir civilizacional latinoamericano, impredecible y explosivo”.<sup>4</sup> Tal explosión de la creación artística y social le tocó a Latinoamérica en los años 50 del siglo pasado recibiendo la denominación del *boom latinoamericano*. Pero a nivel reflexivo empezó a conceptuarse un tanto más tarde: es entonces cuando surgió el tan llamativo concepto del “mitologismo” de la cultura latinoamericana.

## La mitologización del mito

En la Unión Soviética de aquellos tiempos el concepto del “mitologismo” cundió, como siempre, con cierto retraso, pero despertó un entusiasmo típicamente ruso y adquirió dimensiones típicamente soviéticas. Entonces, sucedió algo increíble y poco menos que contranatural: el mito que es un fenómeno infinitamente múltiple por su naturaleza y su estructura empezó a cultivarse con todo el fanatismo de la conciencia soviética esencialmente monoideológica. Surgió una situación paradójica cuando una conciencia todavía presa de mitos de antaño pero ya encaminada a liberarse de éstos no podía desprenderse de su hechizo viendo en el mito un medio para sacudirse de dogmas y cánones socioculturales irremediabilmente anticuados. Una sociedad sumida en estado de mitologismo latente en el gozne de dos épocas por fin recobró la capacidad de expresarse en el lenguaje de una cultura adogmática con la particularidad de que se estaba aplacando la sed del mito y de la verdad simultáneamente. Es a través de esta óptica que fue leída en 1968 por los soviéticos la novela *Cien años de soledad* de G. García Márquez

<sup>4</sup> Slinko A.A. ¿una civilización en formación? // *Latinskaya América*, N° 2, 1994.

recibida con tanto entusiasmo que dejó pasmado al propio autor. Ahora bien, ¿cómo surgió el famoso mito del “famoso mito” latinoamericano? Para aclarar el asunto tendremos que volver a los comienzos del devenir del mundo cultural latinoamericano.

### Principios de la mitogénesis latinoamericana

La cultura latinoamericana no había surgido exclusivamente sobre la base de mitologemas tradicionales propios del devenir histórico de la civilización europea: en un terreno nuevo el modo de ser era muy distinto, también nuevo para el hombre occidental. Por lo tanto, cada concepto cultural resultaba más que trasplantado: inminentemente sufría una radical *resemantización* y además se complementaba con connotaciones semánticas autóctonas. A partir de ahí, el Nuevo Mundo procede a crear sus propios mitosímbolos en los que se cristalizaba la estructura de su *imago mundi*. Es por eso que podemos con pleno derecho hablar de una mitogénesis específicamente latinoamericana ya que se trata de una cultura en autocreación más que en puro devenir; en este caso, la mitogénesis no deja de servir de principal herramienta creativa. Ello, no obstante, y precisamente en el caso dado, la componente mitológica no bastaba de por sí porque formaba parte de un proyecto mucho más grande: el de la *utopía*.

Cabe anotar que, a diferencia de la *imago mundi* europea condicionada por el antiguo *prototipo*, la latinoamericana está orientada a cierto hipotético *epitipo* que está por crear; y esta tarea es la que condiciona el sentido de la cultura latinoamericana. Debemos especificar que tal orientación, mejor dicho, tan ardiente anhelo de *salirse de sí*, de ir *más allá* de su propio ser y sus propios límites había existido ya en tiempos que precedían a la Conquista: en un estado germinal estaba presente en las alocadas cabezas de los aventureros que decidieron hacer realidad un mundo que sólo existía en su imaginación. ¿Quién sabe si en esta aventura se dejó sentir la entonces difundida propensión de los españoles al misticismo? Sea como fuera el mundo latinoamericano virtualmente ya estaba presente en la conciencia de los europeos quienes iban a “descubrir” una realidad cuya imagen imantaba sus mentes completamente mitótropas, mito-orientadas. Por eso, más que conquistadores, eran descubridores: su misión pertenecía más bien a un nivel transcendental, ontológico, que a un plano burdamente empírico, material.

El propio gran descubridor nunca llegó a saber qué era lo que él había descubierto. Acabó sus días sin sospechar que había descubierto un gran continente. Sin embargo, aún sin saberlo, en sus relaciones calificaba su gesta en términos de *descubrimiento* como si estuviera determinando una vez y para siempre cierto algoritmo cognitivo, un epistema de autointerpretación. (Digamos de paso que, un continente como tal a Colón no le hacía mucha falta, ya que pensaba en categorías insulares, o sea, tan sólo concebía un lugar ideal, sacro, mítico, ideal). Ello, no obstante, el cronista Andrés Bernaldes no le titula a Colón de otro modo que *inventor* de las Indias; le sigue Hernán Pérez de Oliva quien habla ya de la “Invención de las Yndias”.<sup>5</sup> En efecto, “inventar”

5 Véase: Blas Matamoro. De invenciones y miradas // 1492–1992. A los 500 años del choque de dos mundos. Balance y prospectiva. Buenos Aires, 1991.

quiere decir “hallar” o “descubrir”, pero también “fingir”. Esta alambicada doblez semántica desde un comienzo determinó una doble actitud del hombre latinoamericano con respecto a su propia etiología. Dicho en otros términos, un concepto netamente especulativo se pegó por contaminación al otro, operacional y práctico; surgió un “algo” de dos caras. Y es esta doble connotación de la práctica imaginativa la que en un futuro habría de condicionar el específico vector creativo y culturógeno de la reflexión utópica latinoamericana.

## Imaginar es crear

Ahora bien, la idea de la invención cundió y si no se hizo carne, de seguro que se hizo atributo inmanente del específico ethos latinoamericano, un instrumento de conocimiento e interpretación de su propio modo de ser en épocas posteriores que demandaron que fuese verificada la *imago mundi* prerreflexiva. En efecto, históricamente Latinoamérica había surgido como un fruto de imaginación; en muchos aspectos se trata de una realidad imaginada, ficticia, fantástica, lo que atestiguan los mismos creadores de esta cultura que por algo cultivan una poética de la invención y de la imaginación en cuanto medios de autointerpretación y autoconocimiento. Por algo decía Carlos Fuentes: “No habrá realidad humana si no la crea, también, la imaginación humana”. Esta última, en la cultura latinoamericana, desempeña el papel de un mecanismo modelador que suple ciertos conceptos inherentes a la culturogénesis eurooccidental, y es, precisamente, por tratarse de una cultura históricamente joven que se busca a sí misma en un proceso de constante autocreación: «la historia como nuestra creación» (C. Fuentes).

Dicha búsqueda de la identidad cultural tradicionalmente se realiza mediante lo imaginativo, la imagen como tal. Una idea plásticamente manifestada, la propia escritura artística funciona en Latinoamérica como mensaje, como un sentido incondicionalmente representado. Es sintomático el que, en la literatura latinoamericana, la imagen tiene una validez axiológica mucho más alta que la de la idea. No es de extrañar, por lo tanto, que en su seno surjan representaciones tan hipertrofiadas sobre la imagen como la que sigue: “La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles”.<sup>6</sup> Entonces, la imagen se erige en una fuerza culturogenética superior, la que obra sobre la historia: “La apariencia triunfa sobre los contenidos y dicta los motivos que conducirán la acción histórica”, comenta el investigador brasileño.<sup>7</sup>

Todas estas citas son puramente referenciales y pueden multiplicarse sin número. Cabe sacar la conclusión de que se trata de una modalidad muy especial del pensamiento artístico latinoamericano. Y esta modalidad se quedó patentizada de una manera ejemplar en la obra de G. García Márquez, quizás, el mayor representante del mundo cultural latinoamericano.

6 Lezama Lima J. Las imágenes posibles. En: Confluencias. Selección de ensayos. La Habana, 1988, p. 300.

7 Silva J.T. da. Literatura e Historia: la América barroca. En: *Cuadernos Americanos*, N° 29, 1981, p. 97.

## G. García Márquez como desmitologizador

Tamaño cantidad de citas abiertas y encubiertas, tantas reminiscencias, alusiones mitológicas y connotaciones arquetípicas que hay incorporadas en el texto de la novela *Cien años de soledad* no dejan de provocar al lector, acostumbrado a la vieja tradición literaria, a que saque algunos sentidos universales o bien referenciales basados en la sólida estructura mitológica. Sin embargo, en este caso, sería inútil tratar de seguir el desenvolvimiento de sentidos guiándonos por el hilo de Ariadna porque García Márquez suele barajar símbolos con lazos semánticos rotos y ficticios. Las imágenes y símbolos desordenados se amontonan, se sobreponen como capas de masa en un pastel, se yuxtaponen, se mezclan creando siempre nuevas variaciones de una misma fábula matriz. En *El Otoño del patriarca* el autor volvió a utilizar el mismo procedimiento de manera consciente, pero no le resultó, a pesar de que la novela posterior posee, a diferencia de la primera, una perfecta unidad interior.

En su obra mayor, el escritor juega con símbolos, imágenes y conceptos universales, conjugándolos a su antojo y en contra de naturaleza y leyes interiores, obedeciendo tan sólo a lo relevante para su poético principio de incesto, lo que genera, a su vez, imágenes y símbolos fantasmales y monstruosos. El procedimiento de travestimiento y paráfrasis en conjunto con el de una profanación de mitología clásica llega a transformar mitologemas de las más altas y tradicionales. Sin embargo, no es la presencia de citas extraculturales en la obra garcíamarqueciana, más bien una transcripción total de mitos y arquetipos universales, lo que determina el principio organizador de materiales tan heterogéneos. Entre tanto es en este punto donde se manifiesta la especificidad de la manera artística de García Márquez: exponiendo uno que otro signo representativo de textos culturales, el escritor lo priva de contextos y significaciones propios para comunicarle un significado nuevo, completamente distinto que ni él mismo sabe discernir.

Por cierto, el invertir o alterar significados extraculturales es un procedimiento propio para toda la cultura latinoamericana. Y en cuanto al caso de García Márquez en concreto, cabe afirmar que, en contra de la opinión común, este escritor no tiene nada de mitológico. Me doy cuenta de que esta tesis contradice también a la de la mayoría de latinoamericanistas rusos que postulan con mucho ardor lo mitológico que es la mundividencia del Nobel colombiano, en particular, y la de los escritores latinoamericanos, en general. Ahora bien, García Márquez no puede dejar de ser antimitológico aunque sea por el hecho de haber colaborado en la revista "*Mito*" (un título harto provocativo) cuyos fundadores declararon una actitud de principios: "*Mito* ha querido ser el antimito nacional".<sup>8</sup> Los participantes vieron su tarea en tratar de "restituirle al lenguaje su poder". El Verbo poético, el lenguaje artístico debió de adquirir un poder poco menos que mágico para rescatar la esencia nacional, crear mediante la imagen la casi desconocida identidad cultural. Y esta tarea no fue únicamente colombiana sino latinoamericana en general.

<sup>8</sup> Mito. Selección de textos. Bogotá, 1975, p. 141.

Es por eso que la novela *Cien años de soledad* (la que en opinión de E. M. Meletinski “parece sintetizar distintas variantes del mitologismo”)<sup>9</sup> está recreando la tradición de la literatura latinoamericana y a la vez impugnándola sometiendo a travestimiento y paráfrasis a título de idea común. La más metamorfoseada resulta una idea realmente sacra para la conciencia latinoamericana: la de la utopía. A este respecto C. Fuentes dijo, con mucha perspicacia, que *Cien años de soledad* representa toda una revisión de la utopía, la épica y el mito de Latinoamérica.<sup>10</sup> En particular, en esta obra García Márquez invierte el mitologema universal del palacio/ciudad de cristal para convertirlo en un fantasma fatal de “la ciudad de los espejos (o los espejismos)”.

Es de notar que, en el colectivo inconsciente de los compatriotas del escritor colombiano, una ciudad reluciente de cristales debería de parecer un verdadero prodigio ya que el clima del Caribe no requiere necesariamente acristalar las casas: la población se contenta con celosías de madera. Así surge la analogía “casas de vidrio, ciudad luminosa”, mundo fantaseado, ilusorio, falso; idea central que será desarrollada en los cuentos (creados simultáneamente) “Muerte constante más allá del amor” y “El mar del tiempo perdido” y evolucionará más tarde en “El otoño del patriarca” donde irá a significar precisamente lo quimérico e ilusorio de “La Casa del Poder”.

En “Cien años” esta imagen se erige en paráfrasis de toda una serie de ideologemas correlacionados. Así, condenada a la destrucción, Macondo, “ciudad de los espejos (o los espejismos)” adquiere una connotación escatológica comparable con la del palacio dictatorial atiborrado de espejos (“El otoño del patriarca”). Es sintomático el que la imagen de “la ciudad de espejos” no la pinta nadie más que Melquíades, un personaje de hechura infernal, mientras que la de “la ciudad luminosa con casas de vidrio” es la invención del ingenio José Arcadio Buendía que se entusiasmó tanto con la idea de la nueva ciudad ideal que en seguida emprendió su construcción poniéndole el nombre de Macondo. Y no es nada casual que al final de la historia (¿historia de la humanidad?) esta imagen se reduce a la del “burdelito imaginario” (“Caída es, caída es la gran Babilonia”) arrasada por “la cólera del huracán bíblico”. He aquí una verdadera “revisión de la utopía, la épica y el mito de Latinoamérica” por un escritor que, al decir de A. Kofman, si es que crea un mito, “no lo hace tanto según las leyes de una conciencia colectiva prerracional como al libre albedrío de su imaginación”.

Muy otra es la opinión del teórico ruso V. N. Toporov quien prosigue la antinomia “ciudad virgen-ciudad pecadora” en la mitoconciencia humana desde tiempos primordiales.<sup>11</sup>

9 Meletinski E.M. La poética del mito. Moscú, 1995, p. 367.

10 Véase: Fuentes C. La nueva novela hispanoamericana. México, 1969, p. 63.

11 Véase: Toporov V.N. El texto ciudad virgen y ciudad pecadora desde la perspectiva mitológica. En: Estudios de la estructura del texto. Moscú, 1987.

## ¿Apocalipsis o una utopía de transfiguración?

Así y todo, nos quedamos a solas ante el problema: ¿por qué la novela *Cien años de soledad* finaliza con un supuestamente mítico apocalipsis? La respuesta a esta interrogante reside en la propia naturaleza de la conciencia artística de García Márquez. A nivel puramente constructivo semejante final está condicionado por un esquema que determina la composición de todas las obras del escritor: una larga espera que culmina en una frustración, ruptura, muerte, catástrofe. En algunas obras el mismo esquema aparece en orden invertido pero las más de las veces la fábula presenta un desenlace ilusorio el que no llega a resolver la colisión interior.

En *Cien años de soledad* lo que importa no es la destrucción apocalíptica la que está presente tan sólo a título de motivo: el episodio de la destrucción de Macondo bajo el empuje irresistible de los poderosos elementos no es otra cosa que la duplicación (o reflejo) del proceso de la destrucción de la Casa, símbolo de la soledad; y este proceso está descrito de manera mucho más detallada y convincente. La Casa no solamente va decayendo, caducando y arruinándose, es más: paso a paso va integrándose con la naturaleza, cediendo ante su organicidad y espontaneidad que acaban por aglutinar la constante de la violencia, esta maldición de los Buendía y de toda la Macondo. Y no es la Casa la que va arruinándose: va deshaciéndose la existencia antinatural de un mundo sumido en el egoísmo, la soledad y un amor cerrado e incestuoso: “Cercados por la voracidad de la naturaleza, Aureliano y Amaranta Úrsula seguían cultivando el orégano y las begonias y defendían su mundo con demarcaciones de cal”; a la hora de la verdad, Aureliano experimenta “relámpago de lucidez” y, quedado en una soledad absoluta, por vez primera “admiró la impavidez de la telaraña en los rosales muertos, la perseverancia de la cizaña, la paciencia del aire en el radiante amanecer de febrero”. De ahí se desprende que dicho “apocalipsis” no es un fin del mundo sino su transfiguración y triunfo de lo natural “maravilloso”; significa la superación del tiempo vicioso (con su peste, soledad, malas horas, etc.) y el rescate de la organicidad vital (incluida la humana) en su infinitud natural y el de la espontaneidad vital del mundo latinoamericano. En la poética de García Márquez, semejantes finales catastróficos que superan lo fáctico de la realidad, siempre atestiguan el triunfo de una *otra realidad*, la súper y extravital.

Así pues, según García Márquez, el final significa tanto la muerte, como la vida, esta “otra cara de la muerte”; el comienzo y el fin; la más abierta libertad de un mundo antes cerrado. Tal y como se planeaba, todo se realizó espontánea y simultáneamente, a todos los niveles a la vez. Objetivamente, el autor supera la dicotomía maniqueísta entre el bien y el mal, el pesimismo y el optimismo, la alternativa tradicional “o lo uno o lo otro”; a la verdad supuestamente única y por lo tanto autoritaria le contrapone una multiplicidad equitativa de verdades y afirma, mediante “realidades” igual de increíbles como infinitas, la infinitud de la verdad existencial. García Márquez ve en la naturaleza un sujeto del ser que le es igual al hombre, se trata de una actitud que no supone una ponderación de la naturaleza “salvaje” hasta el nivel del “rey de la creación”, sino al contrario: la integración del hombre y la madre naturaleza que van fusionando en una

serie de estadios intermediarios. Paralelamente va realizándose la fusión de mitologemas “Casa” y “laberinto” (cuyo indicio constitutivo es, precisamente, “el centelleo entre la vida y la muerte”<sup>12</sup>) que se interpretan igualmente como estados transgresivos y sin acabar. Evidentemente, aquí se deja sentir una de las tendencias rectoras de la literatura latinoamericana, que supone la negación de *ratio* y antropocentrismo europeos y la afirmación de una transcendencia poética en la “alteridad” metafísica.

### Mitologismo des/remitologizado

Entonces, ¿qué es la poética de García Márquez y, respectivamente, la de sus congéneres: un antimito o bien un nuevo mito, un mito racionalizado y utópicamente conceptuado? Cabe pensar que las dos cosas a la vez. Recordemos, aunque sea el síndrome de la “desmitologización del mito” en la conciencia soviética, ya cansada de mitos. Es de suponer que a este caso se aplica muy bien la idea elaborada por Y. M. Lotman en colaboración con B. A. Uspenski: “Dada la situación de una conciencia amitológica, un texto mitológico <...> genera construcciones metafóricas; por lo tanto, el ansia del mitologismo puede plasmarse en un proceso inverso, o sea, el de la realización de la metáfora, su conceptualización literal (lo que aniquila el propio metaforismo del texto). <...> Esto tiene como resultado una imitación del mito fuera de una verdadera conciencia mitológica”.<sup>13</sup>

El mundo de García Márquez carece de todo tipo de univocidad: esta se esconde solamente en los resquicios de sus múltiples realidades/irrealidades. He aquí el por qué de la reversibilidad del mundo artístico de García Márquez en general, muy lejano de la absolutización axiológica propia de la conciencia europea. Es que todas sus imágenes resultan igual de correlacionadas y transmutables como lo son sus sueños y realidades. Sea como fuere, queda evidente el que cada libro de García Márquez presenta cierto modelo fenomenológicamente reducido que (por encima de niveles fabulescos, metafóricos, simbólicos, ideológicos e incluso arquetípicos) reproduce un avanzar desde un “orden” vicioso hasta una identidad holista, una toma de la mismidad en existencia orgánica que supera tiempos y espacios e incluso va más allá de la misma muerte, la que acaba por devolver la vida estropeada por el orden, al seno de la naturalidad orgánica.

Mas esta aspiración de un escritor de la segunda mitad del XX, a cierto holismo transcendental no significa un buscar cierto orden ni en la esfera superior ni en el mundo presente: al contrario, se trata de afirmar un tipo de *imago mundi* que sea disyuntivo con respecto al “orden” ontológico de la cultura eurooccidental y presente un sistema no equilibrado y reversible donde el orden y el desorden, lo fabuloso y lo real coexistan a título de igualdad.

<sup>12</sup> Starodubtseva L.V. La metafísica del laberinto En: Mundos alternativos de la conciencia. SanctPetersburgo, 2000, p. 265.

<sup>13</sup> Uspenski B.A. Mito – nombre – cultura. En: Obra selecta. Vol. I. Moscú, 1994, p. 307.

Un optimista histórico, según él mismo se califica, García Márquez en cuanto artista, no propone ninguna prognosis unívoca con respecto al futuro de la humanidad. A diferencia de un Dostoyevski, no se plantea problemas “últimos” sino los primordiales del ser, tan necesarias a la joven cultura de Latinoamérica que todavía se encuentra en el proceso del devenir; mas cuando las plantas y trates de buscar respuestas, estas resultan igual de primigenias, irracionales, adámicas como el mundo “que era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre”. Esta *mundi-videncia* de García Márquez, por precisión abierta y reacia a todo tipo de monismo, orientada a una pluralidad de realidades posibles, constituye el meollo de un ideario artístico, estéticamente, completamente novedoso. En la cultura europea el arte es tectónicamente antropomorfo, todo lo que es creado por el hombre se asemeja a su propia constitución “humanitaria”. No así en América Latina donde no es el principio antropomorfo el que domina, todo lo creado es isomorfo al entorno que es más fuerte que el hombre cuyas creaciones también adoptan formas espontáneas y proliferantes. De ahí, en particular, el que en la poética garcía-marqueciana sea tan relevante el principio del laberinto: son laberínticas tanto la sintaxis como la fábula; en tanto que la salida (resumen, sentido, desenlace) pierde su importancia; lo que importa es la propia proliferación de las estructuras semántico-sintácticas del texto. Este texto que, a su vez, se asemeja al árbol que crecía en el solar de la casa la que, a su vez, se asemeja al árbol; todo se asemeja al laberinto, etc.

Mas tampoco la fuerza opuesta a la “civilización” no figura en la poética garcía-marqueciana a título de “naturaleza” en su sentido tradicional, heredado de la Ilustración: se trata de un elemento globalizador; una naturalidad espontánea y creativa, la que incluye también a la naturaleza creada. La integración de *natura naturans* y *natura naturata* supone un nuevo tipo de ontología, una nueva conceptualización del ser-en-el-mundo, la que es, precisamente, el meollo de la *mundi-videncia* del escritor colombiano.

Toda su obra plasma un tipo del ser distinto, alterno; exento de calidad, comienzo y fin, este tipo de ser es primordial y holístico; carente de identidad, es, sin embargo, íntegro; incluye por igual la vida y la muerte, el bien y el mal, realidad e irrealdad, y, al fin de cuentas, es inherente e isomorfo a la pluralidad del devenir del mundo cultural latinoamericano. De sobra está decir que el pensamiento artístico de García Márquez es cosmológico y que el tiempo y el espacio de su cosmos son igual de diversificados, plurales y laberínticos como sus ideas en torno a pluralidad y reversibilidad de realidades. Es por eso que en su obra toda desintegración lleva implícita una nueva integración, aunque sea a otro nivel, conduciendo al triunfo de la eterna e infinita vitalidad; mientras que todo lo deficiente se suplanta por una plenitud transcendente pasando a otra esfera ontológica.

Lo que importa no es que García Márquez nos pinte lo fantástico y lo “maravilloso” —estos son pilares de la literatura como tal— sino el hecho de que nos presenta lo extraordinario, lo excepcional, como algo típico y normal; y no sólo lo pinta, sino que convence al público en

actos de comunicación extraliterarios: en sus columnas, entrevistas, charlas, mesas redondas, etc. Recientemente, en el umbral de sus 80 años, sorprendió a todo el mundo con la nueva de que, “en realidad”, había nacido un año antes, y el mundo entero se apresuró a corregir enciclopedias y prepararse a la celebración del aniversario del Gran Cuentero, título que había merecido con pleno derecho, ya que no acaba de contar cuentos.

Si en la cultura europea, lo extraordinario sin dejar de serlo figura aureolado por un sistema de determinantes semántico-culturales, en la latinoamericana, ejemplarizada por García Márquez, es completamente natural y espontánea; y una vez multiplicado pierde su condición de “maravilloso” pasando a ser pura cotidianidad. Lo que hace García Márquez en *Cien años de soledad* es rebajar mitos universales –los arquetipos bíblicos, en primer lugar, los que servían de soportes para toda la cultura eurooccidental– hasta lugares comunes y mentalidad de una conciencia colectiva. Situaciones así pueden ser propias únicamente de una cultura que no acaba de cristalizarse, de elaborar un sistema de coordenadas ontológicas fijas y por lo tanto tiene que ir creando su propia imagen compuesta de múltiples retazos culturales de distinto orden. En resumidas cuentas, el procedimiento de paráfrasis en cuestión sirve a la causa de la creación de una nueva modalidad artística referente a otro orden ontológico y una mundi-videncia también distinta.

Acabamos de examinar un caso de disgregación de la conciencia mitopoética y el de su funcionamiento en la obra y la manera de pensar del escritor más representativo de la cultura latinoamericana. ¿Será este caso extensivo y ejemplar para la conciencia artística latinoamericana como tal? Basta con recordar los años veinte del siglo pasado, época crucial en el devenir de la *mismidad* latinoamericana: fue entonces cuando los “modernistas” brasileños en busca de su manera de ser proclamaron el principio de “antropofagia”, o sea, el de la aglutinación de los valores de otras culturas con tal de poder edificar su propio organismo cultural. Cabe suponer que el principio de la aglutinación cultural también se extiende al universo mitógeno latinoamericano erigiéndose en su rasgo específico.

Y en lo tocante al funcionamiento del mito como tal, en la cultura humana en general, y la latinoamericana en particular, tendremos que aceptar la aserción del arriba mencionado K. Hübner quien acaba su libro con la reflexión sobre “lo inextricables que son los problemas relacionados con toda investigación del mito”.

## **Bibliografía**

- Blas Matamoro (1991). *De invenciones y miradas // 1492-1992. A los 500 años del choque de dos mundos. Balance y prospectiva*. Buenos Aires.
- Fuentes C. (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México.
- Kofman A. F. (1990). El problema del “realismo mágico” en la novela latinoamericana. En: *La novela contemporánea. Ensayos e interpretaciones*. Moscú.
- \_\_\_\_\_ (1997). *La imago mundi artística de Latinoamérica*. Moscú.
- Lezama Lima J. (1988). Las imágenes posibles. *Confluencias. Selección de ensayos*. La Habana.
- Meletinski E. M. (1995). *La poética del mito*. Moscú.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Del mito a la literatura*. Moscú: Ediciones de la Universidad Estatal Rusa de Humanidades.
- Mito. (1975). *Se lección de textos*. Bogotá.
- Silva J.T. da. (1981). Literatura e Historia: la América barroca. *Cuadernos Americanos*, N° 29. 97.
- Slinko A. A. (1994). ¿una civilización en formación? *Latinskaya América*, N° 2.
- Starodubtseva L.V. (2000). La metafísica del laberinto. *Mundos alternativos de la conciencia*. SanctPetersburgo.
- Toporov V. N. (1987). El texto ciudad virgen y ciudad pecadora desde la perspectiva mitológica. *Estudios de la estructura del texto*. Moscú.
- Uspenski B. A. (1994). Mito-nombre-cultura. *Obra selecta. Vol. I*. Moscú.



## Destino fatal de ciudades ficticias

Ruth Levy  
Universidad de Guadalajara, México

Con excepciones, porque aún lo vemos en la actualidad, el hombre abandonó la vida nómada por la sedentaria, construyó asentamientos reales, e inventó la escritura para registrar vida y costumbres guardadas en la memoria de los ancestros y que transmitían, oralmente, a otros. El hombre sintió que le faltaba algo al haber dejado atrás su deambular; como carecía del conocimiento efectivo para construir ciudades con las características deseadas, entonces inventó las que no podía realizar, producto de mitos y religiones.

Las primeras eran situadas en lugares elevados, escarpados, o en islas de difícil acceso, casi imposible para los simples mortales; las habitaban dioses que tenían poder absoluto sobre los humanos. Esas ciudades no caben en mi tema, porque, como el Olimpo, perduraban por haber sido construidas por los mismos dioses.

En términos generales, desde que se construyeron los primeros asentamientos humanos y se fundaron ciudades, éstas han sido un espacio de profundas contradicciones, ambigüedades, continuas transformaciones, sometidas a caprichos individuales, o de grupos reducidos con poder gubernamental o económico, y sufren constantes ajustes, improvisaciones y planificaciones. Es por ello que escritores y filósofos han dedicado miles de páginas a imaginar utopías: ciudades perfectas; las que, para que funcionen como tales, también deben regirse por leyes.

De las primeras que tenemos conocimiento es la *República* de Platón (Atenas, 42–347 a. C.) aunque, de todos modos, marcaría una diferencia sociocultural. El lugar ideal para él debería ser una República formada por tres clases de ciudadanos: el pueblo, los guerreros y los filósofos, cada clase tendría una misión específica, con valores o características que correspondieran a los aspectos del alma humana: los filósofos, por sabios, gobernarían; los guerreros, con su fortaleza, vigilarían el orden y la defensa de la República; y el pueblo, con templanza, trabajaría en actividades productivas.

Después, en el Renacimiento se inventaron ciudades en obras literarias para ejemplificar que podría ser posible obtener una vida feliz, en la que se carece de hambre, de sufrimiento, de enfermedad, y con objetivos materializables, fáciles de resolver. Ellas perduran en la ficción; cito tres:

· *La Ciudad de las Damas*: Cristina de Pizán (circa 1364–1430) la inventó como una respuesta a *Ciudad de Dios* de San Agustín; el libro está escrito como un diálogo entre un estudiante y su maestro. Personajes alegóricos como: el de la Justicia, el de la Rectitud, y el de la Razón conversan con Christine y la invitan a construir una ciudad en un mundo hecho para los hombres, una ciudad sólo para mujeres famosas del pasado y virtuosas de todos los tiempos.

- Tomás Moro (Reino Unido, 1478-1535) ideó *Utopía* porque quiso demostrar cómo funcionaría una sociedad ideal, sin dinero para evitar pesadumbres, maldad, y ambición; y sin sectas religiosas para erradicar discordias, así todos vivirían en concordia cobijados con la más humana de las instituciones. Moro tuvo que inventar una ciudad, y una geografía, donde se pudiera materializar.

- Tommaso Campanella (Italia, 1568-1639) se inspiró en Platón y en Moro para *La Ciudad del Sol*; la situó en una isla ecuatorial del Índico, una ciudad mágica, pero con leyes breves y claras, con las que el pueblo podía castigar los delitos con la ley del Talión. Campanella fue más lejos en cambiar un sistema por otro; él ambicionaba una monarquía cristiana universal regida por el Papa. Estoy consciente de que en esa época no se conocía mucho del llamado Nuevo Mundo, (nuestra América); sin embargo, el fraile no se refiere a “las Indias” con la subjetividad merecida, pues afirmó que ellas influenciaban la economía en Europa, que habían corrompido al viejo Continente con la mutación de todos los valores; que la avaricia y la deshonestidad de los indígenas habían sustituido al amor fraternal, la laboriosidad y la virtud en el corazón del hombre civilizado (cfr. Capítulo XVI).

Las ciudades ficticias tienen una condición impalpable, incorpórea; ofrecen específicas descripciones de su arquitectura, de sus leyes y de sus costumbres; pueden ser sagradas o profanas, civilizadas o crueles, hermosas o lúgubres; con habitantes valientes o cobardes, felices o infelices. Algunas han tenido un emplazamiento geográfico cercano al real; pero, cuando son descritas en una obra literaria, ya adquieren otra dimensión, la de la fantasía, la de la ficción.

Hay ciudades literarias que ahora me interesa presentar, aquellas que han tenido un destino fatal; las que, dentro de los niveles de realidad en la ficción (Calvino *dixit*) fueron destruidas en el texto; por supuesto que ahí siguen, en la novela, en el cuento, o en el poema; pero al final de ellos, esa ciudad desapareció.

Las causas de su destino trágico varían, y aun la forma de su desaparición. Distinguí, y elegí tres causas y formas; y un colofón.

## 1. Ciudades que sucumbieron por una profecía, predicción o maldición

- La Troya invencible de Homero (siglo VIII a. C.), que sólo pudo ser derrotada por el engaño del caballo de madera fabricado por Ulises; así el héroe castigó el rapto de Helena de Esparta en una guerra entre aqueos y troyanos que ya duraba diez años. Casandra, hija de Príamo, rey de Troya, vaticinó la destrucción de la ciudad por culpa del nacimiento de su hermano, el príncipe Paris.

- Sobre las ciudades de Sodoma y Gomorra, en el *Génesis* (entre el 950 y el 500 a. C.) Jehovah dejó caer una lluvia de azufre y fuego porque no había diez hombres justos, y sí perdición entre los habitantes.

- La Macondo de Gabriel García Márquez, primero fue soñada por José Arcadio Buendía, cuando, durante 26 meses vagó en busca del mar, hasta que una noche soñó con una ciudad que se llama Macondo. Ahí se quedaron José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán. 100 años existió Macondo con 100 veces 100 historias interconectadas como una analogía de la historia de la humanidad con su Génesis y su Apocalipsis.

Melquíades, el gitano alquimista, amigo de José Arcadio, aseguraba poseer las claves de Nostradamus en un pergamino que logró descifrar Aureliano Babilonia: y era el holocausto de Macondo; sin embargo, sucedieron catástrofes previas: un diluvio durante cuatro años, once meses y dos días. Luego una sequía de diez años; después una lluvia de pájaros muertos. Cuando perdieron la capacidad de asombro un huracán desenfrenado borró a Macondo de la faz de la Tierra: “todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la Tierra”.

- Acerca del destino Marozia en “Las ciudades escondidas”, una de *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, una Sibila dijo que veía dos ciudades: una del ratón, otra de la golondrina; el narrador lo interpreta como que, en el siglo que está por terminar, todos corren como ratones, y en el comienzo del nuevo siglo, volarán como las golondrinas por el cielo de verano.

Cuando el narrador vuelve a Marozia, la profecía de la Sibila se consideraba cumplida muchos años ha. Sin embargo, él se asombra de lo que sucede: las alas que ve volar son “paraguas desconfiados” que cubren rostros que se agachan cuando se les mira; y, personas que creen volar, apenas se levantan del suelo manoteando ropajes de murciélago.

De repente, se abre una claraboya y aparece una ciudad diferente en lugar de la que ha desaparecido, y se pregunta si el oráculo se había equivocado. Lo interpreta como que Marozia consiste en dos ciudades: la del ratón y la de la golondrina; ambas cambian en el tiempo, pero no cambia su relación: la segunda es la que está por librarse de la prisión de la primera que, rozando los compactos muros de Marozia, cuando menos te lo esperas, ves abrirse una claraboya y aparecer una ciudad diferente, que al cabo de un instante ha desaparecido (cfr. Calvino, 1994).

La ciudad de Ys (o Ker-Is), en una leyenda de Bretaña, fue construida por Gradlon el Grande, rey de Cornualles, a petición de su bellísima hija Dahut.

Era la ciudad más maravillosa y fascinante de la época, construida por los mejores arquitectos y artesanos del momento. Para contener a las fuerzas del mar, Gradlon ordenó construir una impenetrable muralla que rodeaba la ciudad.

Quedó únicamente una entrada con una enorme puerta de bronce. Gradlon llevaba colgada al cuello la única llave que la abría.

Se cuenta que la hermosa Ys llegó a convertirse en la ciudad del pecado por la influencia de Dahut al organizar orgías para todos. Cada noche seducía a un hombre diferente, lo asesinaba al amanecer y arrojaba su cuerpo a la Bahía de los Muertos (Trépassés).

También se cuenta que San Guénolé (460-532) censuró la corrupción de Ys y vaticinó la ira de Dios con castigar la ciudad; pero fue ignorado por todos.

Una tarde apareció por Ys un apuesto caballero vestido de rojo y, al contrario que en ocasiones anteriores, fue él quien sedujo a la joven, a quién pidió, como prueba de amor, que robara a su padre la llave de la puerta de la ciudad y que se la entregara.

El caballero vestido de rojo, que era, por supuesto, el diablo, abrió las compuertas e inundó la ciudad. San Guénolé avisó al rey y pudo escapar a caballo, junto con su hija; pero el santo le ordenó abandonarla, so pena de perecer con ella.

## 2. Ciudades destruidas por desastres naturales

- Platón (427-347 a. C.) situó a la Atlántida en el centro de una isla frente a las Columnas de Heracles; una acrópolis con perfectos y geométricos edificios amurallados; en ellos vivían los atlantes, un pueblo con sorprendente tecnología. Platón la destruyó con un terremoto después de una larga guerra contra pueblos vecinos.

- A partir de la oralidad, Aztlán, en la *Tira de la Peregrinación*, o *Códice Boturini*, fue dibujado en la primera mitad del siglo XVI. Según el documento, la partida de Aztlán ocurrió en el año 1-Pedernal, en 1116 del calendario gregoriano. Los mexicas emigraron porque Aztlán, “lugar de la blancura” o “lugar de las garzas”, fue destruida por un diluvio. El dios Huitzil, ordenó que buscaran un lugar donde encontrarían un islote con una piedra, sobre la piedra un nopal y, sobre él, un águila; ahí sería el lugar exacto en el que deberían fundar su ciudad: Tenochtitlan, la actual Ciudad de México.

## 3. Ciudades destruidas por un solo hombre

- Juan Preciado va en busca de su padre, Pedro Páramo, sin saber que fue asesinado años atrás en la alegórica Comala de Juan Rulfo. Juan Preciado encuentra una Comala en la que el viento es desolador y frío; una atmósfera de ultratumba, de atemporalidad, irreal, y sin ruidos. Pedro Páramo, el odiado y terrible cacique, había mantenido a los habitantes de Comala siempre dependientes y débiles; en ella flotaban sordidez y asfixia. En el momento en que Pedro Páramo dejó de apoyar a Comala, ésta dejó de existir y pereció de hambre.

- La isla Ellice, de Adolfo Bioy Casares, en *La invención de Morel*, desaparece y reaparece con las mareas. Un misterio alucinante para el narrador, quien descubre que los habitantes han sido eliminados por Morel para inmortalizarlos en “su invento” junto a Justine, la mujer amada. La misma suerte corre el narrador porque también se ha enamorado de Justine.

- La ciudad de Leonia, en “Las ciudades continuas” de Italo Calvino, desaparecerá no por un sólo hombre, sino por toda la población. Leonia se rehace todos los días circundada por enormes basureros con la desmedida cantidad de desperdicios indestructibles que tiran sus habitantes aun cuando están acabados de fabricar.

Los basureros son aplanados y recorridos hacia las ciudades vecinas; pero, crecen, y crecen, con el inminente peligro de derrumbarse con un simple objeto más, lo que, según la historia de lo que sucede en Leonia, ocurrirá al día siguiente:

Un cataclismo nivelará la sórdida cadena montañosa, borraré toda traza de la metrópoli siempre vestida con ropa nueva. Ya en las ciudades vecinas están listos los rodillos compresores para nivelar el suelo, extenderse en el nuevo territorio, agrandarse, alejar los nuevos basurales (Calvino, 1994).

Este aterrador vaticinio es una temible analogía con lo que sucede en nuestro planeta.

#### **4. Colofón**

Una última, como excepción, porque, de Armilla, en “Las ciudades sutiles” de Calvino, no se descifra si fue destruida o no se acabó de construir. El narrador no describe elementos materiales que la hagan parecer una ciudad, excepto por las tuberías del agua; y he ahí la aclaración de quienes han sido los culpables de la desaparición de los habitantes:

A cualquier hora, alzando los ojos entre las cañerías, no es raro entrever una o muchas mujeres jóvenes, espigadas, de no mucha estatura, que retozan en las bañeras, se arquean bajo las duchas suspendidas sobre el vacío, hacen abluciones, o se secan, o se perfuman, o se peinan los largos cabellos delante del espejo. [...] La explicación a la que he llegado es esta: de los cursos de agua canalizados en las tuberías de Armilla han quedado dueñas ninfas y náyades (Calvino, 1994, p. xx).

Ha sido un breve paseo por el destino trágico de algunas ciudades ficticias en obras literarias muy conocidas por todos; con seguridad hay docenas más; yo me interesé en éstas por sus comunes denominadores.

Concluyo con la comprensión de que, también con excepciones, hace varias décadas que el tema de la ciudad ha involucrado un nuevo estilo de escritura que describe una urbe común, con su congregación humana. La ciudad con el nombre omitido o inventado, pero siempre como un centro de encuentro en amalgama de realidad y ficción cuando el narrador realiza la abstracción para incorporar otros diseños culturales, sociales, políticos, religiosos, etcétera, en una ciudad plena de contrastes, en la que se vive y se convive con más interés en planteamientos humanos, como lo hicieron los escritores de “la Onda” en las décadas de los 60 y 70, para quienes, la Ciudad de México, era descrita como otro personaje copartícipe del destino de los personajes.

Los hombres son los que, quizá, sufrirán destinos trágicos por los ambientes que se registran actualmente en grandes y pequeñas ciudades: secuestros individuales y masivos, arribismo, inseguridad, tráfico humano y de estupefacientes, etcétera. Ciudades generadoras de sentidos y sinsentidos; sabores y sinsabores, representadas y representables, imaginadas e imaginables en su certeza de existencia por lo que se escribe de ella, por lo que se piensa de ella. Las palabras que la describen son, y serán tan trascendentes como los ladrillos y el cemento que les dan forma.

Y, como bien dijo Liliana Ramos: “desde Homero sabemos de cierto que no hay literatura sin ciudad”.

## Bibliografía

- Bioy Casares, A. (1972). *La invención de Morel*, 5ª edic., Buenos Aires: EMECÉ.
- Campanella, T. (2005). *La ciudad del sol*, Edición Crítica. Colección Utopía, No. 2, Filosofía, Barcelona: Abraxas.
- Calvino, I. (1994). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Siruela.
- de Pizán, C. (2001). *La ciudad de las damas*. Madrid: Siruela, (Biblioteca Medieval, VII)
- García Márquez, G. (2010). *Cien años de soledad*. 56ª edic. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Homero (1998). *La Iliada*. Madrid: Akal.
- Moro, T. *Utopía*. Versión electrónica de una edición española de 1638, con prólogo de Francisco de Quevedo, Recuperado de: <https://historia1imagen.files.wordpress.com/2009/08/morotomas-utopia.pdf>

Platón (2000) Libro séptimo de La República. En *Platón Diálogos*. México: Porrúa, “Sepan Cuantos” No. 13.

Ramos, L. (2007) Las ciudades de letras de Ítalo Calvino. Recuperado de: <https://bodegonconteclado.wordpress.com/2012/01/28/las-ciudades-de-letras-de-italo-calvino/>

Rulfo, J. (1955) *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.



## **Los poemas griegos de Hugo Gutiérrez Vega a través de sus referentes históricos, mitológicos y literarios<sup>1</sup>**

Gabriel Guillermo Gómez López  
Universidad de Guadalajara, México

A las puertas del otoño Hugo Gutiérrez Vega llegó a Grecia en calidad de embajador de nuestro país. El paisaje, la gente, la historia, el mito, las ciudades, las ruinas, sirvieron de materia prima para la elaboración de, en mi opinión, su poesía más lograda. Culminación de un peregrinaje iniciado en 1965 con *Buscado Amor*, donde ya está presente su fascinación por la llegada de la estación destructora: “tendidos en la hierba esperamos el momento de la siega” (53).

Como el guardia fronterizo que avizora desde su puesto de observación la llegada de los bárbaros, en Grecia Hugo presintió que el crudo invierno se acercaba, y dejó constancia en ese cuaderno de bitácora que son sus poemas de ambientación helénica: *Los soles griegos* (1989), *Cantos del Despotado de Morea* (1991) y *Una estación en Amorgós*. (1996). Teñidos de nostalgia, escritos con auténtica inspiración, imbricando sus lecturas, que son legión, con sus experiencias.

### **1. Los Soles Griegos**

Aquí Hugo hace recuento cabal de sus visitas al mundo griego, recoge cenizas, fragmentos de estatuas, columnas truncadas, templos abandonados. Inicia identificando el cuerpo amado con una isla del Egeo. Porque otra de las constantes de su poesía es el erotismo, la sensualidad madura.

En Dafni, la más septentrional de las Cícladas, recibe la terrible mirada del Pantocrátor Andros, en esa isla “todo es mar... un mar tan suave que ni el viento logra inquietar sus entrañas” (415). En Tebas, la de las siete puertas, la de Edipo y Tiresias, la de Dioniso y Penteo, se pregunta si en verdad la ciudad aún está viva, “¿Resiste a los perjuicios del consumo, a los letreros y a los detergentes, a esta feria de plástico y basura, a este mundo que todo lo consume?” (426) No, en realidad Tebas se oculta en la imaginación.

Y acude a Delfos, con fe, como tantos héroes que marchitaron sus vidas después de consultar al oráculo y se percata de que también él ha sido engañado por el dios terrible “regresa nuestra voz y no es la misma. Algo en el viaje le cambió el sonido” (418) En el templo de Afea, encuentra que la diosa y señora de la luz, a quien llamaban la invisible, hija de Leto, mezcla de Atena y Artemisa, que tal vez es la misma que adoraban los aztecas. Pero de la implacable diosa del disco de plata sólo permanece su sombra amenazante en las paredes.

<sup>1</sup> Todos los poemas de Hugo Gutiérrez Vega están tomados de su libro *Peregrinaciones. Poesía 1965-2001*. México. 2002. Fondo de Cultura Económica.

En Corinto encuentra al Mr. Eugénides, a quien conocíamos a través de T. S. Eliot en su *Tierra baldía*, taimado comerciante homosexual que porta sus pasas amarillas, frutos infértiles, “nos sentamos en la columna trunca escuchando al voceador de esos frutos secos con la vida por dentro” (423). Sintiendo que la esperanza se debilita como frágil llama enfila por el camino de Epicteto y expresa, “las sinrazones nos permiten vivir todos los días como si fueran los únicos... porque no hay nada más misterioso que el día de mañana” (426).

A la manera de su admirado Seferis da con una iglesia en cuya cúpula resucita la historia de Bizancio, pero sin oro ni mosaicos. Y también en una taberna en Micenas encuentra al marinero, que tal vez sea Stratis, el de un inolvidable poema de Seferis. “No somos más que un pañuelo agitado por el viento de los muelles. Una risa interrumpida por el invierno, una tarde tranquila sorprendida por la lluvia...” (432). Del supremo misterio de Eleusis, ¡y sean tres veces dichosos quienes lo conocieron!, únicamente prevalece una columna trunca, rota, sola. Pero le basta para sentir en ella el latir de toda una ciudad. Las constantes referencias a los viejos reaparecen en forma de un par de ancianos que se sientan no para matar el tiempo sino para detenerlo y “sienten el olvido y llevan en sus manos rugosas todo aquello que no pudieron hacer” (438).

El abismo que separa la vida del arte lo lleva a cantarle a Helena, la de Seferis, la de Bonnefoy, la de Estesícoro y Eurípides. Esa belleza que no puede soportar su poseedora y que es tanta que no puede sino ser una sombra efímera, un vulgar sueño, un simulacro.

## 2. Una Estación en Amorgós

Amorgós es una isla griega del mar Egeo, llamada por Homero “la isla desnuda”, durante los imperios romano y bizantino fue lugar de exilio para personajes indeseables. A ella arriba el poeta y sus poemas son el recuento de una galería de personajes y animales marginales, únicos, irrepetibles. Por un momento pienso que o son dioses humanizados o que todos son el mismo poeta, en una u otra forma. En esa isla la cautelosa Artemisa clavó una flecha, en forma de una muchacha, en un corazón que, como el del poeta que se niega a envejecer. Pero luego el invierno le alcanzó cuando aún tenía muchos adioses por repartir. Allí quedarán por siempre Dimitri, cuyas únicas cualidades eran su voz y el pan salido de sus manos, y el gorrión sorprendido por el invierno desplomado sobre la isla, y el burrito que llevaba su despedida en sus lomos. Y el Papa Yorgos cuya religión, como su vida, es algo cálidamente cotidiano. Y Areti, la única y verdaderamente virtuosa prostituta de la isla que cantaba la vieja canción aprendida de su madre en la isla remota apenas dibujada en su memoria.

En los umbrales de la vejez Hugo se percata que el tiempo y el destino ganarán la partida, pero eso no importa demasiado porque para el poeta otoñal el beso de los ancianos alegra doblemente el corazón de Afrodita. A Amorgós han llegado los muertos que se llevan en la memoria y acuden cuando se lo pide. “Cierro los ojos por un instante y los veo a todos tal y como eran en la vida”, como dice Nazim Hikmet, “tienen la edad que tenían cuando dejé de verlos” (Hikmet, 1965: 177). Los muertos le son tan necesarios que no podría vivir sin ellos.

En la isla repite el pueblo de su infancia, tan distinto, pero tan parecido. En su memoria las imágenes y las sensaciones se imbrican, allí aparecieron los amores, con el rostro de la sorpresa, la inseguridad, la soledad y la premura con que se deseaba ser amado. Y desde luego están el poeta que se marchó a Atenas cuando era muy joven y escribió un largo poema con el nombre de su tierra. Y finalmente el tonto del pueblo, que al amparo de su idiotéz podía enterarse de todos los secretos y conservar sus historias.

El viaje a Amorgós terminará como el amor, asido al “árbol de la esperanza” a prepararse para dejarlo todo: las personas amadas, los lugares, las sillas hospitalarias, porque el invierno será inclemente.

### **3. Cantos del Despotado de Morea**

La historia del despotado de Morea es fascinante, último bastión del imperio bizantino antes de rendirse a los turcos. Allí el déspota, Demetrio Paleólogo, al saber de la caída de Bizancio se negó a difundir la noticia, los pobladores debían vivir creyendo una mentira. En mi opinión, el poeta habla de sí mismo, se refugia en la torre de marfil de su poesía e imagina que a su alrededor las cosas son como las ha dejado tiempo atrás. Pero entre tanto la inflexible historia no se detiene, al ir cayendo Constantinopla se cumplen las terribles profecías y el mundo pierde su rostro conocido.

Sólo el Déspota se negaba a reconocer la realidad. Decretó que la Ciudad no había caído. La mentira vivió durante años, el Déspota creía vivir una pesadilla y que al despertar el monstruo se esfumaría.

Caen las obras del hombre, la muerte borra todas las presencias, pero mientras un vivo piense en los que construyeron esta ciudad caída, por un momento la muerte no vencerá. Recordar la ciudad será como regresar por un instante a la vida, a lo que el poeta llama “un espejismo verde en el ancho desierto de la muerte” (450).

El poeta recorre la ciudad Mistrás, capital del Despotado; encuentra entre las ruinas el rumor sereno de los muertos en la primera sombra de la tarde, el rumor de los que ya nada tienen, de los que ya no pueden sufrir ningún daño, da fe del arduo esfuerzo de la noche por apoderarse del día, de la lucha entre lo oscuro y el sol. A lo lejos fosforesce el palacio en forma de un monasterio. Allí descansa la memoria, la tierra ha unido a vencedores y vencidos, por aquí pasaron las sedas de Bizancio, los escudos que defendieron Constantinopla. Aquí yacen los héroes y duermen, mirando sus recuerdos, pero ya no hay otra cosa en que posar los ojos que no fuese recuerdo de la muerte.

Recorriendo las ruinas el poeta pudo imaginar a la dama recién llegada de Bizancio, con los cabellos agitados del espanto, que habló al Déspota de palacios incendiados, niños ofrecidos a la muerte por agua, princesas sollozantes que prefirieron la rapidez del veneno.

Y vio cómo el Déspota, al escuchar las noticias, ensayó ante el espejo la escena de su muerte, así como el poeta se contempla en el poema.

Cada escena es referida por Hugo con mano firme, con puntual exactitud, allí están los amantes, ignorando cuanto ocurre en el mundo, ajenos a una realidad que va a pulverizarlos como panes de centeno, están gozando de su amor; viviendo el instante mientras los “sacerdotes recorrían las calles agitando cruces bamboleantes... Ella, totalmente invadida, él, sitiado como la ciudad, se hundieron en un abrazo que contenía todos los minutos de una vida” (447).

Un epígrafe tomado de H. Miller, otro autor enamorado de Grecia, nos recuerda que una cosa es vivir, la otra es escribir. Aquí pienso que Hugo se identifica con el Déspota quien, ante la inminencia del desastre, se recuesta en la hierba, piensa en sus obras más suntuosas y las siente vacías, como el producto de una floración artificiosa. Por ello envidia a los pastores, porque no tuvo tiempo de ser feliz. Por eso pide a Dios que le permita pasar inadvertido, convertirse en pastor y renunciar a todo, menos a la vida, sin esperar otra cosa que la salida del sol y así, cada minuto equivaldrá a una vida entera.

Y el poeta coronado, favorito del déspota, (y que podría ser el autor del poema), miró caer su luminosa cosecha de palabras, las contempló con delectación, complicadas joyas, piedras preciosas, se agruparon para formar el cuadro del poema, lo hizo formar parte de su corazón. Se hizo el propósito de ser cada vez más ininteligible, “no quiero que me entiendan, solamente deseo su temor y su reverencia”.

La poética de Hugo está esbozada en este texto:

¿En dónde está el poema? ¿En las palabras o en lo que hay más allá? ¿La palabra es un medio o es un fin? La palabra sola es una sombra perdida en el desierto, ¿de qué fuente secreta brota el agua que va a fertilizarlo? Es o no es, crece o se desploma y cuando cae es un árbol abatido, a pesar del fracaso, las ramas siguen verdes, tal vez algún pájaro venga a posarse en ellas pensando que están vivas (453-454).

Con la desaparición de la ciudad caeremos en el no ser, el fin de una civilización, el comienzo de la barbarie:

Los infieles entrarán por la puerta de Esparta, la fortaleza se convertirá en un juego de niños, el verdugo levantará los palos del suplicio y tendrá la luna un halo enfermizo. Nos aferraremos a las cosas pequeñas y con nosotros desaparecerá una visión del mundo, pero lo mismo pasará con nuestros conquistadores (456).

Arte es distancia, al final, el poeta elige, como testigo, a un gato saciándose goloso mientras cae la ciudad, el felino asiste indiferente mientras chocan las armas, gritan las mujeres y

los sacerdotes anuncian el fin del mundo. Entretanto el gato lamió su rabo tranquilo y entrecerró los ojos y pensó en ríos de leche, sardinas plateadas, tardes de oro, suaves alfombras y las manos de su dueña recorriendo el lomo goloso. El mundo es nada más esto, ronronear sus poemas en su torre de marfil. El presente ignora el futuro y el pasado es leche tibia y manos suaves dando calma y placer. Así es la vida. Igual dijo en la primera epopeya del mundo la tabernera Siduri a Gilgamesh, “cuando el niño te tome de la mano, atiéndelo y regójate. Y deléitate con tu mujer, abrazándola” (Anónimo, 1983: 216).

El poeta dice adiós a Mistrás, la ciudad le dejó el sabor de la muerte y la precaria certidumbre de la vida: piensa en los vivos de la ciudad difunta, en el pan y el vino que iluminó sus tardes, que liquidó a los desconocidos, a los pequeños, a los que concibieron esperanzas. Piensa en todas las cosas que formaron sus vidas. Las penas, los dolores, la enfermedad, la muerte, los amores, los libros, las palabras:

Pienso en ellos y sé que al evocarlos renace su memoria. Este es un juego inútil.  
Pero pensar en los demás, en los arrebatados por la muerte es pensar en nosotros.  
Y sé que debe haber una luz imperceptible, una luz que encendieron los amores,  
una luz que vacila y permanece. (460)

El poeta es habitante de un universo que se extiende en espera del mañana. En esencia, el dolor, dice Hugo, es lo que nos hace cantar.

## **Bibliografía**

Anónimo (1983). *El poema de Gilgamesh*. Trad. Federico Lara, Madrid: Editora Nacional.

Gutiérrez Vega, H. (2002). *Peregrinaciones. Poesía 1965-2001*. México: Fondo de Cultura Económica.

Hikmet, N. (1965). *La Vida es Linda, Hermano*. Buenos Aires: Ed. Futuro.



## Influencia e intertextualidad

### El desierto en el vergel, el vergel en el desierto: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y la tradición caballeresca del *locus terribilis*

Juan Moisés García Rentería  
Universidad de Guadalajara, México

Acaso en honor a su nombre de pila, mismo del mártir que se llevó a la tumba el secreto de sus penitentes, fue que Juan Rulfo se rehusó a aclarar lo que en realidad pasaba al momento de concebir sus obras. Para un sector de la crítica, absorto en precisar el eje irrevocable sobre el cual articular una interpretación legítima, los pocos indicios plantados por el autor en entrevistas y conferencias se convirtieron en confidencias, guiños que habían de ser aprovechados en el discernimiento del plan maestro de su obra. Quizá por ello uno de los motivos más importantes de *Pedro Páramo*, el de *revenant* o aparecido, es con frecuencia imaginado como la reiteración del discurso popular de las almas en pena, porque así parece haberlo sugerido el mismo Rulfo y por no contar con otra pista (que no sea el texto en sí) de que haya podido ser de una manera distinta.

Como sea que haya sido, la noción de la existencia de un elemento popular como tema que orienta las decisiones estilísticas de la obra de Rulfo se convirtió en un lugar común para la crítica, al grado de considerar, como lo hace Aleyda Roldán de Micolta, que la materia prima de *Pedro Páramo* la constituye “la tradición oral de las creencias populares, con sus elementos mágicos del México rural” (Roldán de Micolta, 2007: 93). Críticos como Manuel Durán coinciden con esta idea, y afirman que el contenido de la novela de Rulfo se encuentra inspirado en “la idea popular, tradicional, de los fantasmas, las almas en pena, las ánimas del purgatorio, y del infierno” (Durán, 2007: 108).

De ahí que la Comala de *Pedro Páramo* haya sido homologada con las regiones míticas del Infierno y el Purgatorio de la *Comedia* de Dante. “Comala”, nos dice Hugo Rodríguez Alcalá, “se nos presenta como una versión mexicana del Sexto Círculo . . . en que Dante tropieza con las tumbas de los heréticos” (Rodríguez Alcalá, 1996: 775). El tema de la novela de Rulfo, de acuerdo a él, es el *status animarum post mortem*, lo que acontece al alma después de su paso por la vida. Sin embargo, esta conexión, directa y particular puede ser enriquecida si prestamos atención al hecho patente de un sustrato más profundo, la familiarización de Rulfo con un código poético que implica un uso colectivo y que es el fundamento de obra maestra de la obra de Dante.

El mismo Durán da pie para este supuesto cuando propone que la *Comedia* haya sido el “trasfondo cultural” (Durán, 2007: 104) de *Pedro Páramo*. Si precisamos esta idea auxiliados por la concepción de Raymond Williams de “matriz cultural” (la mediación de la realidad a través de formas y expectativas de una tradición literaria), el contacto de Rulfo con la obra de Dante pasa a segundo plano para poner en relieve lo que Claudio Guillén refiere como “las exigencias más vastas de un instrumento...considerado como un sistema de premisas convencionales” (Guillén, 1989: 115). Este “aire colectivo” es un vehículo que, “como el folclore, es de todos y puede ser tocado por todos” (Guillén, 1989: 114) aun de manera inadvertida.

Si bien es cierto que existe un paralelo entre el modelo de la *Comedia* y la novela de *Pedro Páramo*, lo que el texto de Rulfo (y, en tal caso, el discurso religioso y popular de las almas en pena) evoca es una tradición conformada de elementos que trascienden los recursos poéticos individuales de Dante y que nos remiten, de manera más significativa, a las convenciones cortesanas de su obra, un montaje en que el protagonista parte en pos de la unión mística con una mujer superior e inalcanzable. La concepción del amor en términos de vasallaje, símbolo del perfeccionamiento espiritual entre los poetas estilnovistas, es manifestado por Dante desde *La vida nueva*, texto en que comienza su obsesión por el amor de Beatriz: “me embargó tan dulce turbación, que, como fuera de mí, me retiré á lugar solitario en un rincón de mi estancia, entregándome sólo a pensamientos de ella y de su amable cortesía” (Dante, 1876: 10).

Así, el elemento teológico de la *Comedia*, el tema del *status animarum post mortem*, confluye con un cauce de origen secular, el trastorno amoroso que los tratados médicos de la Edad Media denominaban *amor hereos*. Referida por la gente común y corriente del medievo como “pasión divina”, esta somatización del enamoramiento nace como una obsesión a partir del sentido de la vista. A decir del *Viaticum* de Constantino el africano, adaptación medieval de un tratado médico árabe, los ojos de los afectados se movían con rapidez e impaciencia debido a que perseguían la fantasía de encontrar y poseer su objeto del deseo (Castells, 2000: 58).

El pronóstico del paciente aquejado de *amor hereos* era poco halagüeño: de acuerdo a Avicena en su *Canon* (1025), los síntomas de la pasión divina orillaban al afectado a alternar entre el júbilo y la melancolía, a la par que mascullaba “cosas de enamorados”, en especial cuando recordaba la ausencia de la prenda amada; las partes de su cuerpo se secaban, con excepción de los ojos, los cuales terminaban inflamados debido al exceso de llanto y desvelo (Castells, 2000: 58). Esta oscilación amorosa entre la melancolía y el furor se convirtió en un tópico distintivo de la poética trovadoresca, tal y como lo expresa el escritor renacentista español Francisco López de Villalobos: “Amor hereos según nuestros autores / es una corrupta imaginación / por quien algún hombre se aqueixa de amores, / y en éste qu’*es hito delos trovadores* / sin ser lisonjero diré mi razón” (Boase, 1977: 132).

La “imaginación” corrompida del *amor hereos* se convirtió para los trovadores en un recurso retórico que deconstruía el paisaje y lo convertía en motivo elegíaco. Como señala Hans Rudnick (1995), el pasaje de la Sierra Morena de *Don Quijote de la Mancha* ejemplifica la manera

en que el lamento amoroso puede ser usado como una tristeza creativa. En el capítulo xxv del primer libro, Don Quijote entra a una remota área de la Sierra Morena, donde encuentra un jardín idílico el cual pretende convertir en su lugar de pena:

Este es el sitio donde el humor de mis ojos acrecentará las aguas de este pequeño arroyo, y mis continuos y profundos suspiros moverán a la continua las hojas de estos montaraces árboles, en testimonio y señal de la pena que mi asendereado corazón padece (Cervantes, 2004: 238).

Don Quijote busca poner a prueba la legitimidad de su amor a la usanza de los aventureros de los libros de caballerías. Su propósito es consciente, como un trovador que recurre a un *topos* para sustentar su argumento: “quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán” (Cervantes, 2004: 235). La función de este menoscabo paisajista era la de allanar el espacio ideal de la iniciación caballeresca, tanto amorosa como bélica, el escenario ficticio de la aventura, la contemplación y la locura: el *locus terribilis*.

El paisaje de un *locus terribilis* o *locus horronis* formaba parte de la concepción medieval del entorno, la cual concebía una cartografía dividida entre la corte, que representaba la civilización, y una región indómita donde moraban las fuerzas de la violencia y lo sobrenatural (Rico, 2007: ccxviii). El espacio inculto y deshabitado del *locus terribilis* alcanzó su máximo esplendor en los libros de caballerías, a veces como bosque, otras como desierto, en especial en la trama artúrica del ciclo del Grial. Jessie Weston resume la trama de esta saga como centrada en la búsqueda de la recuperación y revitalización de un rey aquejado por una herida, enfermedad o vejez, y cuya afección, por alguna misteriosa e inexplicable razón, tiene un efecto calamitoso en su reino (Weston, 2005: 20). El personaje que Weston refiere es protector del Grial, un rey atrapado en un estado intermedio entre la vida y la muerte, y que preside un reino convertido en *locus terribilis*. Lisiado por un golpe en la entrepierna que le impide montar a caballo, los pasatiempos del monarca se ven restringidos a la pesca, actividad inusual en un rey medieval y de la que deriva su epíteto, el Rey Pescador.

De los relatos que exploran el mito del Rey Pescador, *Le Morte Darthur* de Thomas Malory (siglo XVI) destaca por el particular uso de la conexión del páramo con la afección de un monarca. En esta versión de la leyenda del Grial el caballero Balin mata al protector del sagrado cáliz, el Rey Pescador. Cuando el monarca cae sin vida, también lo hace su fortaleza. Los muros del castillo se desmoronan por los suelos y, al mismo tiempo, el reino del Grial conocido como Listenois se convierte en una tierra baldía. La búsqueda del Grial en este relato se convierte en una peregrinación en pos de la restitución de la afección del Rey Pescador que, al mismo tiempo, traerá la renovación del esplendor de su reino en ruinas.

Transgresiones de naturaleza menos violenta que el regicidio, pero con consecuencias igual de funestas, formaron parte de las premisas de obras literarias que buscaban abordar

problemáticas morales a través de un símbolo concreto. Este tipo de equiparación entre la corrupción del alma y del entorno caballeresco es prefigurada desde el *Perlesvaus*, anónimo de principios del siglo XIII donde el deterioro de Camelot es causa directa de lo que Evans caracteriza como una disposición “indolente” que aqueja al Rey Arturo (Evans, 2005: 3). La tierra baldía se convierte aquí en una metonimia de la flaqueza moral del monarca: la devastación del páramo, como indica Matthews es el reflejo del “estado de vida suspendida” (Matthews, 2011: 116) de un rey malherido en espera del arribo de la redención.

Durante el siglo XX, T. S. Eliot rescata el uso del tópico medieval del *locus terribilis* como reflejo de la cartografía moral del individuo para la composición de su poema de *La tierra baldía*. La metonimia del páramo de Eliot se convirtió en un hito de la literatura artúrica en el continente americano. Mientras que las refundiciones victorianas en Estados Unidos antes de Eliot habían adoptado una actitud más bien satírica a la materia de Bretaña (la obra más sobresaliente de la literatura artúrica de ese periodo es *Un yanqui en la corte del rey Arturo* de Mark Twain), *La tierra baldía* sirvió de modelo para los escritores estadounidenses más importantes del siglo XX. Como Alan Lupack y Barbara Tepa Lupack indican en su libro *King Arthur in America* (1999), autores como Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway y John Steinbeck explotaron el mito de la tierra baldía para dar dirección moral, estructural y temática a gran parte de sus obras literarias.

De igual forma, Cleanth Brooks caracteriza a *Sartoris*, la novela de Faulkner, como una versión de *La tierra baldía* escenificada en el Sur de Estados Unidos después de la guerra de Secesión (Brooks, 1963: 114). La refundición faulkneriana del tópico de la región inhóspita en toda su obra, lo han establecido como el autor más prominente del gótico estadounidense, género que a decir de Allan Lloyd Smith destaca por hallarse enfrascado con el terrible estigma de instituciones y eventos remotos (Lloyd Smith, 2005: 61). Jewel H. Gresham coincide con esta caracterización al identificar en Yoknapatawpha, la región mítica de Faulkner, el sustrato doble del anticuado tradicionalismo del sur de Estados Unidos y un pasado de origen feudal (en Kerr, 1983: 203). Este sustrato “arcaico, decadente, de la sociedad” es para la crítica uno de los elementos faulknerianos absorbidos por la obra de Rulfo (Sommers, 1996: 832).

Así, Rulfo comparte con Faulker no sólo la revisión de este pasado, sino también una reducción tipológica de su obra por parte de la crítica. Glenn Reed, por ejemplo, describen el trasfondo gótico del que Faulkner echa mano como el mero reflejo de la pasión del autor por contar terroríficas historias de fantasmas (Reed, 1999: 158). De igual forma, *Pedro Páramo* parece estar estructurada como la historia de unos aparecidos desdichados en busca de la intercesión de sus pecados, la cual reitera la ideología católica del castigo y resarcimiento *post mortem*. Sin embargo, personajes como Dolores Preciado, cuya caracterización se ajusta más al fantasma iracundo de las sagas escandinavas, “*El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro*” (Rulfo, 1996: 196), representa más bien un desafío a la certeza cristiana de lo que ocurre con uno después de la vida.

La persistencia de ultratumba de Dolores Preciado es un complejo retórico a través del cual Rulfo simboliza el embotamiento de los sentidos de su hijo Juan Preciado. La voz “secreta, casi apagada” (Rulfo, 1996: 180) de la madre muerta que persigue a Juan desde el más allá, simboliza “los ojos” con que el personaje espera guiar su camino, una engañosa sinestesia que lo llevan a bordear la región de la muerte. Representado como una superposición de campos sensoriales, Rulfo hace “ver” a Preciado a través del rumor de la voz materna, sonido que es comparado con un “aire” que “*cambia el color las cosas*” (Rulfo, 1996: 235). Preciado reconoce que la idealización errónea de los recuerdos de su madre se convierte en su ruina: “Me mataron los murmullos. *Allá hallarás mi querencia. . . . Mi pueblo levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. . . .*” (Rulfo, 1996: 235).

La muerte en vida de Pedro Páramo constituye también una irresolución de tipo metafísico con respecto a la teología cristiana. El estatus del alma del cacique es planteado como una inversión del motivo del fantasma iracundo, ya que Pedro Páramo no es un espectro que regresa para saldar deuda alguna, sino un aparecido cuya subsistencia es alimentada por el rencor de aquellos a quien agravio en vida. Así, el espacio que Rulfo monta dentro de su obra no es el de la doctrina cristiana, sino el de lo *merveilleux* medieval, elemento identificado por Francis Dubost como un espacio de tensión creado por la convergencia de la permanencia del aquí y ahora cristiano y cortés, y la trascendencia de un pasado pagano y salvaje (Dubost, 2003: 3). Juan Preciado es el “Grenzgänger” de Marco Nievergelt, “aquel que cruza las fronteras” de un mundo liminar donde coinciden los distintos “universos” caballerescos, roles, valores y expectativas (Nievergelt, 2012: 4) que Rulfo representa con el topónimo de “Los Encuentros”, un *locus* “donde se cruzaban varios caminos” (Rulfo, 1996: 181).

Esta senda fraccionada en el camino de Juan Preciado donde confluyen el deber del resarcimiento del agravio a su madre y la alegría malsana de conocer su linaje, es la disyuntiva propia del *topos* del amor caballeresco. Brynley Roberts (en Watson, 1987) ubica el origen de esta materia tópica en *Geraint*, texto medieval que relata la historia de un caballero cuyo embeleso amoroso es representado como una prefiguración del *amor hereos* de Pedro Páramo. Aislado en los aposentos de su esposa, Geraint se instala con la misma acidia que el protagonista de Rulfo (y de Dante en *La vida nueva*): “he began to shut himself up in the chamber of his wife, and he took no delight in anything besides” (Guest, 1906: 240)<sup>1</sup>. El propósito moral del *Mabinogion*, de acuerdo a Watson (1987), era resaltar la importancia de la templanza en las andanzas del caballero, el cual debe encontrar el balance entre la devoción que debe a su dama y la observancia de sus obligaciones militares. Cuando Preciado debe elegir en esta encrucijada termina por sucumbir, al igual que su padre, ante la ilusión de un deseo vehemente e inútil que no conoce límites.

En términos estrictamente realistas, el trasfondo medieval de la novela de Rulfo consiste en la historia de un señor feudal cuya acidia se convierte en una fuerza que arrasa con el burgo. Para el patrono de una corte, de acuerdo a Jane Gilbert, aun cuando se tratara de manera

<sup>1</sup> “Comenzó a aislarse en sus aposentos con su esposa, y nada más que eso le infundía placer” (traducción propia).

incidental también de un poeta, la acidia es destructiva en la medida en que le distrae de su función pública y consume los recursos de consabida vitalidad para la comunidad en general (Gilbert, 2011: 171): “Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala: ‘Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre’” (Rulfo, 1996: 295–6). Pero la conexión que Rulfo establece entre la devastación de Comala y la muerte de Pedro Páramo trasciende al mismo tiempo el “realismo más o menos socialista” (Paz, 1987: 531) de sus contemporáneos.

El páramo de Rulfo es la deconstrucción retórica del paisaje, el *locus terribilis* articulado como *placatus*, el luto experimentado como una muerte que imposibilita la vida sin alcanzarla a extinguir. El rencor vivo de Comala encarnado en el personaje epónimo de la novela de Rulfo no plantea la supervivencia del alma después de la muerte, sino una vida paradójica enclavada en una irresolución metafísica y genérica. El desmoronamiento del cacique es un gesto que busca sacudir la certidumbre del lector respecto al sentido de la escena: ¿se trata acaso de un derrumbamiento literal y Pedro Páramo es también un fantasma o nos encontramos ante una organización sintagmática que debe ser leída en clave poética y que anula la posibilidad de lo fantástico? Y, si adoptamos esta última opción, ¿qué sucede con los demás espectros de Comala y aun con toda la novela? ¿Se trata de una alegoría cuyo sentido lírico corre riesgo al ser traducida, como es señalado por Todorov, a términos sensoriales (Todorov, 1975: 60).

La novela de Rulfo plantea que la caída de Pedro Páramo no ocurre con el golpe del cuchillo de Abundio, sino cuando aquella boca amada “irisada de estrellas” (Rulfo, 1996: 303) palidece con la muerte: “miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; . . . ‘Ésta es mi muerte’ dijo” (Rulfo, 1996: 302). Como el *locus terribilis* de la leyenda del Grial, la ruina de Comala es el correlato del golpe doloroso que sufre un Rey Pescador:

El sol se fue volteando sobre las cosas y les devolvió su forma. La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía. . . . De pronto su corazón se detenía y parecía como si también se detuvieran el tiempo y el aire de la vida. (Rulfo, 1996: 303).

Pedro Páramo se desmorona por el amor de Susana mientras suplica “por dentro; pero sin decir una sola palabra” (Rulfo, 1996: 304).

La sustancia de los personajes en *Pedro Páramo*, de lodo y rocas que se abaten, representa la esterilidad de la prosecución de sus vanos ideales, su trance indeterminado por un mundo misterioso. El topónimo que Rulfo elige para este montaje es el “desierto en el jardín” de la tradición caballeresca, el *locus terribilis* que constituye el resorte de un peregrinaje en que el alma se halla fraccionada entre el deber y la voz engañosa del demonio meridiano de la canícula. Quizá sin saberlo, como una suerte de acto fallido incitado por el aire colectivo de su época, Rulfo imaginó a Comala no en reminiscencia de la *Comedia*, sino de Camelot, el ominoso espacio en que deambula el caballero errante y que en la imaginación artúrica victoriana es el “exánime

crepúsculo” de nuestro mundo (Tennyson, 2004: 73), un suplicio por el que la totalidad de la raza humana debe vagar a tientas.

## Bibliografía

- Boase, R. (1977). *The Origin and Meaning of Courtly Love*. Manchester: Manchester University Press.
- Brooks, C. (1963). *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. New Haven: Yale University Press.
- Castells, R. (2000). *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision: Phantasm, Melancholy, and Didacticism in Celestina*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Santillana.
- Dante Alighieri (1876). La vida nueva. *Biblioteca universal: colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros: Vol. 21* (pp. 7–85). Madrid: Impresores de cámara de SM.
- Dubost, F. (2006). “La vie paradoxale: la mort vivante et l’imaginaire fantastique au Moyen Âge”. En F. Gingras (Ed.), *Une étrange constance : les motifs merveilleux dans les littératures d’expression française du Moyen Âge à nos jours* (pp. 11–38), Québec: Les Presses de l’Université Laval.
- Durán, M. (2007). La piedra y el laberinto: notas sobre el arte de Juan Rulfo. En P. Popovic & F. Chávez Pérez (Eds.), *Juan Rulfo: perspectivas críticas* (pp. 95–116), México: Siglo XXI.
- Evans, S. (Trad.). (2005). *The High History of the Holy Grail*. New York: Cosimo.
- Gilbert, J. (2011). *Living Death in Medieval French and English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guest, L. C. (1906). Geraint the Son of Erbin. En L. C. Guest (Trad.), *The Mabinogion* (pp. 219–262). London: J. M. Dent.
- Guillén, C. (1989). *Teorías de la historia literaria: Ensayos de Teoría*. Madrid: Espasa Calpe.
- Kerr, E. M. (1983). *William Faulkner’s Yoknapatawpha: “A Kind of Keystone in the Universe”*. New York: Fordham University Press.

- Lloyd Smith, A. (2005). *American Gothic Fiction: An Introduction*. New York: Continuum.
- Lupack, A. & Tapa, B. (1999). *Kīng Arthur in America*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Matthews, J. (2011). *The Grail Tradition*. London: Aeon.
- Monsiváis, C. (2003). Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente. En F. Campbell (Ed.), *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica* (pp. 187–202), México: Era.
- Paz, O. (1987). *México en la obra de Octavio Paz: Vol. 2. Generaciones y semblanzas: Escritores y letras de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reed, G. (1999). “Gothic”. En R. W. Hamblin & C. A. Peek (Eds.), *A William Faulkner Encyclopedia* (pp. 156–158). Westport, USA: Greenwood Publishing Group.
- Rico, F. (2007). “Prólogo”. En Anónimo, *Cantar de Mio*, (xlvii–cccl). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Rodríguez Alcalá, H. (1996). “Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia*”. En C. Fell (Ed.), *Toda la obra* (pp. 773–784). Madrid: ALLCA XX.
- Roldán de Micolta, A. (2007). *La crítica literaria: un sostenido acto de amor: lectura de nueve autores contemporáneos*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- Rudnick, H. H. (1995). “The *locus amoenus*: On the Literary Evolution of the Relationship between the Human Being and Nature”. En A. T. Tymieniecka (Ed.), *Analecta Husserliana*, 44, 23–33.
- Rulfo, J. (1996). *Pedro Páramo*. En C. Fell (Ed.), *Toda la obra* (pp. 177–307), Madrid: ALLCA XX.
- Tennyson, A. (2004). *Idylls of the Kīng*. Mineola: Dover Publications.
- Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Watson, J. (1987). “Enid the Disobedient: The *Mabinogion’s Gereint and Enid*”. En C. Levin & J. Watson (Eds.), *Ambiguous Realities: Women in the Middle Ages and Renaissance* (pp. 114–132), Detroit: Wayne State University Press.
- \_\_\_\_\_ (2005). *From Ritual to Romance*. New York: Cosimo.

## La soledad de existir

Jorge Martín Gómez Bocanegra  
Universidad de Guadalajara, México

*no hay que esperar nada, nunca,  
ni de ninguna persona,  
ni de ningún Estado ni de ningún Dios.  
El amante.*

Marguerite Duras

Han pasado muchos siglos desde que Aristóteles concibiera la soledad como un atributo propio de las divinidades o, en su defecto, como una realidad propia de las bestias. Me parece que ahora, luego de varias guerras, el pensamiento occidental y occidentalizado ha venido constituyéndose a través de realidades mucho más complejas que las dicotómicas–disyuntivas o las dialécticas–sintéticas.<sup>1</sup> Creo que el pensar de hoy sucede con la dinámica y con todos los riesgos en que el vivir se ha vuelto frágil y vulnerado por las violencias sociales –de todo tipo– que no dejan de suceder. Vivimos con pensamientos cada vez más enriquecidos por la turbación y el desamparo. Más aun, somos la ofuscación de una vida colmada con fuegos de guerra. No sé si alguna vez el hombre vivió la paz social, y no sé si algún día el hombre querrá vivir verdaderamente dentro de un estado de paz social, porque, por lo que parece, la guerra ha sido la fuerza indispensable que ha impulsado a las sociedades a vivir su historia.

### 1

Con base en lo planteado hasta aquí, advierto que la soledad de existir que he observado en algunas de las obras de Marguerite Duras y de Elena Garro es la condición en que ciertos personajes afrontan la violencia; sea ésta de tipo social, de tipo familiar o de pareja. Asimismo, cabe señalar que no es la violencia la única realidad por la que es factible explicar la soledad de existir de los personajes protagónicos y de los otros personajes que funcionan en otro nivel de la trama. Quiero decir que la soledad de existir es la conformación de múltiples factores, no necesariamente relacionados todos ellos de manera directa y por efecto de la violencia.

En *La impudicia*, de Marguerite Duras, encontramos una situación familiar complicada, la cual tiene como ejes tensionantes a Maud y a la madre de ésta, por una parte, y por la otra a Maud y a su hermano Jacques. Ejemplo de esto tenemos el siguiente pasaje: “Sólo la mesa

<sup>1</sup> Considero que ya son insostenibles disyuntivas como “o eres esto o eres aquello” como tampoco resulta confiable la idea que afirma que somos la consecuencia de un cierto pasado. Estoy convencido de que el pasado como el futuro son dimensiones virtuales por las que la ilusión y la fantasía las prueban con existencias enriquecidas conforme a la subjetividad de cada quien.

reunía a los Grant-Taneran dos veces al día, y alrededor de la mesa seguían detestándose y devorándose, vigilándose...” (Duras, 1995: 26). Es debido a esta atmósfera de violencia familiar que Maud y su madre buscan refugio, a su manera, en la soledad de existir. En el caso de la madre, se trata de una soledad asumida en dos sentidos; por una parte, por su relación con el señor Taneran, su segundo marido, de quien sabemos que “vivía aparentemente sumido en una gran soledad” (Duras, 1995: 15), y en el otro sentido, por el hecho de verse en medio de una fuerte e intensa oposición entre dos de sus hijos: Maud *versus* Jacques. Es así que “Maud adivinaba la presencia de su madre, sola, al fondo del piso, refugiada en la cocina: su último baluarte” (Duras, 1995: 13). Esto ocurre casi al inicio de la novela; al final, en cambio, leemos lo siguiente: “¡Qué debilidad la de su madre! Ahora comprendía perfectamente en qué se había convertido su madre, en una criatura sin fuerza, dotada de una voluntad ilusoria que se podía aplastar como una mosca. Nada. Y era Jacques quien, día tras día, la había reducido a nada”. Luego de todo esto, Maud acaba diciendo de su hermano: “Jacques era perverso debido a una especie de retorcimiento sobre sí mismo” (Duras, 1995: 199).

Por otra parte, en la novela *Testimonios sobre Mariana* de Elena Garro, la violencia proviene de Augusto, el esposo. Para éste, Mariana está mal de los nervios, está loca, es una mentirosa patológica. Como ejemplo de violencia excesiva, proponemos el siguiente pasaje: “Augusto escogía a su mujer para ilustrar los temas. En presencia de la muchacha se discutía su educación, sus tendencias autodestructivas, su frigidez sexual, su lesbianismo latente, su rechazo a la sociedad y su esquizofrenia” (Garro, 1981: 140). Debido a esta clase de exposición violenta, Mariana encontraba refugio en su silencio, en su incomunicación a toda prueba, se veía a sí misma en su mundo, totalmente ajeno al llamado mundo moderno, representado por Augusto y por el grupo de amigos y admiradores que éste tenía.

De nuevo, en *La impudicia*, la violencia se da no sólo en contra de la madre, sino también en contra de Maud. Se trata de una violencia proveniente de dos entornos: uno el familiar, y otro el social. Por ejemplo, Jacques detestaba a su hermana por el sólo hecho de que ésta “jamás expresaba sus sentimientos con tanta espontaneidad como él” (Duras, 1995: 104). Por otro lado, a ella le impresionaba más que su propio aislamiento “la maldad de su hermano, e incluso las bajezas de Taneran, cuyos golpes no le costaba mucho evitar” (Duras, 1995: 155).

En esta novela de Marguerite Duras, observamos que la familia Grant-Taneran había dejado París más que por una necesidad en vacacionar, por una cuestión de negocios encubiertos. La madre, con el afán de cubrir las deudas que tiene su amado hijo Jacques, ha considerado el plan —que de manera expresa procede de un plan ideado por el propio Jacques— para casar a Maud con Jean Pecress, hijo único de una familia propietaria de tierras en Uderan, y de quien, además, sabemos “pasaba por ser un tonto al que se podía dominar fácilmente; en una palabra, un buen negocio para una muchacha hábil” (Duras, 1995: 44).

Pero ocurre que Maud no siente el menor interés por Jean Pecresse: “Pese a los esfuerzos desplegados por el joven Pecresse, situado cerca de ella para atraer su atención, Maud seguía distante” (Duras, 1995: 60). Digamos que el obligar a Maud a casarse sin considerar su voluntad, es ya una forma de violencia, la cual no se reduce a este sólo hecho, sino que estamos frente a otra clase de violencia, la cual radica en una profunda oposición en el modo de ser entre ambos personajes. Maud conlleva el valor de ser moderna y civilizada, en tanto que Jean Pecresse representa el de ser un lugareño, un ser tradicional, un ser anclado por el valor de las costumbres.

Sin embargo, durante esa estancia en el campo, el interés emocional de Maud acaba siendo dirigido hacia Georges Durieux, con quien vivirá por varias semanas en casa de éste, al grado de soportar el aislamiento a causa de la opinión de los lugareños, quienes no verían con buenos ojos que una muchacha viviera, sin matrimonio de por medio, en casa de un hombre soltero. Luego de un tiempo más o menos breve —poco más de quince días— resulta que Maud queda preñada por Georges, quien, además de ignorar el embarazo de la muchacha, nada sabe sobre el plan matrimonial y de negocios que han ideado Jacques Grant y la madre de éste.

“Habían transcurrido más de quince días y nadie había ido a buscarla —nos advierte la voz narradora—. Cuando Georges iba al pueblo, los campesinos no demostraban curiosidad hacia él. Un silencio cómplice les rodeaba” (Duras, 1995: 165). Esto sucedía en relación con Georges, pero ¿qué sucedía dentro de éste con relación a Maud?: “Él ya ni siquiera aparecía en las comidas que servían a Maud en su habitación y, a partir de entonces, le infligió la tortura de la absoluta soledad” (Duras, 1995: 176). Luego entonces, en su estado de embarazada, Maud dejó de leer y, en tal sentido, las cosas “en las que pensaba no tenían ninguna relación con su existencia. Se ensimismaba en un recuerdo que de repente sobresalía entre muchos otros, sin razón aparente, y alcanzaba extrañas dimensiones de pesadilla” (Duras, 1995: 178). Al notar el poco interés que Georges tenía para con ella, esto mismo la obligó a regresar a donde estaban su madre y sus hermanos.

Sucedió entonces lo que podríamos considerar el nudo y explicación de la impudicia. No obstante que la madre sabía que Maud estaba embarazada, le comunica que ya está arreglada la boda que celebrará con Jean Pecresse. Por nuestra parte, los lectores sabemos que la señora de Taneran ha recibido ya una cierta cantidad de dinero de los Pecresse, producto de la venta de ciertas propiedades asentadas en Uderan.

De hecho, poco antes de abordar el tren de regreso a París, la madre le dice a Maud: “—No llores, en este momento siento vértigo. La sangre me sofoca... Así pues, ¿esperas un hijo? Esa boda con Jean Pecresse... no he sido yo, créeme... ha sido Jacques. Sé que lo ha hecho por el bien de todos” (Duras, 1995: 183).

Ya en París, Maud espera el momento oportuno para huir de su casa e ir en busca de Georges Durieux:

a medida que el tiempo transcurría se encontraba cada vez más sola, más lejos de las orillas familiares de su vida.

[...] la imagen misma de su soledad, un espejo al que se asomaba y en el que sólo sabía que hubiera debido verse, que estaba allí... sin verse (Duras, 1995: 206).

El colmo de la impudicia es cuando la madre, intuyendo que su hija se ha ido a casa de Georges, le envía una carta a éste, en la que le expresa sus apreciaciones respecto de su hija Maud: “La soledad, el ambiente particular en los que ha vivido, son las causas de su carácter ensimismado y violento (capaz de incubar las peores tentaciones, ya que nada puede distraerla)” (Duras, 1995: 214).

Finalmente, en el caso de *Testimonios sobre Mariana*, la soledad de existir que en Mariana está presente, por una parte se da —como lo avisamos antes— por la violencia que Augusto, su marido, le hace; por la otra, está la soledad de existir que deviene por el dramático amor que sucede entre Vicente, un burgués sudamericano que ha llegado a París con su esposa, y Mariana. Para el burgués Vicente, Mariana: “Tenía el aire inocente de las puritanas, pero bajo ese aspecto sano y limpio se ocultaba una vida dislocada” (Garro, 1981: 15). Además de ver en Mariana una vida dislocada, encuentra en ella menos que un ser humano, un objeto para adorno: “Mi amiga sólo encajaba cerca de las ventanas” (Garro, 1981: 18). Es Mariana, entonces, su objeto de deseo, es su objeto-extraño, ornamental y singular, perteneciente a otro mundo. Es así que Vicente dice: “La vi alejarse con un pie descalzo y blanco preparada para entrar en un mundo que no era el mío. Iba tan sola, que la noche misma se separaba de ella abriendo a su alrededor un espacio vacío que la convertía en un ser extraño” (Garro, 1981: 55). Este mundo en el que vive Mariana y que no es el de Vicente, viene a ser el mundo de los mitos, el mundo de la religión, el mundo de los milagros. Como dice Gabrielle, otro de los personajes que da testimonio sobre Mariana: “Mi amiga carecía de sentido histórico. En el mundo moderno no quedaba lugar para sus gustos, su fantasía, su ocio, sus supersticiones y sus creencias” (Garro, 1981: 128).

A diferencia de Maud y de la madre de ésta, la soledad de existir que comporta Mariana posee diversos rostros. Mientras que en Maud y su madre la soledad de existir se da, sobre todo, mediante mecanismos de violencia, en Mariana los mecanismos se dan, sobre todo, en términos de exclusión, de extrañeza, de incomunicación, de locura, de desamor, de abandono...

## 2

En otra de las novelas de Marguerite Duras, *El amante de la China del norte*, la soledad de existir está expresada a través de diferentes personajes; la madre de “la niña”, que es como la voz narradora se refiere a quien será la amada, y de quien nos enteramos tiene apenas quince años y medio cuando se entrega a su amante, quien, a su vez, es mayor que ella por casi once años, el amante, o sea, el que da título a la novela, y el hermano menor de la niña, son otros de los personajes que viven la soledad de existir. Es cierto que cada uno de estos personajes vive la

soledad con intensidades distintas y por razones diversas. En el caso de la madre de la niña, la soledad de existir proviene de una autoexclusión, al mismo tiempo que padece un masoquismo que raya en la locura: “La madre se deja insultar, maltratar. Sigue en esa otra región de la vida, la de esa preferencia ciega. Aislada. Perdida. A salvo de toda ira” (Duras, 1998: 21). En cuanto al hermano menor, de quien finalmente se nos dice que era un hijo adoptado, y de quien “la niña”, en varios momentos de la narración deja saber que está enamorada de él, al extremo de que llega a tener dos contactos sexuales; uno en términos de seducción y primeros acercamientos, y el otro, el de la consumación carnal. Por “la niña” sabemos que Paulo, su hermano menor, está “prisionero en su indiferencia para con los demás, solo en ese palacio de su soledad, tan lejos, tan solo que es como si fuera el nacer de cada día, el vivir” (Duras, 1998: 42).

La soledad de existir, en esta novela de *El amante de la China del norte*, está desde luego en el modo mismo en que viven la relación los amantes: “y descubre así que ella, sí, ella, le protege a él al igual que él a ella, contra acontecimientos como la edad adulta, la muerte, la tristeza de la noche, la soledad de la fortuna, la soledad de la miseria, tanto la del amor como la del deseo” (Duras, 1998: 72). O en otra parte, también leemos: “ella le mira y, por primera vez, descubre que la soledad siempre estuvo allí, entre ella y él, que ella, esa soledad, china, ella la conservaba, era como su país alrededor de él. Al igual que ella era el lugar de sus cuerpos, de su amor” (Duras, 1998: 143).

En el texto de la novela hay una nota a pie de página que Marguerite Duras escribió en torno a un pasaje donde están los personajes —la familia de la niña y su amante— disfrutando de beber y de bailar; en esa nota Duras expresa lo siguiente: “en caso de película, todo ocurriría así mediante la mirada. Los que miran son mirados a su vez por otros. La cámara anula la reciprocidad: no filma sino la gente, es decir, la soledad de cada uno” (Duras, 1998: 144). Con base en esto podemos afirmar que la novela ha sido compuesta teniendo a la soledad como el sentido fundamental de la trama. Por ejemplo, de la soledad de existir en el amante, leemos: “Fuma opio en la penumbra de la habitación” —punto y aparte—, y acaba la voz narradora describiendo la atmósfera en que fuma opio el amante:

Una música llega como cada noche, cantos chinos, lejos. Y luego tarde por la noche, muy bajo llegan los trenes del tal Duke Ellington que atraviesan la calle, las puertas de las habitaciones. Y luego a continuación otra vez más tarde y más bajo y más solo, ese Vals Desesperado del inicio de la historia de amor (Duras, 1998: 130).

Para cerrar este parágrafo conviene hacerlo con la siguiente cita, en la que se puede ver esa soledad de existir en que viven los amantes los últimos instantes de su intensa pasión: “Él está muy ensimismado, muy solo. Ellos están muy solos. Ya privados el uno del otro. Alejados ya” (Duras, 1998: 161).

## 3

“Me gusta ver llover y las goteras perfuman de frescura el cuarto; quizás sólo me asusta el silencio y el ruido de las persianas rotas a las que sacude el viento. Pienso que el viento se escucha demasiado cuando la soledad es absoluta” (Garro, 1994: 181). Esto dice la madre de Lucía, una de los personajes que hay en la novela *Andamos huyendo Lola*, o sea, es el pensamiento de alguien que se sabe en el mayor abandono. Como lo dice otro de los personajes, un niño que también se ha fugado, en este caso, de casa de sus padres, en tanto que las mujeres –madre e hija–, junto con sus gatos, viven la interminable fuga y huida, buscan escapar del monstruoso gobierno mexicano y de sus “cabezas bien pensantes”.

Dice la voz del niño, quien ha encontrado refugio en la compañía de las mujeres: “Según tenía yo entendido, tanto la señora como Lucía no tenían familia, ¡eran solas en el mundo! Tal vez por eso les cayó la desgracia, eran como yo, que nadie daba la cara por sus vidas” (Garro, 1994: 26).

Es en esta novela que Elena Garro nos hace experimentar la soledad de existir hasta un límite extremo. Se trata de la soledad que viven los perseguidos, los excluidos, los hambrientos, los extranjeros miserables en quienes nadie confía y de quienes todos quieren burlarse y aprovecharse. Lo más terrible es que los perseguidos, como lo son Lola y su hija Lucía, llegan a perder toda ilusión por el futuro, y del pasado no tienen más que “imágenes confusas de sus perseguidores” (Garro, 1994: 78).

El vivir como extranjeras en fuga, según parece, puede alcanzar el límite de convertirlas en nadie, o peor todavía, en nada: “El egipcio bajó la cabeza y Dionisia lo vio alejarse. Quiso llamarlo y pedirle auxilio, pero era “un cliente”. Se volvió para ver si alguien la seguía y por primera vez sintió que iba a evaporarse, a convertirse en nada” (Garro, 1994: 258). Llega un momento en la huida de estos personajes, que en ellos la sensación de soledad alcanza a encarnar y a diluirse en la vastedad del mundo, así como en la absoluta indiferencia de sus habitantes: “Caminó sin rumbo –dice la voz narradora– escuchando el ruido de sus pasos, la gente se cobijaba detrás de las ventanas iluminadas de sus casas. Tuvo miedo, en verdad que el mundo era redondo y solitario. Caminaría toda la noche...” (Garro, 1994: 258).

Así como Dionisia, en el colmo de su soledad, puede llegar a experimentar la evaporación de su existencia, así también la narradora de la novela de Marguerite Duras, titulada *El dolor*, llega a experimentar la muerte, luego de haber estado padeciendo el horror de la ocupación alemana, en París, durante la Segunda Guerra Mundial, así como por tanto esperar el regreso de Robert L, quien es su esposo y está detenido en uno de los campos de concentración. Leemos: “Toda yo me deshago, me abro, cambio. No hay nadie en la habitación donde estoy. Ya no siento el corazón. El horror asciende lentamente como una inundación, me ahogo. Ya no espero, de miedo que tengo” (Duras, 1993: 40).

## 4

A modo de conclusión, puedo afirmar que la soledad de existir, tanto en las novelas de Marguerite Duras como en las de Elena Garro observadas en este ensayo, son los personajes femeninos quienes la padecen principalmente. Pero también es cierto que padecen la soledad de existir de una manera muy diferente y con intensidades distintas. En Mariana, la soledad de existir posee diferentes caras y es consecuencia de distintos mecanismos. En el caso de Maud y la madre de ésta, la soledad de existir posee menos rostros y está fundamentalmente asentada en una violencia familiar en varios sentidos. Por otra parte, la soledad de existir que encontramos en *Andamos huyendo Lola*, es de una intensidad dramática que no deja a dudas la crueldad a la que se puede llegar socialmente para con una madre y una hija. Por último, en *El amante de la China del norte*, nos encontramos ante una soledad profundamente privada, o mejor, profundamente íntima, en absoluto semejante a la que viven Maud, la madre de ésta, o bien, muy distinta a la que vive Mariana. En *El amante de la China del norte*, como lo he advertido antes, teniendo en consideración la nota a pie de página que escribió Marguerite Duras, es una novela en la que la soledad es el *leitmotiv* que la anima en la mayoría de sus pasajes.

**Bibliografía**

- Duras, Marguerite (1993). *El dolor* (Trad. Clara Janés). Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_\_ (1995). *La impudicia* (Trad. de Ana María Moix). Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (1998). *El amante de la China del norte* (Trad. Beatriz Moura). México: Tusquets.
- Garro, Elena (1981). *Testimonios sobre Mariana*. México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Andamos huyendo Lola*. México: Joaquín Mortiz.



## **La palabra lúdica. Charlas de café y yerba mate con cascós de guayaba ...y una que otra tapita**

Blanca Estela Ruiz Zaragoza  
Universidad de Guadalajara, México

Para Sergio Figueroa y Raúl Aceves, coleccionistas de juegos de palabras.  
También para la vaca maraca de Rafael Torres Sánchez  
y el chango marango de Mariel Quijas

**Juez:** Trespatines, esa palabra no existe

**Trespatines:** ¿Quién dice eso, caballero?

**Juez:** ¡El diccionario!

**Trespatines:** ¡Y quién se cree que es ese señol pa' depretigial así a una palabra tan ditinguida que me acaba de compral mi Mamita, chico!

Castor Vispo, “La tremenda corte”

Alrededor de la mesa de una taberna, un día cualquiera, en un horario corriente, un grupo de amantes de la lengua departen y se solazan en el manejo gozoso, lúdico e ingenioso de la lengua. Sus rostros van aclarándose entre los espirales del humo de los cigarros que ascienden lentamente. Hablan de la lengua en su estado primigenio, donde los signos fluyen libremente, danzando entre lúdicas esclusas para alcanzar la sinrazón, la fantasía y el placer sensorial, privilegios de la lengua del juego y por tanto, la de los niños.

Los ecos de los murmullos se apagan lentamente en un profundo silencio hasta que la voz de Alfonso Reyes lo abrió de tajo con un sonoro escarpelo: “andamos en la frontera de la ecolalia”, dijo, aquí “salen a escobazos por la puerta de las palabras, pedacería de frases que no parecen de este mundo”; pero “no hay que temblar”, afirmó, “Yo me he acercado, y aseguro que nada grave sucede” (Reyes, “Las jitanjáforas”, 1983: 179). E inmediatamente hizo una crónica de los días de su estancia en París y de sus reuniones en casa de Mariano Brull, donde hacían declamar a las hijas de éste quien un día le preparó a la mayorcita un poema que la niña “gorgeo”, cuenta Reyes, “llena de despejo, este verdadero trino de ave”:

Filiflama alabe cundre  
ala alalúnea alífera  
alveolea jitanjáfora  
liris salumba salífera

Olivia oleo olorife  
 alalai cánfora sandra  
 milingítara girófara  
 zumbra ulalindre calandra.

Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di desde entonces en llamar Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo ese género de poema o fórmula verbal. Todos, a sabiendas o no, llevamos una jitanjáfora escondida como alondra en el pecho (Reyes, 1983: 185).

Y tan llevamos dentro ese paroxismo lingüístico que Julio Cortázar también se aventuró a devolverle a la palabra una “captación alógica y un valor acústico” en una nueva lengua que él llamó “gíglico”. Una broma sugestiva, rítmica y sonora a la lengua racional que transmite poderosamente sensaciones, impulsos y emociones en una comunicación exclusiva e íntima que, para sustraerse de los demás, comparten un par de enamorados para comunicarse entre sí. Lengua que toma la sintaxis y la gramática del español, pero no la semántica de algunos de sus sustantivos, adjetivos y verbos, que son inventados:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apelsonando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalcio de ergomanina al que se le ha dejado caer unas filulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que el aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, las jadehollante embocaplusia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evhoé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y mámulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pinice, en niomalas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias (Cortázar, 2000: 403).

Palabras sin significación que “casi nunca quieren decir nada. Pero algunas veces sí”, como dice Sara, el personaje de *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité. Palabras que crecen “como flores silvestres que no hay que regar”, confiesa. Que la hacen reír porque sólo ella las entiende y que bautizó con el nombre de “farfanías”. O bien, ese género literario inventado por Enrique Jardiel Poncela llamado “Momeciclo”, para la escritura de su texto “Las dulzuras

de Escajolia”, “género en que la idiotez”, asegura el mismo Jardiel Poncela, “roza varias veces lo genial”, y cuyo *incipit* de la primera parte, “La corte de Escajolia”, recogida en la “Miscelánea” de *El libro del convaleciente*, dice así:

En medio de la selva de Cumbro, bañada en *maillot* por el río Ragusso, se alza imponente y teréfica la gran Corte de Escalojia.

Mil palacios de garracenco esplendor forman la capital del reino, y en ellos, como brifio en cosmas, resaltan los mármoles y pórfidos en que fueron construidos. Verlos desnute; contemplarlos, cachena... (Jardiel Poncela, 1997: 448).

Palabras sin sentido que también Guillermo Cabrera Infante en voz del Bustrófedon de *Tres tristes tigres* recreó en el “Borborigma Darii”:

Maniluvios con ocena fosforecen en repiso.  
 Catacrexis repentinas aderezan debeladas  
 Maromillas en que aprietan el orujo y la regona,  
 Y esquirazas de milí rebotinan el amomo.  
 ¿No hay amugro en la cantoña para especiar el gliconio?  
 Tufararas vipasanas paloteaban el telefio.  
 La reata de emcellado, ¿no enfoscaba en el propíleo?  
 ¡Ah, cosetanos bombés que revulsan en limpión!  
 Tunantada enmohecida se fulmina en diapente,  
 Pastinacas de diapireas opositan  
 El frimario mientras pecas de satirio  
 Afollaban los fosfenos del litófago en embrión.  
 ¡No hay marisma!  
 Los ibídemes de prasma refocilan  
 En melindres y a su lado la gumía jaraneaba un notocordio  
 En trisagios de silbón.  
 Gurruferos malvaviscos  
 Juntamente en metonimias desancoraban la gubia  
 Para pervertir la espundia y abatanar el cachú.  
 ¡No hagan olas!  
 Cachondeos poliglotos prefacionan el azur  
 Y amartelan el rehílo de alcatifas en palurdo,  
 Otrosíes de la fullona dorada en el conticinio.  
 ¡Vale reis!  
 ¿No entrelinean el dilúculo?  
 ¡Prior pautado!  
 Volapiés de sonajeros atafagan el boquín

Y en las dalas, en las dalas de Gehenna  
 Recurvan los borborismos de la simonía de abril.  
 (Cabrera Infante, 1984: 177 y 178)

Trespatines, el simpático delincuente de “La tremenda corte”, producto de la pluma de Castor Vispo, recordó la receta dadá de Tristan Tzara para escribir un poema:

Tome un diario y unas tijeras. Corte un trozo de artículo que tenga la extensión prevista para su poema. Recorte cada una de las palabras y métalas en una bolsa. Remuévalas suavemente. Extraiga después cada una de las palabras al azar. Cópielas concienzudamente. El poema se le aparecerá. Y usted será un escritor infinitamente original y de una sensibilidad encantadora, aunque incomprendido por el vulgo.  
 (Tristan Tzara, 1987: 35)

Entonces puso en marcha un ardid para probar al Juez que el gallego Rudesindo miente al declarar que había sido agredido con una piedra cuando lo lanzado fue un ladrillo, “porque”...

No, Rulesindo. Legalmente son do' cosa' completamente di'tintas, chico [...] si yo te di con un ladrillo tú no puede' acusarme de que te di con una piedra porque eso e' tergiversal la relación *ersacta* de los hechos *encaecido'* eh.. mejor yo... como dijo... ya lo dijo Napoleón, chico, en la batalla de Llegaipón: “la insuficiencia jurídica de los rinocerontes en bicicleta debe ser *orservada* de'de el punto de vi'ta legal en una e'trategia filarmónica que tenga la condescendencia, porque ya dando la facilidad octántica de una excéntrica bien excentricitada...”  
 (Vispo, “Rudesindicidio” en “La tremenda corte”)

Yo, señores, interrumpió el personaje de Fernando Del Paso, me llamo “Palinuro, como el piloto de la nave de Eneas”, “Palinuro, como el *Palinurus vulgaris*, que nace en las aguas bajas con el nombre de langosta común, y muere en la alta cocina con el nombre de Thermidor”, “Palinuro, como el promontorio de la provincia italiana de Salerno”, “Palinuro, que era el nombre que él mismo había elegido para que lo acompañara en su vida como una mascota fiel”. Palinuro se escribe:

Con “P” de Pedro Pérez Palinurez, Panuliro, Parulino, Palinduro, Palunido, Paniduro, Pariluno, Poeta, Peluquero, Publicista, Pinta Paisajes Para París, Pone Pelucas Por Pocas Pesetas, Produce Patent Perforated Paper, Proclama Pirules Pink Pour Personnes Pâles...

E insistió en que en su nombre “se escribe con 'P' de Palinuro, con 'A' de Alinuro, 'L' de Linuro, 'I' de Inuro, 'N' de Nuro, 'U' de Uro, 'R' de Ro y 'O' de O” (Del Paso, *Palinuro de México*, 1988: 211).

Entonces Cristóbal Nonato, protagonista de la novela homónima de Carlos Fuentes, desde el vientre de su madre habló con una voz hueca: Yo, sus meches distinguidas, si hubiese sido niña, me hubieran llamado Isabel:

Isabel la Católica, Isabel la Catatónica, Isabel la Catártica, Isabel la Caótica, Isabel la Carbólica, Isabel la Retórica, Isabel la Plutónica, Isabel la Platónica, Isabel la Pletórica, Isabel la Estrambótica, Isabel la Esclerótica, Isabel la Babilónica, Isabel la Supersónica, Isabel la Neurótica, Isabel la Nostálgica, Isabel la Neurálgica, Isabel la Zoológica, Isabel la Botánica, Isabel la Metódica, Isabel la Alcojólica, Isabel la Flemática, Isabel la Famélica, Isabel la Hiperbólica, Isabel la Diabólica...  
(Fuentes, *Cristóbal Nonato*, 1987:16)

Lengua juguetona y sonora a la que Vicente Huidobro también rindió homenaje en el Canto IV de su *Altazor o viaje en paracaídas*:

Viene gondoleando la golondrina  
al horitaña de la montazonte.  
La violondrina y el goloncelo,  
descolgada esta mañana de la lunala,  
se acerca a todo galope.

Ya viene viene la golondrina,  
ya viene viene la golonfina,  
ya viene la golontrina,  
ya viene la goloncima,  
viene la golonchina,  
viene la golonclima,  
ya viene la golonrima,  
ya viene la golonrisa,  
la golonniña,  
la golongira,  
la golonlira,  
la golonbrisa,  
la golonchilla.  
Ya viene la golondía  
y la noche encoge sus uñas como el leopardo.  
Ya viene la golontrina  
que tiene un nido en cada uno de los dos calores  
como yo lo tengo en los cuatro horizontes.  
Viene la golonrisa

y las olas se levantan en la punta de los pies.  
 Viene la golonniña  
 y siente un vahído la cabeza de la montaña.  
 Viene la golongira  
 y el viento se hace parábola de sílfides en orgía,  
 se llenan de notas los hilos telefónicos,  
 se duerme el ocaso con la cabeza escondida  
 y el árbol con el pulso afebrado.  
 Pero el cielo prefiere el rodoñol,  
 su niño querido el rorreñol,  
 su flor de alegría el romiñol,  
 su piel de lágrima el rofañol,  
 su garganta nocturna el rosolñol,  
 el rolañol,  
 el rosiñol.

(Huidobro, 1987: 105 y 106)

Lengua niña, cerquita del primer llanto, en cuya comunicación “no hacía falta hablar”, dijo el narrador de *Palinuro de México*:

Eran los tiempos en que Palinuro[-niño] hablaba todavía el lenguaje de los genios y bastaba nombrar las cosas para que fueran verdad y se aparecieran por la sola magia de sus nombres, y porque lo mágico estaba hecho de transparencias, de hilos invisibles y del sacrificio lento de la saliva y la fuga de las vocales.

Eran los tiempos en que todavía el mundo era un milagro redondo erizado de secretos... (Del Paso, 1988: 283).

Tiempos en que “imaginación y memoria son una misma cosa” agregó el primo Walter, “¿Y qué otra cosa podemos ser, sino memoria?”, dijo:

Nadie aprende nunca lo que es mamá o el color verde hasta que no se aprende la palabra *mamá* y la palabra *verde*. La literatura comienza —al menos la clase de literatura que a mí me interesa— cuando decimos *mamá verde*.  
 (Del Paso, 1988: 520).

“De suerte que la palabra nos fue dada, primero, para apoderarnos de los objetos”, continuó Alfonso Reyes:

Pero ya antes de esta etapa, presentimos una prehistoria lingüística que Adán nunca nos confesó: un rauda zumbido articulado que precede a la sintonización lógica y que –acercando el oído– todavía se escucha en el caracol del lenguaje. Ahora bien: después de la palabra, comenzamos a abusar creando con ella nuevos entes, nuevos “ontos”. Y a esto propiamente se llama creación; en griego: poesía (Reyes, 1983: 181 y 182).

Octavio Paz subrayó que, en efecto, “el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal” (Paz, 1986: 13). La poesía dice algo que está más allá de las palabras: “el decir poético dice lo indecible” (Paz, 1986: 112). Y es que libre de toda atadura que marca la convención, la poesía hace que las palabras “se traguen todas sus palabras”.

El poeta se puso de pie y con los puños cerrados arremetió:

Dales la vuelta,  
Cógelas del rabo (chillen, putas),  
Azótalas,  
Dales azúcar en la boca a las rejegas,  
Ínflalas, globo, pínchalas,  
Sórbeles sangre y tuétanos,  
Sécalas,  
Cápalas,  
Písalas, gallo galante,  
Tuérceles el gaznate, cocinero,  
Desplúmalas,  
Destrípalas, toro,  
Buey, arrástralas,  
Hazlas, poeta,  
Haz que se traguen todas sus palabras (Paz, 1983: 59 y 69)

Alfonso Reyes aludió a Mallarmé: “un lance de dados nunca abolirá el azar”, sentenció y luego agregó:

Este dado de las palabras que ahora estamos jugando, acaso tentando a Dios con ello, no sólo tiene seis caras, sino miles: dado ojo de mosca en que cada diminuto plano lleva, a la aventura, inscrita otra probabilidad, o mejor dígame otra intención (Reyes, 1983: 182).

Un propósito que no es sino meterle zancadillas a la lengua y que ésta caiga de bruces, inocente distraída, ante las trampas que le tiende la literatura. Nadie mejor que ella para acrisolar las palabras, templarlas, modelarlas, estirarlas, estrujarlas, arrancarles sus secretos más recónditos y que de una vez por todas digan lo que callan o que no se atreven a decir; lo que han dicho de otro modo o que ni imaginan que pueden expresar. Nadie mejor que la literatura para hacer que las palabras se muerdan la lengua y se devoren a sí mismas en esa *verbumfagia* necesaria a la que aludió el poeta para que se sacudan el yugo del uso corriente a donde las confina la norma, y que en significantes y significados renovados, emerja una lengua nueva, libre, que ex-presa de estas ataduras, expresa en la escritura literaria lo que ella diga en libertad.

“El diccionario es un osario de palabras vacías”, dijo el Dictador Francia, personaje de *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos, “el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo quimérico”, concluyó (Roa Bastos, 1983: 102).

El Morelli de la *Rayuela* de Cortázar discurrió sobre las palabras con aires de viejas, “de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido”, dijo (Cortázar, 2000: 293).

Exactamente como la tía Luisa –repuso Palinuro–, “la única de las personas que yo había conocido que sabía que las cosas son una y varias a la vez, y que por eso le perdió el miedo a las palabras” (Del Paso, 1988: 337).

El Nonato tomó la palabra: sepan ustedes, “sus mercedes benz” que

Hace tiempo (una eternidad para el que crece) Ángel mi padre decidió que nadie hablaba español ya; porque creer lo contrario era privarse del deleite máximo de la lengua, que es inventarla porque tenemos la impresión de que se nos muere entre los labios y depende de nosotros resucitarla (Fuentes, 1987: 102).

¿Acaso no es literatura la que en la experimentación gozosa del juego resucita e inventa la lengua? La literatura “discurso construido por excelencia”, en palabras de Tzvetan Todorov, tiene “una afinidad congénita con el juego de palabras” (Todorov, 1996: 323).

Y en eso que Roland Barthes llama “fullería saludabe”, “esquiva y magnífica que permite escuchar la lengua fuera del poder, en el esplendor de una permanente revolución del lenguaje” (Barthes, 1993: 122), aparecen artilugios conocidos como juegos de dicción o de palabras que procuran explorar la lengua y sus posibilidades. Mario Benedetti llama “entreveros” a estos divertimentos lingüísticos porque en su propuesta lúdica guardan algo de confusión y desorden.

Los juegos verbales han estado presentes en la literatura universal de todos los tiempos y su interés varía en función de las categorías lingüísticas que ponen en juego. Desde la literatura

clásica hasta nuestros días hay una vertiente importante consagrada a este fenómeno en una gran variedad de formas y funciones:

“Lo más fácil es quebrar una palabra en dos”, se escuchó la voz de Octavio Paz:

A veces los fragmentos siguen viviendo, con vida frenética, feroz, monosilábica. Es delicioso echar ese puñado de recién nacidos al circo: saltan, danza, botan y rebotan, gritan incansablemente, levantando sus coloridos estandartes. Pero cuando salen los leones hay un gran silencio, interrumpido sólo por las incansables, majestuosas mandíbulas... (Octavio Paz, 1983: 153).

Desde las aguas amnióticas donde nadaba plácidamente, Cristobalito Nonato exclamó:

|                  |                  |
|------------------|------------------|
| San Diego es:    | Sandy Ego        |
| Acapulco:        | Aca              |
|                  | Acapulque        |
|                  | Acapulcalipsis   |
|                  | Acapulcro        |
|                  | Aka              |
|                  | Akapulquey       |
|                  | Kafkapulco       |
|                  | Blackapulco      |
|                  | Atracapulco      |
|                  | Cacapulco        |
| Van Goh:         | vagoneta         |
| Víctor Hugo:     | víctor who? go!  |
| Edgar Allan Poe: | Edgarallanpoerta |

el que lee a Proust se proustituye!, el que lee *Ulises* se hulifica!, quien lee a Gide se jode!, Valery vale risa!, Mallarmé mama mal!, no comas cummings! (Fuentes, 1987: 138).

Octavio Paz reanudó su discurso:

Los injertos ofrecen ciertas dificultades. Resultan casi siempre monstruos débiles: dos cabezas rivales que se mordisquean y extraen toda la sangre a un mediocuerpo: águilas con picos de paloma que se destrozan cada vez que atacan; palomas con picos de águila, que desgarran cada vez que besan; mariposas paralíticas. El incesto es ley común. Nada les gusta tanto como las uniones en el seno de una misma familia (Octavio Paz, 1983: 153).

El Supremo se puso de pie y exclamó:

|                     |                                             |
|---------------------|---------------------------------------------|
| sonido              | son-ido (Roa Bastos, 1983: 111)             |
| apenas              | a-penas (p. 147)                            |
| soledad             | sola-edad (p. 209)                          |
| enfermedad          | enferma-edad (p. 211)                       |
| verticalidad        | vértice-calidad (p. 211)                    |
| pariente            | par-y-ente (p. 359)                         |
| civiles             | sí-viles (p. 282)                           |
| obispario           | avispario (p. 191)                          |
| suizos              | sucios (p. 200)                             |
| Juan Rengger        | Juan Rengo (p. 346)                         |
| Grimonio Funes      | Grimonio Fúnebre (p. 413)                   |
| Monte de los Olivos | Monte de los Olvidos (p. 482)               |
| Correia da Câmara   | “esta correia no es para su cuero” (p. 378) |

Siguió hablando Octavio Paz: “llevado por el entusiasmo de los experimentos abro en canal a una, saco los ojos a otra, corto piernas, agrego brazos, picos, cuernos” (Octavio Paz, 1983: 154).

El primo Walter escribió a Palinuro:

Waterloo, ahora quiere decir algo así como “el escusado del agua”. Eso es lo que sucede cuando uno aprende inglés y algunas palabras comienzan a perder su magia, y uno se da cuenta que Liverpool es algo así como la “alberca del hígado” y que Beefeaters no quiere decir otra cosa, ni quiso decir nunca que “comedores de carne de vaca” (o de bife como dicen los argentinos) (Del Paso, 1988: 520).

Paz continuó:

A la palabra torre le abro un agujero en la frente. A la palabra odio la alimento con basuras durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje. Mato de hambre al amor, para que devore lo que encuentre. A la hermosura le sale una joroba en la u. Y la palabra talón, al fin en libertad, aplasta cabezas con una alegría regular, mecánica. Lleno de arena la boca de las exclamaciones. Suelto a las remilgadas en las cuevas donde gruñen los pedos. En suma, en mi sótano se corta, se despedaza, se degüella, se pega, se cose y se recose. Hay tantas combinaciones como gustos (Octavio Paz, 1983: 154).

Trespatines restregó la colilla de su cigarro en el cenicero y entre bocanadas de humo exclamó:

- Achacosa:** cosa que silve para coltar (Vispo, "Carnicericidio I")  
**Caballeroso:** animal mitad caballo, mitad oso (Vispo, "Guagüericidio II")  
**Cigüeñal:** nido de cigüeñas (Vispo, "Automovilicidio I")  
**Cínico:** tipo que va al cine (Vispo, "Estaficidio")  
**Corchea:** fábrica de colchos (Vispo, "Microfonicidio")  
**Fámulo:** burro que sabe música (Vispo, "Señoricidio V")  
**Magnífico:** e'ceso de ma'nesia (Vispo, "Billetericidio I")  
**Mayonesa:** aderezo que se prepara en mayo (Vispo, "Fondicidio")  
**Moscotel:** licol que prepara Mamita a base de moscas (Vispo, "Guajiricidio I")  
**Moscú:** ciudad donde viven las moscas (Vispo, "Guajiricidio I")

Otra ronda de cascós de guayaba llegaba a la mesa con café, huarapo y yerba mate. Ya clareaba la luna y desde la calle se escuchaban las risas mezcladas con atrevidos signos de entreveros regocijos: "Ay [Ada Ching], mi peligro amarillo, mi vida, mi buda, mi veda, mi boda", dijo una voz (Cristobal Nonanto); "La malicia de la milicia parece ser siempre la misma", interrumpió otra (Yo el Supremo); Una más se sumó: "Es posible hacerse amigo de Molkas... como si uno lo hubiera conocido siempre y llevara años de convivir y combeber... y tomar con cierta filosofía su vulgaridad o su 'vulgaridad' como él mismo dice" (Palinuro). "Masa-mesa-misa-moza-musa", "rata-reta-rita-rotaruta (Vispo, "Cliniquicidio"), se oyó a lo lejos".

Una taberna iluminada. Afuera, noche de plenilunio. Adentro un aquelarre que convocaba a la floración y desfloración de los signos: se invertían las letras de una palabra para que apareciera una nueva (anagrama); se disponían las palabras de cierta manera para que su lectura fuera igual de derecha a izquierda que de izquierda a derecha (palindroma); se repetía la misma palabra dentro de una frase en varias formas (polípote); se omitían totalmente ciertas letras (lipograma) o se escribían con una misma (tautograma); se relacionaban diferentes conceptos valiéndose de la polisemia... Innumerables acrósticos, calambures, sinonimias, homonimias, homofonías, retruécanos, oxímoros, eufemismos, ironías, equívocos, paradojas, refranes, máximas, símiles... iban y venían con singular garbo en un juego infinito de neologismos creados y arcaísmos resucitados en un discurso pletórico de nuevas codificaciones asombrosamente reveladoras que, a cada derroche de palabras, acompañaba la reiterada letanía "muera la lengua y viva la lengua".

Esa lengua neonata, juguetona y sonora todavía no tenía nombre, pero podría estar *esperanto* que la llamasen: frack se es, y tal y ano, do re mi fa sol latín, Náhuatl Disney, abre man, ingle es, es pal ñor o por qué no: palinurillano, cristobalsés, supremán, trespatañol... pues todas ellas provienen de un mismo tronco común, de una misma lengua materna: la literatura.

## Bibliografía

- Barthes, Ronald (1993). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Traducción de Oscar Terán, México: Siglo XXI.
- Cabrera Infante, Guillermo (1984). *Tres tristes tigres*. México, D.F.: Origen/Seix Barral (Colección Obras Maestras del Siglo XX, no. 29).
- Campos, Marco Antonio (1996). *Literatura en voz alta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Cortázar, Julio (2000). *Rayuela*. México: Alfaguara.
- Del Paso, Fernando (1988). *Palinuro de México*. México: Diana Editorial.
- Fuentes, Carlos (1987). *Cristóbal Nonato*. México: Fondo de Cultura Económica. (Colección Tierra Firme).
- Huidobro, Vicente (1987). *Altazor Temblor de cielo*. México: REI México (Letras Hispánicas 133).
- Jardiel Poncela, Enrique (1997). “Las dulzuras de Escajolia”, en *El libro del convaleciente*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Paz, Octavio (1983) “Las palabras” y “Los trabajos del poeta”, en *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica/Cultura SEP (Colección Letras Mexicanas no. 4).
- \_\_\_\_\_ (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Reyes, Alfonso (1983). “Las jitanjáforas” en *La Experiencia Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Popular no. 236).
- Roa Bastos, Augusto (1983). *Yo el Supremo*. Edición de Milagros Ezquerros, Madrid: Cátedra Editorial.
- Todorov, Tzvetan (1996). “Los juegos de palabras” en *Los géneros del discurso*. Traducción de Jorge Romero León, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Tzara, Tristan (1987). “Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, en *Siete manifiestos Dada*. Traducción de Huberto Haltter. Barcelona: Tusquets Editores.

## **Intertextualidad en la poesía del siglo XIX: algunos ejemplos en la obra de poetisas mexicanas**

María del Socorro Guzmán Muñoz  
Universidad de Guadalajara, México

Durante el siglo XIX la obra de autores consagrados formaba parte del material de lectura y estudio tanto en las escuelas como en el ámbito privado, por lo que las señoritas decimonónicas leían, copiaban, traducían o imitaban los versos de autores considerados canónicos. Solían practicar la lectura individual o en grupo, aunque no solamente leían las composiciones, sino que con frecuencia las memorizaban para declamarlas en alguna clase o evento escolar, o bien en una tertulia o velada poética que se realizaba en el salón familiar, escenario propicio para que las jóvenes de clase alta hicieran gala de su talento mostrando el dominio que poseían en alguna de las artes. Tal vez las más tímidas preferían leer o recitar los versos de su autor favorito en un espacio más íntimo y femenino —pensemos en el gabinete de costura— donde la poesía, las labores de aguja y la inspiración coexistían armoniosamente, como dejaron en claro algunas escritoras de la época. Fue el caso de la autora de “Razones de una poetisa”, composición que se publicó en las páginas de una revista mexicana en 1878, y aunque no se dio a conocer el nombre de su autora, se sabe que era de Cuba. He aquí una de las quintillas:

Una producción de Heredia  
recitaba entusiasmada  
tomando punto a una media:  
Ved, pues, que no impide nada  
al alma que el genio asedia. (Flores, 2002: 129-130)

Por su parte, en un poema de tono jocoso escrito en quintillas de pie quebrado, Isabel Prieto dice:

Y es a fe la maravilla  
más sencilla,  
cuando la musa la asedia,  
que haga, al zurcir una media,  
un drama o una letrilla. (Prieto, 1883: 193)

En muchas ocasiones el acercamiento a la obra de autores canónicos fue un aprendizaje indirecto de la escritura y, definitivamente, un estímulo para aquellas jóvenes que tenían inclinaciones literarias. No resulta difícil imaginarlas leyendo y memorizando los versos de sus

autores favoritos, los cuales algunas imitaban o traducían, y unas más terminaban por escribir sus propias composiciones, de tal manera que a mediados del siglo un número considerable de ellas vieron publicados sus poemas originales en las páginas de revistas y periódicos. Por la importancia que estas actividades tuvieron en el proceso a través del cual la mujer pasó de ser lectora a ser escritora, deben ser vistas –como propone Lucrecia Infante Vargas– no solamente como maneras de practicar la lecto-escritura, sino como estrategias informales a través de las cuales se asimilaba la métrica y el estilo de poetas consagrados, al ser para muchas de ellas un verdadero “ejercicio de la apropiación de modelos narrativos, de sensibilidad estética y, muy importante, de conocimiento sobre la materia, es decir de autoridad literaria” (Infante, 2008: 84).

La lectura y el estudio de autores canónicos dejaron su huella en la obra de las escritoras decimonónicas. Desde las primeras incursiones de la mujer mexicana en la prensa es posible percibir quiénes fueron sus modelos y quiénes los autores por los que tenían cierta preferencia.

En el caso de Jalisco, por ejemplo, hay que consultar *Aurora Poética de Jalisco* (1851), la primera revista que hubo dedicada exclusivamente a la poesía y que fue también la primera en incluir colaboraciones escritas por mujeres. En sus páginas se puede apreciar cómo, de diferente manera, están presentes en las composiciones de las primeras poetisas jaliscienses dos autores clásicos de la lírica castellana, Jorge Manrique y Fray Luis de León.

En la titulada “A la Virgen”, escrita por una joven que decidió ocultar su identidad tras el seudónimo “Zelima”, se observa que la autora tomó como modelo las “Coplas a la muerte del maestre don Rodrigo Manrique”. La composición inicia con tres sextillas de pie quebrado, seguida por una cuarteta heptasílabo y una décima también heptasílabo. Ésta es la primera de las sextillas:

En el templo solitaria  
alcé mi ardiente plegaria  
al Señor.  
Silencioso el templo estaba  
y una luz débil vagaba  
en mi redor (*Aurora Poética de Jalisco*, 1851: 115)

La sextilla de pie quebrado fue una estrofa muy utilizada durante el romanticismo y probablemente llegó a “Zelima” a través de Espronceda o algún otro poeta de la época. “A la Virgen” es un poema-plegaria en el que la voz poética suplica protección a la Virgen María porque ha quedado huérfana. Quizás cuando la autora lo escribió estaba reciente la muerte de su padre o madre y podría ser el motivo por el cual eligió esta copla como modelo. En todo caso, no hay duda de que se trata de un ejercicio de imitación.

Quienes se iniciaban en la poesía practicaban imitando las composiciones de autores consagrados, así como aquellos que estudiaban pintura debían realizar copias de cuadros célebres, ya que “era la manera de aprender los pequeños secretos de los grandes artistas en el manejo del color, el claroscuro y la construcción de las formas” (Cortina, 1985: 77). Si estamos de acuerdo con esta analogía entonces la indicación «Imitación de Tennyson» que acompaña al poema “No me vengas a ver cuando esté muerta” de Luz Trillanes Arrillaga (Vigil, 1893: 331), equivale a la indicación «Copia de Murillo» que acompaña al cuadro “La virgen de Belén”, pintado por la joven tapatía Ignacia Cañedo (Camacho, 1998: 16). Ignacita Cañedo, por cierto, además de pintar escribía poesía y publicó algunos de sus poemas con el seudónimo “Sofía”, precisamente en *Aurora Poética de Jalisco*.

Volviendo a las páginas de esta revista, encontramos que una composición de Josefa Sierra, titulada “Inquietud”, evoca la célebre “Oda a la vida retirada” de Fray Luis de León, que inicia con estos famosos versos:

Qué descansada vida  
la del que huye el mundanal ruido  
y sigue la escondida  
senda, por donde han ido  
los pocos sabios que en el mundo han sido

El lector no puede evitar recordar la oda del agustino cuando lee estos cuartetos endecasílabos de la poetisa jalisciense:

Salí de la ciudad y del bullicio;  
me dirigí hacia el campo silencioso,  
y allí también mi corazón ansioso  
con locas esperanzas palpitó.  
Dejé la sociedad y en el retiro  
me concentré para gozar la calma,  
pero aun allí se hallaba inquieta el alma  
y alguna cosa a su placer faltó (Aurora Poética de Jalisco, 1851: 50)

El ideal que busca la voz poética –vivir en la paz del campo, libre de pasiones y alejada de la algarabía de la ciudad– reaparece en otro de sus poemas, “A la señora doña Josefa Letechipía de González”, publicado un año más tarde. En esta composición un endecasílabo nos trae de nuevo el eco de los versos del poeta español: «del mundanal estruendo retirada» (El Ensayo Literario, 1994: 18). Esta reincidencia sugiere la predilección de Josefa Sierra por este autor y por esta oda.

Desde luego, los autores románticos europeos influyeron ampliamente y durante gran parte del siglo XIX en la obra de las escritoras mexicanas. En una primera etapa fueron los ingleses –especialmente Lord Byron–, luego los franceses –entre los que sobresalen Víctor Hugo y Lamartine– y después los españoles como José de Espronceda, José Zorrilla y Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros (Galí, 2002).

Es preciso señalar que no todos los autores que fueron leídos, admirados e imitados por las escritoras mexicanas eran europeos, ni todos eran varones. Desde mediados de siglo mostraron su preferencia por la poesía y el estilo de dos autoras: la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda y la española Carolina Coronado. Parece ser que por aquellos años el mayor de los cumplidos que una escritora podía recibir era ser comparada con ellas, como se puede apreciar en una nota escrita a propósito de una composición anónima que llegó a la redacción de *Aurora Poética* de Jalisco. Su editor –Pablo Villaseñor– acompañó el poema con estas palabras: “Esta bellísima composición nos ha sido remitida sin el nombre de su modesta autora [...] tenemos la satisfacción de insertar su poesía, a cuyo pie no desdice el nombre de Carolina Coronado o de la señorita Gómez de Avellaneda” (*Aurora Poética* de Jalisco, 1851: 33). Después se dio a conocer que la autora de la bellísima composición era Josefa Sierra.

Las mismas autoras mexicanas veían a estas dos escritoras como modelos a seguir y se alentaban unas a otras a imitarlas, como hace la zacatecana Josefa Letechipía de González en un poema que dedica a las poetisas jaliscienses:

Es gloria de la Iberia Carolina,  
Gertrudis es un astro de su cielo,  
de inspiración divina  
sus versos son modelo.  
seguid, seguid sus huellas,  
y sin dudarlo, cantaréis como ellas  
(*El Ensayo Literario*, 1994: 12)

Y aunque es tema para otra ocasión, cabe señalar aquí que las escritoras no sólo se dedicaban poemas entre sí, sino que a veces elegían versos de alguna de sus colegas para incluirlos a manera de epígrafe, lo que hace evidente que además de leerse unas a otras existía una red de amistad y solidaridad entre ellas, toda vez que al citarse demostraban su mutuo reconocimiento como escritoras. Reconocimiento que también recibían de parte de los críticos y escritores varones, ya que en algunos manuales decimonónicos de métrica y poética se incluían composiciones escritas por mujeres para ejemplificar o ser modelo de determinado tipo de estrofa. Es el caso de Juan de Urbina quien seleccionó composiciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda y de la michoacana Esther Tapia de Castellanos para su texto *Estudios sobre métrica y poética* (Urbina, 1879), mientras que Manuel Peredo recurrió a los versos de Esther Tapia como

modelo para la quintilla, a los de la yucateca Gertrudis Tenorio para el romance octosílabo y a los de Isabel Prieto –nacida en España, pero considerada jalisciense– para la canción (Peredo, 1883).

Si bien fueron europeos la mayoría de los autores imitados por las escritoras mexicanas, también encontramos nombres de autores latinoamericanos, como el del argentino José Mármol y el peruano Carlos Augusto Salaverry, ambos citados por Refugio Barragán de Toscano. Un poema de esta escritora jalisciense me parece adecuado para ejemplificar el tipo de intertextualidad más explícito y literal que existe, es decir, el de la cita (Genette, 1989: 10), la cual en este caso se presenta reforzada, por decirlo de algún modo, ya que los dos versos que la conforman aparecen también bajo la forma de epígrafe. Por esta razón el lector percibe desde el primer momento la copresencia de los dos textos –el de Barragán y el de Salaverry– debido a la ruptura visual que implica todo epígrafe, una de esas señales accesorias, como llama Genette a los paratextos (1989: 11).

A primera vista, el lector se encuentra con un epígrafe que consta de dos versos endecasílabos del poeta peruano: «Las hojas de las ramas desprendidas/parece que sollozan al morir», los cuales cumplen ampliamente con la función de todo epígrafe al abonar a la comprensión e interpretación del poema de Refugio Barragán, titulado “La caída de las hojas” y que consta de doce cuartetos endecasílabos (Barragán, 1880: 177-179). Los dos versos de Salaverry los volvemos a encontrar, entre comillas, a mitad del poema, ya que constituyen la segunda parte del quinto cuarteto:

¿Ves cómo luchan contra el rudo viento  
que vienen su follaje a sacudir?

“Las hojas de sus ramas desprendidas  
parece que sollozan al morir”

Da la impresión de que los versos del poeta responden a la pregunta que la voz poética formula en la primera parte del cuarteto, de tal manera que entre los dos textos se establece una especie de diálogo (pregunta-respuesta). Se observa que la autora hizo una modificación al primero de los versos de Salaverry: sustituyó el artículo “las” por el adjetivo posesivo “sus”, sin duda con la intención de eliminar la generalización que implica hablar de “las ramas”. En cambio, al decir “sus ramas” nos estamos refiriendo en específico a las de los sauces que se mencionan en el cuarteto precedente.

Por otra parte, la autora logra una compenetración mayor con los versos de Salaverry al escribir su poema también en endecasílabos y al recurrir a la misma figura retórica: la prosopopeya. Es casi una especie de paráfrasis la que hace Refugio pues mientras el poeta humaniza a las hojas al decir «parece que sollozan al morir», ella en el penúltimo de los cuartetos

les atribuye la capacidad de gemir «Triste como el gemido de esas hojas/que mueren del invierno en la estación». En ambos casos, luego de gemir o sollozar, las hojas mueren tras desprenderse de sus ramas.

Como puede apreciarse a primera vista, la escritora recurre al empleo de comillas para facilitar la identificación de la cita –los dos versos de Salaverry– lo que permite diferenciar claramente el texto que ha sido insertado en otro, señalando de una manera por demás efectiva la copresencia de uno dentro de otro. Al mismo tiempo que distingue las dos voces y, de paso, evita el plagio.

Como bien sabemos, no siempre las relaciones entre los textos resultan tan explícitas. En la literatura del siglo XIX abundan los ejemplos de la metáfora de la hoja arrastrada por el viento, ya sea para hablar del ciclo de la naturaleza o de la vida, ya de las ilusiones que se fueron. En algunas ocasiones, como en varios poemas de Gertrudis Gómez de Avellaneda y otras poetisas, es una metáfora del sujeto lírico femenino. Por ahora, solo podemos mencionar el hecho de que Isabel Prieto de Landázuri, al igual que Refugio Barragán, tituló uno de sus poemas “La caída de las hojas”, el cual tiene como epígrafe esta quintilla de José de Espronceda:

Hojas del árbol caídas  
juguetes del viento son:  
las ilusiones perdidas  
¡ay! son hojas desprendidas  
del árbol del corazón  
(Prieto, 1883: 270)

Por cierto, me llamó la atención encontrar esta quintilla de Espronceda en un libro de coplas populares del estado de Guerrero, clasificada entre las consideradas como filosóficas. En la versión ahí transcrita añaden estos versos al final: «los gozos de nuestra vida / son vanidad e ilusión», adición que la convierte en una séptima –septina la llaman– que al igual que la octavilla, se indica que no suelen ser cultivadas por los repentistas o trovadores de la región (Serrano, 1972: 80).

Desde luego, no deja de ser interesante que los versos de este autor canónico no sólo estén presentes en la obra de las escritoras decimonónicas, sino que sean cantados por algunos trovadores que tal vez desconozcan que fueron escritos por un célebre poeta español, en el cada vez más lejano siglo XIX.

## Bibliografía

- Aurora Poética de Jalisco. Colección de poesías líricas de jóvenes jaliscienses dedicada al bello sexo de Guadalajara.* (1851). Guadalajara: Imprenta de Jesús Camarena.
- Barragán, R. (1880). *Celajes de Occidente. Composiciones líricas y dramáticas.* Ciudad Guzmán: Imprenta de Agapito Ochoa.
- Camacho, A. (comp.). (1998). *Catálogo de las exposiciones de la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes.* Guadalajara: El Colegio de Jalisco.
- Cortina, L. (1985). *Pintoras mexicanas del siglo XIX.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública.
- El Ensayo Literario [1852].* (1994). Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Flores, A. y Flores K. (2002). *Poesía feminista del mundo hispánico (desde la edad media hasta la actualidad).* *Antología crítica*, 5.<sup>a</sup> ed. México: Siglo XXI editores.
- Galí, M. (2002). *Historias del Bello Sexo. La introducción del romanticismo en México.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus.
- Infante, L. (2008). De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, XXIX (113), 69-105.
- Peredo, M. (1883). *Curso elemental de arte métrica y poética.* México: Imprenta de Aguilar e hijos.
- Prieto, I. (1883). *Obras poéticas de Isabel Prieto de Landázuri. Coleccionadas y precedidas de un estudio biográfico y literario por José María Vigil,* México: Imprenta y litografía de Ireneo Paz.
- Serrano, C. (1972). *Coplas populares de Guerrero.* México: edición de Mario Colín, “Testimonios de Atlacomulco” no. 52.
- Urbina, J. (1879). *Estudios sobre métrica y poética.* Guanajuato: Imprenta del Estado.
- Vigil, J. (1893). *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.* México: Tipografía de la Secretaría de Fomento.



## El contraste entre la cultura mexicana y la española en la obra de Arturo Pérez-Reverte *La Reina del Sur*

Petra Pappová

Universidad Constantino el Filósofo, Nitra, Eslovaquia

La decimotercera novela del escritor español Arturo Pérez-Reverte *La Reina del Sur* supone un visible cambio en la narrativa del autor. Esta novela publicada en 2002 se encontró con diversas reacciones por parte del público y la crítica literaria. El autor conocido sobre todo por dos corrientes principales de su literatura: la histórica (*Capitán Alatriste*) y la postmoderna o intertextual (*La Tabla de Flandes*, *El Club Dumas*, *La Carta Esférica*, etc.) presenta una obra que no encaja en ninguna de las dos.

Lo que caracteriza la novela *La Reina del Sur* es su ambigüedad presente en varios niveles del texto. Este dualismo es en parte explícito, pero su uso tiende a descubrir problemas mucho más profundos que intentaremos abarcar en esta ponencia.

### El dualismo formal

Arturo Pérez-Reverte antes de empezar su trayectoria de escritor fue conocido como reportero de guerra. Las experiencias de esta época de su vida reaparecen en sus textos de forma implícita, por ejemplo, en personajes como el señor Grüber de *El club Dumas*, etc., una referencia sutil a las personas que pasaron por su vida y a las que decidió immortalizar en forma de referencia literaria.

Sin embargo, en *La Reina del Sur* es la primera vez en su carrera literaria que se refleja a sí mismo. Pérez-Reverte es conocido por su minuciosa labor a la hora de buscar y estudiar material para cada uno de sus proyectos literarios. No obstante, es sólo en esta novela cuando el autor nos deja descubrir cada paso de este proceso gracias a su *alter ego*, el reportero que anda rastreando los pasos de una leyenda popular, la narcotraficante mexicana Teresa Mendoza. La estructura de la novela está formada por dos voces de narrador. Una es la del reportero y la otra es omnisciente. Sin embargo, no nos dejemos engañar por el autor. Como siempre, en *La Reina del Sur* sigue presente el famosísimo guiño revertiano que nos advierte ante las interpretaciones demasiado simplificadoras. No es oro todo lo que reluce, ni la historia de Teresa Mendoza es una historia real aunque pueda parecerlo.

Los lectores familiarizados con la poética de Reverte saben que incluso en las obras de este autor consideradas históricas se hallan referencias intertextuales aunque no sean lo más esencial para el texto como tal. A la hora de analizar el texto de Pérez-Reverte no hay que olvidarse de una sola regla: nunca dejes de preguntar: ¿por qué?

Por lo tanto, la división formal evidente desde el primer momento alude a mensajes incrustados en la historia de una bella narcotraficante. El reto de Reverte siempre ha sido poder adentrarse en el personaje femenino. Ser capaz de descifrar ese ser tan cercano y a la vez tan difícil de captar. No era común encontrarse con una protagonista femenina en sus novelas, sin embargo, varias mujeres que tejen las diversas historias que nos ha regalado este autor murciano tienen posibilidad de convertirse en protagonistas. Reverte se arriesga e intenta describir a Teresa Mendoza de la forma más auténtica posible y no se lo pone a sí mismo nada fácil. Ese personaje no puede ser más diferente que el propio autor. Es también por ello por lo que elige ese dualismo formal. Por ello estructura la obra en párrafos contados por la voz del autor entrelazados por otros responsables de contar la historia de Teresa.

Otro tipo de dualismo formal lo encontramos a nivel del género literario. Reverte viaja hasta el norte de México para obtener todos los datos necesarios y poder escribir su historia. Se mueve por los bares, escucha y anota atentamente las peculiaridades del español de México, el sinfín de detalles que forman la fascinante cultura de este país y durante todo el tiempo le acompaña el son de los corridos.<sup>1</sup> Este género de canción popular cuya letra cuenta la vida de los narcotraficantes mexicanos fascina a Reverte por su impresionante capacidad de abarcar la vida de una persona en un breve espacio que no sobrepasa los tres minutos que dura la canción. Algo que le resulta un poco frustrante al autor; ya que al final de la novela reconoce: “...lamenté carecer de talento para resumirlo todo en tres minutos de música y palabras. El mío iba a ser, qué remedio, un corrido de papel impreso y más de quinientas páginas. Cada uno hace lo que puede” (Pérez-Reverte, 2002: 542).

Sin embargo, el autor adopta la estructura de un corrido y cuenta la historia tal y como lo exige este género y prevé que esta cadena del intercambio comunicativo no cambiará allí: “(...) tenía la certeza de que en cualquier sitio, cerca de allí, alguien estaría componiendo ya la canción que pronto iba a rodar por Sinaloa y todo México, cantada por los Tigres o los Tucanes, o algún otro grupo de leyenda” (Pérez-Reverte, 2002: 23). Y tenía razón, pronto, se escucharía en la radio “La historia de la Reina del Sur. El corrido de Teresa Mendoza” (Pérez-Reverte, 2002: 23). La historia ficticia de una mujer poderosa, una novela negra que desvela la corrupción policial en el ámbito del tráfico de drogas desde México por Marruecos y Gibraltar hasta España que sirve de puerta para el negocio de todo Europa, llega a tener su versión en forma de corrido poco después de la publicación de la novela.

Ana Marco González apunta en su artículo *La Reina del Sur: Un corrido de ida y vuelta*: “(...) el corrido lo compondrán después de leer la novela los propios Tigres del Norte y así, frente al procedimiento común de amplificación en prosa de una canción, es la crónica escrita la que termina siendo cantada” (Marco González, 2008: 245).

---

<sup>1</sup> Probablemente uno de los corridos que le sirvieron a Reverte de inspiración fue el éxito del grupo Tigres del Norte *Contrabando y traición* compuesto por Ángel Gonzáles que cuenta la historia de Camelia la Tejana.

Por supuesto, la lista de las obras que podríamos añadir a esta cadena de comunicación no termina aquí. La novela despertó mucho interés por parte de las productoras comerciales<sup>2</sup> pero también entre los teóricos de literatura, lingüística, culturología, etc.

### El dualismo lingüístico

Sin duda, el hecho de introducir la historia de Teresa Mendoza en el ámbito de México y España supuso para el autor el reto de enfrentarse con dos sistemas del lenguaje que comparten la misma base, pero que llevan más de cinco siglos desarrollándose de forma individual. El español de México y el peninsular conviven en esta obra creando dos espacios diferentes. Pérez-Reverte conocido por su perfeccionismo y su gran interés por el empleo del lenguaje culto opta esta vez por ahondarse en el léxico más coloquial, mestizo y local. Reverte contó con el mejor ayudante posible, su amigo Elmer Mendoza, escritor sinaloense cuya fuente de inspiración es el mundo del narcotráfico. Elmer recuerda el comienzo de su colaboración en la novela *La Reina del Sur* así: “Cuando Pérez-Reverte concibió el proyecto de la *Reina del Sur*, llegó a México y me mostró toda la estructura. No había escrito ni una línea. Y me dijo quiero escribir la historia de Teresa Mendoza y me convertí en su Virgilio”.<sup>3</sup>

La novela debe su verosimilitud a esta única colaboración. El mundo de los narcotraficantes y las descripciones realistas del ambiente junto con el lenguaje forman el marco perfecto no sólo para poder contar otra historia del ámbito de los narcotraficantes, sino también para adentrarse al alma de una mujer.

La metodología de la estructura dualista de la novela de Reverte ayuda al autor a profundizar en el reto, hasta este momento frustrado, de conseguir descifrar el complejo mundo femenino.

Según dice José Javier Rodríguez Torro en su artículo *La recreación literaria del español de México en la Reina del Sur*:

[...] el lector se encuentra, de entrada, con toda una serie de declaraciones de carácter metalingüístico en que se manifiesta de manera bastante clara este dualismo que enfrenta el español mexicano de Teresa Mendoza y el español peninsular del narrador. Así, cabe interpretar algunos comentarios de la protagonista del tipo de “como decimos en Sinaloa, lo suyo es un plan con maña” (313) o “todo bien gacho, que decimos en Sinaloa” (381), en contraste con “no me

<sup>2</sup> En el año 2010 empezaron en Colombia con el rodaje de la telenovela *La Reina del Sur* producida por Mauro Sicard y Telemundo de 63 capítulos. Arturo Pérez-Reverte se distancia de esta adaptación de su novela llamándola en la entrevista para el diario ABC: “(...) una bazofia como el sombrero de un picador”. <http://www.abc.es/20110601/tv-series/abci-reina-perez-reverte-201106011436.html>.

<sup>3</sup> Entrevista disponible en <http://entretenimiento.terra.com.pe/gambatero/blog/2014/07/31/elmer-mendoza-ten-go-una-disciplina-monacal-para-la-escritura/>

chinguen [...] o como dicen ustedes en España, hagan el favor de no tocarme los cojones” (384) o “preñada como una vulgar maruja, que dicen en España” (476) (Rodríguez Torro, 2007: 198-199).

Esta comparación con la que nos encontramos a lo largo de la obra es, sin duda, muy enriquecedora para lingüistas o incluso para cada interesado en mejorar sus conocimientos de español. No obstante, ese dualismo sirve también, de forma implícita, para hacer hincapié en el paralelismo entre lo que la filosofía y la estética feminista denominan el lenguaje “femenino” y el “masculino”.

### **Lenguajes de la diferencia: Perspectivas lingüísticas sobre los estudios de género. Lectura de la obra de Pérez-Reverte desde la perspectiva de la crítica feminista**

La lectura de esta novela de Pérez-Reverte abre la problemática de la posición de la figura femenina y las posibilidades de su análisis dentro de la obra de un autor masculino. La dualidad de la estructura de la novela a nivel formal y lingüístico le ofrece al autor un sólido punto de salida para la creación de un personaje femenino verosímil.

El autor trabaja intencionalmente con los estereotipos durante toda su obra. Como marco busca el tema de los narcotraficantes e inspirándose en los narcocorridos decide la futura estructura de su novela. Este enfoque le permite jugar con el tema principal que ronda toda la novela: el tema de la otredad. Lo trata a nivel geográfico, cultural, lingüístico y psicológico y el denominador común es el personaje de Teresa Mendoza.

### **El feminismo francés y la estética feminista**

El término “otredad” es uno de los básicos dentro de los estudios de género. En el contexto de la obra de Reverte resulta ser sustancial ya que se nota la intención de abarcar la historia de La reina del Sur desde la posición de lo propio y de lo otro. Esta ecuación se ve reforzada a nivel lingüístico gracias a la utilización del lenguaje que no sólo se distingue por el espacio en el que se desarrolla (México o España), sino también por el tema muy presente en el pensamiento de los lingüistas del siglo XX, el problema de la diferencia entre el lenguaje femenino y el masculino.

Los términos “femenino” y “masculino” tienen que entenderse como una cualidad propia del género, la imagen estereotípica impuesta por nuestra sociedad y no el biologismo como tal. La idea de lo que se entiende bajo lo femenino y lo masculino puede variar de una sociedad a otra, pero en general, a nivel lingüístico, el lenguaje masculino es aquel que es explícito, directo, etc. y el femenino es implícito, metafórico, poco comprensible, etc. La sensación de que los hombres son de Marte y las mujeres de Venus ha recorrido todo el planeta.

Claramente, este tema sigue presente en muchas investigaciones. En la segunda mitad del siglo XX es interesante el ámbito de la lingüística francesa en la que aparecen voces feministas tratando justamente el tema de la posibilidad o imposibilidad del hombre de hablar o escribir como una mujer y viceversa. Hablamos de las teorías de Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva que constituyen una nueva perspectiva del pensamiento analítico dentro del ámbito de literatura. El carácter específico del lenguaje femenino forma la base de la investigación del feminismo francés.

El concepto de 'écriture féminine' que *Hélène Cixous* desarrolla en su obra *La risa de la Medusa* proclama que dentro del discurso falocéntrico del lenguaje no hay lugar para la escritura femenina. Las opiniones radicales de Cixous descartan la posibilidad de que un hombre pueda adoptar completamente el lenguaje de la mujer.

Según Cixous, en la escritura existen rasgos distintivos propios para cada uno de los sexos. Las escrituras femenina y masculina están estrechamente vinculadas al biologismo, al cuerpo de la mujer o del hombre. Como dice la autora, la mujer ha de escribir de su propio ser.

La postura radical de Cixous representa, junto con la labor de Luce Irigaray, una nueva corriente del pensamiento feminista alejada de los problemas políticos y socioculturales de la mujer, propios de la primera ola del feminismo. El ensayo de Irigaray *Ese sexo que no es uno* fue muy criticado por los teóricos. Las teorías de Irigaray se basan en una lógica estrictamente binaria, que no es nada más y nada menos que la reacción a siglos y siglos de pensamiento filosófico, centrado básicamente en lo masculino y en lo no masculino lo otro.<sup>4</sup>

En la actualidad, la otredad se presenta en una nueva perspectiva, lo cual valoramos en varios personajes femeninos dentro de la obra de Pérez-Reverte. El motivo de la búsqueda del propio lenguaje y la manera de expresarse ofrece espacio para investigar en el campo de batalla del mundo femenino.

### **El motivo de la mudez femenina en *El club Dumas***

Antes de adentrarse en el personaje de Teresa Mendoza, resulta interesante ver el camino de Reverte hacia la búsqueda de su voz femenina. Ya en la novela *El club Dumas* se presenta el tema de la imposibilidad de comprensión entre un hombre y una mujer a través del personaje de Nikon, una fotógrafa que, para poder expresar sus emociones, utiliza el lenguaje del arte. Su intento de comunicarse mediante sus fotografías choca con el rechazo de su pareja quien no acepta (de manera más implícita que explícita) esta forma de comunicación.

El lector conoce la historia de Nikon sólo a través de las reminiscencias de Lucas Corso. El personaje de Nikon es para nosotros una sucesión de imágenes en blanco y negro que esconden su mensaje en los signos captados por la cámara fotográfica. Según Cixous, la falta de libertad de

4 Por ejemplo los conceptos del psicólogo alemán Sigmund Freud como 'el complejo de Edipo' y 'la envidia del pene'.

expresión y la necesidad de adoptar los signos lingüísticos impuestos por el hombre, vuelven a las mujeres invisibles y mudas. El motivo de la mudez femenina aparece en el texto de Reverte por contraste con el motivo laberíntico de la biblioteca, representante del sistema falocéntrico del idioma. La ausencia del habla en la mujer se entiende como el rechazo de las normas impuestas por el hombre. La metáfora de la biblioteca laberíntica a su vez acentúa la confusión de la mujer al verse forzada a tener que aceptar un sistema de expresión que no considera propio de ella misma.

El autor presenta a estos personajes mediante estereotipos. Por fuera, se comportan en concordancia con su género, cubriendo su propia identidad. En la relación de Corso y Nikon, los signos del espejo y la biblioteca desempeñan una función muy importante.

El espejo —símbolo típico en la literatura del postmodernismo— es sustituido por la lente de la cámara de Nikon. El lector no conoce el nombre real de la mujer. El apodo Nikon es la representación de lo que es en el mundo semántico, su persona (en terminología de Jung), su máscara, su identidad de género. La biblioteca de Corso simboliza el lenguaje falocéntrico y el mundo material. Representa su parte pragmática, buscando sólo el provecho económico. Los libros perdieron el sentido del conocimiento. Corso llena su casa de libros que no lee, libros muertos, no existentes. La muerte de la lectura simboliza para Nikon la muerte del “Yo” de Corso.

A veces, en la butaca de un cine o sentada ante el televisor con la boca llena de ganchitos de queso, se apoyaba en el hombro de Corso y éste la sentía llorar larga y mansamente, en silencio, sin apartar los ojos de la pantalla. (...) Nikon era feliz entre las lágrimas que le provocaba todo eso, y se enorgullecía de ellas. Será porque estoy viva, decía después riendo, aún húmedos los ojos. Porque soy parte del resto del mundo y me gusta que así sea. El cine es cosa de muchos: colectivo, generoso, con los niños aplaudiendo cuando llega el Séptimo de Caballería. Incluso mejora a través de la tele; las películas se ven entre dos, se comentan. En cambio, tus libros son egoístas. Solitarios. Algunos ni siquiera pueden leerse y se rompen al abrirlos. Quien sólo se interesa por los libros no necesita a nadie, y eso me da miedo. (...) A veces tú me das miedo (Pérez-Reverte, 2007: 220-221).

La diferenciación del lenguaje en la novela *El Club Dumas* se muestra por la perspectiva de la otredad no conocida. El mundo de la mujer es un espacio desconocido por el hombre, que se ve incapaz de habitar en él. Por otro lado, los intentos de Nikon de acercarse al mundo interior de Corso fracasan:

Una vez lo había fotografiado a hurtadillas, dormido boca abajo con una arruga vertical en el ceño y la mejilla oscurecida por la barba, que le enflaquecía el rostro acentuando el rictus amargo y tenso en las comisuras de su boca entreabierta.

Parecía un lobo exhausto, receloso y atormentado en la desierta llanura de nieve de la almohada blanca, y a él no le gustó esa foto al descubrirla por casualidad en la cubeta de fijador del cuarto de baño que Nikon utilizaba como laboratorio. La había roto en trozos pequeños, con el negativo, y ella nunca dijo nada (Pérez-Reverte, 2007: 185-186).

El distanciamiento e incapacidad de comunicarse lleva a la pareja a la ruptura. El lenguaje usado por Nikon mantiene una forma breve y seca alejada del lenguaje metafórico que solía usar anteriormente:

(Corso) Se levantó despacio de la cama para no despertar al fantasma que dormía a su lado, acechando el ritmo de una respiración que a veces imaginaba escuchar de veras. Estás muerto como tus libros. Jamás quisiste a nadie, Corso. Esa fue la primera y última vez que ella pronunció sólo su apellido; la primera y última vez que le negó su cuerpo, antes de marcharse para siempre. En busca de aquel hijo que él nunca quiso tener (Pérez-Reverte 2007: 46).

Pérez-Reverte en esta novela describe la otredad de la mujer desde lejos, Nikon es sólo un personaje secundario, sin embargo, se puede observar la dualidad de lo propio y lo ajeno que le lleva más tarde a trabajar con el personaje de Teresa Mendoza. Como dijo el autor refiriéndose a este proceso: “La novela es una manera de comprender el mundo y ésta en concreto me ha ayudado a entender la soledad, el silencio de la mujer contemporánea”.<sup>5</sup>

### El aspecto de la otredad en *La Reina del Sur*

Mientras que en la novela *El club Dumas* observamos la incapacidad de aceptar la otredad del sexo opuesto, en la novela *La Reina del Sur*, adopta Pérez-Reverte una postura diferente. Esta vez, utiliza una doble visión representada por el narrador masculino y la protagonista femenina. La postura de Reverte en el acto de escribir no se centra en la determinación biológica. El texto demuestra que se trata de la escritura femenina de un autor masculino, *ergo*, de la escritura liberada de la visión estereotípica de las mujeres, basada en la observación de la sociedad, del papel de la mujer en ella. Vamos a observar el texto desde la perspectiva de la estética feminista intentando descifrar el código que usa el autor para obtener una descripción auténtica del personaje femenino.

Como mencionamos anteriormente, la perspectiva de la otredad está presente en diferentes aspectos del texto que colaboran entre sí. En cuanto al aspecto lingüístico, el texto como tal, se opone a las ideas radicales de Cixous e Irigaray, ofreciendo al lector una imagen auténtica tanto de un hombre, como de una mujer.

<sup>5</sup> Disponible en <http://www.icorso.com/reinasur6.html>

Cixous se aleja de su radicalismo sólo cuando habla de poesía considerando el lenguaje poético como la presentación del inconsciente, del espacio de la mujer. La teoría de la escritura ‘rebelde’ de Cixous forma la base de las consideraciones más tardías de Julia Kristeva reunidas en su tesis doctoral *La révolution du langage poétique* (1974), según la cual, el lenguaje poético es el espacio de la disposición semiótica. Sus opiniones no se limitan al género literario de la poesía. La revolución del lenguaje poético consiste en la liberación del individuo de su sexo y su género. Las teorías de Kristeva se han liberado del biologismo y las peculiaridades lingüísticas del texto que pudimos identificar como masculinas o femeninas, dependen de la relación en el propio texto entre la disposición semiótica del lenguaje y la simbólica.

### El lenguaje

#### disposición semiótica

- lenguaje libidinal
- proceso
- el recuerdo de la vivencia preedípica
- inconciencia, indeterminación
- instinto, plurivocidad
- inconstancia, transmutatividad
- depresión, ansiedad

#### disposición simbólica

- lenguaje social
- producto
- condiciones sociales de la evolución del lenguaje
- sistema, estabilidad
- forma, el mundo material
- legitimidad, inalterabilidad
- orden, racionalidad

Kristeva a diferencia de Cixous e Irigaray subraya la necesidad del lenguaje de contener las dos disposiciones que son propias a cada ser humano independiente de su sexo. Por lo tanto, las voces que hablan de la imposibilidad biológica de una escritora de describir de manera verosímil un personaje masculino y viceversa, no son válidas. De hecho, se puede justificar con varias obras maestras de la literatura mundial. Basta recordar la imagen auténtica de Madame Bovary, cuyo creador, Gustav Flaubert proclamó: “Madame Bovary soy yo”. Así que, no es conveniente supeditar el método de creación artística al sexo biológico del autor.

En el análisis semántico del texto de la novela podríamos distinguir dos formas principales de trabajar con el lenguaje para conseguir sus objetivos. Observamos la *apertura* y el *cierre* del texto. Bajo la apertura del texto entendemos la cualidad interior del discurso en el que domina la disposición semiótica y el texto cerrado se manifiesta gracias a la prevalente disposición semántica del lenguaje.

En cierta manera Reverte simplifica las realidades mexicanas en concordancia con explicar con más claridad el proceso por el que pasa la protagonista. Aunque pudiera parecer que la historia de una mujer metida en el mundo del narcotráfico, a primera vista, no supone un mero material para un trabajo científico, no es así. Detrás de una historia simple y banal que se repite

constantemente en cada uno de los narcocorridos, hay un mensaje ambiguo. La ambigüedad del texto lleva al lector a participar en el juego abierto de la subjetividad de la recepción. El lector ideal, según Umberto Eco, acepta este reto y decide descifrar los diferentes significados que se hallan dentro de un solo signifiante. La protagonista Teresa Mendoza Chávez muestra diferentes facetas, desde el estereotipo de la amante de un narcotraficante mejicano que se deja llevar por el Destino, hasta la de la mujer fuerte, independiente y a la vez asustada y perdida en mundo extraño lleno de posibilidades. El autor usa el método de paralelismo para descifrar los diferentes aspectos del texto. La historia transcurre en tres continentes y cada uno de ellos supone un diferente contexto sociocultural. Este hecho supone la adaptación de la protagonista a diferentes condiciones de vida. Es entonces cuando descubre su nuevo 'Yo'.

El proceso por el que está pasando tiene rasgos del trastorno esquizoide: le fuerza a reconocer su verdadera identidad, sin tener que clasificarse a través de las relaciones sociales (p. ej. el ser la amante del 'Güero' Dávila): "*La otra mujer había desaparecido entre las sombras. Y de nuevo era ella. O, al contrario*" (Pérez-Reverte, 2008: 66).

Por qué ahora no tengo miedo, se interroga Teresa. A quién chingados creo le está pasando todo esto. Se toca la frente con una mano seca, helada, y empuña la escuadra con una mano mojada de sudor. Que alguien me diga cuál de estas manos es mía (Pérez-Reverte, 2008: 508).

La lucha interior por la que está pasando Teresa corresponde a la lucha de los arquetipos de la 'sombra' y la 'persona' tal como la explica Carl Gustav Jung. La presencia de la 'otra Teresa' supone el comienzo consciente del proceso de individuación.

Es cierto que quien mira en el *espejo* del agua ve ante todo su propia imagen. El que va hacia sí mismo corre el riesgo de encontrarse consigo mismo. El espejo no favorece, muestra con fidelidad la figura que en él se mira, nos hace ver ese rostro que nunca mostramos al mundo, porque lo cubrimos con la *persona*, la máscara del actor. Pero el espejo está detrás de la máscara y muestra el verdadero rostro (Jung, 2004: 24).

El cambio del espacio supone para Teresa la necesidad de asimilarse a las condiciones culturales y a la transformación de 'su persona': la máscara que llevaba en México. España supone un nuevo espacio en el que puede asumir un papel social muy diferente al que estaba acostumbrada.

El cambio transcurre también en el ámbito lingüístico. La apertura del texto predomina en los momentos de la introspección de la protagonista. El autor usa recursos lingüísticos y estilísticos propios del lenguaje femenino (Cixous). La polisemia del mensaje se manifiesta sobre todo en los monólogos internos y se encuentra ausente por completo en el ambiente de los negocios. Teresa Mendoza asimila el código del lenguaje masculino, se apropia del sistema de signos patriarcales acentuando el aspecto masculino:

–Queremos proponerle algo –precisó–, un negocio. De esos seis millones de dólares fraccionados en dos pagos, el segundo lo retendría usted como asociado, a cambio de proporcionar los medios oportunos.

Un silencio largo. El ruso no le quitaba la vista de encima. Y soy una máscara india, pensaba ella. Soy una máscara impassible jugando al póker (...). Así que ya puede mirarme. Como si me mirara las chichotas.

–¿Qué medios?

–Te tengo, se dijo Teresa. Te voy a tener (Pérez-Reverte, 2008: 271-272).

Este texto debe considerarse desde la perspectiva de las contradicciones. En particular, vemos una diferencia clara entre las formulaciones racionales y las declaraciones contradictorias. La dureza y la precisión se manifiestan en el texto a través de la concreta expresión del control de la situación en la que se encuentra la protagonista. En la descripción de la situación (negociación comercial), el autor crea el texto con el fin de preservar ‘*su sistema expresivo*’, el carácter del texto que se refiere directamente a las experiencias de vida específicas. El monólogo interno de Teresa mantiene el carácter expresivo. La situación en la que se encuentra le fuerza a actuar de manera diferente, a llevar la máscara de *persona*. La libertad manifestada por la intimidad del monólogo crea el fortalecimiento del aspecto subjetivo del lenguaje.

Si se considera este texto en el sentido de la estética feminista, podemos reconocer el aspecto masculino del texto a través de la dureza y la racionalidad del texto, ya que predomina la disposición simbólica del lenguaje (la clara percepción del significado <sup>6</sup>). El aspecto femenino del texto en cambio representa sobre todo la expresividad, gracias a la que se revela la disposición semiótica del idioma. Este aspecto se manifiesta a través del monólogo interior:

A Teresa ya la habían violado otras veces antes de ser mujer del Güero Dávila: a los quince años, entre varios chavos de Las Siete Gotas, y luego el hombre que la puso a trabajar de cambiadora en la calle Juárez. Así que supo lo que le esperaba cuando el gatillero humedeció más la sonrisa de cuchillo y le soltó el botón de los liváis.

De pronto ya no tenía miedo. Porque no está ocurriendo, pensó atropelladamente. Estoy dormida y sólo es una pesadilla como tantas otras, que además ya viví antes: algo que le ocurre a otra mujer que imagino en sueños, y que se parece a mí, pero no soy yo. Puedo despertar cuando quiera, sentir la respiración de mi hombre en la almohada, abrazarme a él, hundir el rostro en su pecho y descubrir que nada de esto ha ocurrido nunca (Pérez-Reverte, 2008: 35-36).

6 Por ejemplo –Queremos proponerle algo –precisó– un negocio. El sistema de signos usados en esta frase constituye el mensaje entendido poniéndole a los signos el primer significado acordado en el contexto socio-cultural por el que se mueven los protagonistas.

El denominador común de los monólogos interiores de Teresa Mendoza es la irracionalidad que se basa en la expresividad de los recursos estilísticos. La irracionalidad se presenta mediante una secuencia ilógica de palabras que forman un texto semánticamente contradictorio y lleno de afirmaciones. En la cita anterior es evidente que la protagonista es perfectamente consciente de lo que está pasando. Sin embargo, no describe la realidad de manera explícita, sino que usa la forma de la negación semántica.

El autor alterna la apertura del texto con su cierre para aumentar el efecto expresivo de la novela. A través de las particularidades expresivas del texto, consigue crear una visión realista de la mujer y de su forma de expresión. El uso del lenguaje semánticamente cerrado no debe percibirse como una masculinización de la protagonista, aunque, en ciertas partes de la novela, pueda parecerlo. Su método de acción y la dicción son una señal de la adaptación al mundo ajeno, ‘otro’. Dentro, sin embargo, sigue siendo femenina, a pesar de que su lengua ‘femenina’ esté silenciada en aquel momento.

| <b>La apertura del texto</b>                                                                                      | <b>El cierre del texto</b>                                                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Y me pregunto qué soy ahora, se decía a medida que iba moviendo los labios en silencio.<br>Quihubo, morra. p. 306 | Teresa se incorporó a medias en la planeadora y, todavía iluminada por el foco, le hizo al piloto un elocuente corte de mangas. Adiós, cabroooooón. p. 154 |
| Se estremeció de nuevo. Sobre las sábanas, a su lado, estaba la foto rota. Daba mucho frío ser libre. p. 306      | (...) si crees que soy yo quién va a explicártelo, vas listo? p. 221                                                                                       |

Tabla 1: la apertura y el cierre del texto en la novela *La Reina del Sur*

El autor utiliza oposiciones binarias para resaltar la diferencia entre lo que se entiende estereotípicamente como el lenguaje femenino y el masculino. Aunque se pueda criticar la simplificación que supone, al final el autor consigue demostrar su habilidad al moverse por el campo del lenguaje semánticamente abierto.

La lectura feminista de los textos estéticos acentúa la necesidad de investigar las particularidades del texto que ayudan a construir personajes verosímiles que hablan su propio idioma, independiente del sexo biológico de su creador.

## Bibliografía

- Beauvoirová, S. (1967). *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis.
- Cixousová, H. (1995). Smích medúzy. *Aspekt* 2-3: 12-19.
- Culler, J. (2002). *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host.
- Eagleton, M. (ed.) (1986). *Feminist literary theory. A reader*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Jung, C. G. (et.al.) (2004). *Hombre y sentido: Círculo Eranos III*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial.
- Kristeva, J. (1989). *Black sun. Depression and melancholia*. New York: Columbia University Press, 1989. Print.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Jazyk lásky. Eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha: One Woman Press.
- Marco González, A. (2008). La Reina del Sur: un corrido de ida y vuelta. En Celma Valero, M. P. y Morán Rodríguez, C. (Eds.). *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*. Actas del VII Congreso de la AEELH. (pp. 243-259). Madrid, Iberoamericana.
- Pérez-Reverte, A. (2006). *La reina del Sur*. Madrid: Punto de lectura.
- \_\_\_\_\_ (2007). *El club Dumas*. Madrid: Alfaguara.
- Rodríguez Toro, J.J. (2007). La recreación literaria del español de México en "La reina del Sur". *Anuario de Letras: Lingüística y filología*, Vol. 45, 197-226.
- Saussure, F. de (1996). *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia.

## **Influencia de autores españoles en la obra de la escritora jalisciense María Cristina Pérez Vizcaíno**

María del Mar Pérez de la Fuente  
Universidad de Guadalajara, Campus Ciudad Guzmán, México

Las letras españolas, en particular los elementos temáticos y estilo de versificación presentes en creaciones poéticas y filosóficas de autores pertenecientes a la Generación del 98, como Miguel de Unamuno y Antonio Machado; y la Generación del 27, tales como Gerardo Diego, Luis Cernuda, Rafael Alberti, y principalmente Federico García Lorca, son influencias determinantes en la poesía de la autora jalisciense María Cristina Pérez Vizcaíno.

### **Apunte biográfico**

María Cristina Pérez Vizcaíno nació en Zapotlán –hoy Ciudad Guzmán–, Jalisco en 1916, y murió en México, D.F. en 1987; su padre Gerardo Pérez era originario de Tamara de Campos, localidad de Palencia, Castilla y León; su madre Ana María Vizcaíno fue hija de terratenientes durante la época porfirista. En 1929, la familia Pérez Vizcaíno, se trasladó a España, donde en el Colegio de Jesús María de Barcelona siguió sus estudios; después fue alumna de filosofía y letras en la Universidad de Madrid. Regresó a México en 1932, residió en el Distrito Federal, en 1938 ganó el primer premio en el certamen organizado por el periódico capitalino *Novedades*, del que se convirtió en colaboradora asidua. Durante esa época escribió para la revista *Amenidades*, de editorial Sayrols, también de circulación nacional. En el Distrito Federal tomó cursos de filosofía, impartidos por el doctor Oswaldo Robles. En 1942 regresó a vivir a la ciudad de Guadalajara, perteneció al Instituto Jalisciense de Cultura Hispánica, publicó durante varios años para la sección literaria dominical del periódico *El Informador*. Su poemario *Atabal* publicado en 1945, y *El asalto*, en 1952, fueron prologados por Julio Jiménez Rueda; según J. Trinidad Núñez Guzmán, con este último poemario, la autora recibió el Premio Jalisco de Literatura en 1954. Ese mismo año, con el poema “Provincia”, participa en los Primeros Juegos Marianos Sahuayenses –que hoy, con el nombre de Juegos Florales Sahuayenses–, se considera uno de los concursos de mayor prestigio en el país. Con dicha creación, María Cristina Pérez Vizcaíno obtiene –junto con Rubén Bonifaz Nuño– entre otros, mención honorífica (*Jalisco*, pp. 43-45), (Núñez, 2006: 246).

Su ascendencia paterna y su formación, las características poéticas de autores de diversas regiones españolas y pertenecientes a diversas corrientes literarias, serán fundamentales en la creación poética de la autora en lo que a temática y estilo de versificación se refiere.

Autores de la Generación del 98, como Antonio Machado (Sevilla, 1875– Colliure, 1939) y Azorín (Alicante, 1873–Madrid, 1967) tuvieron como tema recurrente la histórica región

castellana, a la que consideraban: “El corazón de la identidad hispana” (Rubio, 1982: 230), a la cual Pérez Vizcaíno, escribe “Castilla”: “[...] Castilla es la severa “Señora” de España./Una cruz y una espada bajo su manto gris./Un germen aún gesta en su entraña/la visión de un Quijote o el verso de un Fray Luis” (Pérez, 1945: 25).

Ante las circunstancias sociales e históricas que vivieron, los autores noventayochistas retoman la identidad española y sus pasajes históricos (Sainz, 1955: 224). La autora jalisciense describe con tintes épicos, desde la distancia histórica: en “Dos rosas”, en el que contrasta dos pasajes: el primero, la llegada de españoles a la tierra que después se llamaría América, el segundo se refiere la ejecución de María Antonieta; la conquista de la gran Tenochtitlán se describe en “La marcha de Cortés”, y la posterior colonización en “A Hispanoamérica” (Pérez, 1948: 53).

La voz poética de Pérez Vizcaíno se ocupa, como la de Machado, de la soledad, la nada, el tedio, la falta de trascendencia, el inexorable paso del tiempo y la muerte, en poemas como:

“Va pasando la vida”: [...]De la nada a la nada. Ese es nuestro sino;/cada hora que pasa, va acordando el camino,/y el final se aproxima, inmutable y veloz:/mientras tanto, nosotros, cada mente un problema,/cada vida un proyecto, una duda, un dilema,/que la muerte resuelve con su golpe de hoz (Pérez, 1948: 13).

“Como en la infancia”: “Todo está igual menos nosotros./El tiempo ha crecido y lo que fue no lo es más./No somos más aquellos, somos otros/que se buscan en vano con la vista hacia atrás” (Pérez, 1999: 71); “La tristeza de vivir”: “[...] Y aquí estamos, sin querer haber venido/caminando sin cesar; es nuestra suerte./Si miramos hacia atrás, humo y olvido,/si miramos adelante, está la muerte” (Pérez, 1948: 62); “Angustia”: “[...] Y el espanto infinito de todo lo ignorado,/el insondable enigma que consiste en vivir,/esta inútil tortura de pensar demasiado./Y el terror angustioso del día predestinado/en que ya no podamos pensar ni inquirir” (Pérez, 1999: 75).

La escritora aleja su yo poético de las construcciones para dotar de una fuerza más evidente ante los temas tratados, entonces desde la distancia puede interpretarse que la voz poética no tiene influjo sobre las imágenes representadas, de esta manera otorga al lector de una mayor capacidad para apropiarse de los hechos desde un colectivo “nosotros”.

Otra correspondencia temática entre Machado y Pérez Vizcaíno es el desdén de las verdades individuales, la creencia en una Verdad universal, ambos la escriben con mayúscula; mientras el autor sevillano invita al lector a compartir la búsqueda de esta: “Proverbios y cantares LXXXV”: “¿Tu verdad? No, la Verdad,/y ven conmigo a buscarla./La tuya, guárdatela”, (Sainz, 1955: 1223), Pérez Vizcaíno tiene la respuesta en la figura de Jesucristo en el poema “La verdad”: “Ya lo dijo el asceta. Esa es vana faena/de buscarla en el mundo con tenaz necedad;/ la verdad es Aquél de mirada serena/el que dijo: ‘Buscadme, que Yo soy la Verdad’ ” (Pérez, 1948: 30).

Las preocupaciones metafísicas y existenciales que caracterizaron a autores noventayochistas (Sainz p. 220-224), son retomadas por Pérez Vizcaíno en poemas como “¿Qué es eso, la vida?”: “La vida” La pregunta/desolada e inútil sobre el Universo, /con proporciones de infinito/cuando se llama ‘yo’ y es pensamiento” (Pérez, 1999: 124).

En los trabajos poéticos de José de Espronceda, (1808–Madrid–1842), Miguel de Unamuno (Bilbao, 1864–Salamanca, 1936), y Juan Ramón Jiménez (Huelva, 1881–Puerto Rico, 1958), es posible encontrar epígrafes, referencias y alusiones bíblicas. (Sainz, 1955: 155-224, 1010, 1175, 1294). En 1963, María Cristina Pérez Vizcaíno publica *Suite Israelita*, integrada por siete poemas inspirados en el Antiguo Testamento; en 1960 publica, bajo el pseudónimo de Erick Bergen, *La tercera cara de Israel* (Ed. Atisbos), ensayo de veintisiete capítulos, en el que después de aclarar que no es ni tiene ascendencia judía, con un lenguaje de características Unamunianas revisa la historia y la intrahistoria del pueblo israelita y ofrece una explicación de la supervivencia y el poderío de este pueblo.

Si en algo convergen las generaciones del 98 y del 27 es en la contemplación del paisaje, –tanto bucólico como rural–, al que describen y humanizan de manera plástica (Sainz, 1955: 200 y Cifo, 2010: 331), dichas características aparecen en la autora zapotlense dentro de poemas como “El canto franciscano”, (Pérez, 1948: 15), “Noche gitana” (p. 77), “Camino” (*Jalisco*, 1950: 49) y “Huerto” (p. 52) entre otras.

Aunque en la voz poética de Pérez Vizcaíno predominan los versos de arte mayor, como octava, soneto, verso alejandrino y serventesio, a través del romance, recoge historias pertenecientes a la tradición popular con un logrado dramatismo: el asalto de un grupo de revolucionarios a un convento, la emboscada a gánster, o la muerte de un cristero. También se expresa a través redondilla, copla y el verso libre. De esta manera la autora se apropia de otra de las características de la Generación del 27: “la fusión entre tradición y vanguardia” (Cifo, 2010: 329).

Para Ernestina de Champourcin (Vitoria, 1905–Madrid 1999), Luis Cernuda (Sevilla, 1902–México, 1963), y Miguel Hernández (Orihuela, 1910–Alicante, 1942), el elemento de la lluvia se humaniza y tiene una función evocadora, el monótono repiqueteo de las gotas provoca nostalgia de tiempos infantiles (Sainz, 1955: 1774, 1842, 1931), lo que también está presente en poemas de Pérez Vizcaíno como “Lluvia reminiscente” (Pérez, 1999: 87) y “Esta noche llueve”:

[...] Esta noche es un bosque de saetas de plomo,/o tal vez un ballet de hadas milenario e infantil,/o el fantástico yunque de los elfos y el gnomo/que desmenuza gemas sobre un cuento de abril./El tecleo de la lluvia escribe en nuestro oído/su vertical poema de hidráulico compás./Esta noche. La lluvia. Un cigarro encendido./Para qué nada más (*Jalisco*, 1959: 58).

Federico García Lorca (Granada, 1898–1936), Juan José Domenchina (Madrid, 1898–México, 1959), Emilio Prados (Málaga, 1899–México, 1962) y Manuel Altolaguirre (Málaga, 1905–Burgos, 1959), por citar algunos, tienen una preocupación existencialista en torno a cuestiones como la guerra, el exilio y la muerte, que ésta trae consigo (Cifo, 2010: 331–332), esos temas son abordados por Pérez Vizcaino en poemas como: “Ante un desfile” (Pérez, 1948: 9), “¡Alerta, occidente!” (p. 27), “Paisaje de guerra”, (p. 69), “Los héroes vencidos”, (p. 75), “Un soldadito en la madrugada” (Pérez, 1955: 73) y “Hospital de guerra” (p. 118).

Algunos poetas como Pedro Salinas (Madrid, 1891–Boston, 1951), se ocuparon de los adelantos tecnológicos de su época (Cifo, 2010: 330), Pérez Vizcaino le escribe al tren en “El rápido nocturno” (Pérez, 1948: 19); a la radio, como fuente de información y entretenimiento durante la primera mitad del siglo XX en “Onda corta” (p. 67); al aeroplano en “El último vuelo” (Pérez, 1999: 85), por citar algunos.

Aunque la poética de la autora tiene una indiscutible esencia española, su obra incluye poemas dedicados a las tardes provincianas de este país, a la ciudad de Guadalajara y un soneto a Zapotlán; en sus poemas hay menciones a elementos que forman parte de la identidad nacional mexicana como rebozo, maíz, nopal, el Jarabe Tapatío y la Adelita y una reminiscencia a Pancho Villa; “El último recodo” (Pérez, 1999: 78) y “Tierra adentro” (p. 128), retratan los recuerdos infantiles en su tierra natal.

Así como en *Tiempo de historia* Jorge Guillén (Valladolid, 1893–Málaga, 1984), manifiesta “Este mundo del hombre está mal hecho” (Cifo, 2010: 338), y en sus poemas hay preocupación social por los daños causados por la guerra, la tiranía, la explotación etcétera (Sainz, 1955: 1618–1630), Pérez Vizcaino tiene como tema en “El mendigo muerto”, el fallecimiento de un indigente ante la indiferencia de quienes le rodean (*Jalisco*, 1950: 46); en “El hijo de nadie” escribe a los niños que vienen al mundo sin que nadie espere ni desee su nacimiento (p. 67); mientras que en “Las histéricas”, mujeres perturbadas reciben una misericordia que está más cerca del respeto que de la compasión: “[...] Más no./no sois dementes. Si van vuestras pupilas/detrás de la locura que se abre a vuestros pies, /también va la cordura detrás de vuestras filas/ siguiendo vuestra marcha de trágicos traspies[...].” (Pérez, 1948: 63).

Ecos de la obra poética de Federico García Lorca resuenan en Pérez Vizcaino no sólo por la referencia constante a la luna, que funge principalmente como tema, símbolo o testigo, en “El canto franciscano” el astro es creación divina cuya función es iluminar y ser fuente de inspiración:

Loado seas, Señor por la hermana Luna /que siega la tiniebla con su hoz de marfil;  
que pasa remando entre constelaciones, en una carabela de cambiante perfil. /Por  
la luna, rosa abierta sobre todos los climas, /decapitada en azúcar en el lomo de  
mar /que se lleva prendido en su pecho estelar /un satélite inmenso de suspiros y  
rimas (Pérez, 1945: 15).

El “Telescopio” hurga en el cielo y el astro es un elemento misterioso: “Pasa la luna gravitando en un verso/con su faz amarilla como viejo doblón;/¿cuál extraña apariencia guardará su reverso?/¿Qué secreto se oculta de la humana visión?” (p. 57).

En “El asalto”, poema que da título a su segundo poemario, Pérez Vizcaíno se apega a la tradición de la generación de autores del 27 y narra la historia de la violenta irrupción a un convento, se vale metáforas bien logradas y la luna es el tránsito deseado entre la tierra y el cielo:

Está la historia en los muros/con su funesta constancia/escrita en gráficas negras/  
de pólvora excomulgada. /La historia de aquella noche/llena de luto y de infamia.  
[...] En el rosario de celdas/la sangre colgó medallas./mientras las noches crujía/  
de túnicas desgarradas./Bandadas de serafines/por los ámbitos lloraban/con las  
azules sorpresas/de sus pupilas de infancia./Y cuando se hizo el silencio/y quedó  
sólo la infamia,/cundo la brisa en la cruces/gemía y se persignaba,/cuando quedó  
en las paredes/un negro mapa de balas/con imágenes deshechas/y oraciones  
fusiladas,/por entre nubes de pólvora/zumbó un enjambre de alas./Las monjas  
subían al cielo/con la luna por escala (*Jalisco*, 1950: 54).

“En Capilla”, es el retrato de un hombre que espera encarcelado la hora de su ejecución y mira a la luna través de la celda: “Con los barrotes de la luna, tiene franjas de uniforme” (Pérez, 1999: 114).

En el poema surrealista “Terror”, la luna es humanizada: “[...] ¡Y era inútil el asirse de la luna!/que era un astro cadavérico/que temblaba sollozando en la distancia” [...] (*Jalisco*, 1950: 50).

En “Luna no sabes nada”, hay una imprecación a la indiferencia lunar, el astro es ajeno a los atributos poéticos e inspiradores que el ser humano le ha otorgado: “[...] Tú vas ignorando por entre los universos/que tu hoz en la tierra corta espigas de versos/Y no sabes que al pasar tú creas/los músicos fervores/de rimas y de mareas [...] (p. 65).

Aunque es un rasgo característico en la poética de la autora alejarse del Yo poético, para dotar de una fuerza más evidente a los temas tratados, en el poema “España pequeña”, Pérez Vizcaíno evoca con nostalgia a la patria de su padre: Campos de Castilla. Trigo sonoro/que hilvanó mis vacaciones con agujas de oro. “[...] Adolescencia, alegría, espigas y Agosto/exprimiendo una clara dulzura de mosto/y un poema sencillo como gota pluvial” (Pérez, 1999: 103).

María Cristina Pérez Vizcaíno como autora tiene características únicas dentro de las letras jaliscienses: transgrede al canon que poetas de su generación establecieron en el manejo de temáticas que se salen del arquetipo femenino, evita los tópicos de amor, desamor, celos, relaciones de pareja en general, como apunta Julio Jiménez Rueda en el Prólogo a *Atabal*:

“Cosa rara en una mujer, que no caiga en el sentimentalismo y la ñoñería” (*Jalisco*, 1950: 45); la recepción y asimilación de tendencias poéticas y temas que no pierden actualidad, por ser los *asuntos del hombre*; la utilización en un ensayo de un pseudónimo masculino para ser tomada en serio al dar a conocer una postura —que se podría considerar polémica— con respecto al pueblo israelita; hacen que las letras de esta zapotlense sean dignas de ser retomadas. En 2016 se cumplirá un centenario de su nacimiento y el mejor reconocimiento que las instituciones dedicadas a la educación y la cultura en este, el estado que la vio nacer, sería, en principio, la facilitación de su obra completa, en una nueva edición más cercana a los críticos y estudiosos de la literatura pues su obra es digna de ser tomada en cuenta por lectores estudiosos que lleven sus textos al panorama analítico que sus letras merecen.

\* Deseo expresar mi sincero agradecimiento y profunda gratitud a quienes de diversas maneras me apoyaron en la elaboración del presente trabajo: Cristina Arreola, Pedro Valderrama Villanueva y Fam. Sánchez Benavides.



Fig. 1 María Cristina Pérez Vizcaíno



Fig. 2 María Cristina Pérez Vizcaíno

\* Imágenes facilitadas por el señor Roberto Sánchez Gutiérrez, única persona autorizada por la familia de la autora para la difusión y edición de su obra.

## Bibliografía

- Antología de la poesía jalisciense contemporánea [En línea] en <http://www.fomentar.com/Jalisco/Antologia/index.php>. Recuperado el 10/10/ 2014.
- Bergen E. (1960). *La tercera cara de Israel*. México: Atisbos.
- Cifo, M. (2010). *Antología de la generación del 27*. México: Punto de lectura.
- Jalisco. Órgano del Instituto Jalisciense de Cultura Hispánica. (diciembre 1950). “María Cristina Pérez Vizcaino”. Tomo I, pp. 43-68.
- Leal, R. (2004). Un olvidado de la generación del 27. Pedro Garfias en su centenario. [En línea] en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2454284> Recuperado el 09/10/2014.
- Núñez, G. (2006). *Selecciones literarias y bosquejos bibliográficos de autores jaliscienses*. Pp. 246-247. Centro Universitario del Sur. Universidad de Guadalajara/Amate.
- Pérez, V. (1948). *Atabal*. Guadalajara: Sin editorial.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Antología poética*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Rubio, F y José Luis Falcó (1982). *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra.
- Sainz de Robles F. (1955). *Historia y antología de la poesía española (en lengua castellana) del siglo XII al XX*. Madrid: Aguilar S.A.



## La recepción de la literatura y cultura mexicana en Eslovaquia

Magda Kučerková

Universidad Constantino el Filósofo, Nitra, Eslovaquia

Las imágenes y asociaciones que suele evocar la palabra México en el espacio centroeuropeo —en el que se ubica geográfica y culturalmente Eslovaquia— son muy variadas. A menudo se vinculan a la sugestiva belleza de su naturaleza, a los hallazgos arqueológicos del tiempo de las civilizaciones precolombinas, al culto a la Virgen de Guadalupe, a la diversidad étnica y cultural de la población, a las obras de arte con una poética particular o a la vida tempestuosa de sus autores, a una gastronomía específica... Hay gente que, con facilidad, la relaciona con alguna telenovela famosa; para otros, se une con la dolorosa realidad de la sociedad mexicana actual, marcada por la fuerte presencia y actuación de los cárteles de droga y por la corrupción. Es cierto, muchas de las imágenes señaladas mantienen el carácter de estereotipo, pero, entre ellas, encontramos también aquellas que nacen de un interés más profundo, concentrado, en la cultura mexicana, su conocimiento y, a consecuencia de éste, en su difusión. Como tal es posible considerar la recepción literaria, o sea, la proyección de la imagen de México en la traducción y crítica literaria o en la reflexión de la ciencia de la literatura, pero también la manifestación del tema en la literatura eslovaca original. Son los marcos que pretendo aplicar en el presente artículo al hablar sobre la presencia receptiva de México en mi país.

### 1. El libro de viaje sobre México

El libro de Ján Boor con el título *México (Unos esbozos)* publicado en 1949 en la ciudad Turčiansky Svätý Martin (nombre histórico de la actual ciudad de Martin), representa el primer y, hasta ahora, único ejemplo de la reflexión literaria del tema de México. Su autor lo escribió después de una estancia de cinco semanas en el país donde asistió al segundo congreso de la organización UNESCO, a finales del año 1947 como miembro de la delegación checoslovaca. El libro consta de relativamente pocas páginas (ochenta y cinco), pero contiene mucha información, observaciones, pequeñas reflexiones, evocaciones de atmósferas y recuerdos nostálgicos. En la introducción el autor revela la motivación de su escritura y su impulso primordial:

La idea de escribir este libro surgió en mí debajo de las palmas chaparras del bosque de Chapultepec, en la ciudad de México, durante un paseo solitario, cuando, en una clara tarde tropical, meditaba sobre cómo fijar para mí y para los otros las impresiones y los recuerdos del más rico de mis viajes (Boor, 1949: 7).

Ján Boor divide sus reflexiones sobre México en tres capítulos: unos, por su estilo, corresponden al ensayo; otros son pequeños retratos del paisaje y de la gente. La vista ofrecida por el autor es singular, sellada en su título. El primer capítulo se llama *Meditando sobre el pasado y*

lo caracteriza una postura reflexiva, preguntas inspiradas por la historia secular, por la riqueza cultural y antropológica, por los encuentros con lo ajeno, por las luchas por la independencia política y económica o por el intento de la autoidentificación nacional. El autor pinta la historia de México desde sus tiempos más antiguos hasta los años cuarenta del siglo XX. Está patente en todo el libro el acento que pone en la herencia prehispánica de la nación mexicana. *El presente – una aventura colorida* (capítulo 2º) se muestra como la interpretación de las experiencias e impresiones del autor durante su viaje. Se esfuerza por captar la atmósfera de este peregrinaje, descubrir y conocer el país; la ruta básica la traicionan los subcapítulos: La capital, Una excursión a Taxco; Tepotzotlán, Tenayuca, Teotihuacan; Cholula y Puebla; Una excursión al Popocatepetl; Hacia Acapulco, al Océano Pacífico. Esta narración tiene fundamentalmente rasgos del esbozo literario y en cuanto a la composición y temática es muy colorida. Su peculiaridad se debe a las breves consideraciones del autor, a sus comentarios, a los atributos evaluativos o intentos de un análisis detallado del medio; sin embargo, el texto se ofrece también como un itinerario (real y metafórico) para todos los que quieren en un tiempo relativamente corto hacerse una idea densa sobre México y sus distintas imágenes. En el tercer capítulo –*Una mirada al futuro*– el autor considera el tema de México de acuerdo con los contrastes y las paradojas, yuxtaponiendo la inmensa riqueza natural del país y la injusticia social, la pobreza, el analfabetismo, convencido de que la situación puede cambiar sólo entonces si se “reedifica –o subvierte– el sistema social del país” (ibidem: 77). Boor revela el *genius loci* de la región con una atención particular a la antigua tradición artística y a la cultura mexicana como a “una de las fuentes que enriquece, masivamente y de manera constante, el mundo espiritual mexicano de hoy” (ibidem: 78).

El esfuerzo de Ján Boor de impresionar al lector con el colorido del glorioso pasado de los sitios arqueológicos, de la diversidad antropológica y de la alteridad, de las narraciones de sus “guías”, determina su procedimiento de narrador, como también la construcción global del libro de viaje. Su reflexión no es una exposición estrictamente especializada, su discurso “liberado” se lo permitió propio el género del cuento de viaje (esbozo) y del ensayo, o sea, ese espacio de frontera entre un texto especializado y artístico. En vista de estas cualidades, por lo tanto, el libro debe ser leído –cada información nueva, ya sea recibida en el marco de la preparación para el viaje, durante éste o al regreso, durante la redacción del libro, se convierte en una piedrecilla en su propio mosaico de autor de las raíces culturales de México–.

Boor representa a México como a un país “sorprendente, hasta exótico”, pero anima al lector a descubrir “muchas características, tradiciones y aspiraciones comunes”, lo que le llevaría a la profundización de la simpatía mutua y a una mayor proximidad (ibidem: 7-8). Un claro ejemplo de esta aproximación se puede observar en su interpretación de la historia mexicana –su mirada está acotada en la mirada de un eslovaco y europeo a la vez, que le sirve de base para la confrontación, comparación o búsqueda de contextos similares–.

A los mexicanos casi podríamos envidiarles: si los antiguos mayas, cuyos descendientes viven hasta hoy en el territorio del estado, vivieron culturalmente

ya alrededor del nacimiento de Cristo. Se indica que su civilización llegó dos veces antes de la llegada de los españoles a su máximo apogeo. La primera vez, probablemente, alrededor del año 600 d. C.; la segunda vez, después del año 1000 d. C., aproximadamente. Lo que crearon los mayas, el más cultural de los antiguos pueblos de América, había superado la educación de entonces en muchas regiones de Europa –incluida la nuestra–. De tales edificios y estatuas, nosotros, los eslovacos, no nos podemos alabar en los tiempos de la Alta Edad Media (ibídem: 10).

El autor construye su síntesis histórica, concisa, pero factográficamente imprecisa o verificable desde el punto de vista cultural-antropológico, a través del paralelo de la historia del Viejo Mundo con la del Imperio Azteca: lo compara con el Imperio Romano (que, “en muchos aspectos, se parecía”, p. 15), para el año de la edificación de la Ciudad de México (entonces Tenochtitlán) –cerca de 1325– elige, como punto de referencia en el eje cronológico, la muerte del rey Matus Cak (1260–1321). Dado que no se trata de una superposición histórico-temporal precisa, se puede concluir que la intención de Boor fue la de orientar, explícitamente, al lector –su enfoque está subrayado por la necesidad de acercarlo a la cultura interpretada y eso a través de las ideas o imágenes tópicas–.

La intención del autor de presenciar la unicidad cultural e histórica de México es tal, que asume el riesgo de que su exposición, de vez en cuando, se haga hasta muy simple –a menudo, evita la complejidad (documentable) y la reemplaza con una mirada impresiva, considerablemente sentimentalizada–. Sin embargo, la licencia artística concedida por el género del libro de viaje, como también el período en el que el libro fue escrito y que se manifiesta en la dicción del texto y en la gramática, disculpan las insuficiencias de esta aproximación. A distancia de más de medio siglo, con la vista sumergida en las páginas amarillentas de la primera y única edición de este texto, todavía se percibe su entusiasmo, la vivacidad de su reflexión. Podemos no estar de acuerdo con sus opiniones imprecisas e ideológicas, pero no podemos desatender el valor histórico de este libro que se vincula significativamente al idiolecto de autor, a través del cual él compone y crea para el contexto eslovaco una imagen substancial sobre la experiencia con una cultura extranjera. Él mismo en este intercambio cultural se convierte en un medio creativo, como lo señala la literatura comparada actual. Sus impulsos consisten en una interpretación particular de imágenes de la alteridad, que emerge del contacto inmediato (real e irreal) con el ambiente ajeno, en una confrontación necesaria (consciente o inconscientemente) con lo propio, es decir, con la identidad cultural del autor.

## **2. La literatura mexicana en la traducción al eslovaco**

Para edificar una reflexión más completa de la imagen de la cultura mexicana en el espacio cultural eslovaco es necesario destacar el rol de la traducción literaria que, desde siempre, se desarrollaba como parte de la literatura y cultura nacional. Dicha relación es el prisma adoptado

por los autores, sea en los libros de historia de la literatura eslovaca, sea en los estudios de traducción, desarrollados en el ambiente del Instituto de la Literatura Mundial de la Academia Eslovaca de Ciencias, que, a partir de los años noventa del siglo XX, empiezan a rellenar el vacío en la reflexión de la recepción de las singulares literaturas nacionales en Eslovaquia (Kusá, 2005: 10–11). Hasta ahora, pero no existe ningún tipo de reflexión del tema de la recepción de la literatura mexicana o, en general, de la literatura hispanoamericana en este espacio cultural y literario. Es algo que madura en las últimas décadas con el desarrollo de los estudios de hispanística en el ambiente académico y científico que se ven apoyados y consolidados, significativamente, también por la riqueza temática y formal de las traducciones hechas hasta entonces y de las más recientes, de las reseñas e interpretaciones literario-críticas que inspiraron. Cabe señalar que, antes del 1989, la cultura estaba determinada por el régimen socialista y el compromiso ideológico. Después de este año, con la llegada de la democracia, se rechaza todo tipo de reglas preestablecidas y dirigidas por el gesto político e incluso se observa la atomización de la situación (Bednárová, 2013: 50).<sup>1</sup>

La literatura mexicana entra en el espacio cultural y literario eslovaco a caballo entre los años sesenta y setenta del siglo pasado. En comparación con otras literaturas, traducidas al eslovaco a finales de los años sesenta y en adelante, sobre todo rusa, europeas o norteamericanas, resulta claro que se trata de una literatura menos traducida. Lo mismo vale en comparación con la literatura española, cuyo panorama en versión eslovaca empieza a echar raíces, sobre todo, a partir de la década de los treinta (Blasco Ibáñez, Unamuno), cuarenta (Benavente, Valera, Unamuno) y, principalmente, en los años cincuenta y sesenta, cuando aparecen obras de los grandes clásicos (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Cervantes, Quevedo, Galdós, García Lorca, etc.). Sin embargo, si de la literatura mexicana hablamos en el contexto de las literaturas hispanoamericanas, en la segunda mitad del siglo XX le pertenece un lugar importante al lado de la literatura cubana, argentina, chilena, nicaragüense o peruana. La relación con el ambiente cultural que estas literaturas representaban en nuestro espacio cultural se constituía en relación con varias características. Entre ellas destacan el exotismo, la novedad del plan motivico-temático y de composición. En los años setenta, de acuerdo con esta óptica, llaman la atención editorial autores relacionados con las poéticas del realismo mágico y fantástico, entre los que se encuentran los mexicanos Juan Rulfo y Carlos Fuentes, cuyas obras se convirtieron en el impulso creativo para algunos autores eslovacos y siguen siéndolo hasta hoy.

La primera muestra de la obra de Juan Rulfo —el cuento *Diles que no me maten*— aparece en 1969 en la antología *Días y noches de América Latina*. En la misma selección de cuentos fueron publicadas prosas de otros narradores mexicanos (Agustín Yáñez, Juan José Arreola y Eraclio Zepeda), junto a los nombres más famosos de otras literaturas hispanoamericanas (J.L. Borges,

---

<sup>1</sup> “En la historia cultural eslovaca regularmente emergía la metáfora de las ventanas abiertas, abiertas hacia el mundo de la libertad, hacia el mundo de la literatura, hacia Europa. Se abrieron también después del año 1989 y cuando se ventiló de modo saludable, en el espacio irrumpió el aire de la imposición del dinero y de la economía del mercado en la cultura, que se manifestó plenamente en el triste estado de la traducción después del año 2000” (Bednárová, 2015: 33).

J. Cortázar, M. Vargas Llosa, G. García Márquez, A. Carpentier). La traducción de (V. Oleríny, 1970) de la novela *Pedro Páramo* fue presentada en el contexto de la cuentística rulfiana, destacando la novedad de su estilo y, ante todo, un nuevo modo de acercarse a la realidad. Vladimir Oleríny escribió el ensayo-epílogo *La obra literaria de Juan Rulfo y las nuevas tendencias de la narrativa latinoamericana*, en el que dio a conocer al lector eslovaco el aporte de la narrativa hispanoamericana para la evolución de la nueva novela y las características del realismo mágico. En el contexto de la literatura latinoamericana moderna y de su simbiosis de cuento y novela viene comentada —a distancia de treinta años— la traducción de la colección de cuentos de J. Rulfo *El llano en llamas* (trad. de Eva Palkovičová, 2000). El reseñador del libro en la *Revista de la Literatura Mundial* (*Revue svetovej literatúry*) subraya la orgánica inserción del cuento mexicano en el esfuerzo de resurgimiento de la narrativa, cuyo resultado era la negación de los principios realísticos o de la narrativa orientada prevalentemente hacia los argumentos sociales. La imagen literaria de México, como nos la presenta la traducción y la misma reseña, se ve anclada en la expresión oral, pone de relieve la atmósfera pesimista y desesperada de los pueblos de la provincia mexicana, sumergidos en la desolación y determinados por una realidad monótona, opresiva, personificada en la naturaleza y caracterizada por la inactitud y falta del sentido de la vida. En este fondo su autor Ladislav Franek señala al lector las peculiaridades del estilo novedoso de Rulfo: su acento sobre la representación estética de la historia y los elementos mágico-realísticos; su modo de entender la verosimilitud o el método a través del cual logra a obtener una atmósfera singular, evocadora, plena de fuertes emociones humanas, conductas irracionales, imágenes grotescas edificantes el contraste entre los deseos o la fantasía y la verdadera realidad (Franek, 2000: 190-192).

Se muestra doblemente sugestiva y elocuente la presentación de la literatura mexicana en las páginas de la ya mencionada *Revista de la Literatura Mundial*: por una parte, nos permite, a través de las décadas, hacerse una idea sobre sus momentos clave y sus rasgos específicos; por otra parte, nos ayuda a entender mejor el papel de la traducción en la formación de la cultura y vida literaria eslovaca.<sup>2</sup> La recepción de la literatura mexicana en sus páginas entonces coincide con el esfuerzo de renovar la literatura socialista y apoyar el pluralismo de la vida literaria y de la literatura.

Así, en 1971, Oleríny publica en el sexto número de la revista un artículo-síntesis *Sobre la narrativa mexicana contemporánea*, que sirve de introducción a la miniantología de cuento mexicano, en la que incluye los textos de E. Zepeda, J. García Ponce, C. Fuentes, J. Rulfo. El núcleo de la exposición está fijado en el tema de la prosa breve y su tradición, estrechamente ligada a la evolución de la narrativa mexicana moderna. El autor del artículo destaca la capacidad del cuento mexicano de reaccionar de modo sensible e inmediato a la problemática social. Oleríny

---

2 Como constata Viliam Marčok (2004: 33-35), el autor del tercer volumen de la *Historia de la literatura eslovaca*, con el objetivo de divulgar la cultura y la erudición se inscribe, junto a otras revistas literarias, en la tradición del resurgimiento nacional y se puede entender como “necesidad de base” para hacer crecer la literatura desde su interior y no desde fuera donde se encontraba bajo la influencia de la ideología.

hace conocer al lector eslovaco dos tendencias básicas de la evolución literaria después del 1910: la realista y la imaginativa-fantástica. Mientras que en la primera inserta a los autores Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y más bien tradicionales interpretaciones críticas y pesimistas de la revolución; Julio Torri y Alfonso Reyes están presentes, en relación a su aproximación más universal a las preguntas fundamentales de la existencia humana, con lo que su narrativa se interiorizó y, a través de los métodos creativos más modernos, se acercó al canon estético mundial (1971: 121). Sobre el criterio de la oposición entre lo objetivo y lo subjetivo, que influyó en la representación de la realidad mexicana, se basan sus reflexiones acerca de la “segunda onda” de los narradores de la revolución mexicana y los “colonialistas” –en los que reconoce la inclinación al criollismo y regionalismo, a las manifestaciones autóctonas del arte popular– y el nuevo programa de los “contemporáneos”, representantes de la tendencia subjetivizadora, imaginativa que ponían acento en el individualismo, en una posición crítica y el intento de aplicar los nuevos métodos creativos. En esta antología Juan Rulfo se introduce como representante de la nueva onda del regionalismo, de su culmen y paralelamente de sus límites extremos (ibídem, p. 122). El artículo “narra” un México contemporáneo que pasó por una evolución social compleja, representada también en la literatura que se traslada cada vez más de la campaña a la ciudad, desarrolla el tema de la revolución en una forma nueva, más crítica y tiene la ambición de construir grandes cuadros épicos de la realidad mexicana. En este marco inserta retratos de los autores de los cuentos incluidos en la mini antología.

El gran interés por la cultura mexicana y sus modos de expresarse se advierte también en la selección de la poesía náhuatl, publicada en la *Revista de la Literatura Mundial* el mismo año. A lo largo de los versos (traducidos por F. Lipka, en colaboración lingüística con el hispanista Oleríny) corre la entradilla *Poesía náhuatl o el lenguaje de las flores*. Es evidente que Vladimir Oleríny, su autor, quiere trasladar la atención del lector al espacio creativo indígena en Eslovaquia raramente conocido. Hace una introducción cultural-histórica general, cuya intención es acentuar la antigüedad de la tradición prehispánica, su valor literario-artístico y su fuerza de inspiración para la literatura hispanoamericana moderna, sobre todo, en cuanto a temas y motivos de la mitología india. Los textos de la antología reflejan el pensar y el sentir de los indios y tienen un carácter prevalentemente filosófico-meditativo y la reflexión se funda en los estudios del profesor A. M. Garibay, especialmente, en su idea de que la literatura y toda la cultura de los indios puede ser entendida sólo a través del universo, que, junto con el tiempo y el espacio adquiere un significado complejo: “en los poemas debajo de los símbolos plurisignificativos se esconde la substancia del pensamiento indígena” (Oleríny, 1971: 146-147). La primera traducción de la poesía del antiguo México y el acercamiento del lector a su temática y estilo claramente reflejan el esfuerzo de la entonces joven hispanística eslovaca de buscar las raíces artísticas e ideas de las originales representaciones de la literatura mexicana contemporánea.

Uno de los retratos de autor más significativos de la vida literaria y cultural mexicana plasmado en las páginas de la revista y fuera de ella es el de Octavio Paz. Paz entra en el espacio cultural eslovaco como uno de los personajes más significativos de la literatura hispanoamericana

y como uno de los máximos representantes de la poesía contemporánea a nivel mundial. Su primera aparición en la *Revista de la Literatura Mundial* es del año 1971, cuando viene publicada la traducción (de L. Franek) de la entrevista de Michel Couturier con él y en la que el mismo Paz revela su propia filosofía poética, sus consideraciones acerca de la tradición poética y de la actualidad de la herencia “espiritual” del surrealismo. Sigue la selección de los poemas de las colecciones *Libertad bajo palabra*, *Salamandra* y *Ladera este* (trad. del poeta J. Stacho en colaboración lingüística con V. Oleríny), acompañada por una extensa entrada que presenta al autor en sus coordenadas biográficas y creativas, pero, de forma especial, en relación con la complejidad de su concepción poética universal, que se esfuerza por la poesía total. En dicha concepción, como sostiene Oleríny (1971: 51), se reconocen raíces profundas de la tradición maya y azteca, como también la tradición de la edad media española y del barroco, los impulsos de las vanguardias europeas, y de las culturas orientales y de las mitologías. La colaboración del poeta Stacho y del traductor Oleríny se convirtió en 1972 en la publicación de la colección de poemas de Octavio Paz *La centena* bajo el título *Donde termina el amor*.

De modo relevante, entra en el espacio receptivo eslovaco la interpretación de la obra de Octavio Paz de la pluma de Ladislav Franek. En su monografía *Modernidad de las literaturas romances* (2005), publica un *Ensayo sobre la modernidad de Octavio Paz*, en el que es imposible no fijarse en su admiración por la conciencia “paziana” del creador moderno, por la profundidad de su pensamiento, por un tal conocimiento de la cultura mexicana que le permite pasar de la descripción de los mitos y de las costumbres a la interpretación mitológica y universal de la existencia humana, como se revela en su *Laberinto de la soledad*. La afición de L. Franek por la versología y la importancia de su estudio para la develación del significado de la obra lo impulsa a buscar en la concepción del ritmo de la poética de la soledad de O. Paz, usada como punto de referencia en la indagación de la identidad nacional, un modelo ideal de la poética histórica porque le atribuye una dimensión humana, descuidada al día de hoy (Franek, 2005: 89). En su artículo más reciente *Poeta-científico en la tradición de la nación (Octavio Paz)*, publicado en la revista *World Literature Studies* en 2014, con ocasión del centenario del nacimiento del escritor, analiza su concepción dialéctica de soledad y ofrece al lector eslovaco los rasgos principales de su formación poética, científica y humana, centrándose posteriormente en la complejidad y hondura de su mensaje.

La segunda mitad del siglo XX muestra ciertas desigualdades en la dinámica receptiva de la literatura mexicana. Recalquemos que los huecos en el panorama que empezó a construirse a finales de los años sesenta y sigue edificándose hasta hoy no representan el desinterés de la cultura literaria eslovaca. Si hay que esperar hasta los años ochenta para conocer, en forma del libro, la traducción de las obras de C. Moreno Martínez (*Tierra en la boca*, trad. de O. Hlaváčová, 1980), L. Spota (*Casi el paraíso*, trad. de O. Lajdová, 1981); V. Riva Palacio (*Los piratas del golfo*, trad. de V. Blaho, 1986), C. Fuentes (*Una familia lejana*, trad. A. Ruppeldtová, 1987) y J. Ibargüengoitia (*Dos crímenes*, trad. K. Jusková, 1988), se debe en gran parte a la política cultural del Estado. Si el surgimiento de la *Revista de la Literatura Mundial* (1965) equivale a la apertura del espacio

cultural a nuevos impulsos, los años 1971-75 se caracterizan por una presión ideológica más fuerte (se debe a la ocupación soviética y al programa de consolidación de la sociedad, o sea a los mecanismos aplicados por el poder como p. ej. el apoyo de la literatura de compromiso, crítica ideológica etc.), a consecuencia de la cual en las editoriales y en las redacciones de las revistas opera la censura. Al acercarse los años ochenta, se observan dos tendencias en la vida cultural y literaria bajo el gesto político: por una parte, ésta intenta respetar las reglas de la consolidación; por otra, empieza a librarse en busca de la salida hacia los espacios creativos independientes. En este período Eslovaquia descubre a otros escritores mexicanos, a través de sus retratos y muestras de su obra (sobre todo) en la *Revista de la Literatura Mundial*. En este contexto destaca la presentación de la obra cuentística de Francisco Rojas de 1980 (trad. de M. Balajová) y la selección de la prosa mexicana moderna del 1981 (trad. de M. Balajová) en la que aparecen –entre autores ya conocidos– Rosario Castellanos, David Ojeda, Maruxa Vilalta o Marco Aurelio Carballo. No menos importante se muestra el ensayo de introducción en el que el lector tiene la ocasión de conocer hitos, tendencias, autores que dieron impulsos u orientaron su evolución (Balajová, 1981: 34). Los años por seguir de la revista nos dejan conocer la poesía de Eduardo Langagne (trad. de V. Dubcová, 1982), parte de la obra de Sergio Pitlor (trad. de J. Truban; 1985), al representante del grupo literario la Onda –Gonzalo Martré (trad. de Y. Vaňková; 1985)–. A finales de los años ochenta aparece la traducción del relato de Carlos Fuentes *Estos fueron los palacios* (trad. de A. Ruppeldtová; 1988). Al personaje de autor y a su poética está dedicado el ensayo de introducción escrito por la hispanista checa Eva Lukavská.

Después del año 1989, con la instauración de la democracia en (Checo)Eslovaquia, cambia el paradigma de la creación artística, que se abre más a la pluralidad y busca su auténtica expresión, progresivamente, también bajo la influencia de la economía del mercado. El cambio de paradigma presupone la apertura a nuevos temas, géneros y modos de representación. Así, en 1990, los lectores de la *Revista de la Literatura Mundial* conocen parte de la obra de Paco Ignacio Taibo II (trad. de R. Vartík) y, a través de la entrevista, sus consideraciones sobre la situación de la novela policíaca en México y en el mundo o su opinión acerca de la recepción de la literatura checoslovaca en México. A la vida cultural eslovaca se dan a conocer autoras identificadas con el feminismo: Inés Arredondo (trad. de D. Michalková, 1991) y Ángeles Mastretta (trad. de E. Palkovičová, 1993).

Representan una contribución significativa de la época democrática de la revista dos números, especialmente, dedicados a la selección de la literatura hispanoamericana (la editora de los dos fue E. Palkovičová). En el primer número del año 2001 vuelven a aparecer, al lado de la obra de los autores de otras naciones de América Hispana, los versos del poeta mexicano Octavio Paz bajo el título *Árbol adentro* (elegidos y traducidos por el poeta eslovaco J. Zambor) y los poemas de Homero Aridjis (trad. de J. Zambor y E. Račková). El mismo número contiene el estudio de Ladislav Franek sobre la historia de la literatura hispanoamericana bajo el título *Conquistadores y descubridores literarios*. Es una breve síntesis de la evolución de la literatura hispanoamericana desde sus orígenes hasta el siglo XX, en la que se insertan varios escritores

mexicanos y sus contextos histórico-culturales y literarios: Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos Sigüenza y Góngora, Eligio Ancona o Ignacio Manuel Altamirano, Martín Luis Guzmán, Mariano Azuela, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón. No faltan en este panorama pequeñas reflexiones sobre Octavio Paz, Juan Rulfo, Agustín Yáñez y Carlos Fuentes.

En el número del año 2006 un espacio privilegiado, entre autores cubanos, argentinos, chilenos y uruguayos, está dedicado al escritor Carlos Fuentes. Paulina Šišmišová traduce su ensayo *J. L. Borges: La herida de Babel* y contextualiza el autor dentro del escenario literario mexicano e hispanoamericano en el artículo *Carlos Fuentes como espejo de América*, recalcando su búsqueda de la identidad cultural mexicana. El texto introduce la selección de los cuentos de Fuentes *Las dos orillas* (trad. de P. Šišmišová) y *Chac Mool* (trad. de E. Palkovičová). El mismo número presenta a los eslovacos la *Lontananza* de David Toscana (trad. de A. Dvorská), y les ofrece una entrevista con el autor cuya quinta novela *El último lector* (trad. de A. Dvorská) fue publicada un año antes. Este libro, más la segunda edición de la novela de Laura Esquivel *Como agua para chocolate* (la primera es de 1995, la segunda de 2004, trad. de E. Palkovičová) y el cuento de Amado Nervo *El diamante de inquietud* (trad. de M. Kolcun, 2007) son, por el momento, las últimas representaciones en eslovaco de la literatura mexicana en nuestra cultura. Y para terminar este cuadro panorámico, recordemos aún que, en las dos últimas décadas, empieza a tomar un espacio de reflexión importante en nuestro ambiente la obra de la excepcional autora mexicana Sor Juana Inés de Cruz: en 2001 Ján Zambor prepara una antología de poemas barrocos escritos en español bajo el título *Polvo enamorado*, en la que incluye algunos de sus poemas. En los últimos años su obra llama la atención literario-crítica y científica y, en su marco, aparecen artículos y estudios que interpretan su obra o ayudan al lector a entenderla, por ejemplo, en el contexto de la evolución artística, intelectual, teológica de la autora y en el fondo de la historia cultural de México.<sup>3</sup>

Como hemos podido notar, las traducciones –en forma de libro, antologías de texto o selecciones de obra en las páginas de la(s) revista(s)– dejaron una impronta no poco significativa en el espacio cultural eslovaco. Eran la imagen viva de México que, a través de su literatura, nos transmitía sus costumbres, experiencias de sus gentes, sus esperanzas y sus luchas, individuales o colectivas, plasmadas en distintas formas artísticas. Los escritores mexicanos que la cultura eslovaca tuvo la oportunidad de conocer de esta manera, además de proponerle nuevos impulsos literarios, estimularon también su reflexión intercultural, es decir, sirvieron de puente entre nuestro país y el Occidente.

3 Cfr. Kucerková, M. (2011), Sor Juana Inés de la Cruz (1648–1695) cesta do hĺbky teologického poznania, *Verba Theologica*, 10, 1: 121-133; Kucerková, M. (2012), K duchovno-apologetickému rozmeru autobiografickej prózy Sor Juany Inés de la Cruz, *XLinguae*, 5, 3: 59-73; Kucerková, M. (2012), Novohispánske formy synkretizmu ako interpretačný kľúč k "mexickosti", *World Literature Studies*, 4 (21), 2: 53-66; Kucerková, M. (2013), O eucharistickej dráme Božský Narcis, *Verba Theologica*, 12, 1: 33-46.

## Bibliografia

- Balajová, M. (1981). Pohľad do Mexika, *Revue svetovej literatúry*, 6: 132-134.
- Bednárová, K. (2013). *Dejiny umeleckého prekladu na Slovensku I. Od sakrálného k profánnemu*, Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV a Veda.
- \_\_\_\_\_ (2015). Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia. In *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. Storočie. A-K*, eds. O. Kovačičová a M. Kusá, Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV a Veda, pp. 15-73.
- Boor, J. (1949). *Mexiko (Niekoľko čít)*, Turčiansky Sv. Martin, Matica slovenská.
- Franek, L. (2000). Juan Rulfo: Planina v plameňoch (reseña), *Revue svetovej literatúry*, 36, 3: 190-192.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Modernita románových literatúr*. Bratislava: Veda.
- \_\_\_\_\_ (2014). Básnik-vedec v tradícii národa (Octavio Paz), *World Literature Studies*, 6 (23), 1: 64-87.
- Kusá, M. (2005). *Preklad ako súčasť dejín kultúrneho priestoru*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Marcok, V. et al. (2004). *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Oleríny, V. (1970). Literárna tvorba Juana Rulfa a nové vývinové tendencie latinskoamerickej prózy. In: Rulfo, J. *Pedro Páramo*, Bratislava, Tatran, 1970, pp. 163-184.
- \_\_\_\_\_ (1971). Staromexická poézia náhuatl, *Revue svetovej literatúry*, 5: 146 – 150.
- \_\_\_\_\_ (1971). O súčasnej mexickej próze, *Revue svetovej literatúry*, 6: 121-123.
- Pappová, P. (2011). Úloha interpretácie v umeleckom preklade, In *O interpretácii umeleckého textu 25. Od analýzy k interpretácii*, eds. M. Režná-E. Kapsová, pp. 107-113.
- Soltys, J.-Palkovicova E. (2001). *Bibliografía de las traducciones de la literatura española e hispanoamericana 1900-2000*, Bratislava: Ana Press.

## La visión del tiempo en el *I Ching* y Octavio Paz

Joung Kwon Tae  
Universidad de Guadalajara, México

La idea del tiempo está sólo en tu mente. Para el Ser no existe el tiempo.  
El tiempo surge como una idea después de que se manifieste el ego. Pero tú  
eres el Ser, más allá del tiempo y del espacio. Tú existes aun cuando estén  
ausentes el tiempo y el espacio.

Sri Ramanda Maharishi

Al referirse al concepto del tiempo, según los expertos, los chinos empezaron a usar un concepto de “tiempo astronómico”, que sirvió a un calendario muy desarrollado para la agricultura. El ideograma “Shih (時=日+土+寸)” significaba al principio “el tiempo de siembra”; y luego “la estación del año” y “la duración del tiempo”. La palabra Shih está compuesta de tres ideogramas diferentes en su forma original, el sol, la tierra y la pulgada (la medida de un pie chino) que se puede interpretar: “la posición del sol en la tierra mide el tiempo”. Naturalmente, *El libro de los cambios* se conserva al margen de estos conceptos del tiempo, en el cual se puede encontrar la palabra Shih muy a menudo o las palabras relacionadas con el mismo concepto del tiempo en todo el texto. De este modo se dice también que el *I Ching* es un libro de filosofía del tiempo. Hellmut Wilhelm dijo sobre este aspecto que “La palabra ‘Shih’ a menudo se emplea en *El libro de los cambios* justamente en el sentido de época del año y muchos de los atributos característicos del tiempo surgen en este sentido” (Wilhelm, 1980: 25).

En el Gran tratado: “Retrocediendo hacia los comienzos y siguiendo el curso de las cosas hasta su fin, se conocen las enseñanzas de nacimiento y muerte”. (Wilhelm, 1980: 551) Esta meditación nos hace conscientes de la finitud de la vida, mediante la observación de los comienzos y los puntos finales de la vida, donde naturalmente se llega al conocimiento de que nacimiento y muerte no constituyen otra cosa sino un único transcurso cíclico. El nacimiento y la muerte no implican un comienzo absoluto o un fin absoluto, sino que ayudan a descubrir la experiencia de la eternidad a través del cambio del tiempo o el transcurso del tiempo. En el comentario de la decisión de Ku (El trabajo en lo Echado a Perder) Kua dice que “a cada término inicia un nuevo comienzo, he ahí el manejo del Cielo” (Wilhelm, 1980: 179). Lo que señala es el camino cíclico de la Naturaleza.

El concepto del tiempo que encontramos en *El libro de los cambios* significa también que el tiempo puede crecer y decrecer o llenar y vaciar. En el comentario para la decisión de Feng (La Plenitud) Kua profundiza en la naturaleza del tiempo, diciendo que “Cuando el sol está en el cenit, luego declina; cuando la luna está llena, después mengua. El estar lleno y el estar vacío del Cielo y Tierra, crece y decrece en el tiempo”. (Wilhelm, 1980: 466) Según la enseñanza de la ley natural del acontecer, a todo crecimiento le sigue un decrecimiento; también a toda plenitud

le sigue un vacío. El otro ejemplo impactante sobre este aspecto aparece en el comentario para la decisión de Ko (La Revolución): “El Cielo y la Tierra originan el cambio (Revolución) y permiten la consumación de las cuatro estaciones del año” (Wilhelm, 1980: 418).

El movimiento cósmico conforme a razón significa que no sólo es algo que acontece a las estaciones, sino que influye de modo general al acontecer. Suponemos que, si no sale el sol a tiempo o el año, la tierra puede sufrir cualquier daño, quizá vendrá otro período glacial a matar sin intención todos los seres vivos. El ideograma Yü quiere decir también la alegre prontitud o la preparación: mientras que la potencia superior impone su movimiento a las otras fuerzas, la potencia inferior actúa conforme a razón. Por eso, el movimiento que se encuentra conforme a razón, conoce el secreto de las leyes de la naturaleza como el de las leyes humanas. En otras palabras, el Chou I subraya el sentido del tiempo del Entusiasmo.

Al nacer el niño, llega la muerte. Al irse la muerte, llega otro nacimiento. El nacimiento y la muerte se turnan; así fluye el tiempo y la vida, como el agua del río llega al mar grande y vuelve a nacer en el manantial. El agua del río de ayer ya se fue, el agua de hoy está fluyendo, y va a fluir también el agua de mañana si no se detiene el tiempo. Por eso, este instante ya es pasado y ayer.

El comentario para la decisión del Ken Kua señala el tiempo detenido y el tiempo fluido en el hombre, donde “El Aquietamiento significa detenerse. Cuando es tiempo de detenerse hay que parar; y cuando es el tiempo de irse, hay que moverse. El movimiento y la quietud no yerran su tiempo correcto y su curso se torna lúcido y claro” (Park Il Bong, Cit., (s.f.) p. 443). Esto se refiere a que el tiempo fluido es el tiempo de la órbita cósmica –es decir de la naturaleza– en el cual se da la imagen del cambio y el movimiento, y donde el tiempo detenido es de lo humano, que sugiere la inmutabilidad, la quietud y el reposo.

Quizás, la más antigua concepción del tiempo en el Occidente es la que lo considera como “el orden mensurable del movimiento”. Platón ya definió el tiempo como “la imagen móvil de la eternidad”; en otras palabras, dice que “el tiempo reproduce en el movimiento, bajo la forma del período de los planetas, del ciclo constante de las estaciones o de las generaciones vivientes y de toda clase de cambio, la inmutabilidad que es propia del ser eterno” (Timaeus, (s.f.). [37 d] n/a).

Para Aristóteles, “el tiempo es el número del movimiento según el antes y el después” (Ross, 1950, n/a). Por su parte, Hegel consideró la concepción del tiempo como “intuición del movimiento o devenir intuitivo”, y dice que “el tiempo es el principio mismo del Yo=Yo, de la pura conciencia de sí, pero es tal principio o el simple concepto todavía en su completa exterioridad y abstracción” (Lasson, 1827, capítulo 258).

La visión del tiempo en el I Ching nos ha demostrado, como hemos visto, la consonancia perpetua del movimiento y la quietud entre el Cielo, la Tierra y el Hombre. Sugerimos aquí que el movimiento es el tiempo fluyente, que muestra el cambio y la mutabilidad; la quietud es el tiempo detenido o inmóvil, como la fotografía del agua fluyente, que puede significar la situación inmutable ya dada en el espacio, igual que los cuerpos celestes están colocados en su lugar, para siempre, donde deben estar. Estos cuerpos celestes reconcilian su armonía y ritmo (el movimiento y la quietud), infinitamente. También Octavio Paz utiliza el concepto del tiempo y el espacio de manera similar a la visión cósmica de todos los sabios, diciendo que "el espacio es el esquema de la movilidad de lo inmutable, el tiempo es el esquema de la mutabilidad de lo inmóvil". Con estas palabras abre Paz su visión del tiempo-espacio e interpreta en su poesía las ideas fluyentes e inmóviles:

¿De qué cielo caído,  
oh insólito,  
inmóvil solitario en la ola del tiempo?  
Eres la duración,  
el tiempo que madura  
en un instante enorme, diáfano:  
flecha en el aire,  
blanco embelesado  
y espacio sin memoria ya de flecha.  
Día hecho de tiempo y de vacío:  
me deshabras, borras  
mi nombre y lo que soy,  
llenándome de ti: luz, nada.  
Y floto, ya sin mí, pura existencia (Paz, 1975: 38)

Esta cita es reveladora, ya que Octavio Paz nos está diciendo que el tiempo vacío en el espacio nos lleva al origen de la existencia, como la flecha que se dirige al "blanco embelesado" en el aire. Paz medita ampliamente sobre los múltiples significados de la palabra "tiempo-espacio" como el concepto maya del *nayt*. Al referirse a eso, el poeta mexicano opina que "Cada civilización ha tenido una visión distinta del tiempo: algunas lo han pensado como eterno retorno, otras como eternidad inmóvil, otras como vacuidad sin fechas o como línea recta o espiral" (Paz, 1991: 12).

Al leer esta cita, la línea recta se refiere al tiempo y la línea espiral al espacio, donde el poeta mexicano hace fluir las palabras de su poesía en ese tiempo-espacio, mezclando las visiones distintas del tiempo que ha tenido cada civilización de Oriente y Occidente.

Llegas de nuevo, río transparente,  
 todo cielo y verdor, nubes pasmadas,  
 lluvias o cabelleras desatadas,  
 Plenitud, ola inmóvil y fluyente.  
 hoy es ayer y es siempre y es deshora <sup>1</sup>  
 (Paz, 1975: 45)

La visión del tiempo en *Cuatro cuartetos* (1944) de T. S. Eliot se ha revivido en estos versos de Paz. Para Eliot, el hombre ha perdido la capacidad de vivir en lo presente: “Si todo el tiempo es eternamente presente/ Todo tiempo es irredimible” (Stearns, 1977: 69); y dice que el tiempo presente y el tiempo pasado están reunidos en el tiempo futuro: “Donde pasado y futuro se reúnen. Ni movimiento desde ni hacia./ Ni ascensión, ni bajada. Excepto por ese punto, el inmóvil punto” (Stearns, 1977: 77). Cabe señalar que la doctrina del cambio y la inmutabilidad apunta a lo divino en los versos de Eliot, y también señalan el regreso a los orígenes en la rueda del movimiento y la quietud: “Interna y externa, pero rodeado/ De una gracia de sentido, una luz blanca quieta y móvil” (Stearns, 1977: 77). No obstante, en la poesía de Paz se puede percibir un concepto del tiempo, parecido al de Eliot, en el que busca la realidad a través de la experiencia del tiempo-espacio vivido que encarna el mito de lo inefable: “Amanece. El reloj canta./ El mundo calla, vacío” <sup>2</sup> (Paz, 1975: 54). Así que la invención de la máquina del tiempo, que puede viajar libremente con las palabras mágicas, aparece en sus poemas sumergido en el anonimato de la ciudad del poeta.

Desde ese sinfín del tiempo, el poeta mexicano desea escuchar las voces de lo abismal y de Dios, e intenta conversar con la Nada; y a la vez salta a la “otra orilla”: “Allá, del otro lado, yacen las islas prometidas”. Es el “tiempo de Dios” que se identifica con la divinidad, pero también es el “tiempo del hombre”:

Nada fue ayer, nada mañana  
 todo es presente, todo está presente,  
 y cae no sabemos en qué pozos,  
 ni si detrás de ese sinfín  
 aguarda Dios, o el Diablo,  
 o simplemente Nadie <sup>3</sup>  
 (Paz, 1975: 83)

---

<sup>1</sup> Fragmentos de “Junio”.

<sup>2</sup> Fragmento de “Duermevela”.

<sup>3</sup> Fragmento de “La sombra”.

En el poema “Cuarto de hotel” el poeta intenta rescatar la experiencia del tiempo vivido: “Arde el tiempo fantasma:/ arde el ayer, el hoy se quema y el mañana. / Todo lo que soñé dura un minuto/ y es un minuto todo lo vivido” (Paz, 1975: 85, 86).

Regresamos de nuevo a la visión del tiempo que fluye expresada repetidas veces por el propio Octavio Paz. El tiempo en la poesía de Paz cambia y fluye con creciente rapidez, negando el estilo de lo inmóvil, sin dejar por ello de continuarlo de alguna manera: “No hay antes ni después. ¿lo que viví/lo estoy viviendo todavía?/¿lo que viví! ¿Fui acaso? Todo fluye”<sup>4</sup> (Paz, 1975: 86). Se opera entonces el nacimiento del tiempo inmortal que aparece como el verdadero tiempo vivido por el hombre: “el día es inmortal, asciende, crece,/acaba de nacer y nunca acaba,/cada día es nacer, un nacimiento/es cada amanecer y yo amanezco,/amanecemos todos, amanece”<sup>5</sup> (Paz, 1975: 259). La cita señala que el tiempo es perpetuo. Este es también el tiempo experimentado por los taoístas, *El libro de los cambios*, Antonio Machado y T. S. Eliot. Machado ya escribió estos versos: “Hoy es siempre todavía” (Machado, 1966) y “todo en el hoy de ayer, el todavía...” (Machado, 1966). Y como hemos visto, en los *Cuatro cuartetos* Eliot afirma un concepto similar al de los dos poetas. Pero nos parece que Octavio Paz se aproxima más que Machado y Eliot al concepto del *Chou I* cuando señala que el tiempo es como el movimiento cíclico: “el presente es perpetuo”; y ese tiempo ha vivido en el interior del hombre: “Es tiempo humano,/tiempo que acumula,/tiempo que dilapida”<sup>6</sup> (Paz, 1975: 95). Ese hombre que ha experimentado con el tiempo comprende con gran claridad el fin y el comienzo perpetuo, como dice el texto del I Ching. Al hallarse enteramente presente en cada instante, Octavio Paz logra atrapar las etapas del devenir con su pluma, como si estuviera montado en ella por viajar hacia otra vida:

Pasó ya el tiempo de esperar la llegada del tiempo, el tiempo  
de ayer, hoy y mañana,  
ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto  
de sí misma y me mira,  
no viene del pasado, no va a ninguna parte, hoy está aquí, no  
es la muerte  
—nadie se muere de la muerte, todos morimos de la vida—, no  
es la vida<sup>7</sup>  
(Paz, 1975: 249)

4 También Paz escribe en *Los signos en rotación* que “Vivimos un presente fijo e interminable y, no obstante, en continuo movimiento. Presente flotante”. (*El arco y la lira*, p. 283).

5 Fragmento de “Piedra de sol”.

6 Fragmento de “Entre la piedra y la flor”.

7 Fragmento de “¿No hay salida?”.

El verso “todos morimos de la vida” se entiende como una renovación del ciclo temporal. En realidad, el poeta comprende los signos del tiempo. Este signo en su totalidad denota las características del tiempo fluyente. Cada ritmo del tiempo (El movimiento y la quietud) representa situaciones particulares en el marco de la llegada del tiempo en cada instante. A este respecto, en el tiempo fluyente –o, mejor dicho, cambiante– sólo se toma en cuenta su posición objetiva y no su carácter subjetivo, ni su posición relativa en la totalidad del signo del tiempo. Esta norma en cuanto a la consideración del instante, debe observarse aquí de principio a fin: “ayer es hoy, mañana es hoy, hoy todo es hoy, salió de pronto/ de sí mismo y me mira”. Esta idea vigente tanto en la poesía de Paz como en el Chou I, significa que cada signo del tiempo indica una situación dada, aunque su aplicación depende de la existencia del hombre: “hoy está aquí,/echado a mis pies, mirándome” (Paz, 1975: 239). “¿Estoy o estuve aquí?” (Paz, 1975: 251). Parece que es el tiempo como agua del río incesante. Esto significa que la función del tiempo en *El libro de los cambios* es “la de asegurar la continuidad de la naturaleza” a través del movimiento y la quietud.

Otro elemento del tiempo cíclico en Paz aparece en *Piedra de sol*, ya que utiliza la idea de la disposición de los sesenta y cuatro hexagramas y al final del texto coloca el Wei Chi Kua <sup>8</sup>; por ello, no concluye nunca el texto y vuelve a empezar. Para formular los 584 versos, la cultura precolombina ha aportado los caracteres significativos.

En la portada de *Piedra de sol* explica sobre la relación de la cifra 584 con el sistema maya de numeración; según los signos mexicanos, corresponde “al Día 4 Ollin (Movimiento) y al Día 4 Ehécatl (Viento) que figuran al principio y al fin del poema” <sup>9</sup> (Pacheco, (s.f.): 173). Los 584 versos corresponden a los 584 días de la revolución sinódica del planeta Venus. Seguramente los antiguos mexicanos contaban los días con el ciclo venusino, que inicia a partir del Día 4 Ollin y llega hasta el Día 4 Ehécatl, con una duración de 584 días.

El discurso poético es lo espiral: inicia, llega al fin y vuelve a iniciar, como el agua del río nace en el manantial, llega al mar y luego renace de donde surgió. Como hemos visto, Octavio Paz nos revela el tiempo cíclico del universo a la manera de la cultura azteca y del *Libro de los cambios*.

Cabe mencionar también que el Ollin y el Ehécatl se parecen a dos trigramas del Libro de los cambios, donde corresponde el Ollin a Chen (El Movimiento y el Trueno), y el Ehécatl a Sun (Lo Suave y el Viento). El comentario de Shou Kua dice que “El trueno <sup>10</sup> obra el movimiento, el viento obra la disolución”. El trueno y el viento se refuerzan mutuamente. Según ley de la naturaleza, el trueno –la fuerza eléctrica– despierta las simientes del año viejo. Su elemento complementario es el viento que disuelve la rigidez del hielo invernal. Por su parte, el fuerte

8 Wei Chi significa el momento en el que las fuerzas complementarias se comunican sin llegar todavía al fin. Este hexagrama es como la primavera que, partiendo del período de estancamiento del invierno, conduce hacia el tiempo fértil del verano.

9 Cf. “Descripción de Piedra de sol”.

10 Cf. Su cualidad es el movimiento, al igual que el Ollin.

trigrama Chen se coloca arriba, y Sun, más débil abajo. Estos dos trigramas corresponden al hexagrama Heng (La Duración) que significa el camino de la perpetuidad, y el curso cíclico de la vida natural o humana. En la nota del poema Paz habla de “el fin de un ciclo y el principio de otro”. Esta cita es otra imagen de lo duradero que se muestra en el Heng Kua. El trueno (el movilizante) y el viento (el penetrante) actúan de consuno. La órbita del Cielo y la Tierra es un símbolo de lo duradero que nunca cesa. Es decir, que perseverar en la órbita conduce al final, pero la órbita es circular, a cada fin se anuda un nuevo comienzo. En realidad, la historia universal y las palabras de un poeta se han engendrado con la armonía (la unión y la separación) y el ritmo (el movimiento y la quietud) de esta órbita.

En los seis primeros (y últimos) versos de *Piedra de sol*, Paz relaciona el camino de la duración con la dificultad del inicio: “un caminar de río que se curva,/avanza, retrocede, da un rodeo/ y llega siempre”. Según el comentario de Shuo Kua, la cualidad del agua del río “es la emboscada, es el doblar para enderezar; es el doblar para torcer, es el arco y la rueda” (Wilhelm, (s.f.): 364). Aunque el peligro se halla al detenerse, el agua se dobla para torcer y fluye a donde tiene que llegar siempre. No obstante, es una descripción clara de la perpetuidad y el curso cíclico de la vida. Tanto en el curso del año como en la vida humana existen la prosperidad y la caída, de las que puede deducirse el pasado y el futuro.

El tema del tiempo detenido en la poesía de Octavio Paz culmina con la aparición de la noción de la muerte en “Juventud”, donde dice: “El salto de la ola/más blanca/cada hora/más verde/cada día/más joven/la muerte”. En su estructura circular no aparece ningún punto ni coma, es decir que el esquema del poema mismo revela el curso cíclico de la vida. Para Paz, la muerte no significa “el fin de un ciclo”: “aquí se acaba el tiempo”; sino que es “el principio de otro”: “aquí comienza”, y el inicio de la liberación del tiempo. El que supera el nacimiento y la muerte puede respirar liberado. Es sencillamente la liberación del tiempo.

## Bibliografía

*Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, [Lasson]. (1827). n/a.

Machado, A. (1996). *Poesías Completas*. Madrid: Espasa-Calpe.

Pacheco, J. E. (s.f.). *Aproximaciones a Octavio Paz* [Descripción de Piedra de sol] n/a.

[Park Il Bong] (s.f.). n/a.

Paz, O. (1991). *El signo y el garabato*. México: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (s.f.). *Poemas (1935-1975)*, n/a.

Ross. (1950). *Physicorum libri VIII*. Oxford.

Stearns E. T. (1977). *La tierra baldía y Cuatro cuartetos*. México: Premia.

[Timaeus] (s.f.). n/a.

Wilhelm, H. (1980). *El significado del I Ching*. Buenos Aires: Paidós.

Wilhelm, R. (s.f.). *I Ching*, n/a.

## Cultura, tradición e identidad

### La mujer en la guerra cristera. Jovita Valdovinos: de las memorias a la novela testimonial

Lourdes Celina Vázquez Parada  
Universidad de Guadalajara, México

Las memorias y la novela testimonial son ejemplos de literatura basada en hechos reales a través de los cuales se busca entender las experiencias humanas recuperando las visiones del mundo de los propios actores sociales. Son además variantes del documento personal, que a partir de los años setenta del siglo veinte, cobran fuerza en la literatura latinoamericana. Ejemplos exitosos son: *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet; *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska; *Si me permiten hablar: testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* de Norma Vizzer, sólo por mencionar algunos. Los autores que recurren a este género tienden a sujetarse a los testimonios de sus informantes más que recurrir a su propia fantasía; esto hace que tanto la literatura autobiográfica como la testimonial deban su fuerza a la autenticidad de los hechos. El caso que a continuación analizaremos es el de Jovita Valdovinos, generala del ejército cristero en el segundo levantamiento de 1932-1938 en Jalpa de Cánovas, Zacatecas, titulado *Jovita la cristera. Una historia viviente* (Valdovinos, 1980).

Se trata de un relato narrado en primera persona, en el cual Jovita aparece como autora, y Rosa Martha Muñoz como editora. Es una obra que tiene rasgos más de autobiografía y de memoria, que de literatura testimonial. El objetivo no es hacer un relato literario, sino rectificar las diferentes versiones de los hechos históricos de los cuales Jovita fue protagonista.

Es característico de los autores de memorias escribir desde su rol social, aceptándolo. Jovita sabe que sus recuerdos, a pesar de haber transcurrido 50 años, tienen una función social: transmitir una historia, desmentir lo que otros le han atribuido, ofrecer su versión de los hechos. Jovita como autora, al igual que los memorialistas, obedece “a las exigencias que le impone el mundo circundante en cuanto él (ella) es portador(a) de un rol social” (Plummer, 1989). Se trata de un rol social del que, por cierto, no se pudo desprender a lo largo de toda su vida. Jovita, cincuenta años después, siguió siendo *Jovita la Cristera*.

Una característica que define y diferencia a las memorias de la autobiografía, es que las primeras se remiten al ámbito público, al papel del memorista en la sociedad, en tanto que protagonista o participante de un acontecimiento histórico. La autobiografía, por su parte, describe la vida privada del individuo sin importar su circunstancia histórico-social. Bernd Neumann define estos géneros de la siguiente manera: “Las memorias pueden definirse como

la forma literaria de los recuerdos de vida de un hombre integrado en la sociedad y que juega su papel sin reservas". Es por ello que el memorista descuida generalmente la historia de su individualidad en beneficio de la de su época; es decir, el individuo desaparece totalmente tras el portador del rol. Como sujeto de las memorias él sólo existe en la medida en que como portador de un rol social es parte integrante de la sociedad (Neumann, 1973: 18-19).

Las autobiografías generalmente son extensas al abordar la niñez y la juventud, etapas que, por placenteras, se presentan como promesas de una vida mejor. Narran la vida de un hombre y su crecimiento en la sociedad (Neumann, 1973: 33). En las memorias, por el contrario, los recuerdos de la niñez no tienen un lugar significativo; inician en la etapa en que el individuo adquiere conciencia de su propio ser y asume su rol social, generalmente al concluir la adolescencia; son, por tanto, realistas.

Las autobiografías son relatos detallados de la vida de una persona y, por esto mismo, subjetivos; reflejan su particular visión del mundo, la manera como afrontaron ciertas circunstancias y se integraron en su espacio social. Como fuentes de investigación social,

no importa que el relato resulte más tarde ser falso en detalles concretos: la mayoría de los relatos, incluidos los llamados científicos, están determinados por un contexto y se dirigen a ciertas personas, tiempos y circunstancias. Lo que por tanto importa en la investigación basada en las historias personales es la transmisión de un punto de vista subjetivo lo más detallado posible, no la ingenua ilusión de que se ha logrado captar el fondo de la verdad. Dado que la mayor parte de las ciencias sociales trata de revelar lo "objetivo", la historia personal revela, como ninguna otra cosa puede hacerlo, el reino de lo subjetivo (Plummer, 1989: 17).

Las autobiografías y memorias son fuentes excelentes de conocimiento de las visiones del mundo. La dificultad de separar en la práctica estos géneros literarios, implica en el fondo la dificultad de separar los ámbitos público y privado: la autobiografía destaca los aspectos de la vida privada, en tanto que las memorias narran la participación del autor en la vida pública, ya que la historia personal es un reflejo de la historia general. Al respecto, C. Wright Mills señala:

Has de saber que muchos problemas personales no pueden ser resueltos simplemente como problemas, sino que deben ser entendidos como asuntos públicos, y como problemas de hacer la historia. Has de saber que el significado humano de los asuntos públicos debe ser revelado relacionándolos con los problemas personales y con los problemas de la vida individual. Has de saber que los problemas de las ciencias sociales, cuando están correctamente formulados, deben incluir tanto los problemas como los asuntos, tanto la biografía como la historia, y el campo de sus intrincadas relaciones. Es en este campo donde tienen lugar las vidas de los individuos y la formación de las sociedades; y es en este campo donde la imaginación sociológica tiene su oportunidad de mejorar la calidad de vida humana en nuestro tiempo (Wright Mills, 1964: 247-248).

En el caso de la obra de Jovita Valdovinos no es tan difícil establecer los límites entre la autobiografía y la memoria: además de su participación en la lucha cristera (capítulo II) se incluye un capítulo inicial acerca de su infancia y uno final (capítulo III) donde relata su vida después de este acontecimiento histórico. Son capítulos aparentemente autobiográficos por los períodos que abarcan, pero en realidad deben considerarse parte de sus memorias por su forma y contenido.

En el capítulo I, *Mi infancia*, aborda los primeros años de su vida, desde su nacimiento en 1911 hasta la muerte de su padre y sus hermanos en 1930; datos muy concretos acerca de su familia como el número de hermanos, la muerte de algunos de ellos y de su madre, e información de su ambiente familiar. Estos hechos fueron definitivos en la formación de su carácter:

Nunca aprendí los quehaceres domésticos; mi abuela nos tenía de 3 a 4 sirvientas para que nos atendieran. Yo era muy machetona y me llevaba muy bien con mi hermano, lo que más deseaba en aquel entonces era poder vestirme como él se vestía; con pantalón de mezclilla, camisa, huaraches y sombrero de ala ancha (Valdovinos, 1980: 10).

Estos rasgos de su vida cotidiana, que ayudan a explicar su carácter y su participación en la contienda, quedan comprendidos en las dos primeras páginas, para luego iniciar el relato que contextualiza su vida posterior: la participación de su padre en la revolución, la persecución de que era objeto y las represalias que ellos, sus familiares más cercanos, recibieron:

Fue aquí donde empezaron nuestros sufrimientos porque andábamos de un lado a otro porque el gobierno nos molestaba por lo que había hecho mi padre. Por lo regular dormíamos en las cuevas por temor de que algo nos pasara y como mis hermanas ya estaban grandes no querían que las raptara el gobierno. Casi a diario subía a buscar a mi papá (Valdovinos, 1980).

El año de 1925 marca el inicio de las memorias de Jovita Valdovinos cuando su padre se incorpora al ejército cristero: “Por estos días mi padre comenzó a entrevistarse con un señor cura de apellido Macías y con el señor José María Gutiérrez; de estas entrevistas surgió la idea de unirse tomando rumbo a la Sierra” (Valdovinos, 1980: 13). En represalia,

A los pocos días llegó el gobierno a la casa; obra de Dios que no nos encontró. Habíamos salido al monte, al no encontrarnos quemó la casa, el granero duró humeando tres días; nosotras nos refugiamos en una cueva. Cuando el gobierno se fue, regresamos al rancho, pero sólo *encontramos puras tapias y ya definitivamente nos fuimos a vivir a otro rancho que teníamos, a “Los Callejones de Arriba”* (Valdovinos, 1980).

Jovita es capturada a los catorce años por soldados del ejército. La narración de la rendición de su tropa, 50 años después, nos permite entender cómo se conservan en la memoria de la protagonista los hechos y cómo se asimilan en la conciencia histórica:

Un domingo como a mediados de junio la gente de El Zapotillo iba muy asustada porque vio que empezaba a bajar mucha gente de la federación en puros caballos prietos ahí por el lado de El Santuario...

El General Anselmo Macías Valenzuela, jefe del 10mo. Rendimiento (sic) ordenó a su gente repartir volantes por todas las ranherías; en esos volantes se nos ofrecía rendimiento... No pos luego luego lo supimos; también en esos volantes se decía que si queríamos tratar debíamos concertar una entrevista. Les dije a los muchachos: Muchachos, desde que murió Simón me siento mucho muy triste, qué les parece si les contestamos. Dijeron unos: Ay tú dirás. Otros: Ni ahora ni nunca nos vamos a rendir. ¡Bueno! Los que quieran se rinden y los que no pos no.

—Y tú, ¿qué piensas hacer? Yo voy a contestar...

Se llegó el día señalado. Nosotros nos alistamos acá en el rancho.

Volvimos a encontrarnos en el mismo lugar. Le dije esto al mayor Marín:

Todo arreglado. ¡Sí Jovita!

—Mire mayor, yo no sé cuántos muchachos me quieran acompañar porque las opiniones están divididas, así que dígame si las condiciones son aceptadas y garantizadas y yo sí me voy a rendir. Respondió: Aceptado.

¡Bueno! Yo necesito ir a avisarle a una viejita que tengo en mi casa, así que nos vemos dentro de 2 horas ya en La Villita.

— ¡Seguro Jovita!

— ¡Seguro que sí!

Nos venimos y muchos de los muchachos me pidieron quedarse con sus armas y su caballo porque no querían rendirse. Cómo no, muchachos; a la hora que quieran pueden irse, el que no tenga la intención de rendirse, aquí estamos en buen lugar. Dios que los ayude y a nosotros que no nos olvide porque no sabemos qué suerte nos vaya a correr, aunque yo les dijera que ésa es la oportunidad. ¡No pos la mayoría no quiso! De cerca de 80 hombres que tenía sólo me rendí con 11. Cuando llegamos a El Zapotillo les contamos a nuestras familias lo que

había pasado. Fuera de la Iglesia habíamos reunido a toda la gente del rancho, hombres, mujeres y hasta niños... De ahí salimos para La Villita; ¡ya estaba de gente! Todo San Bernardo, Tepezala, Tenayuca, de Jalpa, de Huanusco; en fin, de todas las rancherías se reunió gente porque nunca habían visto una rendición... Nos pusimos a un lado de la Iglesia; ahí estaba un Oficial con una máquina de escribir; se pidió entonces a los muchachos que se fueran arrimando de uno en uno (Valdovinos, 1980: 79–82).

La rendición de la tropa de Jovita Valdovinos aparece en su propia versión como un acontecimiento inminente, ya que la correlación de fuerzas en el campo de la lucha les era totalmente desfavorable. La amenaza que representó en el pueblo la entrada de las tropas federales, por la impresión que causaron en los habitantes de El Zapotillo (*la gente iba muy asustada*) influyó definitivamente para aceptar las condiciones de la rendición.

En el texto se marca la muerte de Simón como detonante en el ánimo de Jovita para entregar las armas. Aquí aparece la única mención a un sentimiento de parte de ella *me siento mucho muy triste*, y la acción que propone inmediatamente: *qué les parece si les contestamos*.

La tropa de Jovita se componía en aquel momento de 80 hombres, de los cuales sólo 11 aceptaron la rendición, secundándola con un *ay tú dirás*, que en la práctica implicaba que seguían asumiendo sus órdenes. La reacción del resto fue contundente: *Ni ahora ni nunca nos vamos a rendir*. En su versión, Jovita trata de destacar que a nadie se le obligó a tomar alguna determinación al respecto, lo que queda señalado con las frases: “Bueno, los que quieran se rinden y los que no pos no”, y “a la hora que quieran pueden irse”, “el que no tenga la intención de rendirse aquí estamos en buen lugar”. “Dios que los ayude...”

No fue una decisión fácil, ya que, a pesar de haberles ofrecido garantías, la incertidumbre permanecía; ésta se expresa en la frase *no sabemos qué suerte nos vaya a correr*. En la versión de don Luis aparece como fundamento de esta incertidumbre la desconfianza hacia el gobierno, ya que anteriormente no había respetado la vida de sus familiares, lo cual fue la causa de su levantamiento, pero en la de Jovita se nota más cierta seguridad al ponerse en sus manos: “Mire mayor, yo no sé cuántos muchachos me quieran acompañar porque las opiniones están divididas, así que dígame si las condiciones son aceptadas y garantizadas y yo sí me voy a rendir”.

Tal vez la incertidumbre se refiera más al qué hacer en el futuro que a su actitud frente al ejército. De cualquier manera, este episodio cierra con una escena que muestra, de propia voz, el carácter orgulloso y valiente de Jovita, cómo asumía sus decisiones sin mostrar quebranto o duda. Cuando Jovita se presenta a firmar la rendición, su subalterno Maruco llora. Jovita le replica:

Qué es eso; tú nunca has hecho esos papeles y hoy no los deberías hacer delante de tanta gente; yo siento casi morir, pero no por eso voy a ponerme a llorar; ¿qué crees?, ¿qué estoy bien? Aparentemente estoy serena pero la verdad es que no sé si estoy en este mundo o en otro, pero ya lo hicimos, ahora a esperar a ver qué pasa (Valdovinos, 1980).

En la versión de Luis Sandoval quedan más explicadas las causas y el contexto de la rendición: Después de dos años de luchar en la sierra en condiciones desfavorables, sin comer y sin dormir, Jovita llega a la siguiente conclusión: “Desde entonces comprendí que no iba a poderme comparar nunca con un hombre. Podía tener más voluntad que un hombre para combatirle al gobierno; pero con la pura voluntad no basta. Yo no podía tener la fuerza de un hombre, su aguante” (Sandoval Godoy, 1980: 114).

Entre las causas de la rendición, en la versión de Sandoval se narra con mayor detalle cómo el ejército federal despliega sus fuerzas en el pueblo y amedrenta a la población, logrando que se ponga a favor de la rendición de las tropas de Jovita. El pueblo todo, el comisario y su propia familia le aconsejan dejar las armas asustados por las posibles represalias:

En eso empezaron otra vez con el cuento de la armistía (sic)... Una mañana cayeron por aquí por el lado del Santuario todo el Décimo Regimiento. Las calles de Jalpa se llenaron de guachos, casi casi de no poder dar paso entre tanto guacho horrible. La gente alarmadísima. Cuándo se había visto eso aquí. Y luego el rumor: que vienen por Jovita Valdovinos, que traen orden de agarrarla viva o muerta; que si ella no se rinde van a quemar las casas del pueblo, van a tumbar la milpa, a echar realadas de ganado, a sumir todo esto en la miseria, y todo por culpa de Jovita. Vino el comisario de aquí con aquella alarma, y procuró verme y como darme a entender que no la amolara, que ya me rindiera, para salvar a toda la gente. Lo serené: no se estén creyendo, no hacen nada; dicen eso para asustar a la gente, pero estén tranquilos, no pueden hacer eso. ¿Por qué habrían de perjudicar a los campesinos si saben que de ellos vivimos todos, pos luego?... (Sandoval Godoy, 1980: 127).

Lo que en las memorias de Jovita aparece expresado en una frase: “un domingo... la gente estaba muy asustada porque llegaba la gente de la federación... y acepté”, en la novela testimonial ocupa dos capítulos, en los que el autor expresa de manera detallada las emociones, los sentimientos y las razones de la protagonista para aceptar la rendición, así como el contexto en que ésta se da. Narra la presión moral que ejerce la gente de la comunidad para que no se tomen represalias en su contra. Es interesante el capítulo XI que muestra a Jovita tendida en la cama presa de terribles pesadillas en las cuales aparecen las figuras de su padre, sus hermanos y sus seres queridos que han muerto en los combates; el conflicto que le causa, primero, tomar la

decisión de levantarse en armas, y posteriormente de rendirse. Sus reclamos al ejército frente a la agresividad y fiereza con que se trataba a los cristeros atrapados; la traición del gobierno a los rendidos en el primer levantamiento, etc.

Estoy ardiendo en calentura. Trato de espantar los fantasmas y manoteo desesperada; quiero arrancar de mi pensamiento esas imágenes, como quien saca el rastrojo podrido de un barbecho... hago como que estoy dormida, pero no, hay un nublado muy oscuro en mi cabeza; muchas sombras me oscurecen la mente, es una hilera de muertos que van pasando enfrente de mí y me tapan la luz. ¿Cómo voy a saber a qué horas se va a dibujar la claridad de la mañana en las rendijas de la puerta si están parados todos frente a mí? (Sandoval Godoy, 1980: 99–100).

La figura de su madre sigue siendo importante para Jovita, ya que era lo que quedaba de su familia por haber perdido a su padre y dos de sus hermanos en la guerra cristera: “yo no tengo más que una viejita, pero por mí no se apuren; mi viejita, ella va a vivir, ya está en este mundo; si yo muero, vive; si yo vivo, ella vive también. Pero para la gente sí les pido garantías”. (Sandoval Godoy, 1980). En los consejos y palabras de su madre sigue existiendo resentimiento hacia el gobierno por no cumplir su palabra:

Aquellas pláticas llegaron a mi mamá, dónde no, y me dijo: oye, hija, esa gente dizque les manda cartas. Mi mamá no sabía leer, yo casi tampoco, si soy ignorante, mi mamá era peor. Tú sabes lo que haces, hija, pero piénsate, porque si te rindes y después te matan como a tu padre.

Le dije: pos a ver qué hago; todavía no sé lo que voy a responderles, pero usted no se apure; si vivo, vivo y si me muero, me muero... (Sandoval Godoy, 1980: 128).

El autor introduce en la narración elementos que nos van mostrando el entendimiento que empezó a surgir entre Jovita y algunos miembros del ejército, y que ayudarían a explicar su posterior decisión del matrimonio

Ese general Quintero fue de los valientes que pelearon en la región ésta. Creo que mi padre le hizo varios combates, y que se conocieron, se divisaron de lejos por lo menos, y uno del otro se expresaba con buenas palabras.

No era feo el general Quintero, sobre todo, era hombre de palabras (sic). Tenía una cosa que lo hacía a uno tenerle buena disposición...

y sin querer me acordé del general Quintero, y sentí una cosa bien, algo bonito en lo que estaba pensando sin querer... (Sandoval Godoy, 1980: 126).

Al igual que en las memorias de Jovita, en la versión de Sandoval Godoy también se muestra el respeto que Jovita mantuvo ante la decisión que tomaría personalmente cada miembro de su ejército,

Está bueno, le dije, pero no puedo hacerlo así nomás, ante todo exijo garantías para la poquita gente que traigo. Unos tienen sus padres, otros tienen sus esposas y sus hijos chiquitos... Es lo único que pido en el caso que ellos quieran rendirse, porque yo no los puedo obligar; el que quiera bueno, y el que no, que siga... No, le dije, nada falta por hablar, nomás preguntar a mis compañeros; si ellos están de acuerdo, bueno; si no, Dios que los ayude... (Sandoval Godoy, 1980: 129–132).

En cuanto a la relación que mantenía con sus soldados, en el texto de Sandoval se explica, poniendo en boca de Jovita: Los muchachos andaban por mí, en parte por aprecio que me tuvieron, y en parte dizque porque se sentían a gusto conmigo, que conmigo nada les faltaba, y que yo estaba al pendiente de todo y de todos, sin hacer menos a nadie. (Sandoval Godoy, 1980). Y la escena donde Jovita les plantea la rendición aparece más detallada que en las memorias de la protagonista:

Así que nomás les dije: muchachos, vamos a rendirnos, alcabo ya aquí en esto no vamos a conseguir otra cosa que una mala enfermedad, si no es que antes caemos de un balazo. Los sacudieron mis palabras como bomba. No esperaban que un día fuera a decirles esto, según la cara que hicieron. Unos nomás se vieron y me vieron. Otros como que gruñeron por abajo del sombrero. Un rato así, callados todos y yo también, que no dejé de sentir lo mal que les había caído mi tantiada. Luego habló Desiderio, a nombre de todos; él en aquellos días llevaba el mando de los muchachos, cuando yo no estaba. Dijo Desiderio: Está bien, Juan, como digas y mandes, así se hace...

Uno de los muchachos que andaban conmigo, me decía: no, no es posible madrina, ¿cómo vamos a entregar nuestras armas? Le dije: ¿y tú crees que yo no siento, no crees que me da indignación más por ustedes que por mí? Pero mira, ya que se ofreció, ya que no tenemos nosotros mucha ayuda, ¿qué chiste tiene seguir en el cerro? Lo que teníamos que hacer, ya lo hicimos. Ahora nos ofrecen que hagamos las paces, está bien, hay que atender; ojalá que deveras nos cumplan lo que nos han prometido. Vamos a ver qué; si no le calamos, no vamos a saber qué (Sandoval Godoy, 1980: 132–133).

Ciertamente en los últimos meses de la lucha la ayuda que recibían de las organizaciones católicas había mermado considerablemente. La posición de la Iglesia católica frente al conflicto se manifestaba ahora como un abierto rechazo y los combatientes de la segunda Cristiada se mantenían en el cerro sin comida, sin parque y sin el reconocimiento moral de la gente de los pueblos. En estas condiciones la guerra estaba francamente perdida. En *La sangre llegó hasta el río*,

el autor alude al contexto de la rendición, pero sin mencionar la actitud de la Iglesia frente al conflicto; Jovita expresa: “¿no crees que me da indignación más por ustedes que por mí? Pero mira, ya que se ofreció, ya que no tenemos nosotros mucha ayuda, ¿qué chiste tiene seguir en el cerro? Lo que teníamos que hacer, ya lo hicimos”.

Para Jovita su misión estaba cumplida. En sus memorias, la autora de una manera muy explícita, relata en un capítulo aparte cómo después de su rendición fue llamada por los dirigentes de la organización católica *Los Caballeros de Colón* para que demostrara que no había intervenido en la detención y muerte del dirigente cristero José Velazco. Jovita, para borrar toda sospecha, acude a la cita en las condiciones que ellos le marcan: “debes venir sola o cuando mucho con dos acompañantes”. Al llegar, se da cuenta que los esperaban alrededor de 30 gentes: “había hombres y algunas viejas de esas muy encopetadas”, y los enfrenta con las siguientes palabras:

—Creemos que usted entregó a José Velazco —le espetan

—Están equivocados; ustedes nomás saben hablar, pero nunca han tenido el valor suficiente para ir uno o dos días a la sierra para ver cómo vivíamos, cómo andábamos. ¡Dicen ustedes que yo fui cobarde! pónganle como quieran, yo ya me rendí; pero dentro de mi cobardía les estoy demostrando que no es así; si no nunca hubiera venido a esta cita... casi creo que mi vida está entre uno de ustedes; pero no crean que no la voy a cambiar... ¡ha de ser muy mala la suerte para que no nos llevemos por delante a varios!

Los Caballeros de Colón le mostraron las armas que tenían sobre una mesa y le dicen:

—¡Mire! Aquí tiene lo que en estos días les íbamos a mandar. Jovita contesta:

—Pensaron, pero no lo hicieron, no crean que gastamos 10 o 20 cartuchos y otro día fácil lo recuperamos, cada día iba para atrás lo que teníamos y ustedes no se acordaban de nosotros; ahora ¿qué creen? ¿Qué comíamos aire, que no teníamos necesidades?...

Nosotros no teníamos pensado fallarles, pero también uno se cansa; por ese motivo me rendí; al ver que ustedes se olvidaban de nosotros y el gobierno nos ofreció muy buen armisticio... (Valdovinos, 1980: 105-106).

Jovita se acoge al armisticio y aprovecha las garantías y el dinero que le ofrece el gobierno para salir adelante. Tanto ella como sus soldados se quedaron con la impresión de que los curas que antes encabezaban el movimiento, ya no los apoyaban. La paz se negoció desde arriba, sin su consentimiento. Posteriormente se casa con el teniente José González Aranda quien, por orden del general Quintero, fue a negociar con la tropa de Jovita las condiciones de la rendición. Jovita lo aprecia como hombre que sabe cumplir su palabra; sin embargo, los soldados cristeros que estaban bajo su mando, se sienten traicionados.

## **A manera de conclusión**

A través del análisis de dos obras que pertenecen a los géneros de autobiografía y novela testimonial, intenté mostrar cómo un acontecimiento histórico, grabado en la memoria de la protagonista, se incorpora a la conciencia histórica. En el caso de Jovita, sus recuerdos de la guerra cristera son todos negativos y presentan su participación como un acontecimiento inevitable a través del cual buscaba vengar la muerte de sus familiares. La imagen que de sí misma presenta es la de una campesina que desde su infancia se formó ajena a los patrones de sumisión asignados a las mujeres de su época. Hija y hermana de combatientes cristeros, continúa la lucha iniciada por su padre con las mismas armas que éste había dejado escondidas antes de su muerte.

A Jovita no se le puede considerar como una católica ferviente, ni su participación en la guerra fue por motivos religiosos. En su testimonio no encontramos expresiones que se refieran a la lucha como una guerra en defensa de la libertad religiosa, sino como una guerra civil que tenía por objeto la venganza.

Por su parte, la lectura de la novela de Sandoval Godoy nos deja la impresión de la guerra cristera como una lucha en defensa de la libertad religiosa, perspectiva que no es precisamente la de Jovita, pero que el autor logra a través de presentar dos visiones del mundo contrapunteadas a partir de los testimonios de Jovita Valdovinos y el del indio Eugenio Hernández de Teocaltiche.

Acerca de su posición con respecto al conflicto, Sandoval Godoy no defiende la causa de los cristeros ni la del gobierno sino que, a través de las perspectivas de sus protagonistas, nos permite entender por qué muchos campesinos se levantaron en armas en contra del régimen. Los campesinos tienen la impresión de que el gobierno no respeta sus creencias religiosas, en el caso de Eugenio, ni sus propias promesas, en el caso de Jovita.

El tratamiento de estos testimonios a través de la forma literaria, permite al autor presentar a sus personajes de una manera mucho más rica e integral. Jovita aparece en la obra de Sandoval Godoy como la muchacha que se escapa a los moldes tradicionales a partir de los cuales fueron educadas las mujeres de su generación, sin alejarse de la opinión que la testimoniante tiene de sí misma, pero ofreciéndonos la perspectiva subjetiva y descriptiva que Jovita no logra en sus memorias. Esto gracias a la sensibilidad literaria del autor y al manejo que utiliza de las técnicas literarias, como el monólogo interior, la descripción y la narración misma del conflicto desde dos voces diferentes.

La fidelidad a los hablantes, problema que se ha discutido de manera recurrente en torno a la novela testimonial, Sandoval la logra a través de la estructura que da a esta novela, donde el testimonio de Eugenio presenta el aspecto religioso y convencido, y el de Jovita, al frente de la tropa, las cuestiones de la organización y desarrollo del conflicto.

La recuperación del lenguaje coloquial de sus personajes y la presentación de sus respectivas visiones del mundo, dan al libro de Luis Sandoval una gran fuerza expresiva. Los méritos literarios de esta novela van más allá de los límites de la literatura regional de Jalisco y la convierten en una obra representativa de la narrativa testimonial mexicana.

## Bibliografía

Neumann, B. (1973). *La identidad personal. Autonomía y sumisión*. Buenos Aires: Sur.

Plummer, K. (1989). *Los documentos personales. Introducción a los problemas y la bibliografía del método humanista*. Madrid: Siglo XXI.

Sandoval Godoy, L. (1980). *La sangre llegó hasta el río*. Guadalajara: Edigonvill.

Valdovinos, J. (1980). *Jovita Valdovinos. Una historia viviente*. Zacatecas: de autor.

Wright Mills, C. (1964). *la imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.



## **Diarios de viaje y cartas de Fernando Consag SJ misionero en Baja California, como fuente para los estudios de la interculturalidad en la antigua frontera española en América del Norte**

Mirjana Polić Bobić  
Universidad de Zagreb, Croacia

Al pensar en el significado del término «cultura» solemos pensar en centros urbanos de gran riqueza cultural, monumentos importantes del patrimonio cultural, bibliotecas y museos, las artes y la literatura, cultura popular y tradicional y, en el siglo pasado y en lo que va del presente, todo el bagaje de la cultura de la modernidad y la posmodernidad. Otro momento importante que conforma nuestra concepción de cultura en cuanto tal o de una determinada cultura en el sentido de espacio cultural o bien de un determinado segmento suyo es algún eje, algún centro en que ésta se desarrolla y existe. Pocas veces se nos ocurre, por muy alternativo o marginal que sea el fenómeno o conjunto que nos interesa o incluso cuando el procedimiento metodológico nos lo impone, abordarlo a partir de sus propias márgenes o fronteras. Rehuimos pensar en o desde las fronteras.

En este ensayo se hablará justamente de las fuentes para las investigaciones de la cultura de/en una frontera: la que se fue estableciendo entre los pueblos indígenas en el vasto y relativamente poco poblado espacio del Norte mexicano y sur de los Estados Unidos de América de hoy, y que en tiempos de la colonia representaban una amplia franja en que el límite, la frontera entre el virreinato y las tierras todavía no reconocidas ni conquistadas era movедiza e indefinida en cuanto que una línea divisoria. Cualesquiera que fueran, durante el largo lapso de tiempo que duró el proceso del establecimiento de los presidios y misiones en el Norte novohispano, el aspecto general y los detalles topográficos de la frontera, cuando se trata de los aspectos culturales de la vida en ella parece ser más operativo y más eficaz imaginarla como un espacio de encuentro tanto como de conflicto y no como una imaginaria línea divisoria. David Weber la define como un espacio que produce formas que no son propias de ninguna de las partes que en ella se encuentran:

Las fronteras tienen cuando menos dos lados, de modo que una frontera en expansión invariablemente colinda con la frontera de alguien más. En vez de verlas como líneas, parece que las fronteras se entienden mejor como zonas de interacción entre dos culturas diferentes, como lugares en que las culturas del invasor y del invadido contienden entre sí y con su entorno físico para producir una dinámica única en el tiempo y en el espacio (Weber, 2000: 27).

Nuestros conocimientos hoy acerca de la frontera del Norte en tiempos coloniales se fundan en los testimonios escritos sobre ella en aquel entonces; tratándose de esas partes del

virreinato, los testimonios en su mayor parte fueron escritos por los misioneros, la mayor parte de ellos miembros de la Compañía de Jesús. El perfil único, en sí diverso y heterogéneo, que ese vasto espacio geográfico, racial y cultural tiene hoy, empezó a formarse a partir de la actuación en esa franja fronteriza de la específica combinación del colonialismo espiritual y militar/administrativo que se dio tan solo allí. Para entender cómo se desarrolló en todos sus aspectos hay que intentar leer los testimonios de los misioneros/exploradores a nivel denotativo y, a la vez, más allá de sus finalidades declaradas, porque, a pesar de la índole colonialista de la mirada del que los redactó, en ellas se puede seguir la vida casi día a día y el indígena de esa crónica no es, al decirlo con Birgitt Scharlau, «un fósil precolombino» (Scharlau, 2003: 99), sino un ser de carne y hueso a quien se intenta convertir, i.e. evangelizar y quien reacciona a esas intenciones. En este sentido, el proyecto de la Compañía —que iba siempre de la mano con el de la Corona— de cubrir las márgenes de los virreinos ultramarinos con una tupida red de misiones, aunque en sí (neo) medieval, contenía también una clara nota de la idea barroca de aquella época de formar a los hombres de tal modo para que sirvieran a la sociedad que ella deseaba construir, o como lo dice José Antonio Maravall:

...actuar sobre unos hombres de los cuales se posee una visión determinada (a la que aquella debe acondicionarse), a fin de hacerlos comportarse, entre sí y respecto a la sociedad que forman y al poder que en ella manda, de manera tal que se mantenga y potencie la capacidad de autoconservación de tales sociedades, conforme aparecen estructuradas bajo los fuertes principados políticos del momento (Maravall, 1975: 132).

Las fuentes para los estudios de la interculturalidad en dicha frontera que en este ensayo comentaremos son de dos órdenes: por una parte, su autor, el padre jesuita Fernando Consag<sup>1</sup> escribió diarios de sus expediciones y una «descripción compendiosa», es decir, los géneros idóneos y acostumbrados en el seno de la Compañía y en la cultura/literatura coloniales para dar a conocer sus experiencias, conocimientos, descubrimientos y estimaciones de esa parte del septentrión novohispano recientemente conquistado. Su primer libro de viaje,<sup>2</sup> en que

1 «Fernando Consag» es la más frecuente de varias formas hispanizadas de su nombre y apellido original: Ferdinand Konšćak. Consag nació en Varaždin, Croacia que en aquel entonces formaba parte del imperio de los Austrias en 1703 y murió en la misión de Santa Gertrudis en Baja California en 1759. A los 16 años de edad entró en la Compañía de Jesús. Estudió en Graz y, después del profesorado de gramática latina en los colegios jesuitas de Zagreb y Budapest, en 1727 comenzó los estudios de teología que dejó inconclusos por obtener el permiso, con base a las cuatro solicitudes que mientras enseñaba había dirigido al general de la C.J. de pasar a la provincia novohispana de la Compañía de Jesús y empeñarse allí como misionero. En la primavera de 1731 llegó a la Ciudad de México, donde terminó los estudios de teología en el Colegio Máximo San Pedro y San Pablo, y en 1732 salió de la capital a las misiones californianas, pasando por Guadalajara. Para los datos sobre su actividad misionera en las lenguas castellana e inglesa recomendamos ver los textos de Francisco Zevallos, Miguel del Barco, Francisco Xavier Clavigero, Peter Masten Dunne, Miguel León-Portilla y John Francis Bannon en la bibliografía al final de este ensayo.

2 El título completo del texto es *Derrotero del Viage*, que en *Descubrimiento de la Costa Oriental de Californias*, hasta el Río Colorado, en donde se acaba su Estrecho, hizo el P. Fernando Consag de la Compañía de Jesús, Misionero de

describió su expedición hasta la desembocadura del Río Colorado en el verano de 1746, gozó de importante divulgación, publicado en el original castellano y en traducciones, en forma integral y abreviado/modificado, así como de recepción en los círculos de los sabios americanos y europeos de la época, todo ello gracias a que se publicara en la famosa *Noticia de California y de su Conquista Temporal y Espiritual hasta el Tiempo Presente* de Burriel-Venegas en 1757. Lo siguió el libro sobre la exploración de una parte de la península californica entre la Sierra Madre y el océano Pacífico que emprendió en 1751, que se conoce bajo tres títulos, o los títulos de cada una de sus tres partes,<sup>3</sup> publicado en *Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús* en 1754, y *Descripción compendiosa de lo descubierto y conocido de la California. Por el Padre Fernando Consag de la Compañía de Jesús*, escrita probablemente entre 1754 y 1757 y publicada en formas abreviadas o modificadas, referida o citada extensamente en diversas publicaciones hasta el final de ese siglo.<sup>4</sup> Aunque las «cartas edificantes», género en que se daba a conocer lo ejemplar de la vida de los difuntos miembros de la Compañía no pueden clasificarse como literatura testimonial de la Colonia, cabe leerlas también como fuente para la frontera ya que la misma descripción de la vida de un misionero forzosamente contiene datos sobre ella. Consag es el autor de la carta edificante dedicada a Antonio Tempis S.J, misionero en Baja California y oriundo de Moravia, intitulado en su primera edición, probablemente en alguna de las imprentas piratas que existieron en las misiones, *Carta del P. Fernando Consag de la Compañía de Jesús, Visitador de las Misiones de California, a los Padres Superiores de esta Provincia de Nueva España*; <sup>5</sup> los estudiosos de este segmento de la literatura creada entre los jesuitas sobre la frontera del Norte sostienen que los misioneros provenientes de los «reinos germanos» prestaban mucha atención al detalle en esas cartas no tan sólo para elogiar a sus hermanos, sino para incitar a sus compatriotas jóvenes a que se decidieran por la labor misional.

Además de los textos escritos con claro propósito de ser leídos y/o utilizados en publicaciones en que la Compañía de Jesús reunía los testimonios acerca de sus exploraciones,

---

Californias, por orden del P. Christoval de Escobar y Llamas, Provincial de Nueva-España, de la Compañía de Jesús. Año de 1746.

3 Los títulos completos son: Comienza el Diario del viaje que hizo el Padre Fernando Consag de la Compañía de Jesús en la California desde 27 grados y 2 tercios ázia el Norte entre la Sierra Madre y el Océan; Prosigue el Diario del Padre Fernando Consag; Concluye el Diario del Padre Fernando Consag.

4 Descripción compendiosa... fue redactada a petición de los editores de la Noticia de California porque necesitaban poner al día la edición con las noticias recientes acerca de California, región cuya verdadera forma en aquellos tiempos era tema de discordias de los sabios europeos y americanos. El manuscrito se conserva hasta hoy día (Egerton Collection. British Library), pero no llegó a publicarse en la época, sino que fue profusamente citado y comentado por Miguel del Barco S.J en su *Historia natural y Crónica de la antigua California*, escrita en el exilio italiano y publicada apenas en 1988 por León-Portilla. En aquel entonces fue publicado en forma abreviada y modificada en 1774 por Pedro Alonso O'Crowley y, a partir de esta, en varias ediciones del siglo XX.

5 Así María Cristina Torrales Pacheco (2007) llama la atención hacia el tema del martirio en la vida de los misioneros presente en cartas edificantes que aparece también en esta descripción de la vida de Tempis. Puesto que se conservan cuatro ejemplares de esa primera edición de la carta (Universidad Iberoamericana, Library of Congress, Brown University Huntington Library), es de suponer que gozó de amplia divulgación.

descubrimientos, hallazgos, etc. destino plenamente cumplido por parte de los escritos mencionados,<sup>6</sup> hoy se conocen cinco cartas que Consag escribió a otros padres jesuitas, una que recibió de las misiones filipinas y un apunte sobre su actividad como misionero. Mientras que para una aproximación biográfica estas cartas representan una fuente fidedigna y se han venido citando con ese fin primordial en los estudios de la historia de las misiones, los estudios recientes de las fuentes conservadas de esta índole se centran en este género menor, no destinado a la circulación en público, como en un fondo contra el que releen y reexaminan la literatura testimonial que forma el gran narrativo acerca de este proyecto y período de la historia y cultura coloniales, para reexaminar el imaginario creado gracias al gran narrativo y al largo conflicto con sus principales detractores a lo largo de la historia.<sup>7</sup> De forma que se las añade con pleno derecho al conjunto de géneros como lo son la crónica conventual, el eulogio, la crónica de los eventos culturales etc., tipos de discurso que últimamente están transmigrando desde las márgenes o en todo caso del papel de fuente secundaria para los grandes contextos histórico-literario o histórico en general, al cuerpo de la literatura colonial en un sentido muy amplio y de límites que de esta manera se vuelven diferentes de lo que eran.<sup>8</sup>

El destino de los libros/diarios de viaje, de la *Descripción compendiosa* y de la carta edificante escritos por Consag comprueba que llegaron a formar parte importante del cuerpo de testimonios jesuítcos sobre el septentrión novohispano para el proyecto misional en sí y, al mismo tiempo, de una fuente relevante para la suma del conocimiento sobre esa parte del mundo. En cuanto al proyecto misional, buena parte de los 29 años de vida que le dedicó Consag, transcurrieron en la frontera misma del virreinato, de la red de misiones y del periplo que él solo, con la pequeña tropa de soldados que le fueron adscritos y con los indios que había reducido en las partes ya «incluidas», había circunscrito dado que estaba a cargo de las misiones más septentrionales. Era él el que fijaba la frontera y en sus viajes de exploración, así como en la vida en la misión día

6 Gracias al mencionado manuscrito de Miguel del Barco y a las ediciones en vida de Consag, el conocimiento que reunió Consag acerca de la frontera llegó a formar parte del cuerpo de documentos fidedignos en que se basaban las revisiones exhaustivas como lo es Historia de la Baja o Antigua California del P. Clavigero.

7 La primera de las cinco cartas fue enviada a Georg Neumayer, a la provincia austriaca de C de J, de la que provenía Consag y es la única que contiene elementos de literatura testimonial ya que describe el viaje de Consag desde Cádiz hasta Veracruz con un descanso en La Habana; por el interés que tenía para el público fue publicada en la revista especializada en el Nuevo Mundo, Die Neue Welt-Bott (No 734, 1761). Las restantes, considerablemente más cortas, constan de noticias sobre el movimiento de los padres misioneros en la península, peticiones de útiles para las misiones, prefacios a informes pedidos (e.g., al Derrotero del viaje de 1746) y tan solo en una, escrita al padre jesuita Joseph Göbel, revela sus sentimientos. Gracias a las investigaciones del cuerpo de las cartas existentes en la Provincia Mexicana de la C de J hecha por Berndt Hausberger, sabemos que Consag recibió una carta de otro hermano misionero desde las islas Filipinas (Cf. Hausberger, 1997, p. 96).

8 A propósito de esta tendencia mencionemos la Historia de la literatura mexicana. Las literaturas amerindias en México y la literatura en español del siglo XVIII (Beatriz Garza Cuarón y Georges Baudot eds.) de 1996 así como Historia de la literatura mexicana. La cultura letrada en la Nueva España en el siglo XVIII, Raquel Chang-Rodríguez ed.) de 2002. Estas aperturas recientes de los estudios literarios hacia los tipos de discurso mencionado hablan de un interés cada vez mayor por una reevaluación del cuerpo de la literatura colonial contra el fondo de la totalidad de la vida letrada, pero, tal vez, también se pueden entender como síntomas de cierta saturación con ese cuerpo.

a día, creaba los fenómenos sociales y culturales que después iban a tomar formas nuevas co-creando de esta forma una sociedad y cultura a la vez parecidas a y diferentes de otras variantes de las sociedades y culturas coloniales.

Los escritos de Consag contienen la confirmación de la peninsularidad de Baja o Antigua California, muy importante en aquel momento histórico para la política de la Corona española para con esa parte de sus posesiones ultramarinas, dadas las pretensiones de otras potencias europeas y euroasiáticas hacia ellas. Su descripción del viaje hasta la desembocadura del río Colorado de 1746 fue inmediatamente enviada a la Corte —y dada la exclusividad— publicada por el mismo Cosmógrafo Mayor de la Nueva España, Villa-Señor y Sánchez.<sup>9</sup> Los miembros de la Compañía más destacados por su saber, después de publicarla, siguieron explorando y elaborando sus hallazgos: menciono tan solo que una parte entera de la segunda parte (*Crónica*) de la monumental *Historia natural y Crónica de la antigua California* de Miguel del Barco (ya citado aquí como una de las fuentes accesibles para el texto de la *Descripción compendiosa*) presenta el comentario del diario de ese viaje y lo destaca de entre todos los acontecimientos en Baja California en las últimas décadas de la presencia jesuita allí, añadiendo de su propia mano una *Adición al derrotero del viaje del padre Consag del año de 1746* (del Barco, 1988: 368-375). Es gracias a la obra de del Barco, quien también fue misionero en Baja California durante 32 años, que el padre Clavigero citara y elogiara a Consag en su *Historia de la Baja o Antigua California*, publicada en el exilio italiano en 1789 (Clavigero, 1970: 174-222), y por él, Humboldt y los autores más recientes. El mapa del litoral del seno californio, o Mar Lauretano como lo llamaban en aquel entonces en la Compañía de Jesús, con gran número de lugares marcados con precisión (e. g. la isla de Ángel de la Guarda), con playas, puntas, ensenadas, bateques, vientos y corrientes marítimas, que Consag dibujó durante el viaje, sirvió en aquel entonces como prueba irrefutable de la peninsularidad de California. La combinación del mapa y el «derrotero» presentaban también una fuente fidedigna para la información sobre la población del litoral oriental de la península.

Por otra parte, en su descripción de la exploración que en 1751 emprendió en la región entre Sierra Madre y el océano Pacífico no se encuentran datos sobre hallazgos espectaculares, mas sí detalles sobre el accidentadísimo terreno y sus escasos habitantes así como de las fuentes de agua; sobre los estruendos subterráneos; se encuentra la primera descripción del cirio, planta autóctona en Baja California, del berrendo y otros animales, de la naturaleza del litoral y del terreno aledaño, del pescado que allí hay, de los fenómenos climáticos como la niebla y las estimaciones de los errores en que estaban los capitanes del Galeón de Manila —Consag la llama

---

9 En Theatro Americano. Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva-España y sus jurisdicciones, (México, 1748). No se encuentra en la literatura primaria ni secundaria (e.g. Torre Revello) la explicación de cómo pudo publicarse una información tan importante dadas las circunstancias, y más por el cosmógrafo mayor del Reino. H. R. Wagner en su *The Spanish Southwest 1542-1794. An Annotated Bibliography* cita al Marqués de Altamira, quien, eludiendo el hecho de que Theatro se publicara sin los permisos requeridos, hace constar que «merece el permiso virreinal» (Wagner, 1937, p. 394).

la Nao de China— al fijar en los mapas de que se servían de la posición de las islas y al tomarlas por puntos de orientación, causados, en su opinión, por las espesas nieblas californicas que a él también le habían impedido ver estas islas desde lo alto de la sierra:

Se ve una isla alta no mui grande, y parece ser la que nombran los navegantes de Philipinas de Guadalupe. Desde aquí no pude hazer la diligencia de reconocerla, y demarcarla por la precisión, en que me hallaba, de no ausentarme, por lo que podía ofrecerse, o con los Gentiles, o con los enfermos; mas à la buelta la vi desde un cerro, y noté, que quedaba al Norveste, si es la que llaman Guadalupe, no está tan remota de la tierra, como la demarca un Mapa, que se siguió en la demarcación de la contracosta, o costa del Oceano, quando se hizo el de California (...). Como aqui son frecuentes, y mui espesas las nieblas, puede ser, que quando se demarcó la Isla, no se havia aun visto la tierra de Californias, o haya parecido mas distante (Consag, p. 414 en *Apostólicos afanes*, 1754).

Mientras que el indígena del *Derrotero* de 1746 se reduce más bien a la colectividad de actitud amiga o enemiga, o simplemente huraña, para con la tripulación compuesta de soldados e indígenas reducidos, en este diario ya se encuentran las descripciones pormenorizadas de la lengua (señal de que se encontraban en territorio de este u otro pueblo), o de las costumbres, en el ejemplo que hemos escogido ya teñida de una avanzada de método sincretista de que se servían los misioneros jesuitas:

Los moradores, ya habían desamparado su Rancheria, y desviándose por rumbos mui quebrados, mui con tiempo trasladaron, o escondieron todo su ajuar con los Idolos, que suelen tener en una casa, o ramada apartada de su Poblacion; y fue de suerte, que quedaba como solitaria. Forjan sus Idolos estos miserables infelizes Barbaros de qualesquiera hiervas, y les afianzan con palitos: en su cara (dire mejor) en lugar de la que habían de tener, se vé una toquilla, ò birrete, que ellos hacen de plumas negras, entretexidas en los ñudos de una redecilla à modo de las pelucas, y es entre sus obras la mas curiosa: las orejas en algunos son de palo: por hombros les ponen una tablilla à cada lado, larga cerca de un gеме, delgada, y pintada, mas de manera, que admiramos vér allí la Santa Cruz (Consag, p. 408-409 en *Apostólicos afanes*, 1754).

Donde más peso tiene la información acerca de los habitantes indígenas y de todos los aspectos de su vida y organización social es en la *Descripción compendiosa de lo descubierto y conocido de la California*. La presentación sistemática de las características del terreno y de la distribución de «las naciones» (para prestar el término de Consag) pericú y guaicura, las especificidades de su aspecto físico y sus diversas capacidades, sus idiomas, su alimentación, su vestimenta, los usos amorosos y matrimonios, sus fiestas, los ritos de la iniciación en la edad viril, la caza, la recolección de los frutos, los animales y las plantas por una parte ofrece una descripción preciosa en lo auténtico y «pre-misionero» por así decirlo:

La ultima nación mas extendida por esta provincia es la cochimi, que es lo mismo que habitantes o moradores del norte (...) su idioma en cuanto a la raíz es el mismo, mas tiene gran variación en el dialecto y también diferencia total en las palabras, mas sucede de que algunas palabras que usan los australes de esta nación no usándola los mas cercanos, se halla el uso de dichas palabras en los mas hibridos a el norte, lo que da fundamento para conjeturar que todo fue un mismo idioma, no solamente según su raíz mas también en el dialecto, pero por la poca comunicación entre si, y por las hostilidades mutuas fueron variando en el dialecto y diferenciando el palabras. (...) Las hiervas, carne o pescado que han de comer ensartan en un cordoncillo o hilo grueso largo de media vara o poco mas. El bocado lo hacen grande que llene toda la boca hasta hinchar las mejillas. A medio mascar lo tragan mas luego, con el cordoncillo en que esta afianzado el bocado, lo sacan con son y estallido semejante a el que da el embolo sacado de la bomba manual o jeringa. (...) Las mujeres son las que mantienen a el marido e hijos con la comida y proveen de leña que es su abrigo para la noche (Consag *apud* Lazcano-Peričić, 2001: 307 y 323).

Muy comedido en sus comentarios, Consag aprovecha sus propias descripciones para articular discretamente su opinión de los avances misionales, que son la causa de su descontento: «La escasez de los misioneros, la falta de preciosos bastimentos, la distancia de los presidios, no han permitido más para fijar el pie» (Consag *apud* Lazcano – Peričić, 2001: 305); de los éxitos y fracasos de la labor misional, pero también, y tan solo en poquísimas ocasiones, de las penurias de la vida misional: definiendo California como tierra que «...fue tenida por tierra rica y fértil (...) y es país todo pedregoso y esterilísimo ...A la par de la extremidad suelen padecer los padres misioneros grandes penurias, especialmente en el grano, de que resultó varias veces no haber un pedazo de tortilla de maíz, menos de pan en la mesa del padre.» (Consag, *ibíd.*: 304-306). La esterilidad general era según Consag, la causa principal del poco éxito en la «tierra prometida» de California que a diferencia de la imagen que los padres jesuitas crearon de ella entre sí, no se mostraba como un segundo Paraguay, caso-modelo para los fundadores de misiones:

De aquí resulta que no se ha podido reducir a vivir con permanencia en los pueblos a los indios exceptuada tal cual misión cuya gente ya se redujo a número muy corto, porque no hay en qué ocuparles, ni hay con qué mantenerles. (...) Y los padres misioneros se ven obligados a contentarse de que los domingos en partidas asignadas acudan a la iglesia para oír misa, sermón o doctrina, y aun estos días es preciso proveerles de comida, porque ellos nada tienen. Si para parecer en la iglesia es inexcusable alguna ropa. Y en sus frecuentes y graves enfermedades sumamente necesaria, todo y para todos ha repartido el padre misionero (Consag, *ibíd.*: 304).

Organizado y expuesto de forma tan sistemática como lo hizo el padre Consag, todo el conocimiento sobre la Baja California que había recogido y hecho suyo, transmitido de acuerdo con las normas del género, permite, entre otras, una lectura de la situación de la época premisional, así como de la misional. Es decir, permite la lectura de esas dos culturas, así como de su encuentro, y de lo que tanto el proyecto misional como la lógica misma de las formas escritas en que nos fue transmitido veían como natural y de por sí justificado. Sin entrar aquí en las cuestiones que pondrían en tela de juicio ese lado del proyecto, ya que no es la meta de este ensayo, es interesante completar el cuadro de la situación en la frontera con la información que ofrecen las fuentes contemporáneas y escritas por las mismas plumas, las de los misioneros, pero que no pertenecían al discurso público ni al gran narrativo de la Compañía.

Ya se han mencionado las cartas que el padre Consag recibía con cierta frecuencia. Del contenido de las mismas se infiere que había escrito, enviado y recibido más cartas: es que los misioneros se carteaban entre sí dentro de la misma Baja California, con los misioneros de Sinaloa, así como con los jesuitas que trabajaban en el centro de la Provincia en la Ciudad de México. Los misioneros de origen no-hispano también se carteaban con los miembros de sus antiguas provincias en Europa Central. Buena parte de esa correspondencia hoy está perdida, o bien descuidada por estar relegada a un segundo plano durante mucho tiempo con respecto al gran narrativo por parte de los investigadores.<sup>10</sup> Las circunstancias físicas en que circulaban, imaginables gracias a las descripciones como lo es la anteriormente citada, también ofrecían más oportunidades para que se perdieran que no para que se conservaran. Un buen ejemplo es la carta de Consag al padre Agustín de Luyando, otro de los misioneros en Baja California, encontrada por casualidad «antes del año 2001» (Lazcano-Peričić, 2001: 127) en la misión San Francisco Javier Viggé-Biaundó durante la restauración de un óleo:

Al iniciar los trabajos en uno de los óleos, se encontró una serie de cartas de misioneros que formaban un cartón utilizado para hacer una carpeta de tela en que se guardaban los corporales. Mediante un proceso especializado las cartas fueron separadas encontrándose tal vez 25 cartas y fragmentos, y entre ellas estaba la de Consag a Luyando. Estas cartas son de las que normalmente se escribían entre sí los misioneros (Lazcano-Peričić, 2001:127-8).

En el comentario extenso a la *Descripción compendiosa* de Consag, que el padre delBarco redactó en su *Historia Natural y Crónica de la antigua California*, intitulado *Adiciones a las noticias contenidas en la Descripción compendiosa de lo descubierto y conocido de la California* se encuentra la descripción de una circunstancia en que circulaba la mencionada correspondencia: puesto que los alimentos escaseaban haciendo sufrir tanto a los misioneros como a los indios, se consideraba regalo

<sup>10</sup> La tendencia hacia la ampliación del cuerpo de documentos para la historia de las regiones fronterizas se nota tanto en la investigación reciente de todo tipo de escrito que ha quedado de esa región y época como en la formación de archivos de esos escritos, en primer lugar cartas, como lo es la utilísima colección digitalizada de la Universidad de Arizona: University of Arizona Institutional Repository (UAIR).

precioso un pan que de vez en cuando un misionero enviaba a otro por indios, acompañando el envío con alguna carta. El indio comió el pan en el camino sin poder concebir que la carta «decía» que él lo llevaba. En la segunda ocasión en que el padre le confió el envío del pan, el indio, para comer el pan en paz, se «escondió» de la vista de la carta, sorprendiéndose al ser acusado nuevamente por el mismo delito:

El portador tenía buenas ganas de comer lo que llevaba, mas por otra parte tenía miedo que la carta se lo contase después al padre. (...) El neófito replicó, pues ahora no tiene razón. Es verdad que la otra vez me vio comer el pan y aunque también es verdad que ahora lo comí, pero él no me vio, porque lo escondí y muy bien y en otra parte donde no podía verme me lo comí... (Consag *apud* Lazcano –Peričić, 2001: 329).

Más allá de lo anecdótico y circunstancial, este episodio procura un buen ejemplo de encontrón entre las dos culturas que constantemente se producía en el espacio de la frontera, y que el género mayor refiere como circunstancias que el misionero soluciona con facilidad. Consag repetidamente menciona situaciones en que a los indígenas se les llamó la atención sobre el «error en que estaban», sin mencionar los detalles de los efectos inmediatos de sus palabras. Sin embargo, de sus cartas, así como de las cartas de los otros misioneros, se infiere que amén de los titubeos constantes del proceso de evangelización y reducción de los indígenas en las misiones, lo que les preocupaba más todavía era ¿qué hacer con sus propias costumbres, con su propia cultura en medio de un mundo que en todo momento y en cada metro de su espacio se rebelaba contra a su conservación incluso en segmentos más nimios y a primera vista insignificantes.

Las cartas de Consag son relativamente discretas en cuanto a los detalles de este orden. La ya mencionada, fechada el 4 de agosto de 1732, año de la llegada de Consag a Baja California, informa al destinatario acerca de los movimientos de los padres misioneros entre las misiones. La segunda, fechada el 31 de octubre de 1746, precede el envío del *Derrotero del viaje* por el golfo de California, y además de las muestras de obediencia a la subordinación de la jerarquía dentro de la Compañía, así como de esta a la Corona (que era la que otorgaba permisos para las exploraciones y fundaciones de misiones y presidios), contiene datos técnicos sobre el texto del *Derrotero*, y, en forma de conclusión, la queja de que no haya más subvenciones para las exploraciones:

Contribuyeron para los costos de la expedición todas las misiones, según cada cual podía, no se todavía la suma de todas. (...) Se añade la mucha escasez de bastimentos que para proveer las cuatro canoas que fueron a la entrada, quedó esto tan exhausto que es menestar gran cuidado y economía para poder mantener la misión. Si se mudaren las circunstancias se harán otras entradas (Consag *apud*. Lazcano Peričić, 2001: 193).

Sin embargo, no eran las adversidades de orden material las que aquejaban ni hacían perder el ánimo o dudar al padre. En los años subsiguientes lo que le molestaba, y hacía saber a los otros sus quejas, era la laxitud en la conducta de algunos misioneros, que veía como el mayor peligro para el proyecto misional. En la carta al padre misionero Agustín de Arriola de 1749 le advierte acerca de las calumnias que contra él y su compañero trama otro padre, por lo visto destituido de su misión en Sinaloa por conducta indecorosa, enviando a otros misioneros cartas con calumnias contra el padre Arriola:

No son esas (las calumnias) de marca maior al primer aspecto: pero desdican del decoro de Vuestra Reverencia y de Nuestra Compañía. El consuelo, que Vuestra Reverencia puede tener, es que con solo consolarle a Vuestra Reverencia el modo, con que ellas la concibieron y abortaron, tiene Vuestra Reverencia un escudo y manifiesto de Su inocencia. (...) Caso que la carta escrita por Arroio llegue a manos del P. Provincial o Visitador General, esta Vuestra Reverencia con este mi aviso prevenido (Consag, 1749, Biblioteca F. X. Clavigero, Univ. Iberoamericana, Col. de manuscritos de CMAPSIM, No 148).

En la última carta de las poquísimas suyas, escrita en 1751 poco antes de emprender la exploración de la región entre Sierra Madre y el océano Pacífico, es donde mejor conocemos a un Consag íntimo. La escribió al padre Joseph Göbel, quien desde la Ciudad de México enviaba a los misioneros las mercancías, el correo y los libros que estos le encargaban, así como las noticias de lo que pasaba en la capital del virreinato y en Europa, de manera que las noticias sobre la rutina que intercambian resultan interesantes para la reconstrucción de esta parte de la vida misional. La parte a la que nos referimos Consag se la había escrito en alemán (y los dos provenían de la provincia austríaca de manera que era su lengua de comunicación) y en la copia de la carta, hecha en aquel entonces, está traducida al castellano:<sup>11</sup>

Verdaderamente el que busca otra cosa en las Indias que servir à Iesucristo, vivirà muy desconsolado, y en donde pensaba se podía salvar mas fácilmente, esta mas arriesgado a perderse. Como nosotros extranjeros venimos por servir a Iesuchristo, y padecer por amor suio, y a imitación suya, nunca nos emos de olvidar de esta primera intención que tuvimos, por lo qual es menester oir y no oir, esto es dejo entrar por un oído y por el otro salir, ver y no ver, esto es, mirar la cosa aunque nos iera y cause dolor, como cosa que se egecuta en otros, y para vivir con algún sosiego olvidarse de todos los estilos de alla y acomodarse a los de acà, por que según son las Naciones y Genios distintos (Consag, 1751, British Library Add. 13986, fol, 297r–302v, sin paginación).

<sup>11</sup> Es de suponer que la correspondencia entre los padres misioneros no era tan solo “cosa de dos” y que las cartas con mucha probabilidad fueron, o pudieron ser leídas en el camino. Es probablemente por ello que Consag escribe la parte más delicada de su carta en alemán, y el hecho de que esa parte en la copia, que es la que se conserva, fue traducida al castellano con nota al margen que lo explica, habla en pro de la exactitud de esta suposición.

Por comentarios de contemporáneos y correligionarios (Clavigero y del Barco entre otros) así como por la carta edificante que a su muerte redactara y publicara el provincial Francisco Zevallos, Consag era perseverante en su celo misional, consecuente, gran trabajador, ingeniero capaz de construir presa nunca antes vista en Baja California y constante en su fe, a pesar de lo que a lo largo de los años le tocó «oír y no oír, ver y no ver». Y la tendencia de asomarse a la otra cara de esas vidas, representadas como ejemplares en las cartas edificantes, por medio de las fuentes escritas que no forman parte del discurso oficial, demuestra que la dedicación de toda una vida —literalmente— a la conversión y aculturación de los habitantes de las fronteras del mundo evangelizado e hispanizado en las dos Américas no pasaba sin titubeos ni excesos. Todos los misioneros, sobre todo los centroeuropeos, al emprender la dura y peligrosa travesía del Atlántico o durante las largas esperas del embarque en Cádiz, vinculaban su futuro trabajo misional con el martirio. Ese deseo, probablemente algo abstracto, se encontraba en el terreno de la frontera del Norte con penurias de formas muy concretas. A propósito, han quedado para la posteridad observaciones ya famosas: la del padre Juan de Ugarte, quien supuestamente decía que su trabajo misional en Baja California que duró 30 años se puede comparar con el trabajo que duraría 60 en cualquier otra parte del mundo por lo dura que era la vida allí. (Cf: Dunne, 1968: 153); la del padre Jakob Baegert, quien, para contradecir las calumnias según las cuales la Compañía se había enriquecido en Baja California con los metales preciosos y perlas, dijo que la mayor riqueza californiana consta en el número de púas en los cactus, porque él mismo en tan sólo una rama las había contado, 1680 (Cf: Hausberger, 1997: 91).

En su análisis del cuerpo importante de cartas, Hausberger ha extraído una serie de situaciones y tipos de conducta que pueden calificarse como excesivos y que llevan en sí el germen del conflicto entre lo que se esperaba de los misioneros y de lo que ellos esperaban en las misiones, con lo que de verdad allí encontraron y tuvieron que enfrentar en la vida día a día. En primer lugar, tenían que adaptar la conservación del bagaje cultural que llevaban, «...todos los estilos de allá» al decir de Consag, a las circunstancias a él adversas: había que conformarse con la escasez o falta de alimentos básicos como pan, café, aceite o vino, con las noches sin vela o sebo porque estos faltaban la mayoría de las veces; muchas veces había que acostumbrarse a la vida sin reloj, porque, si el que el padre misionero tenía se descomponía, se tardaba meses en componerlo en las ciudades alejadas; Hausberger menciona la falta de utensilios primordiales, tales como lentes, que si se rompían, el misionero pasaba años viviendo sin ver bien en su derredor; se vivía sin noticias del mundo y Consag lo destaca como uno de los problemas más graves dada la experiencia intelectual y la educación que los misioneros llevaron de sus provincias de origen:

Lo agradezco mucho las noticias que me da y las que me promete embiar. Los PP. que traen Mercurios y noticias, Dios sabe quando vendrán. (...) Los mas de los PP. somos amantes de las noticias Europeas, y qualesquiera noticia tocante a la Compañía para mi es muy apreciable (Consag, 1751, British Library Add. 13986, fol. 297r-302v, sin paginación).

La soledad, a la que se refieren en numerosas cartas, la diferencia entre la vida idílica que algunos se imaginaban en las misiones y la realidad que se reducía a la combinación de duro trabajo físico para poder subsistir y mantener la misión y caza de los indios a evangelizar y reducir a los pueblos fijos; la diferencia entre la imagen de California como tierra prometida que el Señor guardaba para la Compañía (idea enraizada entre muchos jesuitas novohispanos entonces), incluso rica en metales, y la realidad; la diferencia entre la imagen preconcebida del indio como ser sin voluntad y dócil, y el indio real, que defendía su forma de vivir; las enormes dificultades lingüísticas, a las que también se refiere Consag en su diario de viaje hacia el océano Pacífico, en la carta a Göbel y en la dirigida al provincial, padre Escobar y Llamas, y que hacía a los padres rebelarse contra mudas frecuentes de una región a otra. Estas situaciones de conflicto constante con el derredor, aunadas al miedo constante a las serpientes y bichos venenosos, a los animales que se metían en sus precarias viviendas, a los ataques de indios del Norte y a las enfermedades de que padecían tanto ellos como los indios, llevaron a muchos a estados de depresión, agresividad e incluso de locura.<sup>12</sup> Se conservan datos sobre varios padres que sucumbieron ante la tentación materializada en la desnudez de las indias, siendo uno de ellos el padre Domínguez, a quien el padre Consag menciona como autor de calumnias contra otros padres en su carta al padre Arriola (*Cf.* La cita de la carta en este ensayo y Hausberger, 1997). Se conocen casos de padres que para curarse de las dolencias y enfermedades que los martirizaban largos años recurrían a los hechiceros y de los que tomaron plantas que los indios consideraban medicinales.

Detrás de todos los casos mencionados están largos procesos que, como quiera que sea, necesariamente comportaban elementos de adaptación al contexto dado en todas sus dimensiones por parte de los misioneros, así como por parte de los indígenas. La sociedad que fue creándose poco a poco en la interacción entre los padres en un proceso constante de adaptación a la realidad dada y los indígenas cuya reacción variaba entre la relativamente pacífica aceptación de la evangelización y colonización por un lado o el abierto rechazo por la otra, y que siguió con su proceso de formación incluso después de haberse ido los misioneros, desde luego no tuvo nunca la forma que idearon los jesuitas antes de llegar a la Baja California. Fue y es distinta. Siendo así, la cultura de los colonizadores nunca pudo implantarse de la manera ideada: en vez de ello, el conflicto o el diálogo de las culturas de las dos partes que se encontraron en la frontera del Norte fueron creando un espacio cultural diferente de las dos iniciales, resultado de la situación y proceso de interculturalidad. Dejamos a conjetura qué tan conscientes estaban los padres jesuitas de este proceso cultural que iniciaron, queriendo lograr un resultado distinto: una sociedad cristiana ideal, inspirada en el lema medieval de *ora et labora* y que, para lograr esa meta, dejaron «lo mas estimado en sus tierras y pasaron por tantos mares» (Consag, 1751).

12 Además de Hausberger, Ignacio del Río ha investigado el tema de los enloquecimientos tanto entre los soldados españoles situados en los presidios como entre los misioneros en «Autoritarismo y locura en el noroeste hispano. Implicaciones políticas del enloquecimiento del visitador general José de Gálvez», Estudios de historia novohispana, ISSN 0185-2523 No. 22.

Para saber cómo, vale y hace falta adentrarse en el gran narrativo así como en los apuntes menos formales que permiten ponernos a la sombra de todos los que estaban involucrados en ese difícil proceso de formación de nuevas identidades culturales.

## Bibliografía

- Apostólicos afanes de la Compañía de Jesús escritos por un padre de la misma sagrada religión de su provincia de México* (1754), Barcelona, Pablo Nadal, impresor de la calle de la Canuda.
- Bannon, J. F. (1970). *The Spanish Broderland Frontier 1513 – 1821*, Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Barco, M. del «Adición al derrotero del viaje del padre Consag del año de 1746», *Historia Natural y Crónica de la antigua California* León-Portilla, M. (ed.) México: UNAM 1988.
- British Library Add. 13986, fol. 297r-302v, (sin paginación). Consag, 1749, Biblioteca F. X. Clavigero, Univ. Iberoamericana, Col. de manuscritos de CMAPSIM, No 148).
- Burrus, E. S J – Zubillaga, F. S J (1986). *El Noroeste de México. Documentos sobre las Misiones Jesuíticas 1600-1769*, México: UNAM.
- Clavigero, F. X. (1789). *Historia de la Antigua o Baja California*. México: Porrúa 1970.
- Dunne, P.M. (1968). *Black Robes in Lower California*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gerhard, P. (1982). *The North Frontier of New Spain*. Princeton: Princeton University Press.
- Hausberger, B (1997). «La vida cotidiana de los misioneros jesuitas en el noroeste novohispano», *Estudios de historia novohispana*, ISSN 0185-2523 No 17, pp. 63 – 106.
- Lazcano, C.–Perićić, D. Eds. (2001). *Fernando Consag: textos y testimonios*. Ensenada: Fundación Barca et al.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco*, 4ª ed. 1986. Barcelona: Ariel.

- O’Crowley O’Donnel, P. A. (1774). *Idea compendiosa de la Nueva España*. Cádiz.
- Ponce Alcocer, M. E. (2005). *Carta del P. Fernando Consag de la Compañía de Jesús Visitador de las Misiones de Californias a los Padres Superiores de esta Provincia de Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana.
- Río, I. del (2000). «Autoritarismo y locura en el noroeste hispano. Implicaciones políticas del enloquecimiento del visitador general José de Gálvez», *Estudios de historia novohispana*, ISSN 0185-2523 No 22, pp. 111-138.
- Scharlau, B. (2003). «Repensar la Colonia, las relaciones interculturales y la traducción», *Iberoamericana* 12, p. 99.
- Torres Pacheco, M. C. (2007). «Los coadjutores de habla alemana», *Desde Los confines de los imperios ibéricos* (Karl Kohut y Ma Cristina Torres Pacheco Eds.), Frankfurt – Madrid, Vervuert– Iberoamericana.
- Torre Revello, J. (1940). *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la colonia*. México: UNAM.
- Venegas, M. – Burriel, A.M. (1757). *La Noticia de California y de su Conquista Temporal y Espiritual hasta el Tiempo Presente*. Madrid.
- Villa-Señor y Sánchez, J. A. (1748). *Theatro Americano. Descripción general de los reynos y provincias de la Nueva-España y sus jurisdicciones*, México, Imprenta de la Viuda de D. Ioseph Bernardo de Hogal, Impressora de Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada en todo este Reyno. Calle de los Capuchinos.
- Wagner, H.R. (1937). *The Spanish Southwest 1542-1794. An Annotated Bibliography*. Albuquerque: The Quivira Society.
- Weber, D. (1992). *La frontera española en América del Norte*, 1ª ed. en español. México: FCE 2000.
- Zevallos, F. (1746). *Carta del padre Provincial Francisco Zevallos sobre la poslitica vida y virtudes del P. Fernando Konsag, Insigne Missionero de la California*. México: Impresa en el Real, y mas antiguo Colegio de San Ildefonso.

## Los catecismos pictográficos: simbiosis de dos culturas

Hariet Kristl Quint Berdac de Comparán  
Universidad de Guadalajara, México

El afán evangelizador de los españoles durante la conquista de México, sólo se puede entender si recurrimos a las bulas firmadas por el Papa Alejandro VI en 1493, conocidas también como las Bulas Alejandrinas. En ellas se estipulaba que los Reyes Católicos de Castilla y León tenían el derecho de gobernar las nuevas tierras descubiertas, pero, además, tenían el deber de convertir al catolicismo a sus pobladores. Es evidente que los naturales no entendieron el razonamiento de esta concesión pontificia y opusieron resistencia. Ante la denuncia de la violencia que se ejercía para lograr su sumisión, los reyes decidieron convocar una junta de teólogos y juristas que se reunió en Burgos en 1512 con el fin de estudiar el asunto. De ahí surgió el Requerimiento de Palacios Rubio, en el que tras explicar cuál era la autoridad del Papa y la naturaleza de la donación que había hecho a los reyes, se les informaba a los naturales que de convertirse a la fe cristiana recibirán muchos privilegios y mercedes, de lo contrario se les hará la guerra, serán sometidos a la esclavitud y se les quitarán todos los bienes. Este requerimiento fue leído en castellano antes de cada batalla a partir de 1513 hasta 1542 cuando, después de la Junta de Valladolid, los indios fueron reconocidos como “señores naturales” de sus pueblos y se preparó una carta en la que se solicitaba su amistad y colaboración.

Violento o amistoso, duda no cabe que el proceder fue una imposición. Y es sabido que la conquista espiritual de México ha ido de la mano con la destrucción, sobre todo, de las imágenes religiosas prehispánicas. Aun así, no podemos hablar de una *tabula rasa*. Aunque la intención de la conquista militar y espiritual era la de arrasar con toda imagen que pudiera recordar su propia ideología y religión a los naturales, la cultura no se puede desterrar tan fácilmente. Es por eso que el cristianismo en México fue enriquecido con rasgos de la cultura prehispánica.

La evangelización de los naturales se llevó a cabo con ciertas dificultades, además de la resistencia cultural, existía el obstáculo de la lengua, pero sobre todo la necesidad de transmitir conceptos dogmáticos nuevos, como el infierno, el cielo o la santísima trinidad. Los primeros evangelizadores fueron franciscanos. Tres de ellos, de origen flamenco, consiguieron venir a la Nueva España en 1523 con licencia del Emperador. Ellos fueron: fray Juan de Tecto (Johann Dekkers), guardián del convento de Gante, fray Juan de Aora (Johann van den Auwera), y Pedro de Gante (Peter van der Moere), pariente de Carlos I. El empeño evangelizador de estos tres franciscanos, según lo describe el cronista mestizo Diego Muñoz Camargo, fue conmovedor:

Diremos de la grande admiración que los naturales tuvieron cuando vinieron estos religiosos, y cómo comenzaron a predicar el Santísimo y sagrado Evangelio de Nuestro Señor y Salvador Jesucristo. Como no sabían la lengua, no decía sino que en el infierno, señalando la parte baja de la tierra con la mano, había fuego, sapos y culebras; y acabando de decir esto, elevaban los ojos al cielo, diciendo que un solo Dios estaba arriba, asimismo, apuntando con la mano (Muñoz Camargo, 1972 I: 20).

Los frailes empezaron a agrupar a los indios en barrios en torno a las iglesias que pronto se construyeron. Además de enseñarles oficios su tarea principal fue la de evangelizarlos. Utilizaron para este fin unos pequeños libros cuyo texto fue escrito en náhuatl pictográfico.

En el Instituto de Investigaciones Históricas en la UNAM se encuentra uno de estos ejemplares que se titula: *Catecismo de la Doctrina Cristiana de Fray Pedro de Gante*. El original en el que se basa esta edición facsimilar se encuentra en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional en Madrid. Se trata de un pequeñísimo libro de 5.5 x 7.5 cm, del tamaño de una cajetilla de cigarros, en cuyas 83 páginas de papel blanco aparecen una serie de figuras iluminadas de dibujo muy simple. Los dibujos están colocados en franjas seriadas que se continúan de izquierda a derecha, en ambas planas. Aunque el papel sea europeo, el sentido de lectura no lo es del todo. En la primera página de este librito en letra escrita a mano con tinta azul se consigna: “este librito es de figuras con que los Misioneros enseñaban a los Indios la Doctrina a el principio de la conquista de Indias” (Anexo 1). El texto empieza con la fórmula para persignarse, le sigue el Padre Nuestro, el Ave María, el Credo, los Mandamientos de la Ley de Dios, los Mandamientos de la Santa Madre Iglesia, los Sacramentos y al final las Obras de Misericordia.

El texto del librito consta, en este ejemplar particularmente, únicamente de imágenes. (Anexo 2). Hay otros catecismos, como el de Gómez de Orozco, en el que podemos encontrar el texto náhuatl en sus dos formas de escritura: la pictográfica y la alfabetizada. Material interesante, sin duda alguna, para los estudios filológicos.

El propósito de estos pequeños libros era que se pudieran guardar y transportar fácilmente para que el neófito los consultara cuantas veces fuera necesario, y de esta manera pudiera aprender los nuevos conocimientos. Por ello se concibieron muy prácticos y manuales. La lectura de estas pictografías se enseñaban a un gran número de personas. Cada una de ellas se convertía en catecúmeno de un grupo de indígenas, a los que ayudaba a progresar en el aprendizaje de la nueva fe. La circulación de estos catecismos era muy intensa y su utilización era constante. En los manuscritos que aún se conservan se nota las marcas del uso continuo que se les daba.

A pesar de que datan del siglo XVI, la originalidad de estos textos hizo que los especialistas los clasificaran en una sección aparte de los demás documentos pictóricos indígenas mesoamericanos. Hasta la fecha hay 42 ejemplares censados que se encuentran en diferentes partes del mundo.

Estos cuadernillos, además de catecismos pictográficos, son llamados también Códices testerianos porque durante un tiempo se pensó que su inventor fue Jacobo de Testera. También se pensó por un tiempo que Fray Pedro de Gante había inventado este sistema pictórico debido a que el catecismo al que hacemos alusión en este texto y del que se presentan las imágenes, tiene su firma. Se suponía, entonces, que los inventores eran europeos y que los dibujos se derivan de la iconografía cristiana.

A mediados del siglo pasado un investigador mexicano, Joaquín Galarza, desarrolló un método de lectura de estos *Códices testerianos*, a los que define como: “un grupo de documentos pictóricos indígenas tradicionales (...) que contienen la doctrina y el catecismo cristianos, y que fueron realizados en pictografías” (Galarza, 1999: 35). Galarza refuta lo que se pensó durante mucho tiempo de la autoría de estos documentos. Es decir, no fueron los europeos los que los inventaron sino los *tlacuilos*, los escribanos indios, porque eran conocedores de los dos sistemas de transcripción de su lengua: la pictográfica y la alfabetizada. Pero dado que el contenido de estos códices o catecismos era ajeno a la concepción religiosa y cultural de los indios, podemos hablar de un producto de fusión dentro del sistema tradicional de escritura indígena, es decir, los elementos de la iconografía cristiana fueron adaptados al sistema indígena de escritura, dicho de otro modo, las ideas de la nueva fe se expresaron en palabras nahuas a través de su escritura pictográfica. Sin duda alguna, los *tlacuilos* pudieron inventar estas nuevas palabras y su escritura en náhuatl pictográfico solamente en estrecha colaboración con los frailes evangelizadores. Esa misma idea, de la colaboración, la tiene también Luis Resines Llorente, historiador y Teólogo de Valladolid, quien en el 2007 publicó un *Diccionario de los Catecismos Pictográficos* cuyo valor consta, más que nada, en que reproduce las imágenes del catecismo atribuido a Gante y el de Bernardino de Sahagún acompañados de su traducción al español, todos ellos documentos raros, de difícil acceso, en el mejor de los casos facsímiles, porque la mayoría de los originales se encuentran resguardados en el extranjero.

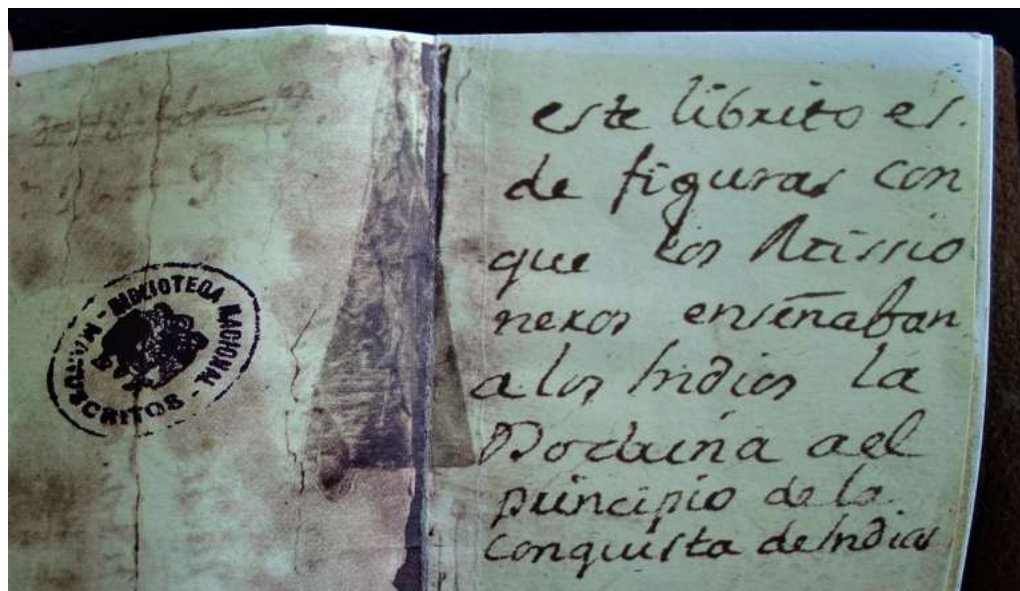
Ángel María Garibay teniendo en cuenta que los autores de estos libros fueron los frailes evangelizadores, considera los textos:

Una literatura artificial y exótica. Artificial, porque no es la producción espontánea del pueblo vencido, sino la tentativa brillantemente lograda, de comunicar a los indios, en su propia lengua, pensamientos y emociones que no eran las suyas. (...) exótica por sus autores que le son extranjeros, por la materia que es enteramente nueva para ellos (Garibay, 2007: 707).

Ahora que sabemos que los autores de estos textos pictográficos fueron los *tlacuilos*, ¿cómo podemos entender este rasgo exótico del que habla Garibay? Porque también es evidente que en el caso de los Códices testerianos, no hablamos de textos de creación como para señalar con exactitud a una persona como autor. Se trata de textos conocidos en una lengua que había que trasladar a otra en la que los términos, además, eran desconocidos. Y me parece que aquí es en

donde radica el gran arte y mérito del *tlacuilo*: de comprender los nuevos conceptos dogmáticos del cristianismo y, en el diálogo con su propio corazón, encontrar en su lengua náhuatl el nombre y glifo adecuado para nombrar lo exótico. La autoría, entonces no consta en haber escrito un texto nuevo, sino en el todavía más complicado quehacer de la comprensión y enunciación de conceptos abstractos ajenos a su idiosincrasia. El acto de la creación va de la mano con el acto de nombrar.

Decía Garibay también que estos libritos son de las “más bellas enseñanzas de la historia de las ideas”. Únicos en el mundo, se dieron en este contexto de una masiva alfabetización cristiana de la población indígena recién conquistado México y pueden considerarse como uno, de tantos, vestigios de aculturación que existen en nuestro territorio nacional. Simbiosis de dos culturas, nacieron de una relación forzada en la que uno quería enseñar y el otro entender. La pictografía testeriana es una escritura basada en imágenes codificadas que permite un acercamiento a los aspectos culturales, la lengua, la visión del mundo, a conceptos y formas de simbolizar. Tloque nahuaque no fue sustituido por la Santísima Trinidad, al contrario, convive al lado de ella.



Anexo 1



Anexo 2

## Bibliografía

- Galarza, Joaquín (1999). Códices o manuscritos testerianos. *Revista Arqueología*, Vol. VII, No. 38, México, julio-agosto.
- González, María del Refugio (2008). *Estudios introductorio, Cartas de Indias*, ed. Facsimilar. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Mendieta (de), Gerónimo (1870). *Historia eclesiástica indiana*, Joaquín García Icazbalceta (editor). México: Antigua Librería. Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999 (URL: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12038305328923728654435/index.htm>), (19.03.2009)
- Muñoz Camargo, Diego (1972). *Historia de Tlaxcala*, Edición facsímil, (Ed. Alfredo Chavero). Guadalajara: Edmundo Aviña Levy Editor, Biblioteca de Facsímiles Mexicanos, No. 6.



## Los libros devotos. Influencia del Catecismo del Padre Ripalda en la Guadalajara de los siglos XVII al XX

Sergio López Ruelas  
Universidad de Guadalajara, México

### Antecedentes

Durante la evangelización de la Nueva España, en la que los indígenas recibían instrucción católica-cristiana, se suscitaba en Europa la Reforma Protestante, ante este hecho las autoridades clericales atendieron la situación con la tarea contrarreformista a través del Concilio de Trento<sup>1</sup> (1545-1563) acentuando la diferencia frente a las nuevas modalidades del cristianismo y del antiguamente usado concepto de cristiandad (Yáñez, 2001: 23). Una de las conclusiones de Trento, fue la necesidad de reforzar la catequización de los propios católicos, para impedir nuevas deserciones de la fe. Esto dio pie a la elaboración de catecismos y manuales para favorecer los impulsos de los fieles, se revaloró la función de la oración, entendida como un vínculo entre Dios y el Hombre, que no requería la intervención del sacerdote (Tenenti, 2003: 328).

El interés del tema propuesto radica principalmente en explicar la influencia de un libro devoto (Castañeda, 2002: 327) como lo fue el *Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo Martínez de Ripalda*, en la comunidad católica de Guadalajara entre los siglos XVII y XX.

### 1. Los libros devotos

Se entenderá como libro devoto a todo aquel escrito creado con la finalidad de lograr el acto de la devoción a Dios, acto del cual se toma en cuenta todo aquel momento de recogimiento en oración (Pego, 2004: 28) Esta literatura promovía la devoción a Dios, a las advocaciones marianas y a los Santos, era también formadora de la buena moral y las buenas costumbres. *El libro de oración y meditación* de fray Luis de Granada, (del Campo, 2005: 45) fue uno de los libros más utilizados tanto en Europa como en la Nueva España, su éxito fue absoluto, tuvo 125 ediciones entre 1554 y 1680.

Carmen Castañeda explica que la sensibilidad religiosa se incrementó en los siglos XV y XVI, principalmente en el arte ya que los hombres “necesitaban de una religiosidad más

---

<sup>1</sup> Concilio de Trento 1545-1563. El Concilio hizo una revisión general de toda la doctrina, ya fuere sobre la Biblia, sobre cada uno de los Sacramentos, como la legítima autoridad que le asiste a la Iglesia y la misión que debe cumplir en el mundo. La Iglesia, como madre y maestra de la fe, tuvo que aclarar conceptos dudosos, afianzar verdades, promulgar nuevas leyes y anunciar sanciones disciplinarias a los infractores. Defensa de la Sagrada Escritura. Doctrina sobre el pecado original, la santificación y la gracia, sobre los Sacramentos, especialmente sobre la Eucaristía y la Misa, sobre el culto de las imágenes y las indulgencias. Disponible en <http://es.catholic.net/sacerdotes/222/2454/articulo.php?id=23278> (consultado el 20 de agosto de 2012).

perceptible al corazón que una concebida para el espíritu” (Castañeda, 2002: 328-329) y los libros devotos fueron los instrumentos adecuados para conducir a tal necesidad mística, descubriendo los misterios más altos de la divinidad y permitiendo que las personas intimaran en las verdades más luminosas y saludables. Una explicación para tal comportamiento devocional la da el padre García Mazo, quien, en su pensamiento decimonónico, consideraba que la filosofía predicada en tales lecturas enseñaba al hombre sus deberes, armonizaba sus costumbres, le proveía de armas contra sus pasiones, conduciéndolo a la perfección (García Mazo, 1852: 5).

Este tipo de lecturas llegaron a México gracias al interés que despertó el enseñar y promover el catolicismo en el Nuevo Continente. A finales del siglo XVI, poseer un libro devoto era todo un lujo, pues ese famoso artefacto en el que se podían encontrar las más importantes oraciones católicas impresas, había llegado desde el Viejo Continente como parte de las bibliotecas de religiosos y de algunos pocos afortunados españoles.

### 1.1 Los Catecismos y su evolución

“Id por todo el mundo y proclamad el Evangelio a toda la creación” (Biblia de Jerusalén, Marcos 16:15). Estas palabras revelan el carácter universal católico, siempre dispuesto a incorporar al plan salvador de Dios, no sólo a su pueblo elegido, sino también a todas las naciones (*goyim*).<sup>2</sup> El significado etimológico de catecismo viene de la voz griega *κατηχισμός*, que significa compendio o tratado de alguna rama del saber, del que deriva a su vez el concepto *κατηχούμενος* (*catecúmeno*) (Pabón, 1967: 339) forma en que se designa a los aspirantes que se hallan en etapa de aprendizaje de los preceptos cristianos. Conviene establecer que, para la presente investigación, la definición que María Adelina Arredondo hace de catecismo es la más acertada:

Catecismo: proviene del latín *catechismus*, que significa instruir, que a su vez proviene del griego *katechismo*, que puede traducirse como compendio sobre alguna rama del conocimiento y de *katecheo*, que de manera más específica significa instruir a través de un sistema de preguntas y respuestas. En su acepción castellana se aplica a un texto que en forma de preguntas y respuestas contiene la exposición sucinta sobre algún tema (Arredondo, 2013).

Durante el Medioevo, los manuales de instrucción religiosa estuvieron destinados exclusivamente al uso del clero, que se encargaba de ilustrar al pueblo llano en los dogmas de la fe, pues de esa manera se evitaría la malinterpretación o confusión del contenido.

<sup>2</sup> En la lengua hebrea se utiliza la palabra *goy* para referirse al individuo no judío. El significado literal es nación, siendo su plural *goyim*, que expresa la otredad con respecto a los paganos o gentiles.

## 1.2 El papel de los catecismos en la evangelización de la Nueva España

Los misioneros se vieron en la necesidad de aprender las lenguas de los naturales, ante estas necesidades surgieron muchos cuadernillos escritos en lenguas indígenas de contenido religioso, lingüístico y catequético, destinados a los llamados gentiles de Indias; el casi centenar de catecismos elaborados por evangelizadores contenían textos breves, adaptados por los eclesiásticos para la difusión controlada de los preceptos cristianos, contenían los conceptos básicos de la doctrina como los Sacramentos, los Mandamientos, un conjunto de Oraciones: Padre Nuestro, Ave María, Salve y los elementos del ritual, que las nuevas prácticas religiosas convirtieron en gestos cotidianos.

## 1.3 Los catecismos coloniales y su labor pedagógica

Sobre los primeros catecismos que se utilizaron en el Nuevo Mundo, se sabe que fueron traídos desde la Península Ibérica. El *Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo de Ripalda*, fue desde su creación, uno de los textos ejemplares para llevar a todos los rincones del Nuevo Mundo la palabra de Dios, vale la pena acercarse a estudios lingüísticos que han analizado este aspecto, destacando en el contexto de la catequización de los nativos mexicanos el de Lucía Rodríguez: *Nicneltoca yn Sancta Yglesia Catholica. Análisis textual de las doctrinas para indios publicadas entre los siglos XVI y XX*, donde la autora propone que en algunos catecismos, el aparato repetitivo de preguntas y respuestas permitió pensar poco y demandó actuar sin razonar (Rodríguez, 2004: 17).

Otra metodología fue la de evangelizar a través de los dibujos que Fray Jacobo de Testera recurrió, a estos se les conoció como testerianos mostrando a los indígenas elementos cristianos (Rodríguez, 2004: 17). La educación básica del cristiano resultaba muy elemental, la memorización de preceptos, normas y oraciones de la doctrina, necesarios para el seguimiento de la misa: Santiguarse, Padre Nuestro, Ave María y Credo. Fray Juan Bautista, quien reflexionaba, “¿es que esperamos a que sean perfectos los indios, para admitirlos a la comunión?” (Ricard, 1986: 242).

## 1.4 Las doctrinas en el México independiente

El establecimiento de un gobierno liberal apoyado en la constitución 1857, de marcada tendencia anticlerical, restaría autoridad a la Iglesia, los catecismos mexicanos fueron fraguados incorporando a su contenido religioso y educativo, la función de propaganda anti-liberal y anti-protestante. En este siglo, la Iglesia en México recomendó el uso de dos catecismos, los cuales se convertirían en textos catequéticos oficiales de algunas diócesis: los de Ripalda y Castaño, que estaban destinados a la educación doctrinal de niños y adultos; se abandonó el camino de adoctrinar en lenguas indígenas, a causa de que la Iglesia ya había decidido que la lengua de catequización en Hispanoamérica sería el castellano, el último catecismo redactado en un idioma de México fue en 1906.

La Revolución Mexicana de 1910 no repercutió de manera directa e ideológica en la estructura de los catecismos, sin embargo, en 1926 *la cristiada*, movimiento armado de carácter religioso, tomó a los catecismos como garantes y custodios de la fe. En el Concilio Ecuménico Vaticano II (1962 y 1965), se sentaron las bases para la regulación de la instrucción religiosa, el Papa Paulo VI solicitaba a los obispos que la catequesis estuviera regulada por las autoridades eclesiásticas y que se basara en un único texto doctrinal, surgió el *Catecismo de la Iglesia Católica* (1992), escrito por Juan Pablo II como el texto *doctrinal universal*. En la actualidad, en el contexto de la catequesis en México, los niños siguen memorizando los catecismos de los padres Ripalda, Castaño, Gasparri u otros, a la par que los catequistas les leen y explican el texto de 1992.

## 2. El Catecismo del Padre Jerónimo de Ripalda

Gracias a su carácter normativo, el texto del Padre Ripalda tuvo una fuerte influencia en la configuración de la identidad religiosa surgida en Europa y también en América, en la que se destaca una manera de vida regida por las prácticas religiosas (Castañeda, 2002: 342). Para los estudiosos, Ripalda trata de incluir en su *catecismo* “un compendio de todas aquellas cosas que el cristiano debe saber, creer y sostener” (Arredondo, 1999: 2). En este contexto, la perspectiva cristiana consiguió ser el eje rector del comportamiento y las relaciones sociales, dejando características que explican incluso la idiosincrasia actual de los habitantes de Guadalajara.

### 2.1 Jerónimo Martínez de Ripalda

Jerónimo Martínez de Ripalda, nació en la villa aragonesa de Teruel en 1536 (Sánchez, 1909: VII) religioso jesuita, se dedicó a los estudios teológicos, en los cuales sobresalió tanto que mereció la consideración y respeto de los ilustres teólogos de su época; durante algún tiempo desempeñó el cargo de Superior por parte de la Compañía en Villagarcía, Salamanca, Burgos y Valladolid. En Salamanca fue confesor de la ilustrísima reformadora del Carmelo, Teresa de Jesús. Ripalda le mandó que escribiese el libro de las *Fundaciones*. Posteriormente los superiores le nombraron Maestro de Novicios, además de su ejercicio como párroco, se sabe que Ripalda era un tenaz orador, gracias a sus conocimientos filosóficos y de teología.

Entre los escritos que legó al mundo, está el *Catecismo de la Doctrina Christiana*, que ha sido considerado como un soporte y difusor de los dogmas católicos, además de la traducción al castellano del *Contemptus mundi*<sup>3</sup> *Suave razonamiento, que hace el pecador a su Dios, en que amorosamente el insta con eficacia y perseverancia por el perdón de sus pecados: “que haze el pecador a su Dios, en que amorosamente el insta con eficacia y perseverancia por el perdón de sus pecados”* (Sánchez, 1909: XI). El padre Ripalda falleció el día 21 de abril de 1618, en la ciudad de Toledo.

3 El autor comenta acerca de la traducción que el Padre Ripalda hiciera de la obra de Fray Luis de Granada: Libro de la oración y meditación, *Contemptus mundi*, “De nuevo corregido por vn Padre de la Compañía de Jesús. Va añadido vn breue tratado de Oraciones y Exercicios de deuocion”. Recopilado por el Muy Reuerendo P. Fray Luys de Granada, de diuersos y graues Atores, publicado en Alcalá de Henares: Impresso con licecia de los Señores del Cosejo de su Magestad, en casa de Sebastia Martínez, que sea en gloria, fuera la puerta de los santos Martyres, Año MDLXXVI) De ésta comenta el autor ser “la obra que más fama le diera al religioso jesuita antes de la impresión de su catecismo”.

## 2.2 La biografía de un libro, *El Catecismo de la Doctrina Christiana* del Padre Ripalda, su vagar por el mundo y su llegada a la Nueva España

El Catecismo de Ripalda fue impreso por vez primera en 1591, alcanzando un gran éxito como texto evangelizador tanto en Europa como en América, en 1666 el *Ripalda* es editado por vez primera fuera del Viejo Mundo, en la ciudad de Manila de lengua tagala, (O'Neill y Domínguez, 2001: 4702) ante la necesidad de llevar a cabo la evangelización en lo que se conocía como las Filipinas, este acontecimiento corrobora el éxito del *Ripalda* en su función de fijar los valores cristianos para todo el orbe hispano. Durante el Virreinato en la Nueva España, nació la segunda doctrina del Padre Ripalda no europea, primera americana y mexicana, titulada, *Doctrina cristiana traducida de la lengua Castellana en lengua Zapoteca Nexitza* traducida por Francisco Pacheco de Silva, esto en 1687 en la Ciudad de México.

Sin embargo, el hecho de que el *Ripalda* haya sido impreso en Manila o México apenas en 1666 y 1687, la comparación de las subsecuentes ediciones del catecismo permite comprobar la efectividad de cierto tipo de formatos y el influjo de autoridades y grupos de poder diverso. *El Ripalda* siguió siendo impulsado por algunos gobiernos del México independiente, que lo utilizaron en las escuelas de primeras letras como medio de afirmación de una identidad mexicana. Por lo anterior, es claro deducir que el catecismo no solo fue aprovechado por ministros de la iglesia, sino que fue entendido como un importante medio de estabilización social.

## 2.3 La función del *Ripalda* en México y Guadalajara desde la colonia hasta el siglo XX

*El Catecismo de la Doctrina Cristiana del Padre Ripalda* marcó la pauta en cuanto a contenidos se refiere, gran parte de su aceptación entre los eclesiásticos del tiempo y del lugar, así como por los sistemas de gobierno; gracias a las traducciones a lenguas indígenas. Los catecismos estaban compuestos de tres partes, la primera estaba integrada por una especie de anexos para consulta, la segunda incluía las oraciones básicas y los principios doctrinarios y la tercera constituía el catecismo propiamente dicho, es decir, el conjunto de preguntas y respuestas que tenían por objeto la presentación de las oraciones y bases de la doctrina de manera didáctica.

En 1758 el jesuita Ignacio Paredes presentó el texto de Ripalda con adecuaciones, a fin de encontrar una identidad en el pueblo mexicano, tituló a su obra como *Catecismo Mexicano, que contiene toda la Doctrina Christiana con todas sus declaraciones: en el que el Ministro de Almas hallará, lo que a estas debe enseñar: y ellas hallarán lo que, para salvarse, deben saber, creer y observar. Dispuesto primeramente en Castellano El Padre Geronimo de Ripalda de la Compañía de Jesus* (Paredes, 1758, p. portada).

En este texto se pueden observar, más que los principios católicos, el lenguaje y sentido lingüístico que logra identificar al pueblo mexicano, lector devoto, respeta el contenido textual y adecúa las palabras al vulgo popular; aun así, demuestra superioridad en las palabras necesarias utilizando vocablos netamente en latín y castellano puro, tal cual explica en la presentación. Si bien la intención con la que fue elaborado este catecismo por el padre Ignacio Paredes, lejos de

parecer presuntuoso era afianzar el éxito del catecismo, podría asegurarse que cumplió con el objetivo al presentar ante el Arzobispado la obra de Ripalda adecuado a la identidad del pueblo mexicano.

## **2.4 El *Ripalda* en Guadalajara ante otros textos religiosos en México. Una comparación generalizada**

Durante la evangelización la tradición oral fue sin duda la más importante formadora de almas cristianas, ya que quien no sabía leer, sabía oír, retener y memorizar, por lo tanto, conocía de los preceptos católicos, la distinción del bien, del mal, del pecado y del infierno. De tantos catecismos utilizados en escuelas, barrios y parroquias han quedado sólo unos pocos resguardados en bibliotecas privadas, incluso en algunas públicas; el público general no tiene acceso a los textos, por los cuidados que estos requieren al encontrarse en estado de desgaste. En la ciudad de Guadalajara se conservan algunas ediciones en diferentes centros documentales, son pocos ejemplares, comparados con la función que cumplieron como parte de la evangelización de la Nueva España y de la Nueva Galicia en particular.

Luis Resines, importante investigador ha mostrado notable interés en los textos catequísticos en particular; hace una observación valiosa sobre el discurso del *Catecismo del Padre Ripalda*, en diferentes ediciones se ha añadido una frase que guarda cierto compromiso personal: “encomiéndose cada uno, y tenga devoción al santo de su nombre” (Resines, 1981: 80) estas palabras no fueron escritas de la mano de Ripalda, según lo estudiado por Resines, sino que fue agregada después y siguiendo la metódica original continúan las preguntas en tono imperativo, directo y en tiempo presente, modo de discurso que impone cierta autoridad del catequista ante el educando.

El *Ripalda* obtuvo la primicia de ser el texto reconocido por excelencia en los primeros años de evangelización en México y aún en la primera mitad del siglo XX, su difusión en la ciudad de Guadalajara se realizaba según las ideas y normas que establecía la Arquidiócesis, máxima autoridad religiosa; una de las normativas que implantó fue la fragmentación del texto de acuerdo a la edad y grado del público infantil, aunque también se utilizaba en el público adulto. Lo anterior ha dejado como herencia catequística la utilización del modo imperativo en tiempo presente perfecto, como la mejor y más adecuada manera de enseñar y propagar la fe, situación que encontramos en catecismos actuales que los niños del siglo XXI estudian desde muy temprana edad y a conciencia, en escuelas particulares o bien en las mismas parroquias de la Guadalajara actual.

## **3. Libros devotos en la Nueva Galicia**

La ciudad de Guadalajara fue fundada el 14 de febrero de 1542, nombrada como la capital del Reino de la Nueva Galicia (Castañeda, 2012: 1-2) y a la que en 1539 el Rey de España Carlos I, le concediera su respectivo escudo de armas y el rango de ciudad (Muriá, 2011: 32).

El 13 de julio de 1548 se instaló de manera oficial la Arquidiócesis de la Iglesia Católica en esta ciudad, Don Pedro Gómez Maraver (Castañeda, 1984: 37-38) fue nombrado el primer Obispo y máxima autoridad de la Arquidiócesis.

### 3.1 Poseedores y lectores de libros devotos en la Nueva Galicia

Los grupos religiosos que llegaron a la Nueva España, tenían en su haber una vasta biblioteca, misma que habían traído desde Europa; en su tarea de convertir a los naturales comenzaron a funcionar las primeras escuelas; para 1570 funcionaban en Guadalajara un colegio para niños, una escuela de castellano para indígenas, las escuelas fundadas por la Compañía de Jesús, así como el Colegio Seminario de San Juan Bautista (Castañeda en, van Young et al., 1992: 289), los niños asistían tres horas por la mañana y dos horas y media por la tarde, de lunes a sábado; los niños eran clasificados según sus aptitudes, los de leer, los lectores y los de libro y carta, los de escribir, los escribientes o escribanos y los contadores; en las clases vespertinas, el maestro se encargaba de explicar la doctrina que había leído por la mañana; los sábados combinaba las lecciones académicas con actividades religiosas (Castañeda en, Martínez, 2001: 318).

Los materiales didácticos estaban clasificados según el grado de enseñanza, las *cartillas* “eran cuadernos pequeños, impresos, que contenían las letras del alfabeto, sus combinaciones para formar sílabas y los primeros rudimentos para aprender a leer” (Castañeda 1984: 251) los *silabarios*, “eran libros para enseñar a leer con sílabas sueltas y palabras divididas en sílabas” (Castañeda 1984: 251). Y los *Catones* “eran libros compuestos de frases de periodos cortos y graduados para ejercitar la lectura” (Castañeda 1984: 251) para los que ya tenían una mayor y mejor instrucción en el conocimiento gramatical.

### 3.2 Los catecismos en las bibliotecas conventuales y personales

Se han localizado textos catequísticos resguardados en bibliotecas de congregaciones religiosas, quienes han preservado materiales como *Biblias*, libros de oraciones, confesionarios, misales e incluso indulgencias impresas; eran parte de las pertenencias de mayor valor entre los vecinos tapatíos de los cuales se rescatan varias ediciones de *El Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo de Ripalda* del que se resguardan pocos ejemplares. El *Ripalda* generó la fiebre lectora entre los católicos de la Nueva España, dio pie también a que surgieran versiones adecuadas, dirigidas en especial a varios sectores de la población que podía tener acceso al texto a manera de entregas o cuadernillos, pues obtener un libro tal cual era un precio que solo pocos podían pagar.

### 3.3 Difusión de los libros devotos en la Guadalajara Colonial

Los libros devotos, los de oraciones principalmente, se perfilaban como los permitidos y más buscados por la sociedad de Guadalajara. En el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara se resguardan folletos devocionales y de oración; algunos son traducciones de obras

escritas en francés o alemán, otros son recuerdos de ejercicios devocionales, incluso compendios de artículos publicados en periódicos o ediciones de historias por entregas. De esta manera, el acceso a las obras impresas era un lujo entre los tapatíos, quienes guardaban la buena costumbre compartir los textos, se organizaban tertulias de lecturas religiosas y vidas de santos en las salas y patios de las casas de la sociedad tapatía, aunque también en los atrios y conventos se compartían las lecturas entre los indígenas y la mayoría de la población que no tenía los medios para adquirir los impresos, las casas pastorales fungían también como medios de difusión lectora; los materiales eran traídos de Puebla y la ciudad de México, después se elaborarían muchos textos en la ciudad (Castañeda, 1984: 258).

### 3.4 Los libros devotos en la primitiva imprenta tapatía

La empresa editorial en Guadalajara comenzó en 1793 cuando se instaló el primer taller de impresos que vio sus frutos con aprobación de la sociedad demandante y devota, más aún porque los materiales eran aceptados por la iglesia católica de la época, además, el costo era menor que el de los libros traídos de otras partes de la Nueva España o de Europa. Sin embargo, los textos utilizados por los evangelizadores, tales como catecismos, pictogramas, catones, cartillas, silabarios, que eran los instrumentos básicos para el adoctrinamiento y enseñanza del castellano, resultaban insuficientes: la mayoría de las veces los mismos frailes los hacían con su puño y letra.

En 1792 que fue establecida la Real Universidad de Guadalajara como institución educativa de alto grado, de esta manera surgía una oportunidad para la empresa editorial y los lectores de la Nueva Galicia. Aunque, como toda empresa, la imprenta se vio afectada por las cuestiones políticas de la época, se dictaron varias *Cédulas* para que los impresores realizaran su trabajo bajo la normatividad de la Corona y el Virreinato (Suárez, 2001: 250). El primer impreso en Guadalajara del que se tiene conocimiento fueron las exequias de Fray Antonio Alcalde, *Elogios fúnebres del ilustrísimo señor Alcalde*, en el año de 1792 (Muriá, 2011: 66). La empresa editorial también dio frutos en el ámbito periodístico, se elaboraron varios textos de corte informativo destacando *El Despertador Americano* en los años de independencia como uno de los principales textos liberales de la época (Castañeda, 2012). El Arzobispado de Guadalajara en 1876, ante la necesidad de mantener comunicación con el resto de las parroquias de la diócesis, fundó un periódico bajo la dirección de Don Pedro Loza y Maraver, con el nombre de *Colección de Documentos Eclesiásticos*, el que, por disposición del prelado, debería formar parte del *Libro de Gobierno* de cada parroquia. En 1902, este documento cambió el nombre a *Boletín Eclesiástico* que en la actualidad continúa su publicación (Martínez, 1998: 91).

## 4. El Ripalda en la Guadalajara de los siglos XIX y XX

En la Guadalajara de la colonia el sincretismo religioso se vio reflejado en la conservación de sus costumbres indígenas y la celebración de fiestas religiosas de una manera muy particular; varios grupos religiosos se establecieron en la ciudad; algunos habían llegado desde los primeros años

de fundada Guadalajara, como los franciscanos, que fueron los encargados de sembrar la semilla del cristianismo. En el año de 1560 el entonces Obispo Pedro de Ayala, puso la primera piedra de la catedral de la ciudad. Los religiosos se distinguieron como formadores de almas, lograron convertir y bautizar a los naturales que habitaban en la ciudad y sus alrededores, llevando a cabo la conquista espiritual. Educaron tanto en la forma cristiana como castellana a cuanta alma habitaba en la región (Castañeda, 1984: 41).

#### **4.1 Función pedagógica del *Ripalda***

El uso de *El Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo de Ripalda* como texto en las escuelas tapatías fue valioso y aceptado por la Iglesia y la sociedad, se enseñaban los dogmas del buen cristiano, además de leer y escribir. Por supuesto que en Guadalajara se aplicó al pie de la letra, como lo había instituido la Corona; a principios del siglo XIX, la mayoría de los niños de la ciudad y sus alrededores tenían instrucción educativa y religiosa. Ripalda como *libro de texto didáctico*: “...en muchos casos, por la escasez de libros, los alumnos, de hecho, usaban como texto de lectura el Catecismo de la doctrina cristiana de Jerónimo de Ripalda, probablemente el libro con el mayor número de ediciones durante todo el periodo colonial” (Tank, 1998: 71).

#### **4.2 El *Ripalda* como medio de instrucción cívica y religiosa en la primitiva República Mexicana**

La herencia dejada por los primeros evangelizadores se fortaleció en estos años de reestructuras, la producción de cuadernillos a partir del texto padre Ripalda, seguían utilizándose en las escuelas e iglesias de muchos poblados y ciudades del país; “el catecismo en náhuatl de Ignacio Paredes procede del *Ripalda*, lo mismo que el de Jerónimo Rosales, adaptado al uso de los niños que estudiaban en las escuelas de la orden” (Gonzalbo, 1989: XV). Destacaban el tema de los pecados y la magnitud que estos podían alcanzar al llegar a ser realizados, además en las escuelas los maestros utilizaban el *Ripalda* como texto de apoyo para la enseñanza de la lectura, por su brevedad, por tener “profundidad teológica, pureza de doctrina y lucidez” (Castañeda, en Martínez, 2001: 329) el catecismo era aceptado, aprobado y compartido entre los escolares.

De esta manera *el Ripalda* cumplió con tres funciones: la evangelizadora, en primera instancia, dar a saber y conocer de los principios del cristianismo como primera función; la pedagógica en las escuelas de primeras letras y la función de texto moral ante el comportamiento de los individuos en la sociedad desde los preceptos del cristianismo y las reglas que en esta doctrina se imponían.

#### **4.3 Ediciones del *Ripalda* impresas en México durante los siglos XIX y XX**

La llegada de la imprenta, a la Nueva España y a Guadalajara en particular, constituyó un éxito para los impresos religiosos. Circulaban los textos en formatos de folletines políticos, literarios y hasta de comercio, comenzaron a producirse en los talleres locales que poco a poco iban

introduciendo nuevos impresos para las instituciones educativas. El *Ripalda* continuaba siendo uno de los elementos principales en las bases educativas del país, seguía editándose ante la demanda de la evangelización por parte del clero; las instituciones educativas lo utilizaban para la formación de individuos de bien, así que éste texto salía de los talleres de impresión para ser distribuidos a todo el país.

Elisa Luque Alcaide ofrece un recuento de los textos entre los que destaca el *Ripalda*; resume que en los talleres se imprimieron veintiocho textos religiosos. Esto demuestra la consolidación del *Catecismo de Ripalda* como uno de los textos más utilizados en la formación de los individuos, que a pesar de los avances tecnológicos y la libertad de que gozaban los mexicanos, seguían la tradición de bien formar individuos bajo el credo católico (Luque, 2008: 48).

#### 4.4 La tardía impresión del *Ripalda* en Guadalajara siglo XX

Es importante destacar los cambios surgidos en esos tiempos de revolución industrial, pues a mediados del siglo anterior se crearon las Leyes de Reforma, establecían la libertad de credo y se constituyó por vez primera la libertad de imprenta; quedó establecida también la situación entre la Iglesia y el Estado y la distancia que deberían guardar una institución de otra, se instituyó también el matrimonio civil, así como el registro de todos y cada uno de los individuos nacidos en el país.<sup>4</sup>

El arte sacro y los escritos literarios de índole religioso fueron las principales producciones; la educación y devoción católica constituían el mercado principal para la elaboración de textos, *El Ripalda* se convirtió en texto único por un edicto de 1947 al ordenar la Arquidiócesis de Guadalajara el uso de este catecismo, a pesar de que en 1938 el Episcopado Mexicano, había aprobado el uso del Gasparri,

este Proyecto del Texto para Catecismos del Grado Superior está elaborado sobre el “Catecismo” del P. Ripalda, aumentado con aquellas cuestiones que se estima necesario añadir para que los niños tengan un conocimiento más amplio de las verdades de la Fe, en relación con las necesidades de nuestros tiempos (Méndez, 1951: IV-V).

---

4 Museo de las Constituciones (México). Las Leyes de Reforma. De 1859-1860, el entonces Presidente de la República, Benito Juárez crea y promulga las Leyes de Reforma en donde destaca la situación de la Iglesia, con la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos del 12 de julio de 1859 “al dominio de la nación todos los bienes que el clero secular y regular ha estado administrando con diversos títulos, sea cual fuere la clase de predios, derechos y acciones en que consistan, el nombre y aplicación que hayan tenido”, y declara que habrá “perfecta independencia” entre los negocios del Estado y los negocios puramente eclesiásticos. “El gobierno se limitará a proteger con su autoridad el culto público de la religión católica, así como el de cualquiera otra”: disponible en <http://www.museodelasconstituciones.unam.mx/Exposiciones/page14/page9/page9.html> (consultado el 28 de mayo de 2013).

Antes de que se promulgara el Edicto del Arzobispado, en las ediciones del *Ripalda* de años anteriores, se presentaba a manera de justificación un texto en el que se explicaba por qué era utilizado este catecismo como único texto en las instituciones de la ciudad y que adoptaron también instituciones educativas de ciudades vecinas. Estos libritos de los que a la fecha se conocen pocos, se contabilizaron, hasta 1989, cerca de 792 títulos impresos entre los años 1793 a 1814 (Castañeda, 2012).

El *Ripalda* es sin duda el ejemplo de cómo unas palabras tienen a bien convenir y ser tomadas en cuenta por organizaciones educativas y religiosas de años pasados en la perla tapatía. Lo anterior ha quedado para la historia, ya que es necesario comentar que, en la actualidad, la población de Guadalajara no es católica al cien por ciento, en comparación de los pobladores de la primera mitad del siglo XX.

## Conclusiones

A manera de conclusiones enfocamos la mirada en la presencia de los libros devotos en la ciudad de Guadalajara, particularmente en el uso didáctico que se le otorgó al *Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo de Ripalda* convirtiéndolo en el texto por excelencia para la conversión de los naturales de la región. Ante la demanda de textos catequísticos surgió un mercado nuevo, el de las lecturas, y para satisfacer las demandas de los pobladores de la Nueva Galicia; el respaldo o permisos para la elaboración de cuadernillos de instrucción siempre estuvieron acreditados por la Iglesia y por los diferentes organismos políticos.

Es importante señalar que el *Catecismo de la Doctrina Cristiana del padre Jerónimo de Ripalda* en Guadalajara representa:

1. El *Catecismo de Ripalda* en Guadalajara fue un instrumento no sólo de ideologías religiosas, sino de maneras de llevar la vida, y es ejemplo de cómo un texto fue tomado en cuenta por organizaciones religiosas y educativas.
2. El *Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo de Ripalda*, es sin temor a equivocarse el impreso devocional más difundido en Guadalajara y en México.
3. El texto de Ripalda funge como ejemplo ante la elaboración de otros catecismos, pues incluso en el México insurgente fue aprobado por los grupos liberales para continuar con la tarea educativa de la población.
4. La presencia en Guadalajara del *Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo de Ripalda*, avalado por la arquidiócesis como el catecismo oficial, contribuyó a que su uso fue respetado por varias décadas del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX, como el texto de principal influencia en la formación de nuevos y buenos cristianos.

El *Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo de Ripalda* es, sin duda, el impreso devocional más difundido en Guadalajara. Con su constante publicación desde su llegada a la ciudad y hasta nuestros días, por más de trescientos años, y con unas cifras globales de cientos de miles de ejemplares editados, es difícil desbancarlo del primer lugar de toda la historia de los textos devocionales que hasta la fecha se han utilizado en Guadalajara.

A pesar del escaso cuerpo que tradicionalmente ha tenido el *Catecismo* (en realidad un librito), se puede afirmar, sin temor, que la mayor parte de los ejemplares de sus múltiples ediciones (se calcula más de doscientas sólo en Guadalajara), tanto las que llegaron de otras ciudades como México y Puebla principalmente, ha sido fundamental para los festejos, lecturas, actividades de congregaciones e incluso la formación de nuevas sociedades catequísticas. Ejemplo vivo de que hasta nuestros días se ha justificado la presencia del *Catecismo de la Doctrina Christiana del Padre Jerónimo de Ripalda* en la cotidianidad de la *Perla Tapatía*.

## Bibliografía

- Arredondo López, María Adelina. *El Catecismo de Ripalda*. Disponible en: [http://biblioweb.dgsc.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_1.htm](http://biblioweb.dgsc.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_1.htm)
- Arredondo López, María Adelina. “El Catecismo de Ripalda como libro de texto en la historia de México”. (1999). En *Memorias del VI Encuentro Nacional y II Internacional de Historia de la Educación en México*. Guadalajara, Jal.
- Campo, Urbano Alonso del (2005). *Vida y obra de Fray Luis de Granada*. Salamanca: Editorial San Esteban, (Colección Biblioteca Dominicana).
- Castañeda, Carmen (1984). *La Educación en Guadalajara durante la Colonia 1552- 1821*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco. El Colegio de México.
- Castañeda, Carmen y Myrna Cortés (Coord.) (2002). *Del autor al lector*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología: Miguel Ángel Porrúa.
- Castañeda, Carmen. *La imprenta en Guadalajara y su producción: 1793-1821*. Guadalajara: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Occidente). Recuperado de: [http://biblioweb.dgsc.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_2.htm](http://biblioweb.dgsc.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_2.htm)

- \_\_\_\_\_. “Historia de la ciudad de Guadalajara, período colonial”. En: *Diccionario temático* Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Occidente. Recuperado de: <http://www.ciesas.edu.mx/Publicaciones/diccionario/Diccionario%20CIESAS/TEMAS%20PDF/Castaneda%2023d.pdf>
- García Mazo, Santiago José. *El catecismo de la doctrina cristiana explicado*.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar (1989). *La educación popular de los jesuitas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Luque Alcaide, Elisa. “Catecismos mexicanos de las primeras décadas de Independencia (1810-1849)”. En: *Anuario de la Historia de la Iglesia*. Núm. 17 (2008) 43-61. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35517005>
- Martínez Moctezuma, Lucía (Coord.) (2001). *La infancia y la cultura escrita*. México: Siglo XXI: Universidad Autónoma de Morelos.
- Martínez Réding, Fernando (1998). *Crónica de la Iglesia de Guadalajara*. Guadalajara: Arquidiócesis de Guadalajara.
- Méndez Plancarte, Alfonso (1951). *Dos textos catequísticos: el Ripalda frente al Gasparri*. Méjico: Imprenta Aguilar.
- Muriá Rouret, José María (2011). *Jalisco historia breve*. México: El Colegio de México: Fideicomiso Historia de las Américas: Fondo de Cultura Económica.
- Museo de las Constituciones (México). *Las Leyes de Reforma*. Recuperado de: <http://www.museodelasconstituciones.unam.mx/Exposiciones/page14/page9/page9.html>
- O'Neill, Charles E. y Joaquín María Domínguez (2001). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático. VIII*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2001. Recuperado de: <https://www.google.com.mx/search?tbo=p&tbm=bks&q=isbn:8484680398>
- Pabón de Urbina, José M (1967). *Diccionario manual griego clásico-español*. Barcelona: Vox.
- Paredes, Ignacio (1758). *Catecismo Mexicano, que contiene toda la Doctrina Christiana con todas sus declaraciones: en el que el Ministro de Almas hallará, lo que estas debe enseñar: y ellas hallarán lo que, para salvarse, deben saber, creer y obedecer. Difusolo primeramente en Castellano El Padre Geronimo De Ripalda de la Compañía de Jesus*. México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana en frente de San Agustín.
- Pego Puigbó, Armando (2004). *El renacimiento espiritual: introducción literaria a los tratados de oración españoles (1520-1566)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Ricard, Robert (2002). *La conquista espiritual de México: ensayo sobre el apostolado y los métodos misionero de las órdenes mendicantes en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ripalda, Jerónimo de (1925). *Catecismo de la doctrina cristiana*. Guadalajara: Obispado de Guadalajara.
- Resines Llorente, Luis (1981). *Lectura crítica de los catecismos de Astete y Ripalda*. Vol. XVI Facs. III. Valladolid: Estudio Agustiniano.
- Rodríguez, Lucía. (2004). *Nicneltoca yn Sancta Yglesia Catholica: análisis textual de las doctrinas para indios publicadas entre los siglos XVI y XX*. (Tesis inédita para obtener el grado de maestría en lingüística aplicada, Universidad de Guadalajara, Guadalajara).
- Sánchez, Juan M (1909). *Doctrina cristiana del P. Jerónimo de Ripalda é intento bibliográfico de la misma. Años 1591-1900*. Madrid: Imprenta Alemana.
- Suárez de la Torre, Laura B (Coord.) (2001). *Empresa y cultura en tinta y papel (1800- 1860)*. México: Instituto Mora: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- Tanck de Estrada, Dorothy (1999). *Pueblos de indios y educación en el México colonial 1750-1821*. México: El Colegio de México.
- Tenenti, Alberto (2003). *La edad moderna siglos XVI-XVIII*. Barcelona: Crítica.
- Yáñez Rosales, Rosa (2001). *Guerra espiritual y resistencia indígena: el discurso de evangelización en el Obispado de Guadalajara*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Young, Eric van, Ricardo Sánchez y Gisela von Wobeser (coord.) (1992). *La ciudad y el campo en la historia de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

## La construcción de arquetipos en el periodismo virtual en México

Bianca Natascha Pérez González  
Universidad de Guadalajara, México

“Durante el siglo XIX floreció en México un conjunto de obras de carácter social que pretendía normar los valores, actitudes, comportamientos, gestos, etc., con la intención de esculpir el modelo de ciudadano moderno” (Miranda, 2012: 131). El desarrollo económico que sucedió a la etapa de la Guerra de Independencia trajo consigo la necesidad de estandarizar y perfeccionar el comportamiento público y privado en las prácticas sociales de la vida urbana, regido por la afianzada convicción de que la homologación de conductas entre los distintos estratos sociales propiciaría el crecimiento de una sociedad más equilibradamente “culto, moderna y progresista, divorciada de las maneras impropias de las sociedades atrasadas” (Speckman, 2006). Asimismo, se asumía que el perfeccionamiento de los modales y la regulación de las normas éticas, contribuirían a propiciar la felicidad e incrementar el nivel educativo en beneficio de la civilidad.

En el afán por garantizar prioritariamente el orden social sobre los derechos individuales para así posicionar la cultura mexicana a la altura de las sociedades europeas, un grupo de élite se convierte en difusor de los valores sociales que los hombres y mujeres debían cultivar, arrogando el esquema de organización social de las naciones modernas, principalmente la francesa, que deriva en la construcción de un prototipo de individuo modelo.

A partir del año de 1826 se promueve la formación de atestados de buenas costumbres, moralidad y buena conducta. Pese al interés de hacer llegar a todos los sectores poblacionales estos “decálogos”, se convirtieron en lectura obligada entre los sectores económicamente más favorecidos, ya que ni las condiciones económicas, ni el acceso a la educación, mucho menos las preocupaciones diarias de las clases más desfavorecidas, empataban con las necesidades del protocolo y la etiqueta que estos manuales difundían (Speckman, 2006).

Cabe mencionar que para la creación de este individuo modelo, no sólo contribuyeron las normas y consejos de los textos especializados, entre los que destaca el *Manual de Urbanidad y buenas maneras*, de Manuel Carreño. Las percepciones y valores de la prensa fueron igualmente determinantes, pues, como medio masivo de comunicación, también contribuyó en la caracterización del sujeto moderno y la proyección de su imagen. De esta manera, a partir de los últimos años del siglo XIX, durante el gobierno de Porfirio Díaz, el periodismo deja de centrarse en la noticia para transformarse en difusor de las nuevas normas subjetivas de civilización y modernidad, así como de divulgación, e incluso construcción, de los nuevos arquetipos sociales propuestos fundamentalmente por grupos de clase social alta.

A pesar de la distancia temporal, en la actualidad la postura del periodismo frente a los cánones de conducta social no difiere tanto de aquella época. La prensa escrita, preponderantemente en su versión virtual, continúa posicionándose como una de las plataformas más aficionadas a propagar e incluso establecer las reglas de conducta y estilo de vida que deben regir el *modus vivendi* de los individuos en México.

Debido a la imperante condición de inmediatez que exigen los medios de comunicación virtuales derivada de la competitividad y la primicia, así como a la necesidad de actualizar contenidos constantemente para evitar caer en la obsolescencia y captar un mayor público lector, la prensa escrita en las redes sociales ha transpuesto sus prioridades y ha restado importancia a su rol informativo para impulsar la publicación de <<decálogos>> o manuales de urbanidad y estilo de vida, a la usanza del siglo XIX, con el objetivo de incrementar el número de lectores y abarcar receptores de distintos niveles culturales y educativos ofertando ya no información objetiva, sino modelos de individuos que construyan un carácter que coincida con la visión social del <<individuo ideal>> contemporáneo, al cual Carl G. Jung define como <<personaje>>.

Es por ello que surge el cuestionamiento sobre las razones por las cuales actualmente resulta tan atractivo revisar estas notas sobre perfiles de conductas sociales, morales y emocionales para determinar cuáles son los nuevos arquetipos que el periodismo <<decalógico>> moderno propone y difunde.

Derivado del concepto freudiano de “remanente arcaica”,<sup>1</sup> Carl G. Jung define un arquetipo como una representación del consciente colectivo que no proviene de la experiencia del individuo, sino que es transmitida a él inconscientemente por herencia y tradición. Esta imagen queda relegada al inconsciente colectivo hasta que el *ego* (organizador de la mente consciente que le da coherencia al *yo*) la transforme en una representación consciente. Los arquetipos son, por lo tanto, imágenes universalmente compartidas de la percepción, la acción o el pensamiento (Jung, 1995: 67-69).

Con base en la teoría psicológica de Carl Gustav Jung y bajo la premisa de que “una persona puede ser una marca, pero [...] una marca jamás podrá ser una persona” (SOYUNAMARCA) la página web *soyunamarca.com* establece doce arquetipos que dotan de personalidad a las marcas comerciales: El inocente, el hombre corriente, el explorador, el sabio, el héroe, el forajido, el mago, el amante, el bufón, el cuidador, el creador y el gobernante (Iglesias, 2012).

Estos arquetipos permiten crear una historia (*storytelling*) en torno a la marca con la finalidad de que, dotada de características personales, se distinga entre la multitud y se vuelva relevante para la audiencia, quien se la apropia al identificarse con la historia que cuenta.

---

1 Imágenes o representaciones oníricas innatas, heredadas por la mente humana que no pertenecen a las experiencias vividas por el soñante.

Este mismo procedimiento ocurre con los modelos de individuo que propagan los medios masivos de comunicación a través de las redes sociales.

Para el psicólogo suizo, son cinco los arquetipos que constituyen al individuo: el personaje (la imagen que exhibimos públicamente), la sombra (naturaleza / fuerza primitiva del individuo), el *animus* (logos o lado masculino de la psiquis femenina), el ánima (eros o lado femenino de la psiquis masculina) y el sí-mismo (autoconocimiento).

Tanto los doce arquetipos de la mercadotecnia, como los cinco arquetipos antes mencionados, nos permitirán en este trabajo, identificar los modelos sociales de individuos que dominan el imaginario colectivo del periodismo virtual.

El 2 de agosto de 2014, el periódico *El Universal* publica una nota donde la autora presenta –de manera subjetiva– una propuesta de vestimenta masculina de una firma española bajo la siguiente tesis: “no hay carta de presentación más poderosa que nuestra imagen” (Arciniega, 2014). En ella se promueven conductas e ideas sobre urbanidad, modernidad y rebeldía moderada para “los hombres seguros de sí mismos y con un agudo sentido por la moda”. Las ilustraciones, así como el discurso de la nota promueven una imagen masculina “rockera casual” que coincide con el arquetipo de El explorador: hombre libre, experimental, auténtico, arriesgado, que escapa del aburrimiento de la vestimenta clásica para buscar un equilibrio entre formalidad y atrevimiento (Arciniega, 2014).

Bajo el mismo corte ideológico, el periódico *El Informador*, en su versión web, publica el 21 de noviembre una nota bajo el título de “Adiós metrosexuales, el ‘lumbersexual’ sale del bosque” (El Informador, 2014), que anuncia la transición del estilo metrosexual (hombres que, según la nota, adoptaron de los homosexuales el cuidado corporal, las cremas o la ropa de marca, sin dejar de preferir a las mujeres.) “en extinción” y el *normcore* (el vestirse sin un estilo particular) en el entorno urbano a la adopción de una tendencia afrancesada en la moda masculina como símbolo de modernidad, pertenencia, identidad y vuelta a la naturaleza, definida como “leñasexual” (*lumbersexual*) por su traducción al español. Este estilo toma sus referentes estéticos de la imagen del leñador que “existía desde hace tiempo en el porno gay” (Silvermann, en El Informador, 2014).

En síntesis, sólo se deja atrás un estilo con base en la estética homosexual, para tomar uno nuevo del mismo origen, cumpliendo nuevamente con el arquetipo del hombre explorador que conjunta tecnología con naturaleza; masculino con femenino e imagen con espíritu, que “le interesa más irse de camping, que a las tiendas de Tom Ford o Dolce&Gabbana” (El Informador, 2014). Cada hombre lleva dentro de su inconsciente los rasgos femeninos producidos por las mujeres a través de los siglos, al cual designa como *anim*. Lo mismo ocurre con las mujeres y el *animus*, rasgos masculinos de los que el inconsciente colectivo las dota. Dicha imagen tiende a ser proyectada en la persona amada.

Bajo esta condición psicológica del individuo, aparece en la revista *Glamour* (2014) el artículo “13 cosas que derriten a toda mujer profesionista”, en el que describe el modelo de hombre ideal que “todas [las mujeres profesionistas] queremos” de la siguiente manera: ambicioso, trabajador, educado, profesionista, sensual, sabe portar un traje, tiene un estilo moderno, se preocupa por su apariencia, digno de “ser presumido en la próxima reunión de trabajo”, cuida de su cuerpo y salud, tiene un carácter determinante, es seguro y confiable, “tiene algo de bad boy”, es divertido, invierte en su futuro y “te hace sentir mujer” (Glamour, 2014).

En síntesis, el arquetipo del hombre ideal se construye sobre una falacia de generalización que estereotipa tanto al género masculino como al femenino del ámbito profesionista, así como el vínculo entre ellos. Con esta falacia, además, se apela a la búsqueda sistematizada de un mismo patrón de personalidad colectivo, que deja de lado el inconsciente individual.

Se exalta un arquetipo masculino perfecto fabricado por los “metarquetipos” del hombre explorador, sabio, héroe, forajido, mago, amante, bufón, cuidador, creador y gobernante (aunque en menor medida que la mujer), como proyección de las características que “la mujer profesionista” reconoce en sí misma, en lo cual hace énfasis la introducción de la nota: “Una mujer que toma en serio su carrera es por lo general una chica ambiciosa y decidida. Sabe lo que quiere y trabaja arduamente por llegar hasta ahí” (Glamour, 2014). Es decir, una mujer que se integra al arquetipo griego de la diosa Atenea: mujer madura, sabia, consejera, exitosa, autoritaria, pero que acepta la compañía de un hombre semejante a ella para entablar una relación más intelectual que emocional.

Contrariamente, la página de *10.com* afirma en una nota que las mujeres inteligentes “tienen menos probabilidades de casarse” (Gutiérrez, 2014) por su predominancia arquetípica de “La Gobernante”, que nos remite al arquetipo griego de la Diosa Artemisa: independiente, competitiva, libre y audaz.

Debido a que los modelos masculinos en los ejemplos anteriormente citados se definen a partir de los ideales femeninos, predomina en el discurso el empoderamiento femenino.

Así pues, del modelo social de la mujer profesionista, se derivan dos arquetipos que se diferencian entre sí por la capacidad que la mujer logra desarrollar para establecer relaciones emocionales. Por un lado, la profesionista inmune al enamoramiento —representada por el arquetipo griego de la diosa Artemisa—: más guerrera y sacerdotisa. Por otro lado, la mujer que se involucra en una relación sentimental, pero desarrollando una interacción más lógica que emocional representada por el arquetipo de Atenea: guerrera, sacerdotisa y además amante. En ambos casos, sin embargo, pasa desapercibido el rasgo maternal de la mujer, pero coinciden en el rol dominante de lo femenino frente a lo masculino.

A raíz de los estándares de vida y conductas femeninas y masculinas antes mencionados, los medios de comunicación masiva han comenzado a exaltar un estilo de vida sentimental distante del ideal cultural del matrimonio, que se aleja de los requerimientos del ánimos y el ánimo para abandonarse al viaje en búsqueda del *sí-mismo*, es decir; en búsqueda del conocimiento absoluto del yo, desde el plano de lo inconsciente.

La página web *Upsocl* presenta una nota sobre las “23 cosas que sólo podrán entender las personas a quienes les encanta pasar tiempo solos” (Del Real, s.f.), misma que en veintitrés puntos describen las características de un individuo más bien ermitaño, tanto masculino como femenino, destacándolas como virtudes.

A pesar de la necesidad imperiosa del *marketing* por fijar identidades colectivas tradicionales, sustentadas por la falacia de la popularidad, en la actualidad el estilo de vida de una persona solitaria por elección ha adquirido una connotación positiva, ya que en este arquetipo se cumple el proceso de individuación al que exalta Carl Jung como objetivo último y supremo del yo.

Se trata de un modelo de persona independiente, solitaria por convicción, introvertida, pero a su vez determinada, apasionada de su vida profesional y del arte, territorial y “dependiente” de su espacio personal, que, sin embargo, contempla la posibilidad de mantener una relación sentimental, pero bajo la estricta condición de encontrarse con otro ser semejante; “alguien a quien también le encante pasar tiempo solo, de otra manera esto no durará” (Del Real, s. f.).

Así, el <<moderno ermitaño>> llega a cumplir el arquetipo por excelencia dentro del inconsciente colectivo junguiano: el arquetipo de El Héroe; y el camino que recorre solitariamente sustituye el viaje iniciático que debe cumplir para superarse a sí mismo y poder mejorar o salvar al mundo.

Joseph Campbell, en su obra *El héroe de las mil caras* describe el viaje de iniciación del héroe como una tradición arquetípica.

A raíz de una pérdida o una transgresión, el héroe debe llevar a cabo una tarea y para lograrla necesita realizar un viaje. A lo largo del camino se encontrará con adversarios y ayudantes. Éstos últimos le proporcionarán la fórmula mágica para vencer a su(s) oponente(s), superar la prueba y así, poder tomar el camino de regreso a casa. Al llegar, su hazaña es recompensada con el matrimonio o el trono (o, en algunas ocasiones, ambos) (Campbell, 1959).

“Todas las actividades y obligaciones que pertenecen exclusivamente al mundo exterior dañan en forma definida las actividades secretas del inconsciente” (Jung, 1995: 221). Es por ello que el yo, al emprender el camino metafórico hacia el inconsciente individual por medio del ensimismamiento, encuentra al final “aquello a lo que está destinado desde un principio” (es decir, el ser completo) y se hace consciente de ello. De esta manera, como héroe que ha cumplido un reto espiritual del encuentro con su devenir, regresa del viaje de autoconocimiento que une todos los estados múltiples del ser: el ego, el yo, la sombra, el animus o anima y el sí mismo.

Así pues, la pérdida a la que se enfrenta este héroe contemporáneo será la ausencia o carencia de un compañero de vida, sus adversarios; los estereotipos y estructuras sociales del imaginario. Las personas que también adoptan la separación de lo social para ir en busca de la completitud de su ser, fungirán como aliados. Su misión será entonces, descender al inconsciente y tomar conciencia de todas las posibilidades del yo. Su objetivo; la transformación y evolución a partir de la adquisición de ese conocimiento y experiencia sobre sí mismo y, una vez que lo haya logrado, volverá a casa (se reintegrará a la colectividad que abandonó) para obtener su reconocimiento: la boda (la unión “con otro ser semejante a él” como se mencionó anteriormente, es decir, con otro individuo héroe o heroína) o la ascensión al trono (la consagración dentro de su ámbito profesional).

La focalización de los medios de comunicación virtuales en arquetipos, cuyas características enaltecen la individuación del ser, nos llevan a concluir que el periodismo actual —principalmente el periodismo de entretenimiento— propone un estilo de vida que dirige a las masas hacia la búsqueda de la utopía del “amor libre”, donde ya no se unen dos seres incompletos para complementarse. Por lo contrario, se trata de la unión de dos seres completos e individuales que se reconocen a sí mismos y reconocen al otro como “entidad libre y soberana en el contexto de cualquier grupo, comunidad o sociedad [...] indeleblemente unido al proceso histórico de la construcción de una sociedad anarquista. Siendo así, para que el amor tenga un fundamento de libertad, es necesario que los sentimientos, el cariño, la amistad, la solidaridad y las relaciones sexuales sean integradas de una forma armoniosa y que queden exentas de cualquier resquicio de dominación y de explotación” (Carvalho, 2004).

Dentro de esta utopía, cada uno de los seres que integran “la sociedad emocional” cumplen con los rasgos del arquetipo del explorador: libre para descubrir, auténtico, trotamundos, autónomo, fiel a sí mismo, ávido de experimentar cosas nuevas para escapar del aburrimiento (Iglesias, 2012).

Como consecuencia, el concepto tradicional de familia deja de ser el centro de organización social para ceder esta función al individuo. Pese a esto, sigue siendo un punto importante de la tradición y la cultura mexicana, por lo cual la familia se presenta en los decálogos del periodismo como un tema importante sobre el cual establecer las características arquetípicas, no sin antes advertir algunas modificaciones en su estructura básica. Ahora el núcleo familiar se concentra en padre y madre a la vez, exaltando el modelo de hombre más cuidador y hogareño, así como menos gobernante; mientras que el arquetipo de la mujer de familia cambia de la mujer inocente y maternal, a una mujer más amante, sabia, profesionista, gobernante y, en segundo plano, madre.

En síntesis, todos los arquetipos y esquemas de construcción social que han sido nombrados y descritos en este trabajo, nos hacen notar que los medios de comunicación virtuales difunden, a través del periodismo de entretenimiento, un modelo de conducta que permita a

cada persona descubrir el propósito de vida particular y ejercerlo, independientemente de las reglas sociales. Sin embargo, son las mismas reglas sociales y los decálogos de conducta los que marcan esta transformación: ir de lo protocolario a lo alternativo, en un intercambio de posición entre el centro y la periferia.

Así pues, el objetivo de los nuevos decálogos y breves manuales de conducta que se difunden a través de la internet, aparentemente consisten en mantener el orden del imaginario colectivo así como los preceptos éticos, morales y sociales a través de la sistematización e institucionalización de lo que estos mismos ámbitos rechazan, es decir la integración del caos al orden para que ahora el centro de la construcción social ocupe la periferia y viceversa, lo cual permite que lo heterodoxo se mantenga bajo la observación y regulación de lo ortodoxo.

## Bibliografía

- Arciniega, C. (2014). Tu carta de presentación es tu imagen. *El universal.mx* [en línea]. 2014 [fecha de consulta: 7 septiembre 2015]. Disponible en: <http://archivo.eluniversal.com.mx/de-ultima/2014/moda-cubierta-de-rock-92370.html>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carvalho, J., La utopía del amor libre. *El amanecer* [en línea], 2012, no. 2 [fecha de consulta 7 septiembre 2015]. Disponible en: <https://periodicoelamanecer.wordpress.com/2012/04/18/la-utopia-del-amor-libre/>
- Del Real, J., “23 cosas que sólo podrán entender las personas a quienes les encanta pasar tiempo solos”. Upsocl [en línea]. s.f. [fecha de consulta: 7 septiembre 2015]. Disponible en: [www.upsocl.com/inspiracion/23-cosas-que-solo-podran-entender-las-personas-a-quienes-les-encanta-pasar-tiempo-solos/](http://www.upsocl.com/inspiracion/23-cosas-que-solo-podran-entender-las-personas-a-quienes-les-encanta-pasar-tiempo-solos/)
- Adiós metrosexuales, el ‘lumbersexual’ sale del bosque. El informador [en línea]. 2014 [fecha de consulta: 7 septiembre 2015]. Recuperado de: <http://www.informador.com.mx/suplementos/2014/560948/6/adios-metrosexuales-el-lumbersexual-sale-del-bosque.htm>

- Gutiérrez, E. (2014). “Mujeres inteligentes tienen menos posibilidades de casarse”. de10.mx [en línea]. 2014 [fecha de consulta: 7 septiembre 2015]. Recuperado de: <http://de10.com.mx/parejas/2014/10/28/mujeres-inteligentes-tienen-menos-posibilidades-de-casarse>
- Iglesias, D. (29 octubre 2012). “12 arquetipos para dar personalidad a una marca” en Social Media Branding [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://www.soyunamarca.com/12-arquetipos-para-dar-personalidad-a-una-marca-en-social-media-branding/>
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Miranda, P. Los manuales de buenas costumbres. Los principios de la urbanidad en la ciudad de Mérida durante el siglo XIX. Takwá [en línea]. 2007, primavera-verano, no. 11-12 [fecha de consulta: 7 septiembre 2015]. Recuperado de: [http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/takwa/Takwa1112/pedro\\_miranda.pdf](http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/takwa/Takwa1112/pedro_miranda.pdf)
- Redacción Glamour, (2014) “13 cosas que derriten a toda mujer profesionalista”. Glamour [en línea]. 2014 [fecha de consulta: 7 septiembre 2015]. Recuperado de: <http://www.glamour.mx/amor-sexo/articulos/mujeres-profesionistas-buscan-en-un-hombre-pareja-ambiciones-ideales-amor-tips/2736>
- Speckman, E. Sobre Nora Pérez-Rayón Elizundia. *México 1900. Percepciones y valores en la gran prensa capitalina*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco-Miguel Ángel Porrúa, 2001.
- Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México [en línea]. 2006, vol. 23, *Documento 289* [ fecha de consulta: 7 septiembre 2015]. pp. 271-280. Recuperado de: <http://www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc23/289.html>

## **El cuerpo y la identidad mexicana en algunos poemas de Adriana Díaz Enciso**

Andrea Berenice De la Llata Gómez  
Universidad de Guadalajara, México

Para saber cómo se va conformando nuestra identidad es necesario atender dos aspectos que, de manera general, se conocen como la parte innata y la parte aprendida; la primera nos habla de aquello con lo que nacemos y la segunda de aquello que vamos incorporando a lo largo de nuestra existencia. Las experiencias que tenemos a diario inciden de manera decisiva en este proceso y nuestra parte corporal juega un papel primordial por ser el medio con el que contamos para conectarnos con nuestro entorno; tener el cuerpo en perspectiva nos ayuda a comprender mejor de qué manera nos articulamos como individuos. Nuestras vivencias, lo que percibimos de nuestro entorno, de nuestra inmediatez, es gracias a él, nuestro cuerpo funciona como una especie de filtro por el que atraviesa el exterior hacia nuestro interior. Entonces, cabría decir, que somos en gran medida corporales.

Pese a esto, nuestro cuerpo ha permanecido en un plano más bien secundario, casi siempre subordinado a otros aspectos como el alma o la razón, incluso en algunas escuelas de pensamiento, el cuerpo es considerado como un tropiezo en el camino hacia el conocimiento de sí mismo. Contrario a estas concepciones del cuerpo, hoy en día diversos estudios han cambiado la posición subordinada del cuerpo por otra primordial porque reconocen aquello que Horacio Cerutti explica como “la demanda de reconocernos como corporales es urgente y más que secular” (Durán, 2009: 65). Siguiendo este enfoque, el cuerpo transita por un camino distinto que va orientado hacia su revalorización. La explicación del sujeto ya no se encuentra sólo en la razón o en el alma, sino que el cuerpo y la intuición también desempeñan roles de igual importancia. Así, el presente trabajo se inscribe en esta línea de investigación y retoma la idea de Norma Delia Durán respecto a la importancia de integrar la corporalidad en el sujeto porque “antes de ser humanamente hombre, se es cuerpo... La subjetividad del hombre se desarrolla cuando despliega un mundo de significaciones, pero tal subjetividad no puede prescindir del cuerpo” (Durán, 2009: 105).

El proceso de construcción de identidad se da, en gran medida, gracias a lo que vamos aprendiendo e incorporando luego de las experiencias que tenemos y, en estas experiencias, interviene nuestra parte corporal; con la interacción que ocurre entre el cuerpo que vive inserto en un contexto y los efectos que directamente este mismo contexto tiene sobre él. Desde esta perspectiva se hace una nueva lectura del cuerpo vivenciado, del cuerpo vivido, que hoy día se nos presenta más complejo y lleno de nuevas expresiones.

Por otro lado, el concepto de identidad tiene significados muy variados y puede llegar a ser un tanto ambiguo, por eso, retomaremos la concepción de José de Val en su libro *México Identidad y Nación* que dice: "...cuando reflexionamos en torno a la identidad, tendemos a construir un edificio analítico en el cual desaparece la complejidad identitaria y sus niveles (individual, familiar, de banda, de colonia, de ciudad, de región, de país, de clase, de ocupación, de adscripción religiosa, política, nacional, etcétera) a expensas de escoger sólo uno de esos niveles o aspectos posibles..." (De Val, 2004: 20) lo cual, dice, es legítimo siempre y cuando se rescaten la articulación global de estas interacciones. La gran variedad de niveles que engloba lo hacen ser un concepto un tanto abstracto por lo que en este trabajo hablaremos de lo que el mismo De Val llama "ejercicio de la identidad" que son "el conjunto múltiple pero no infinito, de estrategias simbólicas y prácticas que han puesto, ponen y pondrán en práctica durante milenios los pueblos, los grupos, las familias o los individuos para arraigarse emocional, económica y políticamente" (De Val, 2004: 22).

Ahora bien, cuando se trata de hacer una lectura de aquellas prácticas o ejercicios de la identidad inscritos en el cuerpo, entonces veremos que hay una reacción corporal a determinadas situaciones contextuales y estas es posible rescatarlas de los textos literarios. Así, las prácticas de identidad mexicana presentes en el cuerpo las analizaremos en algunos de los poemas que la autora jalisciense Adriana Díaz Enciso escribió y que se encuentran publicados en el poemario *Pronunciación del Deseo (de cara al mar)*. Para hacerlo, se utilizará el concepto de isotopía que Helena Beristáin retoma de Greimas, y que ella explica como "la línea temática, de significación, que constituye la finalidad del mismo discurso" (Beristáin, 1997: 106) y que se va construyendo paralelamente al discurso. Esta línea de significación se teje gracias a los semas (unidades mínimas de significación) que se van asociando durante la construcción del discurso.

El poemario *Pronunciación del Deseo* contiene textos de temáticas diversas, sin embargo, la constante es la enunciación de la naturaleza humana a través del deseo que impulsa al hombre hacia empresas insospechadas. Así mismo, el deseo participa en la dinámica corporal durante ese encuentro que supone el existir dentro de un contexto determinado, que en este caso, es el contexto mexicano. Encontramos que en los poemas con título de alguna fecha histórica hay una correspondencia entre el suceso histórico que se conmemora y la experiencia corporal gracias a la cual el acontecimiento adquiere una resignificación.

Por ejemplo, en el poema titulado "Guadalajara vestida, 16 de septiembre" hay dos isotopías principales, una la hemos llamado de la apariencia, es decir, lo que parece o se pretende que sea, en la que participa la semántica de la mentira y la ocultación. La otra es la isotopía que hemos llamado del derrumbe, que implica un movimiento que genere desvelamiento y verdad. La lectura analítica nos arroja estos elementos lingüísticos en correspondencia con el hecho histórico conmemorado el 16 de septiembre. La isotopía de la apariencia se corresponde con los resultados, cuestionables en el texto, que presentó la lucha armada; mientras que la isotopía del

derrumbe está en correspondencia con un movimiento que genere el descubrimiento real de esos resultados. En esta red de interacción tejida entre los semas textuales y el contexto social aludido en el poema, se encuentra la presencia del cuerpo. El cuerpo es el tercer sema que participa en la interacción semántica y aparece como receptor directo de los efectos producidos por la isotopía de la apariencia y la isotopía del derrumbe. Cuando leemos en este poema:

Qué tarde más sola y azul  
Qué andar de calles que parecen propias  
sordas y gloriosas de nubes doradas  
y rojas (Díaz, 1992: 50)

Se repiten a lo largo de los versos los semas que denotan femenino y plural: calles, propias, sordas, gloriosas, nubes, doradas, rojas; mientras los que denotan femenino y singular: Guadalajara, vestida, tarde y sola. También comparten otros semas: rojas, doradas y gloriosas: de lo bélico (el dorado a las armaduras y las espadas, la sangre, el triunfo) y este sema unido al del título 16 de septiembre. La red anafórica se construye con la aparición del mismo rasgo semántico de lo femenino: la ciudad y las calles; y lo bélico. Luego leemos:

Pero la vida debe andar en otro lado  
donde se puede respirar...  
y se me está hundiendo el silencio  
en un hueco de cuerpo  
retorcido y absurdo  
y se me están ennegreciendo las palabras  
entre tanta mierda  
que no se puede sacudir (Díaz, 1992: 50)

Tenemos los semas que denotan masculino y singular: lado, silencio, hueco, cuerpo, retorcido, absurdo; los que denotan herida: hueco y hundiendo; los de oscuridad: ennegreciendo y hueco; y finalmente los que denotan engaño: retorcido, absurdo, silencio. La red anafórica se construye con la semántica del cuerpo: vida, cuerpo, respirar, palabras, mierda; y el engaño.

Los opuestos que se enuncian son: la ciudad que denota femenino; y el cuerpo que denota masculino; sintácticamente esta oposición se anuncia con la conjunción adversativa “pero” que une las dos ideas que se oponen: una es la descripción de cómo es la ciudad, en oposición a otro lugar, que, aunque no aparece un semema que lo especifique, los semas de vida y respirar denotan que se trata del cuerpo; ciudad y cuerpo son las ideas, los dos semas que se confrontan.

Luego vienen los efectos que esa ciudad ha dejado en el cuerpo. Por extensión semántica, hay una correspondencia entre las “calles sordas” de la ciudad y el “silencio hundiéndose” en el cuerpo, correspondencia en la que sordas puede significar silenciosas, con un mínimo de ruido, o también a modo de metáfora, insensible a los dolores o súplicas ajenas, y en ese sentido, este efecto de sordera produce que ese silencio se hunda en un “hueco de cuerpo”, mismo que denota el sema de la herida. Enseguida vemos que esa herida provocada por el silencio sordo de las calles, se hunde en un “hueco de cuerpo/retorcido y absurdo”, verso en el que la elipsis (hueco [hecho] de cuerpo) enfatiza la imagen del cuerpo retorcido de tal modo como para formar un hueco y que además es absurdo. Luego tenemos el sema de la oscuridad que se denota en “hueco” y en “ennegreciendo”, (“y se me están ennegreciendo las palabras/entre tanta mierda”), y que también participan del sema de la profundidad específicamente la que está situada dentro del cuerpo, sobre todo si atendemos al semema “mierda” que es un desecho proveniente del interior del cuerpo. La siguiente estrofa dice:

porque se nos cae la ciudad encima  
se nos cae la Minerva entera  
se nos caen Los Arcos  
en la cabeza aturdida y estúpida y tristísima  
se nos cae todo con Plaza Tapatía con caballos corriendo con todo;  
si movemos la mierda  
así que volteamos hacia el magnífico cielo azul y los árboles altísimos  
pretendiendo olvidar no ver no oler... (Díaz, 1992: 51)

Sabemos que no se trata de una caída literal, de un derrumbe, sino de una metáfora en la que participa el fenómeno de la apariencia que podría revelarse; es la mentira que pudiera llegar a su fin. Además, si leemos “se nos cae la ciudad” podemos pensar en un desplome de ladrillo y cemento cayendo sobre la tierra, pero el hecho de que a continuación venga el adverbio encima resignifica toda la frase anterior, porque entonces sabemos que el desplome en realidad nos dañará porque caerá sobre nosotros.

Así, el texto nos habla de un cuerpo afectado por la situación de sordera, de calles solas, por el fenómeno de la apariencia y del posible derrumbe. La metáfora del cuerpo retorcido sobre sí mismo formando un hueco, y la del cuerpo aplastado por un derrumbe, connota primero un cuerpo dolorido, dañado y luego, desaparecido o aniquilado. Más adelante dice:

y uno ha puesto tanto amor en un carajo  
y en un cielo azul a la larga indiferente  
sólo azul  
y ha aprendido nada más a andar errando  
ocultando heridas  
cerrando el puño y no escribiendo más... (Díaz, 1992: 51)

Aparecen la cabeza y el puño, la primera connota el conocimiento y razonamiento, es donde se aloja la información y la memoria, desde donde se puede reflexionar y recordar para no vivir en el engaño; la otra parte es el puño que connota en primera instancia la rabia, pero también el son de guerra, de rebelión, misma que incita al movimiento, a la caída, al derrumbe.

El poema es un discurso que adolece en el cuerpo el acontecimiento histórico de la Independencia de nuestro país donde las redes isotópicas que lo articulan arrojan una lectura muy particular en la que tenemos un cuerpo herido, borrado, nulificado que vivencia de una manera dolorosa y lleno de furia la mentira que se ciñe sobre el suceso histórico y que está a punto de desplomarse. Así, el proceso de significación del texto se da gracias a la interacción entre el suceso histórico disfrazado, maquillado, y a punto de ser desvelado, y lo que el cuerpo experimenta de él. La división entre lo que es y lo que parece ser nos remite a dos Méxicos, el que es y el que se pretende que sea, el real y el disfrazado. En el plano de la identidad nacional De Val dice que:

Hay un México bronco que todo el mundo tiene miedo que despierte, porque hacemos revoluciones, pero somos también un México dormido que todo el mundo quiere despertar, para hacer revoluciones. Hay un México pueril de tanto engaño, al cual todo el mundo quiere poner en la realidad; también somos un pueblo desencantado al que todo mundo quiere volver a inyectar esperanza (De Val, 2004: 31).

Esta pareja de contrarios también aparece metaforizada en estos textos a través del espacio corporal y sus interacciones con otros cuerpos. En el poema titulado “Otro 16 de septiembre” encontramos una triste despedida entre dos amantes y, podemos extender su significado hasta la línea isotópica que hemos llamado de la separación. En este texto la voz lírica expresa dos festejos, uno lo viven “ellos” en oposición al festejo que vive un “nosotros”; tenemos dos festejos y sólo en uno participa el sujeto lírico, el otro le es ajeno. La red isotópica de la separación se acentúa cuando el festejo de ellos es resignificado. Cuando leemos:

Mientras todos festejan en la calle  
su alegría ciega de horda  
nosotros festejamos nuestro miedo  
el suave velo azul de la tristeza  
el dulce calor de las miradas largas  
la lejanía de gritos, claxon y trompetas (Díaz, 1992: 55)

Vemos que festejo y alegría comparten el mismo sema, pero el adjetivo ciega, connota incapacidad de darse cuenta de algo, y en ese sentido, el sentimiento quizás no debería ser de alegría ni tampoco festivo. Así mismo, horda se refiere a grupos de personas con vínculos sociales

rudimentarios actuando de forma salvaje, además connota desprecio. Resulta relevante porque, al relacionar estos elementos textuales con el contexto histórico, se supondría que el festejo nacional conmemorado el 16 de septiembre tiene la finalidad de unificar la identidad mexicana, de reunir a la sociedad en un mismo sentimiento nacional, y volviendo a De Val, el objetivo del ejercicio de la identidad que es producir un “arraigo emocional, económico y político”; vemos que en el texto sucede lo contrario porque subyace un desarraigo emocional, un vínculo fallido, a punto de romperse y que finalmente participa de la isotopía de la separación. Lego leemos:

Les decimos que no estamos con ellos  
aunque no nos moleste su alegría  
Que estamos celebrando nuestros cuerpos  
Este adiós que grabo con hierro en mis pupilas...  
cuando ya no estés aquí  
y yo me tope nada más que con fantasmas  
que celebran en la calle la materialidad de este dolor  
lo antiguo de este llanto, ellos  
los muertos que gobiernan el mundo (Díaz, 1992: 56)

La isotopía de la separación, del desarraigo, encuentra eco en la despedida de los amantes, pero, además, nuevamente el cuerpo padece doloroso los efectos de este irse, del alejamiento, pero se refiere sobre todo a un alejamiento emocional en un espacio donde ya no hay con quien se pueda estrechar lazos emocionales y de identificación. Vemos en primera instancia, el cuerpo sufriente pero más que referirse a la separación por el amante que se irá en ese momento, se trata de un dolor y de un llanto antiguo, originado en el pasado y retomado durante la despedida, pero también y sobre todo, durante el festejo patrio.

Por otro lado, en el texto tenemos la isotopía de cuerpos “fantasmales” que connota un cuerpo diluido y que podría extenderse hasta una identidad borrosa. Siguiendo esa línea de análisis, el cuerpo espectral, se encuentra opuesto al dolor, que por el contrario es tangible; al dolor se le puede palpar, ver, mientras que el cuerpo es casi invisible. El efecto es generado por “tangible” y “fantasmas” dotando así de una mayor realidad al sentimiento que al cuerpo mismo. Cabe apuntar también, que este dolor es añejo, antiguo, sus causas se originaron en el pasado, de ese pasado nacional aludido y no en el amante del presente discursivo.

Como mencionamos, el poemario es un discurso en torno al deseo, y en ese sentido, a la naturaleza humana. En algunos de sus textos las redes isotópicas se van conformando gracias a la idea de un conocimiento deficiente del propio cuerpo, y en consecuencia, de la satisfacción de sus necesidades. Los semas textuales se anclan en el contexto socio-cultural, en el que, como mencionamos al inicio, el cuerpo pasa a un segundo plano de relevancia. Así, el siguiente poema sin título de la página 12:

El calor es una puerta de acero sobre los labios  
Es la espuela del deseo  
en el desierto  
Pierdes el nombre  
espejismo en las calles hirvientes  
Quisieras la lluvia en tu silencio  
Quisieras el agua pecho adentro  
Abres los labios  
Entra humo  
No hay bosque verde  
No hay nieve blanca  
ni lago azul  
La noche es sólo un poco más gris que el día  
Te dejas abrir el pecho  
para ver que la sangre moje tu piel reseca  
Brotan flores tibias  
la sangre también se ha secado (Díaz, 1992: 12)

Nos ofrece dos principales isotopías: la isotopía del erotismo y la del encierro, mismas que se extienden hacia la isotopía del cuerpo y la de la ciudad. La isotopía del erotismo, que articula el texto, encuentra eco en el campo semántico del cuerpo presentado de forma fragmentaria, mientras que la segunda gran isotopía articuladora, la del encierro, se extiende hasta el campo semántico de la ciudad. El erotismo del cuerpo aparece cercado por el encierro que representa la ciudad. Los semas de estas isotopías connotan así mismo natural y no natural y se repiten en los sememas desierto, lluvia, agua, bosque, nieve y lago formando la línea isotópica de lo natural; mientras que las palabras, calles y humo forman también una línea isotópica de lo no natural. Esta oposición se acentúa con la colorimetría que posee el texto, pues en la línea isotópica de lo natural, del erotismo y del cuerpo, los sememas se actualizan por los semas de colores, así, el bosque es verde, la nieve es blanca, el lago azul; mientras que en la isotopía del encierro, de la ciudad y de lo no natural, la noche es sólo más gris que el día, es decir, monocromático en oposición con el policromático de lo natural, cuerpo y erotismo.

El sujeto lírico expresa un sentimiento de incertidumbre e improbabilidad que se denota con el verbo en pretérito del subjuntivo: “Quisieras” que denota una posibilidad remota de satisfacer aquello que se desea obtener. Así pues, una lectura interpretativa de este texto encontramos la expresión del sujeto lírico a través de la vivencia corporal que se encuentra inmerso en un ambiente citadino que le resulta adverso y violento: “Abres los labios/Entra humo; Te dejas abrir el pecho”. Las isotopías del poema revelan una problemática en torno al cuerpo, a sus expresiones, en este caso eróticas, y a sus manifestaciones que son el calor y la sangre. Esta problemática tiene como referente el rol secundario en el que históricamente se ha dejado al

cuerpo y a que “se [le] relegue a un segundo plano de importancia en la vida del ser humano contemporáneo” (Durán, 2009: 93). Así, el poema nos habla de una problemática corporal no resuelta porque sus expresiones y necesidades aparecen no satisfechas dentro del contexto en que se encuentra, mismo que denota a la ciudad y connota a la sociedad y el pensamiento contemporáneos. En este código cultural actual, el cuerpo para el hombre moderno permanece en el desconocimiento depositado en un estrato inferior, de ahí radica la isotopía del encierro que además contiene semas de la sujeción: puerta de acero y espuela. Ante tal situación, dice Durán “Percibimos desde nuestra mirada que el hombre y la mujer, en estas condiciones, se encuentran condenados a ser miserables, a desarrollar una vida trágica” (Durán, 2009: 105).

A fin de cuentas, esta problemática generada por la oposición violenta entre el reconocimiento del cuerpo y su nulificación en el pensamiento actual, se encuentra en el mundo contemporáneo y no solo es exclusivo de México. Así, las unidades textuales del poema están relacionadas con los códigos del contexto universal en el que se generó.

Las manifestaciones del cuerpo nos pueden proporcionar una rica información acerca de quiénes somos y cómo es que percibimos nuestro entorno. Estas manifestaciones pudieran a primera instancia parecer complejas, sin embargo, las creaciones artísticas son un medio extraordinario para poder rescatarlas. Además de su valor estético, la palabra escrita se nos revela como un mecanismo invaluable que nos permite acceder a ese mundo interior de significaciones en las que interviene el cuerpo y que conforman nuestra identidad, tanto personal como de nación, en nuestro caso, mexicana.

Trasladando el ejercicio de identidad de De Val a los poemas vemos que este ejercicio de identidad lo podemos distinguir cuando el sujeto lírico enuncia un nosotros, es decir, cuando el sujeto lírico se incluye en el grupo que está conmemorando el acontecimiento histórico del 16 de septiembre, pero lo interesante a resaltar aquí, es que contrariamente a los objetivos del ejercicio de identidad, el sujeto lírico guarda una distancia con el grupo y encontramos versos como: “les decimos que no estamos con ellos” o “habla y sácame de aquí/porque ellos todos ellos mienten”, “ellos/los muertos que gobiernan el mundo” etc., y entonces, más bien el resultado de las estrategias simbólicas y prácticas colectivas, es un desarraigo y una falta de identificación con el grupo al que, de alguna manera, pertenece el sujeto lírico. Por otro lado, las marcas extratextuales, es decir, del contexto histórico social aludido, nos sitúan en un espacio local definido: La Minerva, la plaza Tapatía, los Arcos, Guadalajara, etc. Siguiendo estas pistas podemos inferir que el grupo social aludido es el tapatío que sale a las calles a conmemorar el 16 de septiembre, pero, como ya vimos, el sujeto lírico no forma parte, al menos de forma empírica, en estas actividades. La mentira, la sordera, la falta de sensibilidad, la apariencia, la mierda, lo salvaje y rudimentario, son semas que circulan en la dinámica del discurso y que pudieran actuar como un motor para que haya ocurrido el distanciamiento del yo respecto del nosotros.

Ahora bien, si vemos que el yo del texto no se incluye en los ejercicios de identidad, también es cierto que hay otros en los que sí participa, o al menos reproduce ciertos patrones. Retomando la idea inicial del presente estudio en la que hablamos de las dos esferas que conforman la identidad, una es con la que se nace y la otra es la que se aprende, entonces ese mismo proceso de aprendizaje igualmente se puede analizar en nuestros poemas y ver al sujeto lírico incluido, ahora sí, en un nosotros. Por ello leemos versos como: “Así que volteamos hacia el magnífico cielo azul y los árboles altísimos/pretendiendo olvidar no ver no oler”, “y andamos como espectros/despojados”, “y [uno] ha aprendido nada más a andar errando/ocultando heridas/cerrando el puño y no escribiendo más”, etc., que nos sirven como referente para saber que, efectivamente, el sujeto lírico comparte también modos de vida, formas de actuar, de pensar, vicios, defectos, con el grupo; el sujeto lírico se ha adaptado a las rutinas del colectivo. La lectura interpretativa nos dice que el yo del texto ha incorporado estas maneras de conducirse y de responder a la realidad, a su identidad y son parte de él.

Finalmente, el cuerpo que tiene una experiencia vital directa de este contexto histórico social mexicano, realiza una serie de interpretaciones claramente definidas. Ante un ejercicio de identidad no ejercido, y en donde el 16 de septiembre es una fecha que pareciera desvanecida, casi borrada, y que ha sobrevivido gracias a la necedad, la mentira y las apariencias; o a causa de un entorno ciudadano adverso que inmoviliza su corporeidad, los textos nos regalan atractivas metáforas que nos permiten percibir lo que ocurre con el cuerpo ante estas críticas situaciones. Imaginar un cuerpo retorcido formando un hueco, demolido, intangible, no satisfecho, desconocido, podemos hacer un recuento de los desgastes causados por el ambiente, y lo que es más importante, entender estas señales y seguirles la pista porque, al final del camino, formarán parte de la identidad personal y colectiva.

El vincular nuestros resultados del análisis con los elementos contextuales nos permite aclarar “en mayor medida el significado del texto en cuanto signo representativo de una época” (Beristáin, 1997: 126) y de nuestro contexto como mexicanos. Si bien no puede aseverarse que el sentimiento de rechazo a las tan públicamente aclamadas fechas históricas, se presenta en todos los mexicanos, la visión que nos entregan los poemas de Díaz Enciso permite encontrarnos con otra forma de mirar, percibir y sentir estos elementos patrios. Además, la identidad nacional que nos ofrecen los textos nos facilita el acceso a códigos culturales y educativos manifiestos respecto a temas que, aunque ya no puede decirse que sean tabúes, sí permanecen en un ocultamiento tácito como lo son el sexo, el deseo, y todo lo que pueda relacionarse con el erotismo.

Pronunciación del deseo (de cara al mar) nos ofrece, además de su calidad estética, una interesante lectura que nos va seduciendo verso a verso porque nos devuelve a ese espacio original que es nuestra naturaleza humana, y, a partir de ella, se despliega un amplio abanico de posibilidades de auto exploración en muchos aspectos que forman parte del ser humano. Además, nos otorga una fresca mirada al tener el cuerpo en perspectiva y cómo es que ese mismo cuerpo se adapta a la región que como mexicanos nos ha tocado habitar, y que al mismo tiempo, luego es reactivo a nuestro contexto.

## **Bibliografía**

Beristáin, H. (1997). *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2da. ed. México: UNAM.

De Val, J. (2004). *México, identidad y nación*. México: UNAM.

Díaz, A. (1992). *Pronunciación del deseo (de cara al mar)*. México: UNAM.

Durán Amavizca, N. et. al. (2009). *Cuerpo, sujeto e identidad*. México: UNAM.

Pera, C. (2012). *Desde el cuerpo, ensayos sobre el cuerpo humano, la salud y la mirada médica*. México: Cal y Arena.

## Estética precolombina. Luz del pasado remoto para iluminar el sendero futuro

Humberto Ortega Villaseñor  
Universidad de Guadalajara, México

### Resumen

Son varios y muy antiguos los conceptos esenciales que nutren la estética mexicana y que derivan de la Cosmología de una de las civilizaciones originarias de la Humanidad: la Mesoamericana. A saber, Teótl, Verdad-raíz, Flor y canto y Corazón endiosado. Este modesto trabajo intenta aquilatar primero la importancia que han tenido los estudios seminales del padre Ángel María Garibay y del maestro Miguel León-Portilla en el contexto de las aproximaciones fundacionales a la estética precolombina. Luego, justipreciar las aportaciones en el estado de la cuestión que han hecho en este siglo numerosos investigadores y estudiosos de diversos países, que han enriquecido dichos conceptos y ayudado a descifrarlos y anudarlos a la riqueza y diversidad cultural de México. Posteriormente, se exploran los aspectos místico-religiosos, shamánicos y panteístas de esa Cosmología para analizar su impacto en los cánones estéticos de la antigüedad y en la visión y la vocación artística de los mexicanos contemporáneos (sobre todo de los artesanos). Por último, se verifica o comprueba el peso de los conceptos analizados y su liga cosmológica a través del legado humanista de Quetzalcóatl y los descubrimientos más recientes del templo dedicado a su memoria en Teotihuacan.

### Introducción

Hay un buen número de *huecos* que impiden justipreciar objetivamente el pasado de civilizaciones que surgieron en espacios como México y en el resto del continente americano. Los procesos de colonización de esas tierras son remotos (datan del siglo XVI), fueron prolongados, implicaron la fragmentación de vestigios valiosos, la destrucción del lenguaje escrito en muchos códices y la supresión de hombres sabios que sabían leer su contenido. Para mayor infortunio, los documentos que tenían al alcance los cronistas posteriores a la Conquista no trataban, precisamente, más que de manifestaciones culturales desaparecidas (Hernández Torres, 2004).

Sin embargo, como alguna vez observó la ilustre arqueóloga, antropóloga y etnóloga italiana Laurette Sejourné, ante la embestida de los críticos que cuestionaban totalmente la validez histórica de la documentación escrita náhuatl producida en tiempos anteriores y posteriores a la conquista, gracias a los descubrimientos arqueológicos de los últimos 100 años y los estudios minuciosos y apasionados de varias generaciones de investigadores en antropología, astronomía, astrofísica, la misma arqueología, la epigrafía, iconografía, morfología y simbología, se ha salvado el obstáculo que hacía imposible toda verdadera aproximación a los escritos nahuas y a los vestigios arqueológicos de Mesoamérica. Una vez superada la desnivelación temporal que

los separaba, los dos tipos de evidencias descubren una vitalidad sorprendente. De ese modo, iluminadas por los mitos, las viejas piedras vibran en todos sus signos, mientras que, con la ayuda de los cantares, crónicas, códices y avances en la decodificación de jeroglíficos mayas, los textos se defienden del enigma para convertirse en el eco de una bella plenitud de pensamiento (*pdf*. Séjourné, 1984: 6).

### **Cosmología, Téotl y Metáfora de la Raíz**

Por eso, diversos estudiosos de la Filosofía de los Antiguos Mexicanos coinciden hoy día en afirmar que en el corazón de la filosofía nahua anida la idea de un único, dinámico, vivificante, eternamente auto-generativo y auto-regenerativo poder sagrado, energía o fuerza: lo que los nahuas llaman téotl (ver Boone, 1994; Burkhardt, 1989; Klor de Alva, 1979; Monaghan, 2000; HB Nicholson, 1971; Townsend, 1972).

Elizabeth Boone (1994: 105), etnohistoriadora, mesoamericanista y académica, especializada en arte precolombino de la Universidad de Tulane escribe: “El verdadero significado de [téotl] es espíritu -una fuerza sagrada e impersonal que concentra el poder”. Según Jorge Klor de Alva, “Téotl ... implica algo más que la idea de lo divino que se manifiesta en la forma de un dios o dioses. Significa lo sagrado en términos más generales” (1979: 7).

Ahora bien, esta Cosmología es procesual. Esto, ¿qué significa? Que Téotl es entendido correctamente como inagotable energía en movimiento, siempre cambiante y no como entidad estática discreta. Téotl, y por lo tanto, el incesante devenir del cosmos, se caracterizan por lo que algunos como John Maffie, llaman “monismo dialéctico polar”. Un monismo que sostiene que:

(1) el cosmos y sus contenidos son sustantiva y formalmente idénticos a téotl; y (2) que téotl se presenta principalmente como la incesante oscilación, cíclica de opuestos polares, pero complementarios (James Maffie, 2014).

Esta dualidad toma una forma de interminable oposición de polaridades contrarias, mutuamente interdependientes y mutuamente complementarias que alternadamente dividen, dominan, y explican la diversidad, el movimiento, y la disposición momentánea del universo. Debido esencialmente a su naturaleza procesual y dinámica, Téotl no se caracteriza adecuadamente por ser, ni por no ser, sino por llegar a ser. El ser y el no ser son simplemente dos presentaciones o facetas de Téotl dialécticamente interrelacionadas y, como tales, resultan inaplicables al mismo principio (Téotl).

### **Elementos panteístas, shamánicos, místico-religiosos y estéticos**

Los filósofos nahuas también concibieron a Téotl desde el punto de vista panteísta: ¿Qué significa esto? (a) Todo lo que existe constituye una unidad absolutamente incluyente e interrelacionada; (b) dicha unidad es sagrada; y (c) todo lo que existe es sustancialmente idéntico y por tanto es

uno con lo sagrado. En relación al panteísmo, véase a Levine 1994, Hunt (1977) y I. Nicholson (1959); los tres ofrecen interpretaciones muy similares a la metafísica prehispánica. Como lo explica Eva Hunt:

La realidad, la naturaleza y la experiencia no eran más que múltiples manifestaciones de una sola unidad del ser... (Lo sagrado) era lo uno y lo múltiple.... También lo fluido, lo que comprende todo, sus aspectos configurados por imágenes cambiantes, dinámicas, nunca congeladas, constantemente recreadas, redefinidas (Hunt, 1977: 55f).

Ahora bien, la incesante generación-y-regeneración del cosmos por parte de Téotl es también uno de auto-transformación-y-retransformación incesante del ser. Los Nahuas entienden este proceso de dos maneras estrechamente relacionadas entre sí.

Una está ligada a la Estética. Téotl es un artista consagrado que sin cesar se modela y se rehace a sí mismo en su interior y como cosmos. El cosmos es el in Xóchitl, in Cuicatl (la flor y el canto) de Téotl. Los Nahuas utilizan "in xóchitl, in cuicatl" para referirse en general a la actividad artística y metafórica del ser humano que emula esos componentes del propio Téotl (por ejemplo, hacer poesía, cantar, tocar música, pintar /escribir, los nahuas consideraban la pintura y la escritura como una actividad análoga). Así como la flor y el canto de Téotl, el cosmos es una magna representación artística y metafórica en curso del propio concepto; el trabajo de arte escénico que realiza el propio Teótl o su "metáfora en movimiento" (Markman y Markman, 1989).

El otro aspecto está vinculado a la auto-transmutación del Téotl en términos chamánicos. El cosmos es nahual de Téotl (disfraz o máscara) La palabra náhuatl "nahual" deriva de "nahualli" significando un chamán que cambia de forma (aludiendo a sus raíces chamánicas indígenas). El continuo devenir del cosmos y sus múltiples aspectos no son más que auto-enmascaramientos o auto-disfraces de ese principio (véase P. Furst, 1976 Gingerich, 1988; H.B. Nicholson, 1971; Ortiz de Montellano, 1990).

Téotl se presenta y se enmascara o disfraza ante los seres humanos en una variedad amplísima de formas artístico-chamánicas: la aparente materialidad de lo existente, es decir la apariencia estática de entidades tales como los seres humanos, las montañas, los árboles, los insectos, etc. Ello es ilusorio, puesto que todos y cada uno de ellos no son más que facetas del movimiento sagrado de Téotl.

Como podemos apreciar, Téotl se mueve o trabaja finalmente como "metáfora de la raíz o de la verdad" a la que alude Stephen Pepper (1970) y que Alfredo López Austin (1997) refiere

o califica como “arquetipo” y “principio lógico” que rige el “núcleo coherente” unificador de la filosofía náhuatl. Téotl posee facetas metafísicas, epistemológicas, morales y estéticas en la medida en que funciona simultáneamente como fuente primigenia, objeto y/o nivel de realidad, conocimiento, valor, rectitud y belleza (Maffie, 2014).

### **Concepción del ser humano vinculado a Téotl y a la estética**

Ahora bien, ¿qué pasa con el ser humano, el arte y la cultura? Que todos estos conceptos inciden en su vida. Los seres humanos llegan a conocer bien las cosas sí y sólo sí están bien enraizados y si su cognición está firmemente arraigada en Téotl. Los nahuas concebían el buen arraigo en términos de crecimiento (Brotherston, 1979). El conocimiento consciente es una forma es una forma de florecimiento. Es la flor de un proceso orgánico como despliegue floreciente dentro del corazón de una persona. Al hacerlo, Téotl se muestra y se da a conocer. Como la presentación generativa de Téotl, el conocimiento humano, entonces, representa una de las formas y caminos por el que él se da a conocer, fiel, genuina y verdaderamente aquí en la tierra. Como consecuencia de ello, el conocimiento humano se conduce conscientemente, lo que significa que entiende, que presenta, que encarna, promulga, y expresa a dicho concepto.

Los seres humanos llegan a conocer a Téotl usando su corazón, no la cabeza o el cerebro. Situado entre la cabeza y el hígado, el corazón es el único calificado para alcanzar el equilibrio adecuado de la razón de la cabeza y la pasión del hígado, indispensable para comprensión de Téotl. A la luz de lo anterior, los tlamatime nahuas recurren a la “flor y canto” (poesía, escritura-pintura, música) para emular y difundir dicho principio. “Flor y canto” viene de un corazón preparado ritualmente para encarnar y presentar un equilibrio adecuado de la razón y la pasión, de lo masculino y lo femenino, de lo activo y pasivo, etc.

Este balance sería simbolizado o emblematizado por Quetzalcóatl, la “Serpiente emplumada”, que, en el fondo, no es sino la expresión o metáfora de un profundo humanismo simbolizado en ese ser que se levanta de sus propias limitaciones para transmutarse en Téotl, para divinizarse en vida. Por eso Quetzalcóatl circunda o anuda todas y cada una de las culturas de México pertenecientes al capelo civilizatorio de Mesoamérica (comenzando por la cultura Olmeca como quedó demostrado por Sejourne). Por eso, el personaje se desempeñó también como deidad patrona de los artistas y los sabios. Mediante la combinación de los atributos de las aves (el cielo) y las serpientes (la tierra), la “Serpiente emplumada” simboliza además la unión de los opuestos, del hombre y la mujer. De hecho, el patrocinio conjunto de sabios y artistas de Quetzalcóatl apunta a su identidad última y a la equivalencia y la sagacidad y la excelencia artística. Como nos recuerda Rafael Acosta de Arriba.

Sobre el arte prehispánico, Octavio Paz realiza un ejercicio de arqueología visual intentando integrar el arte y las civilizaciones mesoamericanas a una comprensión actualizada, erudita y llena de interconexiones con sus estudios sobre literatura mexicana. ...Cuando Paz señala que el arte sobrevive a las sociedades que lo crean, nos ofrece al mismo tiempo la ritualidad

pétreo de aquellas civilizaciones: arquitectura, estatuas y otras producciones artísticas o religiosas como puentes para acceder a una cultura de traducción del pasado, una forma de transmutación o metáfora del original. En el desandar de este camino hasta la modificación profunda de la visión que los mexicanos alcanzaron sobre su pasado señala el valor de la Revolución Mexicana. (2009: en línea).

### **Riqueza cósmica y diversidad cultural en armonía**

Ahora bien, lo anterior nos permite entender no sólo el trasvase cultural y civilizatorio de los principios y conceptos emblemáticos en Quetzalcóatl a través de los milenios gracias a los descubrimientos arqueológicos y los amarres de la arqueología histórica. También, lo que lleva a Octavio Paz a allegarse información especializada para profundizar sólidamente en el conocimiento de esas piedras arqueológicas, a fin de coagrar la complejidad anímica de los pueblos creadores y su mentalidad, "en un esfuerzo investigativo que tiene rasgos de indagación científica" en (Acosta, 2009). Asimismo, nos ayuda a clarificar dos aspectos que no parece muy importante resaltar ahora:

a) Por una parte, la fidelidad, originalidad e incidencia expresiva que poseen los cánones estéticos de cada una de las culturas que configuran el mosaico de ese linaje civilizatorio. En este sentido, como escribe Guillermo Bonfil Batalla "se trata de un proceso complejo y diversificado cuyo conocimiento se enriquece constantemente con nuevos hallazgos arqueológicos e históricos, pero que es innegable, que es profuso, diseminado y de perfiles y cánones estéticos profundamente diferenciados" (1989: 12).

b) Por otra parte, está la innegable riqueza, diversidad y fuerza espiritual y expresiva que parece anidar hasta la fecha en la estética de los mexicanos, no sólo por cuanto al abanico de expresiones artísticas que existen en el país, sino por los objetos culturales elaborados a mano por millones de personas dedicadas hoy en día a la elaboración de artesanías en el territorio nacional. Testimonio de una tenaz y apasionada vocación artístico-manual de México.

En este último rubro, también se habrá que dar gracias a la Arqueología histórica en parte, porque nos da un respaldo sólido. Como nos hace ver Joel W. Palka, profesor de Antropología de la Universidad de Illinois, "la arqueología de sitios históricos indígenas en Mesoamérica ha contribuido significativamente al estudio del cambio de la cultura indígena, especialmente cuando las fuentes escritas carecen de información sobre las sociedades nativas.

En muchos casos, la arqueología ofrece los únicos datos sobre sitios históricos y los pueblos indígenas o bien, complementa muy bien información histórica y etnográfica" (Joel W. Palka, 2009: 302).

Es por eso que el mismo investigador nos da las pautas para corroborar nuestra presunción en cuanto a las artes manuales, aunque resulte innegable que la introducción de bienes del Viejo Mundo transformaron en buena medida las economías nativas locales en toda Mesoamérica.

Joel Palka hace esta aguda observación:

La presencia de productos europeos era insignificante en muchas zonas rurales. Elementos nativos, especialmente cerámica y utensilios de piedra, sobrevivieron o fueron poco transformados en cuanto a forma, modo de producción, o función. Los efectos de la conquista eran menos notorios social y materialmente a medida que la distancia de las ciudades coloniales aumentaba. En otras zonas rurales [...], la autonomía cultural indígena prevaleció y los impactos de la colonización europea se sentirían más tarde. [...] Al mismo tiempo, los elementos culturales indígenas, incluyendo la vida doméstica y las economías locales, continuaba con un menor número de cambios (2009: 302).

### **Cosmogénesis de la estética mexicana en general**

Lo anterior, nos lleva a pensar que la profundidad de los conceptos que hemos analizado anteriormente, seguramente habrá permeado en la creatividad no sólo de la palabra, la música y las artes escénicas, sino en la riqueza, profusión y diversidad del Arte Popular que vemos en el México actual, ya que muchos símbolos, objetos, técnicas y oficios pervivirían con el paso del tiempo, aunque otros, evolucionarían a su propio ritmo con el arribo de cánones, materiales y tecnologías de otros entornos y culturas (Carlos Romero Giordano, 1997: 32). Como nos lo hace ver Rafael Acosta, el mismo Octavio Paz “toca elementos importantes de la relación entre el presente y las civilizaciones mesoamericanas, entre la sensibilidad de uno y los símbolos del otro. Precisa que este arte es una lógica de las formas que se traduce en una cosmología” (2009: en línea) “Así, la otredad de la civilización mesoamericana se resuelve en lo contrario: gracias a la estética moderna, esas obras tan distantes son también nuestras contemporáneas” (Octavio Paz, citado por Acosta, 2009).

Carlos Romero Giordano logra enlazar vívidamente el prodigioso y complejo proceso cultural en el plano cotidiano y en el imaginario y memoria colectiva de los pueblos indígenas con una simplicidad llana:

Con la religión cristiana, los artistas indígenas reencuentran la posibilidad de manifestarse dentro del nuevo orden surgido del sincretismo que se iba gestando: la pasta obtenida del corazón de la caña de maíz no volvería a ser empleada para representar algunas de sus deidades, con ella, se modelarían Cristos crucificados de impresionante realismo y belleza (...) La producción artesanal se enriqueció con materias primas, formas, diseños y colores, gracias en buena medida, a las influencias europeas, africanas y asiáticas que por diversas razones dejaban su

huella; el vidrio, el hierro forjado, la talavera y también la laudería entre otras actividades manuales se fueron incorporando poco a poco, de manera que incrementaron la ya cuantiosa diversificación antes existente (Romero, 1997: 33-34).

De ese modo, no resulta absurdo inferir que Quetzalcóatl siga vivo hasta la fecha y no sólo por su presencia en algunos ritos y danzas contemporáneas de los pueblos indígenas, en especial los *coras* y los *wixarika*. Jesús Jáuregui nos dice que hasta la fecha, “a la serpiente emplumada se le representa en manifestaciones antagónicas: flecha chamánica con cascabeles o cola de escorpión, peyote y kieri, estrella de la mañana y estrella de la tarde, sol diurno y sol nocturno. Este complejo simbólico remite a la lucha cósmica original entre luz y oscuridad, ampliamente extendida en la mitología amerindia” (2002: 64).

Del mismo modo, Téotl está vivo en aquel indígena o mestizo que descubre a diario las bondades de los agaves cuyas fibras transforma en tejido, o las calabazas que le sirven de alimento y también de recipientes; o aquél que maneja el barro y se vuelve alfarero o el que aprovecha el algodón y lo transforma en telas incomparables. Los dioses han de ser regalados con lo mejor que exista sobre la faz de la tierra. Entonces, el jade -corazón de la montaña- será tallado a la altura de su destino para enjorar quizás a sus creadores; el oro, considerado como trasudor del Sol, escoria divina, tendrá que responder en su proceso de transformación a la perfección de su acabado filigrano, labor que se realiza con el cuidado y preciosismo que amerita su sagrado origen (Romero, 1997: 33).

En su perpetua oscilación entre belleza y utilidad, placer y servicio, el objeto artesanal nos da lecciones de sociabilidad. En las fiestas y ceremonias su irradiación es aún más intensa y total. En las fiestas la colectividad comulga consigo misma y esa comunión se realiza a través de objetos rituales que son casi siempre obras artesanales. Si la fiesta es participación en el tiempo original- la colectividad literalmente reparte entre sus miembros, como un pan sagrado, la fecha que conmemora - la artesanía es una suerte de fiesta del objeto, transforma el utensilio en signo de la participación (Octavio Paz, 1997: 137).

### **Estética y patrimonio del mañana**

Esto cobra una importancia sui generis si consideramos que México está considerado como el segundo productor de artesanías a nivel mundial y que, de acuerdo con Romero Giordano, se estima que existen en el país más de 5 millones de artesanos, de los cuales, gran parte de ellos habitan en pueblos y comunidades indígenas, y en centros urbanos. Un dato de relevancia formidable que parece confirmar una voluntad de resistencia por afirmar la cultura del México profundo.

Indiferente a las fronteras y a los sistemas de gobierno, la artesanía sobrevive a las repúblicas y a los imperios: la alfarería, la cestería y los instrumentos musicales que aparecen en los frescos de Bonampak han sobrevivido a los sacerdotes mayas, los guerreros aztecas, los frailes coloniales y los presidentes mexicanos... Los artesanos nos defienden de la unificación de la técnica y de sus desiertos geométricos. Al preservar las diferencias, preservan la fecundidad de la historia. La historia de la artesanía no es una sucesión de invenciones ni de obras únicas (o supuestamente únicas). En realidad, la artesanía no tiene historia si concebimos a la historia como una serie ininterrumpida de cambios. Entre su pasado y su presente no hay ni ruptura, sino continuidad. El artista moderno está lanzando a la conquista de la eternidad y el diseñador a la del futuro; el artesano se deja conquistar por el tiempo. Tradicional pero no histórico, atado al pasado pero libre de fechas, el objeto artesanal nos enseña a desconfiar de los espejismos de la historia y de las ilusiones del futuro. El artesano no requiere vencer el tiempo, sino unirse a su fluir. A través de repeticiones que son asimismo imperceptibles pero reales variaciones, sus obras persisten (Octavio Paz, 1997: 137-138).

Tal pareciera que esos millones de mexicanos, ya por necesidad, ya por creatividad, se negaran a desatender o a relegar del todo el camino marcado hace siglos por el artista precolombino dotado de un genuino misticismo y visión inusitada, la cual, reclamaba una entrega genuina, ingente paciencia y una rigurosa preparación técnica y cultural hasta alcanzar la excelencia. Como explica Miguel León-Portilla (1983: 169-170).

Preparado doblemente el artista, en cuanto conocedor del legado cultural náhuatl, y en cuanto a su capacitación técnica, llegará a transformarse en un ser que sabe “dialogar con su propio corazón”: *moyolnonotzani*, como se repite en casi todos los textos. Llamando repetidas veces dentro de sí mismo a su propia “movilidad”, a su corazón (*yóllotl*); conocedor de las grandes doctrinas de su religión y del pensamiento antiguo, no descansará hasta descubrir por sí mismo los símbolos y metáforas, “las flores y los cantos”, que podrán dar raíz a su vida y que al fin serán incorporadas a la materia inerte, para que el pueblo pueda, percibir también el mensaje (León Portilla, 1983: 169-170).

Por alguna extraña razón, Téotl (transfigurado) parece pervivir con discreta medida en la unicidad que representa cada objeto creado por esas manos mexicanas y parece reemerger con fuerza de lugares milenarios con apelativos tan enigmáticos como Teotihuacan, cuyo significado según Vetancourt, alude al *lugar donde se adoran los dioses*; y que Veytia traduce como *habitación de los dioses*. Ya que la palabra está formada de *téotl*, dios, cuya ligadura *ti*, *hua*, es partícula denotativa de posesión, y del afijo *can*, esto es, lugar de los poseedores de dioses, lugar de los que adoran dioses.

Aunque la etimología confirma el enigma de ser aquella ciudad descubierta y bautizada por los azorados mexicas, corresponde también a un reverenciado santuario cuya condición parece explicar a un mismo tiempo no sólo su existencia cósmica y antehistórica cristalizada en el tiempo de Quetzalcóatl, sino la promesa de un mítico retorno en el mundo de hoy y en el futuro. Templo que cobija en el túnel de estrellas que conduce a sus entrañas –descubrimiento insólito apenas anunciado en el mes de octubre de 2014–, precisamente la ofrenda más sorprendente y profusa de objetos de Arte que se tenga memoria en la civilización mesoamericana (50 000 en número) todos ellos bajo el signo cósmico de Téotl, de la verdad-raíz, la flor y el canto de los corazones endiosados que perpetuaron con su belleza arquitectónica estelar, ese centro urbano magnífico que quisiera iluminar el sendero futuro de la cultura y la humanidad.

## Bibliografía

- Acosta de Arriba, Rafael (2009). “Octavio Paz y la crítica de arte”. Revista Excelencias, N° 4. Disponible también en línea. Recuperado de: <http://www.revistaexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-4/reportaje/Octavio-paz-y-la-crítica-de-arte>. (Consulta de agosto 22, 2015).
- Boone, Elizabeth P. (1994). *The Aztec World*. Washington, D.C.: Smithsonian Books.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1989). México profundo. Una civilización negada. México: Grijalbo. CONACULTA. c1987
- Brotherston, Gordon (1979). *Image of the New World: The American Continent Portrayed in Native Texts*. London: Thames and Hudson.
- Burkhart, Louise (1989). *The Slippery Earth: Nahuatl-Christian Dialogue in Sixteenth-Century Mexico*. Tucson: University of Arizona Press.
- Castellón Huerta, Blas (enero-febrero, 2002). La serpiente emplumada. *Arqueología Mexicana*, Vol. IX, No. 53. pp. 28-35.
- Ford, Lewis. S. (2013). Transcendent Creativity. *Process Studies*, Vol. 42, N° 1, pp. 20-46.

- Garibay Kintana, Ángel María (1962). Relaciones internacionales en los pueblos de la meseta de Anáhuac. *Estudios de Cultura Náhuatl. Volumen III*. México: UNAM.
- Gingerich, Willard (1988). “ ‘Chipahuacanemiliztli, The Purified Life,’ in the Discourses of Book IV, Florentine Codex,” in J. Tosserand and K. Dakin (eds.), *Smoke and Mist: Mesoamerican Studies in Memory of Thelma D. Sullivan, Part II*, Oxford: BAR international Series, pp. 517-544.
- Godoy, Iliana (2004). *Pensamiento en piedra. Forma y expresión de lo sagrado en la escultura mexicana*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM.
- \_\_\_\_\_. (2007). “Hacia una hermenéutica del espacio mesoamericano” En Artigas Juan B., *El arte mexicano en el imaginario americano*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Arquitectónicos (CIEP).
- \_\_\_\_\_. (2011). *Espacio Mesoamericano. Un horizonte abierto*. México: Ed. Architechtm, Facultad de Arquitectura.
- \_\_\_\_\_. (2012). Espacio ritual mesoamericano desde la perspectiva del Dasein. *Arquitecturas del Sur*, N° 42, pp. 74-87.
- Hernández Torres, Víctor Manuel (2004). *Ángel María Garibay Kintana: La vida sencilla, en El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*. Alberto Saladino García (coord.) Versión digital, iniciada en junio de 2004, a cargo de José Luis Gómez-Martínez. Recuperado de: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/Garibay.htm>. (consulta 2 de mayo 2013).
- Hunt, Eva (1977). *The Transformation of the Hummingbird Cultural Roots of a Āinacantencan Mythical Poem*. EUA: Cornell University Press.
- Jáuregui, Jesús (enero-febrero, 2002). La serpiente emplumada entre los coras y huicholes. *Arqueología Mexicana*, Vol. IX, N° 53, pp.64-69.
- Jiménez Cataño, Rafael (2005). El perfil del artista en la cultura náhuatl. *Revista de política, cultura y arte*, N°097, enero. Recuperado: <http://www.nuevarevista.net/articulos/el-perfil-del-artista-en-la-cultura-nahuatl> (Consulta abril 30, 2013).
- Klor de Alva, Jorge (1979). Christianity and the Aztecs. *San Jose Studies* N° 5, pp. 7-21.
- León-Portilla, Miguel (1979). *La filosofía náhuatl*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_. (1983). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, 6ta reimp. México: Fondo de Cultura Económica, c1961.

- \_\_\_\_\_. (1995). *Antología. De Teotihuacán a los aztecas, fuentes e interpretaciones históricas*, México: Lecturas Universitarias, UNAM, c1971.
- León-Portilla Miguel & Earl Shorris (2001). *The New Geography of Mesoamérica in the Language of Kings: An Anthology of Mesoamérica Literature*, EU: W.W. Norton & Company.
- Levine, Michael (1994). *Pantheism: A Non-Theistic Concept of Deity*. London: Routledge.
- López Austin, Alfredo (1997). *Tamoanchan, Tlalocan: Places and Mist*, trans. by B. Ortiz de Montellano and T. Ortiz de Montellano. Niwot: University Press of Colorado.
- Maffie, James. Aztec Philosophy (s/f). *Encyclopedia of Philosophy IEP, A Peer Reviewed Academic Resource*, James Fieser & Bradley Dowden (eds.). Recuperado de: <http://www.iep.utm.edu/aztec/#SH2d>. (Consulta de noviembre 5, 2014).
- Markman, Paul, and Ruth Markman (1989). *Mask of the Spirit: Image and Metaphor in Mesoamerica*. Berkley: University of California Press.
- Martínez González, Roberto (septiembre-diciembre 2006). El Ihiyotl, la sombra y las almas-  
aliento en Mesoamérica. *Cuicuilco, Vol. 13*, pp. 178-199. ENAH, UNAM.
- Matos Moctezuma, Eduardo (noviembre-diciembre, 2003). La Arqueología de Teotihuacan. *Arqueología Mexicana, Vol. XI, N° 64*, pp. 28-29.
- Monaghan, John D. (2000). Theology and History in the Study of Mesoamerican Religions. John D. Monaghan (ed.) *Supplement to the Handbook of Middle American Indians, vol. 6*. Austin: University of Texas Press, pp. 24-49.
- Morales Damián, Alberto (enero 2001-diciembre 2002). La creación de imágenes en la cultura maya. *Estudios Mesoamericanos, N° 3-4*, pp. 111-119.
- Nicholson, H.B. (1971). Religion in Pre-Hispanic Central Mexico. G. Ekholm and I Bernal (eds.), *Handbook of Middle American Indians, vol. 10*. Austin: University of Texas Press, pp. 395-446.
- Nicholson, Irene (1959). *Firefly in the night: A Study of Ancient Mexican Poetry and Symbolism*. London: Faber & Faber.
- Orozco y Berra, Manuel (1960). *Historia Antigua y de la conquista de México*, edición preparada por Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla, 4 vols. México: Editorial Porrúa, vol. II, pp. 296-300.

- Ortiz de Montellano, Bernard R. (1990). *Aztec Medicine, Health and Nutrition*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Palka, Joel W. (2009) Historical Archaeology of Indigenous Culture Change in Mesoamerica. *Journal of Archaeological Research*, december, Vol. 17, N° 4, pp. 297-346.
- Paz, Octavio (1997). El uso y la contemplación. *Revista Colombiana de Psicología*, N° 5-6, pp.133-139.
- Pepper, Stephen (1970). *World Hypotheses: A Study in Evidence*. Berkeley: University of California Press.
- Romero Giordano, Carlos (1997). Manos mexicanas. *México Desconocido*, Año XXI, n° 247, septiembre, pp. 30-41.
- Sahagún, Fr. Bernardino de (1989). Alfredo López Austin y Josefina García Quintana (eds.). *Historia General de las cosas de Nueva España*. México: Alianza Editorial Mexicana.
- Sejourné, Laurette (1984). *El Universo de Quetzalcóatl*. México: Fondo de Cultura Económica, c1962.
- Sodereguer, César (2002). *Manual de estética precolombina. Tesis hermenéutica*. Argentina: Kliczkowski editor.
- Townsend, Robert (1972). *The Aztecs*. London: Thames and Hudson.

## **México y Argentina: tangentes literarias**

### **Borges y Bioy Casares, lectores de Ramón López Velarde**

Juan Manuel Sánchez Ocampo  
Universidad de Guadalajara, México

El presente trabajo recorre algunos vasos comunicantes que van de México a Argentina vía Ramón López Velarde–Leopoldo Lugones, Oliverio Girondo, Alfonso Reyes y Borges–Bioy Casares.

En el siglo XX, los vínculos literarios entre Argentina y México tuvieron una manifestación temprana y fructífera en la obra de Ramón López Velarde. Este poeta nació en Jerez, Zacatecas en 1887, pronto salió de ahí, fue a San Luis Potosí y luego a Guadalajara para después llegar a donde llegaban todos los mexicanos que deseaban sobresalir a principios del siglo XX en el mundo de las letras: la ciudad de México. En la capital se llenó de vivencias, escribió sus mejores libros, pero nunca olvidó su Jerez natal, el lugar y lo que vivió ahí fueron tema y motor de muchas de sus rimas, como lo fue Buenos Aires y sus barrios para Jorge Luis Borges. Además de Jerez y su atmósfera provinciana, Velarde siempre tuvo presente la obra poética del argentino Leopoldo Lugones, fuente que han identificado con facilidad los lectores de la obra de Velarde, entre ellos Borges, conocedor profundo de la obra de Lugones.

Antes de revisar la relación entre López Velarde y los escritores argentinos, cabe señalar que nuestro poeta, entre los mismos escritores mexicanos no obtiene un reconocimiento unánime, incluso algunos no lo aceptan como poeta notable o muestran reservas para la obra del zacatecano. Octavio Paz y Alfonso Reyes son ejemplos de esta última afirmación.

Alfonso Reyes nació un año después que López Velarde, éste muere en 1921, Reyes le sobrevivió 38 años dedicados a la continua escritura de creación y el estudio literario que al final nos dejaron un legado que ya cuenta con veintisiete tomos publicados pacientemente por el Fondo de Cultura Económica, en ellos nunca elogia al zacatecano, lo cual no merecería comentarse, después de todo cada quien sus temas, si no se encontrara, en al menos dos de los escritos de Reyes, de proverbial generosidad, lo contrario: un evidente interés por rebajar la fama del poeta; éstos, y otros dos donde no es tan rudo, los recoge y comenta José Emilio Pacheco en un breve pero bien documentado estudio llamado “Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde” (Pacheco, 2014).

Por su parte, Octavio Paz en diversos momentos se ocupó de la obra de Velarde y publicó acerca de ella textos elaborados con rigor analítico, a diferencia de los de Reyes donde domina la pasión. En la superficie de esos textos críticos que Paz le dedica al zacatecano predominan los elogios, incluso motivan a leerlo con detenimiento, pero en el fondo muestran que nunca lo consideró entre los grandes poetas de México, menos de Latinoamérica o del mundo. Particularmente en su libro *Cuadrivio*, Paz duda de que fuera el “poeta nacional” (Paz, 1980: 81).

La mediana valoración de la obra de Velarde por parte de Paz, además de en el libro citado, la reiteró en una declaración pública que éste hizo y que Carlos Monsiváis volvió famosa por citarla al momento de recibir este escritor precisamente el Premio Ramón López Velarde en el año de 2006 (Monsiváis, 214).

Como un aporte al equilibrio de la historia de la recepción de la obra de López Velarde por parte de escritores reconocidos, diré que Borges, más punzante, crítico y ácido que Reyes y Octavio Paz, encontraba en López Velarde a un poeta consumado, como dejó constancia en sus conversaciones con Juan José Arreola y Marco Antonio Montes de Oca, éstos consignan por separado que el escritor argentino se sabía de memoria “La suave patria”, el poema más extenso y famoso del jerezano.

El respeto enorme que despierta el Borges creador se traslada al Borges crítico, sus juicios han sido guía de lecturas y criterio de valoración de obras y autores para los lectores, al grado que la editorial Orbis publicó una colección de libros con prólogo del autor de *Historia universal de la infamia*. Además de los incluidos en esta colección, son numerosos los escritores que reconoció como importantes, sin embargo, la valoración respecto a sus obras cambiaba con el tiempo.

Entre esos escritores bien ponderados por el polígrafo argentino estaba precisamente López Velarde, valoración que compartía Juan José Arreola. Este reconocimiento de Arreola por el autor de “La suave patria” llegó a fervor, lo cual no causa sorpresa cuando conocemos la visión de mundo común entre ellos, por ejemplo, su pasión por el amor físico; sin embargo, el caso de Borges es más complejo, ya que éste era admirador a ultranza de la literatura en inglés, y pocos son los autores en español que se mantuvieron en el gusto y en el devenir que escapan al filo de su comentario, incluso, cuando alguno de los autores hispanohablantes alcanza su elogio, con frecuencia lo expresa rodeado de reticencias, acotaciones y, en más de una ocasión, al elogio añade algún adjetivo malévol, producto de las relecturas y constantes reflexiones a las que sometía sus numerosas lecturas.

No es extraño entonces que en un texto celebre a un autor para denostarlo o matizar su valoración en otro o en alguna declaración pública. Por ejemplo, de Alfonso Reyes, a quién el escritor argentino llamaba amigo y hasta maestro, llegó a declarar lo siguiente cuando fue entrevistado por James Irby:

- ¿Cuáles de las obras de Reyes le gustan más?
- Admiro su prosa, pero no su poesía. (...)
- En México se alaba mucho *Ifigenia cruel*.
- Sí, ése es mejor, pero también me costó trabajo acabarlo. Me gustan mucho más sus ensayos: *Reloj de sol*, *Simpatías y afinidades*, *El deslinde* (Irby, 1999: 98).

Por todo ello, admira que haya mantenido la misma posición ante la poesía de Velarde a lo largo de los años, esto se puede constatar con abundante paciencia, ya que no tiene índice onomástico, en el libro *Borges*, escrito por Bioy Casares entresacándolo de sus extensos diarios, dicha publicación que ha servido de fuente invaluable para conocer mejor su poética, en ningún momento de sus más de mil seiscientas páginas hace críticas negativas a Velarde.

Desde la aparición del mencionado libro, mucho de lo que dijeron Bioy Casares y Borges a lo largo de su vida acerca de escritos, escritores y principios estéticos pide relectura, ya que hablan de autores renombrados como Whitman, Poe, Mallarmé, W. Blake y un largo etcétera, los que, ante las revisiones, sufren descalabros, Velarde por el contrario, en todos esos momentos sale bien librado de “Biorges”, como llamaban a la dupla formada por Bioy y Borges, veamos el comentario que les valió un fragmento de “La suave patria” al leerla en la casa de Bioy Casares:

Es un poema en que aun los ripios están bien:  
 ¿Quién, en la noche que asusta a la rana,  
 no miró, antes de saber del vicio,  
 del brazo de su novia la galana  
 pólvora de los juegos de artificio?  
 Que asusta a la rana es un ripio (Bioy, 2006: 809).

Añado que, en el libro, Velarde es el único autor que les merece más de una página continua de comentarios (Bioy, 2006: 405–406).

La escena de lectura descrita ocurrió en 1957, años más adelante, en aquellos donde Bioy y Borges se convirtieron en los críticos malevos de los escritores argentinos y de otras nacionalidades, consideraban que los recursos de Lugones fueron asimilados y superados por nuestro compatriota, que a su vez se convirtió en modelo, a decir de Borges, del poeta argentino Ricardo Molinari (Bioy, 2006: 1089). La fuerza poética de Lugones era de tal manera contagiosa que el mismo Borges creyó que los primeros cuarenta años de su poesía eran un eco de la del autor de *Lunario sentimental* (Bioy, 2006: 1094),

Influencia sin angustia.  
 Cito de memoria y combino referencias para sumarles poder.  
 En un encuentro con Borges, le recité de memoria dos poemas que creí míos y después caí en la cuenta que son de él. Caballeroso, no me dijo nada. Sea por Dios.  
 Juan José Arreola.

Siempre el texto producto de un texto anterior, los vínculos entre las obras y la fuerza de las obras mundiales sobre las nuevas generaciones han suscitado una temática especializada para los teóricos y críticos profesionales de la literatura. Harold Bloom será en el siglo XX el crítico que logrará resaltar entre las múltiples y particulares angustias que aquejan al autor de literatura *La angustia de las influencias*; dudo mucho que dicha angustia, tal y como la describe el exitoso crítico norteamericano, sea la principal entre los escritores de Latinoamérica con problemas, si no mayores que los de otros países, sí distintos y, si en algunos existe, estoy seguro que la famosa angustia no fue la principal entre las que aquejaron a López Velarde. En una época donde no era fácil conocer lo que los escritores de otras naciones hacían, Velarde reconocía la influencia que sobre él ejerció Leopoldo Lugones, entre los artículos y ensayos del jerezano sobresale uno que le dedica a su modelo argentino, en dicho escrito lo coloca en lo más alto del Parnaso, junto a Rubén Darío, y en su poema “Fábula dística”, utiliza su apellido para lograr una rima imposible: *Acreeedora de prosas cual doblones/ y del patricio verso de Lugones* (López, 1986: 158).

Velarde se apropió de las técnicas que el poeta argentino volvió famosas: empleo de rimas inusitadas, adjetivos en grupo armónico, aliteraciones, y de algo que puede ser mucho más importante: hablar de los actos y urgencias sexuales sin perder el íntimo decoro, para esto último tuvo un modelo definitivo en el siguiente poema de Lugones:

Delectación morosa.

La tarde, con ligera pincelada  
Que iluminó la paz de nuestro asilo,  
Apuntó en su matiz crisoberilo  
Una sutil decoración morada.

Surgió enorme la luna en la enramada;  
Las hojas agravaban su sigilo,  
Y una araña en la punta de su hilo,  
Tejía sobre el astro, hipnotizada.

Poblóse de murciélagos el combo  
Cielo, a manera de chinesco biombo;  
Tus rodillas exangües sobre el plinto

Manifestaban la delicia inerte,  
Y a nuestros pies un río de Jacinto  
Corría sin rumor hacia la muerte.

Esta descripción sería sin el trabajo poético una descripción pornográfica del final de un encuentro sexual excesivo. En el poema “Dejad que la alabe”, de López Velarde, encontramos el eco disimulado del deseo sexual:

(...) Su índice y su pulgar,  
con una esbelta cruz,  
esbelto persignar.

Diagonal de su busto,  
cadena alternativa  
de mirtos y nardos,  
mientras viva.

Si en el nardo canónico  
o en el mirto me ofusco,  
Ella adivinará  
la flor que busco;  
y, convicta e invicta,  
esforzará su celo  
en serme, llanamente,  
barro para mi barro  
y azul para mi cielo.

Próvida cual ciruela,  
del profano compás  
siempre ha de pedir más.

Nardo y mirto los senos, son recorridos virtualmente para incitar al profano compás. Revisar las fuentes ante el microscopio para saber de dónde el autor tomó tal o cual frase es tan común como preguntarle a alguien que sobresale en la literatura opiniones respecto a temas alejados a los que trata en sus obras.

Octavio Paz hace un estudio minucioso de algunos de los procedimientos poéticos que Velarde aprendió de otros. En el ensayo de *Cuadrivio* que mencioné antes, revisa las fuentes, las influencias, los intertextos, las afinidades de López Velarde, y no lo hace con intención de valorarlo negativamente, por restar originalidad, al contrario, señala semejanzas con varios poetas anteriores a Velarde y, respecto a este tema escabroso, hace una síntesis que me parece objetiva: “La verdadera influencia, para mí, es fecundación o iluminación; nace de un encuentro y es el resultado de una afinidad espiritual”. (Paz, 1980: 72). Pero Paz no deja de ser parcial, no deja de ser Paz, agrega: *Baudelaire es un espíritu incomparablemente más rico* (que Velarde) (Ibídem: 73). Tal vez sea cierto lo anterior, pero, ¿cómo se mide la riqueza de un espíritu?

Por mi parte, acepto que entre las numerosas influencias de Ramón López Velarde, yo creía ver en Oliverio Girondo una más, lector ingenuo o meramente gozoso, nunca antes me tomé el trabajo de constatarlo, demasiados modelos soportaba ya nuestro poeta nacional. Ahora que comparo fechas de escritura y publicación, veo que un poema de Oliverio que refleja ese erotismo contenido, provinciano, recurrente en los poemas de Velarde, fue escrito hasta 1920, y, otra vez, como alumno de Manrique, a mi parecer, en dicho poema las chicas de Flores y las de Jerez se hermanan en deseos.

Velarde, en su poema “A las vírgenes” (156) repite y mejora un tema que había tratado antes en el poema “A la gracia primitiva de las aldeanas” (91-92) de su libro “La sangre devota”, el de las mujeres jóvenes y vírgenes que atisban las calles provincianas a esperar el amor, esas chicas, son similares a las de Argentina de las que nos habla Girondo en su poema “Ex voto”, ambos empiezan con dedicatoria:

Velarde:

“A las vírgenes”

Girondo:

“Ex voto

A las chicas de Flores”

La ubicación temporal es la misma:

Velarde:

“y las que en la renuncia llana y lisa de la tarde,”

Girondo:

“Al atardecer,”

Lo mismo sucede con el espacio desde donde esperan:

Velarde:

“salís a los balcones”

Girondo:

“todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones,”

Por último, la descripción sexual y la libación:

Velarde:

“a que beban la brisa

los sexos, cual sañudos escorpiones”

Girondo:

“usan moños de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa”

En este último ejemplo, queda evidente como ambos poemas recrean la misma atmósfera de un lugar provinciano y las pulsiones contenidas de las chicas que lo habitan, también se advierte que Girondo se desprende del modelo para abrir otros rumbos a la poesía, o abrirlos de otra manera. Velarde ha pagado su deuda a la poesía argentina.

## Conclusiones

Mientras que los ácidos críticos Borges y Bioy Casares veían en López Velarde a un poeta notable, Alfonso Reyes y Octavio Paz le restaban mérito. En descargo de éstos últimos anoto que el mismo Velarde era categórico en sus juicios y preferencias literarias. Actitud que, por otra parte, tienen la mayoría de creadores de literatura cuando toman el rol de críticos, por ejemplo, Velarde encontraba un vacío enorme en la poesía mexicana que abarca, desde los poemas de Sor Juana hasta la llegada de Gutiérrez Nájera. También habla de sus contemporáneos, en el artículo “Notas bibliográficas”, reseña *El plano oblicuo*, y dice de su autor: “Alfonso Reyes representa lo que podríamos llamar el parpadeo fosfórico del estilo. (...) Tal es el caso de Reyes, por más que lo prefiramos, en definitiva, fuera de la lírica. (...) Seguirá dándonos, como aquí, el esqueleto de la idea” (López: 509).

El juicio crítico, que toma apariencia de maledicencia, no es materia extraña en las declaraciones de los autores. En resumen, los motivos de los juicios negativos en contra del autor de “El mendigo cósmico” parecen ser: Alfonso Reyes aspiraba a ser reconocido mejor como poeta que como prosista, Velarde no lo consideró tal y, ya muerto, siempre opacó a Reyes en la aceptación del público. Octavio Paz quería ser, para empezar con modestia, el mejor poeta de México.

Sin obligación de ser grandes analistas críticos, declaran sus preferencias y rechazos. Esto termina por ser ejemplar para los lectores y terapéutico para los mismos escritores, ya que al hablar de otros dicen de sí mismos. Tal vez por eso mismo, las palabras de Bioy Casares muestran que Velarde fue un digno discípulo de Lugones: “El momento en que conocí ‘La suave patria’ fue uno de los de mayor exultación literaria de mi vida” (Bioy, 2006: 406).

## Bibliografía

Bioy Casares, César (2006). *Borges*, 1ª ed. Buenos Aires: Destino.

Bloom, Harold (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Capistrán, Miguel (1999). (Ed.). *Borges y México*. México: Plaza Janés.

Irby, James (1999). *Borges y Reyes*, en Capistrán, Miguel (Ed.), *Borges y México* (pp. 97-100), México: Plaza Janés.

Lugones, Leopoldo (1982). *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial.

López Velarde, Ramón (1986). *Obras*. México: Fondo de Cultura Económica.

Monsiváis, Carlos (2006). (15 de octubre de 2014). Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2006/06/21/index.php?section=cultura&article=a21n1cul>

Pacheco, José Emilio (15 de octubre de 2014). Recuperado de: Nota sobre una enemistad literaria: Reyes y López Velarde <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7237/2/19752P153.pdf>

Paz, Octavio (1991). *Generaciones y semblanzas, dominio mexicano*, Obras completas, T. IV. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1980). *Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz.

## Dos autoras distantes y distintas confluyen en la escritura del deseo

María Dina Grijalva Monteverde  
Universidad Autónoma de Sinaloa, México

*Concluida la euforia de los años sesenta y setenta que permitió la circulación continental de la literatura hispanoamericana, hoy no es difícil observar la compartimentación, casi podría decirse el confinamiento, en que viven nuestras literaturas nacionales. Pensar desde México algunos aspectos de la narrativa rioplatense del siglo xx y proponer enfoques comparativos entre la ficción que se escribe en México y en el Río de la Plata constituyen no sólo dos formas de salir de este confinamiento sino también un saludable intercambio, una posibilidad de compartir experiencias de lectura.*

Rose Corral

### Introducción

Las palabras de Rose Corral que preceden este texto, fueron escritas como parte del prólogo al libro fruto del coloquio sobre literatura rioplatense y mexicana, convocado por El Colegio de México en 1999 y que reunió a escritoras, investigadores e investigadoras de Argentina, Uruguay y México, con el propósito de intentar enfoques comparativos entre ambas narrativas y de abrir una posibilidad de diálogo entre dos zonas o áreas culturales, México y el Río de la Plata, que en el pasado tuvieron múltiples contactos y grandes afinidades.

El título elegido para el libro: *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México* —escribe Corral— es un homenaje a Alfonso Reyes y a su empeño y entusiasmo por crear puentes entre estos extremos de Hispanoamérica que son México y los países del lejano sur y quien al reunir en un libro las crónicas, viñetas y artículos que fue escribiendo sobre sus literaturas, lo intituló precisamente *Norte y Sur*.

En uno de los ensayos del primer libro mencionado, la investigadora argentina Ana María Barrenechea recuerda también el empeño de Alfonso Reyes por afianzar los vínculos “del extremo norte hispanoamericano con el extremo sur”. Este ensayo es un acercamiento que busca las afinidades en la escritura del erotismo de dos autoras nacidas, cada una de ellas, en uno de los extremos de nuestra América.

## Inés Arredondo y Luisa Valenzuela

*Quiero celebrar, en el nuevo milenio, la escritura de la mujer,  
que irrumpió con fuerza en los últimos cincuenta años.  
Levantamos velos, exploramos a fondo las connotaciones  
para dejar al descubierto ocultos colores y sabores femeninos  
que nos habían sido escamoteados desde siempre.*

*Luisa Valenzuela*

En 1928, en el extremo norte del extremo norte hispanoamericano, nació Inés Arredondo. Diez años después, en el lejano sur, nació Luisa Valenzuela. Ambas escritoras abordan en su narrativa el deseo femenino.

Inés Arredondo y Luisa Valenzuela son dos autoras que han nacido, vivido y escrito en espacios muy distintos. Las circunstancias que rodean su escritura y la lectura de la obra de cada una de ellas es también muy diferente. Lo que permite acercarlas en estas páginas es el hecho de que ambas comparten el ser de las primeras narradoras que abordaron en la narrativa en nuestra lengua, la escritura del deseo femenino.

Las dos escritoras ofrecen distintos acercamientos y recursos en la narración del erotismo desde la perspectiva de la mujer. Ambas emprenden, además, la escritura del deseo desde personajes femeninos, ambas otorgan voz a la mujer para expresar —desde su ser íntimo— sus deseos, placeres y pulsiones más profundos. Dice Luz Elena Gutiérrez de Velasco que:

Dejar de privilegiar la voz masculina, como única fidedigna en la narrativa, constituye un comienzo en la labor de dar voz a la mujer, en el otorgarle, también en el nivel del relato, responsabilidades y derechos e, indudablemente, con ello se refleja una voluntad de que la mujer no sea un ente pasivo, un objeto de la narración, sino una entidad narradora. Se restablece así la fuerza y el valor de la mujer en las relaciones sociales (Gutiérrez de Velasco, 1995: 177).

En la gran mayoría de los textos narrativos de Inés Arredondo y de Luisa Valenzuela, las protagonistas son personajes femeninos que son a la vez la voz que narra los sucesos vividos. Conocemos así, desde voces de mujeres, los avatares de vidas, deseos, placeres, prohibiciones y transgresiones, narrados desde la perspectiva femenina. Las mujeres que viven en estos cuentos y *nouvelles* ya no son objetos de la narración, son ellas mismas enunciadoras de su historia, dueñas de su discurso.

Las dos autoras han creado personajes inolvidables que enfrentan su sexualidad desde múltiples y diversas facetas, pero siempre alejadas de lo superficial y de lo banal. Las dos han

escrito textos donde reflexionan sobre lo literario y sobre su elección de vida. Las dos han tenido el talento de sumergirse en los rincones oscuros del lenguaje, buscando siempre la máxima precisión en el análisis de los estados del alma (del alma de mujer), buscando la palabra precisa para penetrar la realidad; para decir lo que se resiste a ser dicho.

Ambas autoras se inscriben en el universo del nuevo espacio generado por la palabra en torno al deseo y ambas han contribuido sin duda a la construcción de una erótica femenina. Inés Arredondo y Luisa Valenzuela se encuentran entre las primeras escritoras que han participado entre los años 1960 y 1990 en la configuración del imaginario erótico femenino. Otras narradoras que forman parte de este universo escritural que ha llevado a que en las últimas décadas la mejor literatura erótica sea escrita por mujeres, son: Alejandra Pizarnik, Tununa Mercado, Reina Roffé, Alicia Steimberg, Liliana Heer, Griselda Gambaro, Cecilia Absatz, argentinas; en las letras mexicanas, además de Inés Arredondo, durante las décadas mencionadas destacan: Rosario Castellanos, Amparo Dávila y Margo Glantz. En Centroamérica: Gioconda Belli y Carmen Naranjo; en Uruguay Cristina Peri Rosi y Teresa Porzecanski. En Chile: Diamela Eltit y Pía Barros; en Colombia, Fanny Buitrago; Olga Nolla, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, en Puerto Rico. Con su incursión en diversas texturas de escritura erótica, en ocasiones por recorridos imprevistos, estas autoras iniciaron en nuestra lengua el fascinante camino de develar ante los ojos de la lectora/el lector, el mundo antes inexistente, no escrito, del erotismo femenino.

Nuestras dos escritoras fueron de las primeras en la búsqueda de un lenguaje capaz de imprimir la visión del imaginario erótico de la mujer. Las dos han creado personajes que se sumergen plenamente en las aguas —a veces turbulentas, a veces dulces— de la pasión. En ambas, el sentir femenino se despliega en una multiplicidad de sensaciones, imágenes y símbolos que contribuyen a articular el placer, a dotar de palabras al cuerpo y la libido femenina. Eva Gilberti, al referirse a la mujer como constructora de un conocimiento en función de un espacio de goce, señala que se trata de “incrementar el goce a través del pensar y del nuevo espacio ganado por la palabra. El pensar acerca de la Erótica no ocupa el lugar del goce, sino que abre una zona de goce, promoviéndolo” (Gilberti, 1984: 66).

En la narrativa de Arredondo y Valenzuela vemos cómo estas dos autoras con su escritura empezaron a develar el erotismo de la mujer, iluminando esa zona que para el creador del psicoanálisis era incognoscible. Recordemos que en 1905, Freud escribió: “La vida erótica de la mujer...sigue velada por una oscuridad impenetrable” (Freud, 2005: 137).

Recordemos también que Hélène Cixous, refiriéndose a la escasez de textos de autoras, escribió en 1975: “¿Por qué hay tan pocos textos? Porque aún muy pocas mujeres recuperan su cuerpo” (Cixous, 1995: 57). Luisa Valenzuela escribió diversos ensayos, reunidos en *Peligrosas Palabras*, sobre la escritura femenina del erotismo y, con ello, contribuye a esclarecer el significado que adquiere.

Hay conciencia del cuerpo también para el cuerpo de nuestra escritura. Sería esta una forma de defender nuestro oscuro deseo, nuestras fantasías eróticas tan distintas de las del hombre. Nuestros fantasmas. Esos que se suponía no eran femeninos, entre comillas.

Defendemos por lo tanto el erotismo de nuestra propia lengua y de nuestra literatura, para no seguir siendo el espejo del deseo de los hombres (Valenzuela, 2001: 27).

Las dos escritoras aquí estudiadas buscan expresar los deseos, los placeres y las pulsiones que se resisten a ser narradas y su búsqueda tiene lugar en el lenguaje de lo inefable. Luisa Valenzuela ha expresado que “toda buena escritura circula en pos del deseo. No escribimos sólo para contar una historia, sino para alcanzar algo que está más allá de lo que puede ser dicho. Y el deseo es algo que siempre está más allá, y se escapa, y nos obliga a llegar lejos persiguiéndolo” (Sívori, 2009). La autora argentina también ha escrito sobre su convicción de la existencia de un lenguaje femenino, diferente del lenguaje impuesto por el patriarcado: “instantes antes de cobrar vida el lenguaje se erotiza, se carga con las hormonas del emisor (¡la emisora!), nos traiciona, se sacraliza, revienta, y si, hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho” (Valenzuela, 2001: 23). Ella e Inés Arredondo hacen gala de una lucidez que hace del erotismo una ceremonia de la escritura; en su obra narrativa la exploración del Eros femenino es un acercamiento a lo íntimo y una revelación de un misterio nunca del todo revelado.

*La plenitud del deseo y del placer me han dado una realidad  
que no he tenido nunca, pero por eso precisamente  
soy dueña en este momento de toda mi historia.*

*Inés Arredondo*

Inés Arredondo explora en su cuentística diversas expresiones de la sexualidad humana transformada en erotismo como potencia ilimitada que incita a la fusión primera, mortal, en el más allá de la locura o de la muerte en el que se desaparecerá como ser individual. En sus relatos leemos un indagar en las pulsiones, en una textualidad polisémica donde se devela la dimensión múltiple del erotismo perverso. Pocas veces en sus cuentos el erotismo se presenta como una fuerza liberadora; en algunos de los más memorables, es una fuerza avasalladora que conduce a la desesperación y a la soledad (“Estío”) o al suicidio (“Wanda”, “Los espejos”), al asesinato y al cautiverio (“En Londres”, “Mariana”).

En Arredondo el discurso artístico se vuelve un cuerpo erótico cuyo poder de seducción radica en la demanda de una interpretación. Lo oculto, lo prohibido, lo invisible, lo reprimido representan la posibilidad de que la lectora/el lector se vean envueltos y seducidos por las palabras y lean el texto con el deseo de descubrir el velo.<sup>1</sup> La narradora sinaloense exploró

<sup>1</sup> Miguel Ángel Quemain escribió sobre Arredondo: “nos arrojó a la cara, con su mejor sonrisa, lo que somos. Cada página es un espejo que nos muestra esa vida que presentimos, que deseamos, con que soñamos y que deshacemos con repulsión todos los días. Inés Arredondo: el presentimiento de la verdad”. Entrevista.

los límites de lo posible en la transgresión sexual; algunos de sus cuentos, parecieran estar en perfecta sintonía con la concepción del erotismo de Bataille, para quien “El erotismo es excesivo, anhela superar los límites. No es un impulso destinado a producir sino a gastar [...] Su razón de ser es puro desacato, pura sinrazón” (Baigorria, 2002, p. 30).

La autora de *Río subterráneo* se interna en las partes oscuras de la psique y revela sus límites y profundidades extremas. En los “cuentos de incesto”, como “Estío” y “Apunte gótico”, el discurso permite atisbar en el sentir de la madre y la hija, respectivamente, vemos cómo ellas desean y temen, avanzan y retroceden al igual que la narración que va y viene sugiriendo y luego intentando borrar lo que acaba de decir. Ese vaivén produce el erotismo del relato y mantiene el suspenso y la fascinación. La tensión entre el placer y el dolor, el pecado y la inocencia, sostiene en vilo el relato. En esos textos, el deseo incestuoso se asoma; todo transcurre en una atmósfera velada; sin embargo, percibimos que algo terrible se está gestando, está latente. Allí el erotismo se manifiesta más por lo que oculta que por lo mostrado y es mucho más eficaz cuanto más velado. El erotismo es un arte del control y no del desenfreno. Y en varios de los textos “arredondeanos”, ese control es ejercido por el discurso. Son las palabras las que lo muestran y a la vez lo retienen. El discurso devela y vela en un vaivén incesante.

También Luisa Valenzuela escribe el erotismo desde la pluralidad. De uno a otro relato, como si fuera rehaciendo el mismo texto para escribir una sensualidad más lúcida y plena, su escritura nos sumerge en un Eros insondable, desplegando el deseo y el placer femeninos en un variado espectro. En su narrativa, el erotismo se escribe desde diversas perspectivas: en relación con la violencia política, marcado por el ejercicio siniestro del poder –patriarcal y dictatorial–; Eros en relación con Tanatos y también el erotismo como alegría y fuerza liberadora, como imaginación. Toda la escritura de la escritora argentina parece ser una travesía en pos del deseo, como acertadamente tituló una entrevista que le hizo el crítico Guillermo Saavedra (2001). El deseo en sus más variadas modalidades atraviesa su escritura; el deseo, el placer y el juego como expresión de libertad e irreverencia ante la solemnidad y el poder.

En los textos donde explora el cruce entre poder y sexualidad se manifiesta la necesidad de verbalizar los deseos inarticulados del erotismo femenino entretejido con la urgencia de vocalizar los miedos y temores frente a una realidad política dictatorial donde lo siniestro y aciago parecían inenarrables.

En el otro extremo del abanico de la escritura, algunos de los textos de la autora argentina son un viaje audaz, divertido, pleno de humor e ironía, excitante. El poder evocador de la palabra seduce y despierta las fantasías de la lectora/el lector, embarcándonos en una regocijante atmósfera festiva. Al unir Eros y risa, Valenzuela recupera una de las vertientes de la subversión: subversión por la risa y subversión por la recuperación del deseo femenino.

En varios de los textos de Valenzuela encontramos un lenguaje y un ritmo al que dirigen un pensamiento y una tensión narrativas sólo fieles a los avatares del deseo, nunca a una

conciencia que opte por cancelarlo. A diferencia del texto pornográfico que explicita; la imagen esbozada, que sugiere, es inquietante y genera tensiones; no ocurre lo mismo si no se deja a quien lee nada que imaginar. Si se trata de prolongar y profundizar las tensiones para que el placer se sostenga, la retórica (que ya casi es un anagrama de erótica) tendría la función de erotizar el lenguaje, obstaculizar, producir misterio, evitar el encuentro con la palabra desnuda, ejercer el control para seducir.

## Significado de la escritura del erotismo

*El cuerpo erógeno, sexuado, capaz de goce,  
se constituye en una historia.*

Silvia Tubert

*La sexualidad es al feminismo lo que el trabajo  
al marxismo: lo que le es más propio,  
pero lo que más se le arrebató.*

Catharine Mackinnon

Al escribir el deseo femenino, la mujer está reapropiándose de su cuerpo, cuerpo femenino que había sido (d)escrito desde el falocentrismo. Al escribir su erotismo, la mujer recupera su cuerpo, emprende la búsqueda de las palabras que permitan decir el deseo y el placer femeninos desde la mujer misma, convirtiéndose en sujeto enunciador y lo enunciado es su deseo. La mujer se convierte en sujeto textual y cuenta su historia, independientemente de la que le habían inventado los hombres.

Gracias a nuestras autoras —y a otras— hoy la literatura permite a la mujer dejar sentir y oír su voz. Desde el punto de vista de la crítica feminista francesa, la escritura es un acto de subversión que sumerge a la mujer escritora en su propio ser y la lleva a descubrirse, encontrar caminos, trazar sus propios mapas y construir el imaginario femenino.<sup>2</sup>

Inés Arredondo y Luisa Valenzuela han contribuido a deconstruir los arquetipos tradicionales de la sexualidad y a inventar nuevos códigos que sepan captar, imaginar y decir lo erótico desde el sentir femenino. Ambas son de las primeras escritoras que iniciaron en nuestra

2 En su participación en el ciclo “La literatura argentina por escritores argentinos”, en abril de 2007, Luisa Valenzuela habló sobre narrativa erótica y definió a Julio Cortázar como “el gran maestro” en el asunto y citó parte de un “seminal ensayo” en *Último round*, donde invitaba “a dar un salto hacia la conquista e ilustración del erotismo en el verbo, hacia su incorporación natural y necesaria”, lo que derivaría en “una concepción más legítima del mundo, de la política, del arte, de las pulsaciones profundas que mueven el sol y las demás estrellas”. Yo me permitiría agregar aquí que la erótica femenina es indispensable para hacer realidad esa concepción más legítima del mundo.

lengua la búsqueda de estrategias de apropiación del lenguaje que permite escribir, re-escribir o inscribir el cuerpo y el deseo femeninos a través de la construcción de un nuevo canon y han contribuido a delinear el imaginario erótico femenino.

## Bibliografía

- Baigorria, O. (2002). *Georges Bataille y el erotismo*. Madrid: Campo de ideas.
- Barrenechea, A. (2000). "Alfonso Reyes: Embajador de la cultura de México", en Rose Corral (Ed.), *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*. México: El Colegio de México.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción Ana Ma. Moix. Barcelona: Anthropos.
- Freud, S. (2005). Tres ensayos de teoría sexual, en *Obras Completas*, t.VII (ordenamiento, comentarios y notas de James Stracher, con la colaboración de Ana Freud). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gilberti, E. (1984). Erótica: el amor, el goce, el placer, lo obsceno y la transgresión. *Actualidad psicológica*, año X, no. 99, Buenos Aires, mayo de 1984.
- Gutiérrez de Velasco, L. (1995). El problema de la voz en la narrativa femenina mexicana. *Iztapalapa, México, D.F.*, núm. 37, julio-diciembre, 1995. Número monográfico sobre Escritoras latinoamericanas.
- Valenzuela, L. (2001). *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo.
- Valenzuela, L. (2007). El acto de escribir está cargado de libido. Conferencia de Luisa Valenzuela en la Biblioteca Nacional. Buenos Aires, Página 12. Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6095-2007-04-20.html>

## Entrevistas

Quemain, M.A., "Inés Arredondo: el presentimiento de la verdad". Entrevista,

URL:<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1702-arredondo-ines-entrevista>

Saavedra, Guillermo (2001), “En busca del deseo”. Entrevista,

URL: <http://www.luisavalenzuela.com/entrevista/saavedra.htm>

Sívorí, Cecilia, “La travesía de las palabras”. Entrevista a Luisa Valenzuela,

<http://www.luisavalenzuela.com/entrevista/cecisivora.htm>

## **El espacio textual como núcleo de entrelazamiento geo-cultural. México-Argentina en *Santo Oficio de la Memoria* de Mempo Giardinelli**

Pilar Álvarez  
Universidad de Karlstad, Suecia

Tenía una fuerte compulsión por responder, no tanto a la pregunta “adónde vamos a ir a parar”, sino “de dónde venimos”. Desde luego, necesitaba ir hacia atrás y revisar la historia de ese pueblo a veces incalificable. Creo que esta es una característica bastante notable de la literatura latinoamericana actual y un sello de la postmodernidad o de los que algunos llaman postboom: abordar la realidad porque es impulso, pero para modificarla ficcionalmente.

Mempo Giardinelli (Roffé, 2003)

Con esta afirmación responde Mempo Giardinelli al por qué de la escritura de su novela *Santo Oficio de la Memoria* (1997), en lo sucesivo SOM, en tanto espacio que le permitió transmutar poéticamente la realidad en ficción. A la vez, Giardinelli revela su visión en torno a lo que caracteriza la literatura latinoamericana y define su narrativa, consecuentemente, como representativa de la “Literatura de las Democracias Recuperadas” (Roffé, 2003). En esta literatura, afirma, la escritura se contrapone a la política, aunque reconoce que la realidad está presente en los textos; la literatura se da contra la idea de lo “fotográfico social político” y se considera como un hecho fantástico en sí mismo; se revela una presencia distinta de la mujer como sujeto y como sujeto escritor; se abandona el exotismo, y se retorna a la Historia como elemento característico y aglutinador. Así deslinda su obra del marco de categorizaciones denominadas como de “postboom”, del “realismo poético”, “hiperrealismo” o “neorrealismo” (Roffé, 2003).

SOM, establecida entre las cien mejores novelas en castellano por la revista cultural *Semana* (2007), recibió el Premio Nacional de Novela (México, 1983) y el Premio Internacional Rómulo Gallegos (1993). La novela es objeto de estudios que centran su interés por una parte desde particularidades discursivas y estructurales como la metanarratividad que se presenta en los discursos (Navarrete, 2004), o desde aproximaciones en torno a la problemática asociada con aspectos como la identidad, la memoria individual y colectiva (Silva, 2013), la inmigración italiana y la función de la memoria en tanto estrategia narrativa (Bravo Herrera, 2014), y apoyo a la explicación histórica de la formación de Argentina como nación (Bowsher, 2007) en la producción literaria argentina. Por otra parte, SOM es ejemplo de estudios relacionados con la identidad cultural. En la novela la saga familiar que rastrea históricamente la filiación familiar, sus propios orígenes, oscila entre Europa y América (Aínsa, 2010). Por nuestra parte, analizamos

en este trabajo la significancia de la relación espacial y cultural entre Italia como origen y otros países latinoamericanos presentes en la historia, en este caso específico Argentina y México, dado que son escasos los estudios en torno a este aspecto.

En SOM se despliega la saga de cuatro generaciones de una familia de origen italiano: los Domeniconelle. Los diferentes miembros de la familia, inicialmente emigrantes económicos de finales del siglo XIX (1885) a la Argentina, recorren al recuperar su propia historia familiar mediante un coro de voces polifónicas tanto la Historia de Argentina como parte de la italiana. Mientras esperan la llegada de Pedro, hermano menor y ciudadano argentino, después de años como exiliado político en México se va revelando la Historia de Argentina contrapuesta y en diálogo con la Historia de sus ancestros italianos. La novela está estructurada en nueve partes con un total de 104 capítulos en las voces fragmentarias de los diferentes miembros de la familia; el “Cuaderno de apuntes” de Pedro; las recopilaciones del “Tonto de la buena memoria”; y el monólogo interior de Pedro que sintetiza y cierra la historia.

En el espacio textual se explya, pues, la interrelación de geografía y culturas unidas por la realidad. Realidad que busca la unión-reunión, el encuentro-reencuentro de los miembros de la familia y en cuya búsqueda mediante el navegar de los recuerdos que tejen la historia interaccionan la cultura moderna europea junto a la realidad latinoamericana. En otras palabras, Giardinelli plasma inicialmente una visión *ad-cultural*<sup>1</sup> en la superficie textual que de forma implícita establece y atestigua el encuentro tanto de espacios como de tiempos geográficos distantes.

No obstante, es también viable acercarse a SOM desde la perspectiva de la transculturación<sup>2</sup> (Rama, 1982) una vez que Argentina, desde fin del siglo XIX, se transforma en activo eje cardinal de los acontecimientos. La historia de los Domeniconelli evidencia la permeabilización histórico-cultural de sus miembros con la realidad circundante y este proceso de transición, entregado por la voz de fondo de la Nona, plasma su asimilación a los cambios histórico-político-culturales que explican el estado de zozobra de algunos familiares ante el regreso de Pedro como exiliado. Estos cambios culturales considerados, a su vez, como representación de los cambios de la Historia son enriquecedores una vez que fusionan la transformación y adaptación de los rasgos de una cultura ajena a la propia. Así las cosas, vemos en el texto que el concepto transcultural de las transformaciones permite hablar, acorde con las ideas de Rama, de “perspectivismo latinoamericano” (Silva y Browne, 2011: 89).

1 La ad-aculturación indica la unión o contacto de culturas, a diferencia de ab-aculturación, separación de culturas; rechazo de otras culturas y trans-culturación, el paso de una cultura a otra” (Gonzalo Aguirre Beltrán (1957: 300-301).

2 El concepto de transculturación, fue desarrollado inicialmente por Fernando Ortiz (1973) como término más pertinente para las realidades americanas y es asociado con las teorías sobre el cruce y las relaciones culturales del continente. Este concepto es relaborado por Rama (1982) y trasladado a los estudios crítico-literarios. En estos estudios el concepto, de acuerdo con Rama, “permite fracturas, la continuidad del discurso de la modernidad, producir enunciaciones discontinuas y abrir brechas; implica vivir en las ambivalencias y ambigüedades de varios mundos y realidades (indígena-colonial, anti-colonial-poscolonial y moderna- posmoderna) como situación que se radicaliza en las literaturas latinoamericanas [...]” (Silva, Browne, 2011: 91).

Teniendo en mente las tres estructuras funcionales de la cultura, esto es, la lengua, las estructuras literarias y la cosmovisión en las que de acuerdo con Rama opera el proceso transculturador, analizamos el texto a partir de algunos de los rasgos particulares de la denominada Literatura de las Democracias Recuperadas. El propósito es ofrecer una lectura desde la perspectiva cultural que permita comprender el texto de Giardinelli como un tercer espacio productor de transformaciones literarias.

SOM es un viaje tanto interior como literario ya que expresa la travesía del “transterrado” (emigrantes/exiliados) afirma Giardinelli (Roffé, 2003). Vemos entonces, por una parte, que la familia Domeniconelli emigra de Europa a América del Sur en pos de un mejor futuro económico. Por la otra, Pedro miembro de cuarta generación nacida en Argentina, se ve obligado a exiliarse por razones políticas en México. La historia familiar está marcada, pues, por situaciones de emigración debido a acontecimientos histórico- político- económicos.

Una vez que planteamos la importancia que tienen en la novela los rasgos de *aculturación* –Italia\_Argentina– en tanto que culturas geográficamente distantes, vale la pena traer a colación el estudio de François Perus (1980) sobre el proceso de desarrollo del capitalismo latinoamericano, sin dejar de lado, por supuesto, el productivo concepto de *transculturación*, en tanto pasaje o transición de una cultura en otra como la ya mencionada entre Argentina- Italia-México.

Perus considera que a pesar de las similitudes continentales las raíces de la modernidad basadas en los cambios socio económico ocurridos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX (1880-1910) evidencian en los países del centro y norte de Hispanoamérica una distancia económica, política y social respecto a los del sur. Esta distancia se acrecentó dadas las normas impuestas, a efectos de producción para cada país, por la división internacional de trabajo. En otras palabras, la distancia geográfica y cultural entre la Italia europea emigrante y la Argentina de fines del XIX y principios del XX es también extrapolable desde muchos ángulos históricos a la que se dio entre los países latinoamericanos, en este caso la Argentina y México del siglo XX, a pesar de las similitudes continentales (43-61).<sup>3</sup> Así las cosas, las mismas diferencias y similitudes en épocas de caos y crisis político-económicas se encuentran como trasfondo del proceso de transculturación que se da, por ejemplo, en la interacción de los personajes con la realidad cultural en la que se hallan imbuidos por razones ya mencionadas en la historia narrada de SOM.

---

3 Es posible, afirma Perus (1980, 58), que el régimen de Porfirio Díaz represente el ejemplo más acabado de este tipo de absolutismo; de todas maneras no constituye una excepción. Con matices de una u otra especie- explicables en función de la estructura social y el nivel y orientación de la lucha de clases en cada formación nacional – tal fórmula se repite e incluso en aquellos países cuya historia parece seguir cauces mucho más liberales. En Argentina, por ejemplo, madura con Roca una evolución comparable en algunos aspectos a la mexicana; sin duda ya desde mediados del siglo Alberdi había fijado como objetivo para la nueva Argentina: darse una organización autoritaria que asegurase el orden necesario para el progreso económico [...] (Halperin, 1972: 249, citado por Perus).

En la saga de Giardinelli abordamos e intentamos rastrear el proceso de transculturación tal como se presenta en el relato. Consideramos en nuestro acercamiento la lengua de los personajes, la estructura literaria fragmentaria, la frecuencia del monólogo interior, en particular, y la cosmovisión que se revela a partir de los discursos evocativos sobre la visión del papel de la Historia expresado por los personajes, en general. La cosmovisión que surge en diálogo y contraposición en y entre los mismos discursos de los personajes, es vista en ocasiones como asimilación simbólica producto de la reacción contra el positivismo europeo (representado por la perspectiva de la Nona, la abuela de la familia) y como posibilidad para redirigir con más confianza los propios mitos de las generaciones ya argentinas. En otras palabras, examinamos la cosmovisión como una categoría mediante la que los personajes indagan en la propia realidad e intentan obtener una mirada hacia el origen y las raíces identitarias. Esto es, tanto europeos imbuidos en un contexto americano y como suramericanos de ascendencia europea.

Consecuentemente, las voces de los miembros de la familia plasman en su evocación lo italiano, lo argentino y lo mexicano a lo largo y ancho de toda la historia. Se evidencia durante el proceso de retrospectión, mediante el que tratan de llenar el vacío de la memoria de Pedro, exiliado y ausente en la historia familiar, el recuerdo asociado con la realidad familiar y nacional. En Pedro se sintetiza, así, la visión del transterrado y la escritura se transforma en espacio poético unificador de culturas y múltiples cosmovisiones de mundo. La escritura resulta así protagonista inmanente, representada por los testimonios de los capítulos del diario del personaje, el Tonto de la buena memoria y las anotaciones del *Cuaderno de apuntes*.

Por otro lado, el uso de la lengua trasluce la visión regional de lo italiano de la familia Domeniconelli. En SOM es representada, a lo largo de la historia por la voz de la Nona: Ángela Stracciavaglini (nacida en 1864-?), quien arriba a Argentina a los 21 años con su esposo Antonio de 26. La voz de la Nona cala implícitamente toda la historia. Anunzziatta al recordarla evoca los métodos y estilo que tenía para educarles. En el recuerdo de Anunzziatta queda constancia, como también en las retrospectiones de las otras nueve nietas y nietos, del registro italiano en la voz/voces de la abuela al hablarles:

—¡Gaetano! "No está permitido a un hombre en permanecer en casa sin corbata, en mangas de camisa, sin medias, ni con los pies mal calzados." Cuatro. Siete.

Cómo podría con eso. Y si por cualquier cosa las chicas nos peleábamos: —¡Attenti, donne! —gritaba y en seguida endulzaba la voz, para la recitación que nos venía—: "Llevemos con afectuosa resignación y prudencia las pequeñas contradicciones que habremos de encontrar a cada paso en el seno de la vida doméstica, y ahoguemos

al nacer todo germen de discordia que pueda venir a turbar la armonía y la paz que son el fundamento del orden, el contento y el bienestar de las familias”. Tres, dos, catorce. Y así nos enjaretaba el *Manual de Urbanidad de Carreño*, que se sabía de memoria, capítulo a capítulo, inciso por inciso. (37).

La Nona recitaba las reglas del muy latinoamericano *Manual de Urbanidad* de Carreño.<sup>4</sup> Cuando se dirige a las chicas entrelaza palabras en italiano y endulza la voz, evita gritar al recitar las normas del Manual para contribuir al bienestar familiar. Pero la Nona es contradictoria y en su agresividad sale a flote lo ‘italiano’ y olvida las reglas de Carreño: “evidenciando una moral de conveniencias” (37) según la perspectiva y rechazo de su comportamiento por parte de la nieta argentina Anunzziatta.

La voz de la abuela como presencia significativa de primera generación, y la de Pedro, de la cuarta, representan el proceso de *ad culturación* que se evidencia, por un lado, en Pedro y, por el otro, el de transculturación de la Nona manifestado en sus modos de ver e interactuar con el mundo, la realidad circundante. Pedro es la esperanza de la familia ya que como hombre <sup>5</sup> es el último portador del apellido Domeniconelli en una generación de mujeres.

La interacción cultural, el proceso de *ad-culturación* es manifiesto cuando la Nona habla en sueños a Pedro, o a “Pietro”, residente en México. La Nona en su intento casi desesperado para apelar a la razón del nieto a los efectos de que no regrese a la Argentina cuestiona desde su propia visión, experiencia y edad la imagen que este pueda tener sobre la región. Para ello echa mano al discurso de la modernidad a la par de la Historia familiar en el análisis que presenta de esa realidad a la que Pedro regresará.

Al describir la zona de El Chaco, la Nona contrapone su visión sobre Argentina desde una actitud italiana eurocentrista, lógica, distanciada y racional:

LA EXUBERANCIA, MIJO, LA DESPROPORCIÓN, [*sic*] la desmesura fue lo que les hizo creer a muchos que era una tierra magnífica. Espejismos... Como el de aquel mayor Francisco de Ibarra que a principios del Dieciocho se largó en busca del fenómeno que tanto mencionaban los indígenas: la mole de Otumpa, hoy llamada Mesón de Fierro: un proyectil caído del espacio- *ecco: una meteora-*, una roca gigantesca, grande como la luna [...].

4 El Manual de Urbanidad y buenas maneras, para uso de la juventud de ambos sexos o simplemente Manual de Carreño es un libro escrito en 1853 por el político, diplomático, músico y escritor venezolano Manuel Antonio Carreño. En este manual se encuentran, precedido de un breve tratado sobre los deberes morales del hombre, las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales. [http://es.wikipedia.org/wiki/Manual\\_de\\_Carreño](http://es.wikipedia.org/wiki/Manual_de_Carreño) Web 2014- 10 30

5 El otro miembro masculino de la familia es el hermano menor de Pedro, el Tonto de la buena memoria, pero su anormalidad no le permite tener sucesores.

Naturalmente, sólo a los tarados se les puede ocurrir desenterrarla. Se le ocurrió a Miguel Rubín de Celis [...]. Se le ocurrió a un geólogo gringo que estaba completamente chiflado. Y por supuesto, también al delirante de tu padre.

La ferocidad y la paradoja fueron el signo de esa región, siempre, todavía, Pietro. Es tierra maldita, ¿cómo decírtelo y que lo entiendas? Todo improvisación, delirio y fantasía, el Chaco se hizo en un descuido de Dios y a los ponchazos, mientras el mundo leía novelas de mujeres escritas por hombres, mientras Maximiliano moría aplastado por su sueño imperial mexicano para que Carlota enloqueciera en Bélgica, y en el sueño imperial victoriano se inventaban las bicicletas y las estampillas. Pietro: ya había trenes, teléfonos y luz eléctrica en el mundo, [...] ¿No te dice nada, eso? ¿No te das cuenta? Fue siempre la zona más absurda de este país de locos: a mediados del Diecinueve se concretaba la organización nacional, la inmigración europea desembarcaba como la esperanza en el corazón de un desahuciado y Buenos Aires ya era una ciudad cosmopolita, pero se desconocían las tres cuartas partes del territorio nacional. ¿De qué nación es que tenés esa nostalgia tan ridícula, mijo? Un pueblo triste, dolido, desencontrado, eso es lo que somos. Este país ha perdido la confianza en sí mismo. Hasta el humor se ha perdido (98-99).

La Nona incrusta en sus parlamentos expresiones italianas y deja traslucir lo propio, registros en italiano (*ecco; una meteora*), al mismo tiempo que se puede evidenciar la identificación con el país que les acogió tanto verbal (“*tenés*”) como identitariamente (“*eso es lo que somos*”), ya que adopta el habla argentina al hablar sobre el país y se refiere a la nación como un miembro integrado usando la primera persona del plural.

Sin embargo, para referirse a la falta de razón del país habla de “estas tierras” en forma generalizante y distante:

Se ha perdido la razón en estas tierras, si es que alguna vez la hubo. Y no es que seamos un territorio mágico; es que la extensión es tan grande, las distancias tan largas, la soledad tan cósmica y la naturaleza humana tan minúscula que el resultado sólo puede ser una nación de tarados *tutti pazzi amutinati* (99).

Se evidencia así su posición positivista y racionalista de ver las cosas, porque establece distancia entre lo racional europeo contra los posibles rasgos argentinos asimilados por la familia en tanto argentinos (“*seamos*”). Mientras en otros aspectos ella es ‘argentina’, conserva su posición eurocentrista reafirmando, mediante locuciones en italiano, la despectiva descripción. Esto sugiere que el proceso de aculturación no ha culminado en su caso.

Pedro, por su parte, durante su estancia en el exilio, adopta mexicanismos al hablar: “[...] por qué no quiero que me chingues más con este tema [...]” (253); “Lloré durante un rato, ni

modo manito, me dije, la pinche vida tiene estas cosas [...] (264)". El proceso en Pedro se limita a ciertas voces y a la indumentaria física, en ocasiones: "[...] Llevaba el sombrero michoacano de palma, regalo de un licenciado chilango que trabajaba en Pemex, tirado sobre la nuca. [...] (295)".

Pedro (Argentina) al narrar su paso por Tijuana y Mexicali recién llegado al exilio en México deja testimonio desde su visión 'argentina' del país al que llega en su cuaderno de apuntes (91-97):

[...], y ya tengo laburo. Y me mandan a esta ciudad asombrosa. Yo la imaginaba una ciudad como de película de cowboys y mexicanos somбрerudos, con una sola calle atestada de prostitutas, traficantes de drogas, borrachos y gente marginal. Bueno, Tijuana es exactamente así: un indesmentible paraíso de timba y corrupción. Ni bien llegué, entre el aeropuerto y el hotel ya me ofrecieron minas, taxiboyos, travestis, sexo explícito, mota, blanca, carreras de caballos, de galgos, loterías, casino. [...] Y cada uno dijo ser nacionalista y odiar a los gringos cuando, después de hablarme en inglés, les dije que yo no era gringo sino latinoamericano [...] (91).

Varios son los elementos que en la propia estructura narrativa, la consciencia como monólogo discursivo, los sueños, las evocaciones, los apuntes y las notas recopilatorias, concretizan el proceso de transculturización.

En la estructura de su propio relato, Pedro entreteje las descripciones del paisaje, su visión como argentino sobre el país al que recién llega, las referencias a la abuela con un diálogo-sueño implícito con la Nona marcado tipográficamente en cursivas. En el parlamento de la Nona esta, a su vez, afirma: "[...] *Y eso que apenas estoy empezando a soñar y parece un sueño dentro de otro, y éste dentro de otro, y así sucesivamente como un laberinto, como un viaje en la máquina de Wells* (94)".

Además, entrelaza en los mismos apuntes las meditaciones que va anotando a medida que empieza su vida en México. Registra la confrontación cultural, incluso en la forma de describir su propio retrato, en el nuevo contexto laboral mexicano:

[...] Los jets de las bases de San Diego dejan estelas en el cielo, a alturas inmensurables. Nunca he visto algo semejante. Me siento tan ridículo, con mis mocasines porteños y este traje de corduroy y la corbata floja, desesperado por el calor como si no hubiera nacido en el Chaco sino en Oslo. Me siento una versión subdesarrollada de Paul Newman en el papel de Lew Archer (95).

Esta forma de narrar se entrega en la novela de Giardinelli como dimensión opuesta a la imagen de tipo "fotográfico social político" en la relación con dos países y culturas diferentes como son Argentina y México. Al describir su vestimenta deja constancia, registra desadaptación

a la nueva realidad. Pedro no se ‘halla’ en el medio mexicano y a lo largo de la historia se percibe un distanciamiento en su perspectiva en la que queda marcada la posición ‘distinta’ de su identidad sureña. Así las cosas, en esta posición de Pedro podríamos ver reflejado esa abculturación que, de cierto modo, en ocasiones, junto con el proceso de transculturización también constituyen posiblemente ese “perspectivismo latinoamericano”, del que hablaba Rama, como ejemplo de la cercanía- distancia que tipifica las relaciones históricas entre los diferentes países latinoamericanos divididos y separados también geográficamente en un norte y un sur.

Otro aspecto que pone en evidencia en la novela el proceso de transculturización que se ofrece desde la perspectiva de los personajes, tal como planteamos en la introducción, es la presencia de las cosmovisiones en el discurso de los personajes en cuanto medio para encontrarse a sí mismos y su profundidad. La perspectiva de la Nona se presenta en sueños a Pedro y le explica el significado de su presencia en México desde los propios mitos mexicanos:

—Venir aquí tiene un significado que no logro desentrañar. Poco antes de la conquista, cuando todavía los gachupines de Cortés no habían llegado, Netzahualcóyotl alcanzó a saber que había nueve cielos antes de llegar al Creador. ¿Lo sabías? Por supuesto, era un único Dios verdadero, de nombre naturalmente impronunciable, algo así como Tloquenahuaque. Los aztecas nunca fueron fáciles. Yo sabía que estaba soñando, pero preste atención. Me agradaba ver a la Nona en esa realidad contaminada de la vieja Tenochtitlán, [...] No era la primera vez que ella llegaba a mis sueños mexicanos. —Netzahualcóyotl fue sabio y poeta, mijo. Mala junta las dos cosas me dirás, y es posible. Pero también filósofo y visionario, y ese es el punto que me interesa y me preocupa. Dijo que después de nueve andanas está el Creador del cielo y de la tierra; y llamó al cielo Illiuhícatl y al infierno Mictlan, o sea el lugar de la muerte sin fin. ¿A qué te recuerda? [...] . —No te hagas el idiota. Hablo en serio. —A Dante naturalmente (45).

Cabe señalar que la Nona desde sus sueños en México, al dialogar con Pedro para explicarle la nueva cultura en la que este vive, establece a la vez la asociación con sus raíces italianas en la obra de Dante al que remite y cita constantemente.

Mientras la Nona reafirma su identidad cultural, en medio del contexto argentino y latinoamericano en la mirada hacia lo propio, lo profundo, Pedro se apoya en las cosmovisiones, aztecas, egipcias, griegas, al cuestionar la originalidad de la selección artística de los autores: “¿Qué pasa cuando los intelectuales repiten ideas de otros? ¿Cómo deslindar el plagio involuntario del robo canalla?” (322).

Los aztecas decían que el hombre, como el mundo, fueron creados muchas veces porque cada creación fue destruida por un cataclismo. ¿No es la misma idea que tenían los egipcios? Estuve leyendo anoche a Alfonso Caso y a Fernando Benítez,<sup>6</sup>

6 Alfonso Caso (1896-1970), arqueólogo mexicano, Fernando Benítez (1912-2000) antropólogo y escritor mexicano.

y empiezo a creer que en efecto la mitología mexicana, como la propia, daba al fuego el símbolo del poder ¿El fuego no tiene acaso el poder del símbolo? [...] Pienso que los mexicanos son como los griegos. Cada día me convenzo más. Por eso Alfonso Reyes escribió su obra tan helénica y tan aztecamente. Los griegos creían en la validez de los detalles y los rodeos. Para ello, según Miller, todo era vívido y estaba lleno de interés. En su pensamiento no hay nada abstracto; todo es concreto. Una mentira griega no es una mentira corriente, es una fabulación. Y como la verdad es aburrida, ellos prefirieron las leyendas. Por eso fueron tan buenos mitólogos. [...] (322-323).

Resultado de la interacción con las diferentes expresiones culturales con las que ha tenido contacto, específicamente autores mexicanos, admite una simbiosis cultural, la posibilidad de la transculturación en las creaciones poéticas. La literatura, y la novela, son concebidas no como creaciones de tipo “fotografía social política”, sino como fuentes de fantasía. Esta perspectiva la concretiza Franca al entregar sus expectativas sobre la literatura en conversación con Pedro: “[...] Yo quiero una literatura que me cuente cosas. Quiero leer una novela que esté llena de cuentos. Quiero un cuento inacabable que sea una novela infinita. Quiero... [...] (414-415). Su intervención es interrumpida por la perspectiva racionalista de la voz de la Nona que define sus expectativas, mientras los apuntes de Pedro aclaran las expectativas de la Nona:

[...] pero si se escribe que sea literatura, arte. Y que se sepa adjetivar, colocar los tiempos verbales, dominar la técnica, romperla, quebrar las formas y las reglas. Y todo ello, contando una historia. Sin narración no hay literatura.

– No hay narrativa, querrás decir. Y es cierto. Quizás el arte es no hacer caso de las reglas. No tener reglas. O hacer que la obra sea las reglas mismas. La suprema anarquía del movimiento libre, de la invención sin códigos ni sujeciones. (415)

En este discurso mimético se encierran metanarrativamente las ideas poéticas de Giardinelli en torno a lo que es o son los textos de la Literatura de las Democracias Recuperadas.

## Conclusiones

Nos hemos acercado al texto de Giardinelli para encontrar una lectura que permita descubrir los rasgos particulares de su narrativa constitutivos de una peculiar poética. Algunos de ellos son: la escritura en tanto contraposición a la política aunque la realidad esté presente en los textos; la literatura contra la idea de lo “fotográfico social político” y como hecho en sí fantástico; la presencia de la mujer como constante, y también el retorno a la Historia como elemento característico y aglutinador, para analizar teniendo en cuenta el proceso de *ad-culturación* y la *transculturación* (Rama, 1982) y manifiesto en el espacio textual como tercer espacio productor

de transformaciones literarias. Contribuyen a esta lectura el desentrañamiento del origen la familia Domeniconelli, la italiana y la argentina compuestas por personajes transterrados y representantes de culturas distantes histórica y geográficamente, pero unidas, encontradas y en interacción, a raíz de situaciones político sociales.

El proceso de transculturación es evidenciado a nivel del registro lingüístico por voces italianas, argentinas y mexicanas que se incrustan en los parlamentos recuperados por la memoria de los personajes.

La ruptura con las formas y reglas poéticas preestablecidas a nivel de estructura literaria, mediante el fragmentarismo, los discursos polifónicos, el coro de las diferentes voces que se entrelazan, el recurso del monólogo interior, el flujo de la conciencia que también dialoga, los cambios tipográficos para registrar los apuntes escritos por parte del protagonista y el diálogo entre escritura-lectura. El texto crea sus propias reglas a medida que se va desarrollando la historia.

La vuelta a la Historia, a la cosmovisión y a los mitos se presenta como estrategia para llegar al origen, a la esencia del ser en el entrecruzamiento de la visión racional, lógica europea; y el sentimiento, el espíritu soñador e idealista latinoamericano en contraposición con la perspectiva eurocentrista y del discurso de ‘verdadera modernidad’.

## Bibliografía

- Aínsa, F. (2010). Los guardianes de la memoria. Novelar contra el olvido. *Amerika*. Mémoires, identités, territoires 3/2010: La Mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique latine/2. Web <http://amerika.revues.org/1442> 2014-11-10
- Aguirre Beltrán, G. (1957). *El proceso de aculturación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bowsher, K. (2007). Nation and Identity in crisis and beyond: Mempo Giardinelli's *Santo Oficio de la Memoria*. *Hispanic Review* (2007). Pennsylvania: University of Pennsylvania Press. pp. 61-80.
- Bravo Herrera, F. E. (2013). La inmigración italiana en Argentina entre la memoria y el olvido. *Grillo, R.M. –Perugini, C. (2014). El olvido está lleno de memoria*. Salerno: Òedipus. pp. 79-112.

- Bravo Herrera, F. E. (2014). Narrar la memoria y los exilios. Viaje e inmigración en *Mar de olvido* de Rubén Tizziani. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, Núm. Especial, pp.101-113.
- Giardinelli, M. (1997). *Santo oficio de la memoria*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Navarrete G, C. (2004). La metanarratividad en *Santo oficio de la memoria*, de Mempo Giardinelli. *Revista Almiar*. Recuperado de [www.margencero.com/articulos/metanarrativva/metanarrativa.htm](http://www.margencero.com/articulos/metanarrativva/metanarrativa.htm) Web 2014-10-10
- Perus, F. (1980). *Literatura y sociedad en América latina: el modernismo*. Bogotá: Siglo XXI.
- Rama, Á. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Roffé, R. (2003). *Conversaciones americanas*. Madrid: Páginas de Espuma. Sobre literatura y el oficio de escritor. *Giardinelli, Mempo. Entrevistas literarias. Diálogo con Reina Roffé*. Recuperado de <http://www.mempogiardinelli.com/entrevistas.html>.
- Silva, C. (2013). Historias de familia. *Santo Oficio de la memoria, de Mempo Giardinelli*. Recuperado de [www.cuadernoscanela.org/index.php/cuadernos/article/view/8/7](http://www.cuadernoscanela.org/index.php/cuadernos/article/view/8/7) pp. 71-88.
- Silva Echeto, V; Browne Sartori, R. (2011). Transculturación literaria y elogio del mestizaje. *La ciudad letrada: los intersticios en las escrituras de José María Arguedas y de Ángel Rama. Estudios Iberoamericanos I*. pp. 86-104.
- Veres, L. (2010). Metaliteratura y estereotipos. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/metaeste.html> Web 2014-10-11



## Entre el vacío del enigma y las zarpas de la violencia doméstica. México y Argentina: dos cuentos

Gabriela Torres López  
Comunica México, México

*La piedra tiene razón en caer, si así la tierra la atrae; la hormiga oprimida tiene razón en protestar, si así la piedra la aplasta; el mosquito tiene razón en chupar la sangre del hombre, si así el hambre lo empuja a ello.*

Carlo Michelstaedter

Es un hecho que la violencia en nuestro país pulsa en el ánimo de los escritores. Una amplia gama cubre los encabezados de la prensa, llena el espacio de novedades en las librerías y nos llama a involucrarnos en esa realidad terrible. No hablaré de este tipo de violencia que críspa mi vida como la de tanta gente. Hay otro tipo de abuso que no se circunscribe a lo doméstico, pero que igualmente es intramuros: la casa familiar, la escuela, el espacio de trabajo, etcétera. Escenarios, todos ellos, muchas veces de arrebatos, brusquedades, crueldades, entre otros significados paralelos o derivados de la palabra violencia.

De hecho, la violencia en el fondo es la misma en todas sus versiones. El débil somete al fuerte. El animal grande devora al pequeño. El poder derruye los obstáculos a su paso. Ambos, tanto la víctima de un sistema de gobierno ineficaz, del crimen organizado y de otros monstruos semejantes; como la persona que vive, cohabita o convive con su verdugo, sufren el impacto brutal de un fenómeno sociológico imparable. En este texto, busco distinguir la manera en que dos escritores abordan el tema de la violencia *Al cerrar la puerta*. Este es el título del libro de Marta Torres Falcón, doctora en ciencias sociales, cuyas historias, aunque vertidas de la realidad más próxima, tienen carácter ficcional por el hecho de que es constituido a partir de testimonios, de varias vidas, como si en una se contaran muchas. La finalidad expresa de *Al cerrar la puerta* es que los lectores diluciden la posibilidad de un cambio favorable para sus vidas: un escape de ese infierno doméstico que los consume a diario. De tal forma que, en una tercera alianza, estos relatos vienen a fortalecer el vínculo, desde otra perspectiva, de la ineludible presencia de la violencia privada, soterrada, silenciosa y oscuramente personal en la literatura de ficción contemporánea.

Ahora bien, la violencia entre cuatro paredes es uno de los ejes temáticos de dos autores que traigo a la mesa: el mexicano Enrique Serna en *La ternura caníbal* y la argentina Samanta Schweblin en *Pájaros en la boca*. Al confrontar los cuentos de uno y de otra, distingo una luminosidad vehemente por abarcar esa hostilidad en casa, los brotes del mal olor que deja a

su paso la cotidianidad, la insalvable cercanía. En la obra *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre, el infierno son los demás; la muerte titila en unos y en otros rostros, en esos espejos donde se percibe el propio espanto. Asimismo, en los relatos que conforman la muestra de este acercamiento, los peores enemigos son aquellos con los que se convive, se duerme, se toma café por las mañanas y se resiste mientras el tiempo pasa. A su paso, la vida transcurrida va dejando una estela lúgubre, teñida de tormentos interiores. Son los muertos en vida. Los zombis de cereal y ropa de dormir.

Así como la violencia es un puente común en las dos maneras de narrar, la de Serna y la de Schweblin, no ocurre lo mismo con el enigma. Se sabe que el camino hacia su comprensión puede ser escabroso, accidentado; que es inasible por su condición escurridiza e imprevisible y por sus características de disimulo y camuflaje. Algo importante en la presencia del enigma en una ficción, es que invita al lector a participar en la elucidación de las preguntas fundamentales de la historia. No se sabe todo, no se comprende todo. Las preguntas y sospechas surgen. Una estrategia narrativa de reticencia basada en los enigmas soporta los cuentos del libro *Pájaros en la boca* de Schweblin. Y la violencia como tema fundamental se deja ver en buena parte de las historias. Ésta, como la acción de utilizar la fuerza y la intimidación para conseguir algo, es evidente en el cuento que he elegido como una muestra significativa de esta picadura, de la ferocidad con que silenciosamente, como un insecto que sube por la pierna, la violencia se convierte en huésped y termina por devorarlo todo. En este texto breve titulado “Cabezas sobre el asfalto”, un incidente hace estallar al ser violento:

Fredo cortaba mi dibujo (de cajas en las cajas, de peces en los peces) por la mitad, y las mitades en mitades, y así, mientras su grupo lo rodeaba y se reía...lo primero que sentí fue tristeza, después mi cuerpo se endureció, cerré los puños y sentí cómo la temperatura subía... (Schweblin, 2010: 124).

El razonamiento sobre las experiencias vividas y su proceder consecuente, ya lúcido, ya desequilibrado, conducen al protagonista –asimismo al lector– por un viaje del interior al exterior, donde los juicios y evaluaciones de los demás asechan (en su connotación de emboscada y traición) contra su equilibrio. Un estudiante es atacado por un compañero de escuela por medio de sarcasmos, burlas y acciones denigrantes. Al llegar al límite de su resistencia, empieza también a maltratar. Desde su aparente fragilidad, sufre cambios en la manera en que se enfrenta a sus agresores: del silencio a la venganza. Otros empiezan a pagar la culpa del verdugo inicial:

Cecilia empezó a decir que yo estaba enamorado de ella...que ella era el pez rojo y yo el azul... sentí que tenía ganas de golpearla, lo sentí otra vez...y aún antes de que nada sucediera, pude ver la imagen de su cabeza golpeándose, el cuero cabelludo estrellarse una y otra vez contra las irregularidades del piso, la cabeza perforada, la sangre espesando los pelos (Schweblin, 2010: 128).

La madre, en su vinculación con el protagonista, es un personaje decisivo para el transcurrir de la historia. Como toda “buena madre” lo justifica, lo comprende y arma creativos mensajes para reconstituir el ánimo maltratado de su hijo: “Mamá explicó que todo esto pasaba porque yo era muy sensible, y todavía no estaba preparado para el fracaso” (Schweblin, 2010: 136).

El enigma, como ese espacio incomprensible, se hace presente a lo largo del cuento. Cuando la trama parece tener un cierto grado de quietud, algunas acciones vienen a retardar otro punto dramático en el cuento por medio de líneas de distracción que se encuentran en la historia visible de la que habla Jorge Luis Borges en su teoría de la coexistencia de dos historias en todo cuento; la oculta, en cambio, se hace apenas con lo aludido, lo elusivo, lo que puede sobreentenderse y es expresado solo con indicios. Es así que, en lo visible, la tensión se va construyendo con base en una cadena de expectativas y preguntas de orden dramático.

No es el enigma lo que caracteriza a la narrativa de Serna. Específicamente en el compendio de cuentos *La ternura canibal*, que desde su nombre anuncia panoramas muy reales y descriptivos, con el uso fino y firme de un humor negro sostenido con cincel y metralla, sitúa a los personajes en las posiciones más grotescas de su convivencia cotidiana. En “Soledad coronada”, uno de los cuentos del volumen, la mordaz ironía del narrador exhibe las verdades que a veces pretenden ocultarse entre los convencionalismos y las buenas maneras. La lluvia de plomo que termina hundiendo al personaje en la tragedia de sí mismo. Los miedos y pesares auténticos de su persona, en total franqueza, brincan ante el menor estímulo, en medio de la brutal guerra fría con el prójimo. Al igual que en el cuento de Schweblin, la madre es fundamental, en este caso, parte integral del pensamiento retrospectivo de Efraín, el personaje. Un mexicano, “criollo con facha de gringo” (Serna, 2013: 29), que busca no molestar ni ser molestado mientras desempeña su trabajo en una universidad, vive con su esposa y cumple con el requisito básico de una vida dentro de la normalidad. Baste un fragmento para ver la negra suerte de éste, cimentada con violencia maternal desde la infancia:

A pesar de los castigos y las palizas que me propinaba mi madre, yo reincidía en los berrinches de mal perdedor y ella me gritaba en medio de las tundas: ¡con ese orgullo te vas a quedar solo como un perro! (Serna, 2013: 43).

Así, con el título de uno de los capítulos de *Al cerrar la puerta*, “Desde la más tierna infancia”, Efraín ve cumplirse en su vida la profecía terrible y termina asumiendo una posición lejana y defensiva con respecto a los otros para evitar así, en lo posible, los enfrentamientos que lo expongan al rechazo o a la derrota. La lejanía con relación al mundo, en este caso, se encuentra en el desolado interior de Efraín, “Como los monjes tibetanos, de tanto mirar hacia adentro había llegado a un estado de embriaguez mística” (Serna, 2013: 45), siempre pendiente de un nuevo rechazo, sus pensamientos vagan en el círculo vicioso de la destrucción:

En México me hicieron el vacío de frente y sin disimulos. Pero de un rechazo a otro, prefiero el de los gringos. Su indiferencia equivale a una declaración de guerra, y esa hostilidad tiene la virtud de picarme la cresta, de incitarme al combate con pulsiones eléctricas (Serna, 2013: 37).

Impelido por las fuerzas del mal comunitario, Efraín empieza a maltratar y lo hace con una conducta casi inocente, con abundante cinismo y desfachatez, con el desatino en actitudes fuera de la norma, ausentes de todo tinte de buenas maneras. Ajusta su rostro al de una máscara resistente al impacto de los otros. Pretende mostrar una actitud prepotente, descarada, proclama a gritos su independencia de un mundo egocéntrico, echado a perder ante sí mismo, sin preocuparse por el estado (a veces lamentable) de sus prójimos. Si nadie lo toma en cuenta, él no tiene por qué elegir las palabras que caerán bien en el otro. El discurso hiriente —el que se dice y el que se esconde— es el camino que elige para maltratar:

Gocé intensamente su decepción, el largo silencio dubitativo en el que tal vez reprimió una mentada de madre y las frases cortantes de su gélida despedida. Mi victoria sobre Jean me colocaba muy por encima de las miserias humanas, en la cima nubosa de un acantilado, y la intensidad del vértigo me provocó una violenta descarga de adrenalina (Serna, 2013: 49).

De regreso a la soledad profunda, otra vez el miedo de no ser aceptado, la dolorosa expectativa de llegar a pertenecer a un círculo inalcanzable, el miedo a perder, a ser borrado del mapa. Al final, el personaje regresa al temblor de su centro, habitado por sus bestias particulares. No puede, aunque quiera, escapar de sí mismo. El teatro guiñol se le viene abajo y en el escenario sólo queda él, ante sí mismo. La misma “sensación de vacío” que hermana a los relatos de *Al cerrar la puerta*.

En seguimiento a una estructura fiel a la cronología de los hechos de la historia, las acciones de Efraín se desplazan, como lo dice Enrique Anderson Imbert, “como una lombriz de tiempo mientras la trama es una urdimbre de interrelaciones” (Anderson Imbert, 2007: 90). Acciones escritas desde el sarcasmo, con el personaje arrojado al interior de la circunstancia desde la mordacidad e ingenio del narrador. En cambio, el estudiante del cuento de Schwebelin actúa, en otra relación con Imbert: “hace que su cuento eche sus raíces en el ser, pero describe al ser como problemático. Las cosas existen, pero cuando el lector penetra en ellas, en sus fondos vuelve a tocar los enigmas” (Anderson Imbert, 2007: 172). La nebulosidad en uno contrasta con los hechos explícitos en el otro. La violencia es el punto de unión. El enigma, un cambio de color. El ostracismo de ambos personajes es evidente. Ni a uno ni al otro le interesa relacionarse con los demás, aunque no soporten la idea de necesitarlos. La madre pulsa en ambos comportamientos, como un recordatorio del que fueron y del que no se escapan mientras haya vida. El final del cuento, en ambos casos, es el relámpago que hace temblar a la noche más oscura, el centello continuado del ser violento ante lo trizado de un espejo. Mientras el desenlace de “Cabezas sobre el asfalto” dice:

Cuando me preguntan si abrirle la cabeza al coreano sobre el reverso de mi tapiz esconde una intención estética miro hacia arriba y hago como que pienso [...] Y yo empiezo a pensar en lo que decía mi madre, eso de que el mundo lo que tiene es una gran crisis de amor, y de que, al fin y al cabo, no son buenos tiempos para la gente muy sensible (Schweblin, 2010: 140).

La conclusión de “Soledad coronada” se mantiene incólume. En el infierno de los demás, Efraín se ve reflejado cada día:

Desde entonces no soy el mismo. Manejo con exceso de velocidad, escupo en las macetas, miro a la señora Higginson en actitud retadora, odio abiertamente a Larry Flesher y el otro día lo empujé adrede en el pasillo del comedor (Serna, 2013: 49).

Para muestra, un par de cuentos. A veces basta probar un poco para identificar el sabor del platillo completo. La violencia, esa a la que se refiere Marta Torres Falcón en *Al cerrar la puerta*, en términos de “esa desesperación de no poder comunicarse, el temor de que los gritos —y los silencios— invadan cada rincón del cuarto, el miedo de un golpe dado sin contemplaciones, la angustia que crece al mismo ritmo en que se multiplican las incertidumbres” (Torres Falcón, 2005: xi), cruza con impunidad y suficiencia la narrativa breve de Argentina, en la voz de Samanta Schweblin; de México, en la de Enrique Serna.

Con distintas estrategias narrativas, donde el enigma luce como central diferencia, ambos cuentistas logran conducir al lector por caminos peligrosos, inciertos. En el caso de Schweblin, la exigencia es mayor. El que lee debe adentrarse en la trama, escudriñar las respuestas, poner su huella —tal como lo dijo ella en reciente entrevista— en el espacio que el autor ha designado para ello. El lector, con Serna, ha de estar alerta pero en una posición distinta, muy parecida a la de sus personajes, a la defensiva, listo para el contraataque; o en su indefensión, cubriéndose la cara para que no se le noten los golpes. Yo digo que el espejo, en ambos casos, es el que no nos deja ser libres. Por más que quiera el lector gozar de una merecida libertad, como si fueran vacaciones, los otros (esos personajes) llegan a recordarle qué tan capaz es de violentarse a sí mismo y a los demás; y del otro lado del espejo, de dejarse abusar con sus garras y las de los demonios circundantes.

## Bibliografía

Anderson Imbert, E. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. 4ª ed. Barcelona: Editorial Ariel.

Schweblin, S. (2010). *Pájaros en la boca*. Oaxaca: Almadía.

Serna, E. (2013). *La ternura caníbal*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.

Torres Falcón, M. (2005). *Al cerrar la puerta*. México: Norma Ediciones.

## **Líneas para ensayar sobre geometrías infinitas observando a Borges (y un indicio equivalente, en Escher)**

Leticia Villagarcía  
Escritora, México

### **Introducción**

Las arquitecturas babélicas en el curso de la historia revelan una de las tentaciones más antiguas de la humanidad: elevarse por encima de su dimensión terrestre, fracturar la imposibilidad de alcanzar el cielo a través del vacío. Los ejemplos se levantan enigmáticos, monolíticos: las pirámides de Egipto, la muralla china, Teotihuacán en México o la sofisticada y frágil Nueva York, paradigma de occidente y signo abstraído del mito de la caja de Pandora.

Estas construcciones monumentales fueron antes edificios mentales concebidos por matemáticos de la forma (hacer algo para resistir al infinito, aliviar la angustia de nuestra miniatura). Han sido calculadas para concretar paraísos artificiales que guardan piedra sobre piedra el secreto de su propia ruina. En el fondo, son símbolos de nuestro padecimiento infinito: saber que somos la incompletud.

En la obra de Jorge Luis Borges, uno de los fundamentos de su arte son las constelaciones arquitectónicas (montajes): pero la ambición de Borges va mucho más allá de estas edificaciones terrestres; sus estructuras lingüísticas se encuentran en un estado de movimiento revolucionado; son construcciones fugadas hacia el infinito. Lo del escritor americano, es una teoría propia de la geometría infinitesimal.

Borges tiene una visión casi contraria a un enfoque realista del mundo, el artista rechaza esta posición; en él, es cardinal un deseo manifiesto por lo artificial. Su estética no tiene nada que ver con reflejar la manera de percibir el mundo, es más bien como un aumento del mundo en lugar de un reflejo. En ese aumento consiste su maestría. Borges postulaba que “el arte es algo añadido a la vida, no es la vida”.

Esta pequeña aportación es un intento de compartir mi primera cercanía a la visión asombrosa de un escritor que imaginó la estructura del universo, modulándose, dispersándose en relatividad con el tiempo y el espacio de los habitantes terrestres. También doy cuenta en este ensayo de un indicio entre la concepción geométrica del universo de Jorge Luis Borges y Maurits Cornelis Escher.

## **Borges y su concepción geométrica del mundo**

Para conjurar el horror que Borges le tiene al vacío, inventa mundos artificiales y, paradójicamente, infinitos. Resaltando que “cada geometría inventa sus propios axiomas”, Borges, escribiendo, inventa su propia gramática geométrica, podríamos decir. Hay una cita de Fieldler, teórico del arte, que se puede aplicar perfectamente a Borges: “Los artistas más significativos, son siempre espíritus muy exactos”.

Borges el ciego, toma a su servicio el fenómeno de la viabilidad óptica, por el cual la mente, física y psicológicamente y en forma simultánea, “ve” en palabras las formas.

Para Borges, en sus ficciones es importantísimo el espacio construido o en inquietante apariencia vacío. Es un escritor minimalista; sus textos han sido creados con el mínimo de elementos. De mente esquemática, le resta importancia a sus contenidos. Por ejemplo, en “La biblioteca de Babel” describe lúcidamente toda la arquitectura geométrica, pero el contenido de los libros que ahí se albergan conservan, esconden o desmoronan (¿de qué red estarán tejidos esos libros innumerables?), es misterioso e inalcanzable, aunque haya sido escrito con letras; da cuenta el bibliotecario: “orgánicas en su interior, las letras puntuales, delicadas, negrísimas e inimitablemente simétricas”.

Quiero aclarar que, en este contexto, metáfora de la ambición del conocimiento de Dios, es razonable que Borges sólo haya sido capaz de crear la estructura geométrica, pues nos encontramos en Babilonia, donde comenzó la dispersión de la diversidad, la incomunicación entre los seres humanos por la soberbia de creer que se puede alcanzar el cielo a través del vacío.

## **El cuento de la biblioteca de Babel**

El cuento es un discurso filosófico escrito en forma lineal, con un solo personaje, que discurre en primera persona.

“El espacio de la biblioteca, es un mundo asfixiante y enloquecedor. Antes, por cada tres hexágonos había un hombre. El suicidio y las enfermedades pulmonares, han destruido esa proporción”.

Queda un hombre solo para contar lo que ahí está padeciendo, ¿purgando?, un solo lector, rata de biblioteca, memoria de una melancolía desconocida, casi extraterrestre. Habla así: “A veces, he viajado muchas noches por corredores y escaleras pulidas sin hallar un solo bibliotecario”.

Borges desarrolla paradojas: la biblioteca, en el espacio, no tiene centro ni periferia, y en el tiempo, no tiene principio ni fin.

La biblioteca de Babel no tiene ningún libro sagrado o profano, que a su vez tenga una explicación de la biblioteca, de su existencia. Borges usando a través de todo el texto palabras que significan infinitud, intangibilidad, indeterminación, etc., nos hace leer algo a punto de desaparecer.

El cuento, como antes cité, es una metáfora de la obsesión de abarcar lo inabarcable, del deseo de aprehender al Absoluto.

El universo para Borges en este relato, es un edificio infinito que es recorrido por solitarios, cuyo destino es incomprensible y desconocido. Aquí en este encierro, el vacío ha sido sustituido por una estructura que lo contiene y que es, él mismo, un universo completo: los libros.

El arquitecto Antonio Toca, admirador de la obra de Borges, coincide con mi visión al decir que “En la biblioteca, la arquitectura construida con formas geométricas, canónicas, es el centro, la protagonista del relato. La obra es una pesadilla lúcida descrita con la precisión de un arquitecto.”

Y así describe el arquitecto Toca la biblioteca: “La circulación vertical entre las interminables galerías, está unida por una escalera en espiral, figura que ocupa el centro de cada seis hexágonos. Las paredes de las galerías son redes formadas por anaqueles donde se alojan los libros; en cada cubículo hexagonal hay cuatro muros anaqueles y quedan libres sólo dos espacios que sirven de intercomunicación entre un hexágono y otro”.

Y hace un descubrimiento esencial: “Descomponiendo las escaleras, observa la misma forma de las coordenadas genéticas, compuestas de líneas horizontales y verticales en su estructura interna, y de espirales en su estructura externa. Encuentra en la intuición misteriosa de Borges la equivalencia del Ars Combinatoria del alfabeto lingüístico con el alfabeto genético. Ve la fascinación en el narrador por querer habitar, recorrer, desentrañar los secretos del edificio y los libros como si fuera un ser vivo (como si el bibliotecario estuviera en esta vida cuando en realidad —aunque él no lo sabe— deambula en otra dimensión y a la deriva). Y cita a Allan Watts: “Existe una conspiración secreta entre todos los adentros y todos los afueras, y esta conspiración consiste en lo siguiente: parecer lo más diferentes posible y no obstante ser idénticos por debajo de las apariencias, ya que no podemos encontrar los adentros sin los afueras, lo uno sin lo otro”. Y concluye Toca: “En este sentido, hay una conspiración secreta entre las espirales, las líneas y los volúmenes rectilíneos que utiliza Borges para construir sus hexágonos”.

El concepto de Allan Watts de la identidad de los adentros con los afueras, y el hallazgo del arquitecto Toca, en su disección de la estructura de la biblioteca, me recuerdan los juegos de gráficas, que aparentan ser sólo dibujos geométricos repetitivos sin aparente contenido, pero que al observar fijamente un punto central del dibujo, el descubrimiento es una aparición: la verdadera figura, la forma esencial. La ilusión óptica ya no sólo se transforma en partes cóncavas y convexas; ahora surge el volumen: la tercera dimensión. También seductora invención de la mirada.

## **La infinitud en Borges y en Escher**

En la biblioteca de Babel existe un método parecido al de los viejos bibliotecarios para encontrar el Gran Libro. El narrador del relato recuerda lo angustioso de tal hábito, sigámoslo: “Durante siglos, fatigaron las galerías; alguien propuso un sistema regresivo: para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente el libro C, y así, hasta el infinito”.

Escher representa el Infinito de una manera equiparable a la de Borges. Es la “Banda de Moebius II”; en el dibujo del diseñador holandés hay una hormiga recorriendo una banda sinfin formada por líneas que a su vez forman cuadrados; por ese “camino” peligroso (porque la hormiga tiene que acertar a poner las patas en las líneas, si no lo hace, se hunde en el vacío) que además tiene la forma “torcida” de ocho acostado, signo matemático para designar el Infinito, la hormiga recorre inútilmente el tránsito buscando algo, o tal vez la salida, aventura desgraciada, ya que no lo puede saber, pero está atrapada en el espacio de la infinitud.

## **Como queriendo concluir**

Según el arquitecto Toca: “El laberinto fantástico de las galerías de la Biblioteca, que pudo haberlo ideado un matemático, un geómetra, un arquitecto, lo creó Borges el invidente. Por intuición pura se imaginó así al Universo. Se sabe que el espacio puede ser dividido indefinidamente en módulos, fragmentos, células: el hexágono es un ejemplo.”

Da la impresión de que Borges hubiera querido descarnarse, aparece anhelando ser sólo intelecto. La visión del Mundo Borgiano es abstracta como si el escritor no soportara la realidad de su propia historia. Por eso pretendió convertirse en un personaje más de sus ficciones, “residía en la ficción”; le costaba trabajo entender su entorno. Entonces, se inventó su propia celda hecha de palabras, palabras-repeticiones, paralelas, equivalentes, palabras crípticas, a veces ininteligibles, palabras laberínticas, palabras espejo.

En el fondo de este vértigo de la repetición que Borges padeció, había un gran escepticismo. Desesperado buscador de Dios, construyó laberintos, en la creencia (ilusión altísima del ángel caído en la materia) de poder hurgar la forma del misterio.

Pero... la geometría es limitante, no deja respirar al espacio y la biblioteca de Babel, infinita en cuanto a su cuerpo virtual, para el habitante atrapado en el hexágono, es vivir la paradoja de la relatividad en su espléndida polaridad: las galerías de soledad finita. Tan es así, que tiene que haber paneles de espejo para agrandar el espacio existente; oh vana ilusión que sólo refleja y exacerba la conciencia de la refracción tan abominable para Borges.

Los sueños de la razón crean monstruos; el de Borges es literario-filosófico-arquitectónico, pero inquietante, visionario. Borges se acercó a la forma dilatada y entrópica del Infinito.

## Bibliografía

Borges, J. L. (1987). *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial EMECE.

Desdier, A. (enero 1989). El cuerpo y el código en los cuentos de Jorge Luis Borges. *Revista Plural* no. 208.

Ernst, B. (1987). *El espejo mágico*. Alemania: Editorial M.C.

Escher, M. C. (1989). *Estampas y dibujos*. Alemania: Editorial Taschen.

Toca, A. (enero 1989). Construir la torre de Babel, un tributo a Borges. *Revista Plural* N°. 208.



## **José Martínez Sotomayor: lo fantástico cotidiano en el tema del doble**

Sergio Figueroa Buenrostro  
Universidad de Guadalajara, México

La historia de la literatura está por escribirse pues ignora a ciertos autores de calidad, tal vez por postura política o capillas literarias de elite, es lo que nos dice Alberto Ruy Sánchez en su prólogo a la edición de *Tramas de vientos*, cuentos y relatos completos de José Martínez Sotomayor (1987). Ciertos escritores quedan condenados al ostracismo hasta que con el paso del tiempo se revalorizan pues su obra contiene logros estéticos de relevancia para la historia de la literatura y deben ser difundidos gracias al rescate de críticos y lectores, así como ocurrió con Felisberto Hernández en Uruguay, quien en vida no fue comprendida su obra y tuvo que ganarse el sustento como pianista de cine mudo en salas de barrio y también como vendedor tocando de puerta en puerta para ofrecer productos que apenas compraban los clientes. Después de su muerte tomó importancia su excelente obra gracias a los escritores argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, quienes lo consideraban su maestro.

Un caso similar de ostracismo vivió José Martínez Sotomayor. Nació en Guadalajara el 25 de enero de 1895. De muy joven participó en la revolución con el ejército carrancista. Estudió leyes en su ciudad natal y se tituló de abogado siendo muy joven en 1914. Tuvo diferentes cargos públicos, que combinaba con la literatura y la pintura. Perteneció a la generación de los contemporáneos, aunque aquí también fue considerado de segundo orden, los autores destacados eran Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet. Los Contemporáneos se caracterizaban por revitalizar la literatura de vanguardia, voltean su mirada a los autores europeos, destacan aspectos relevantes de la cultura, y renunciaban a la expresión artística magnificente como la pintura muralista, entre otras propuestas.

Mi interés personal por la obra de Martínez Sotomayor nació al leer los cuentos “El timbalero”, “Estrella doble”, “Neocentauro” y el de título tan sugestivo como bello “La rueca del aire”. En ellos había una atmósfera muy semejante que había encontrado en otros autores de literatura fantástica como E.T.A Hoffmann, Edgar Allan Poe, Franz Kafka, y autores latinoamericanos como Felisberto Hernández, incluso en una autora mexicana contemporánea Amparo Dávila.

La obra de Martínez Sotomayor se caracteriza por cierta propensión a lo irracional y la locura. Ruy Sánchez a propósito del relato “La rueca del aire” dice: “poeta de la prosa que sabe ver en el aire esas sombras que son como los hilos con que luego tejerá su lienzo. Es una especie extraña de artesano, que sabe sacar imágenes directamente del aire utilizando la rueca de la poesía: actitud clásica llena de intensidades” (Sánchez, 1987: 24).

En los textos de este singular autor encuentro mucho de lo que se caracteriza como literatura fantástica. He de anotar que en la época de los treinta en la que empezó a publicar Martínez Sotomayor el por qué el término en México se utilizó hasta a finales de los años cuarenta, gracias a la publicación de la *Antología de la Literatura Fantástica* publicada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Muchos de los escritores latinoamericanos de los siglos XIX y XX han abordado los preceptos de la literatura fantástica, algunos fueron compilados en esta extraordinaria antología de lo fantástico.

Alfonso Reyes en su obra *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria* en el año de 1944 no se refiere en forma concreta y definida el concepto de literatura fantástica, no como corriente literaria establecida, menciona: “La novela fantástica representa un esfuerzo de emancipación de lo histórico hacia lo puramente literario” (Reyes, 1983: 127).

Los cuentos de José Martínez Sotomayor son de un desencantamiento absolutamente pesimista en un topos ya sea rural o citadino sin salida. Sus personajes se mueven en un mundo tan cotidiano que parece que nada alterará su estabilidad o equilibrio, pero siempre existe lo otro, lo repentino, lo que surge sin previo aviso, y se instala en esa cotidianidad abriendo el caos que creará la ruptura. Después ya nada será fácil, los personajes se resignarán a esa presencia desconocida: de la sorpresa vendrá la aceptación de lo inevitable. Buscarán salidas, pero siempre serán la aceptación de la locura o la muerte.

Otra constante: en estas historias no hay cabida para el amor, y si la hay se desbaratará todo vínculo afectivo y el personaje tendrá que sufrir sólo los efectos ocasionados por “lo otro”. Sus personajes, como los de Hoffman, Poe y demás autores citados, están atrapados en una realidad mágica, seres atormentados, seres enajenados producto de una sociedad enajenante. Sus héroes están solos, desvalidos.

A propósito del tono pesimista que maneja nuestro autor tapatío, Cortázar define lo fantástico de la siguiente manera:

“Lo fantástico puro, lo fantástico que ha dado los mejores cuentos, está raramente centrado en la alegría, el humor, las cosas positivas. Lo fantástico es negativo, se aproxima siempre a lo horrible, a lo espantoso. Eso ha dado la novela “gótica”, con sus cadenas, sus fantasmas, sus arquitectura y vericuetos ocultos, etc. Además, ha dado a Edgar Allan Poe que es el verdadero inventor del cuento fantástico moderno, siempre horrible también. No he llegado a comprender por qué lo fantástico está centrado en el costado nocturno del hombre no en su lado diurno” (Citado por Alazraki, 1994: 61).

Definir aquí lo que es literatura fantástica nos tomará mucho tiempo porque no hay una definición única. Para muchos críticos la literatura fantástica connotará diversos géneros: el cuento de hadas, la novela negra, o gótica, la ciencia ficción.

Lauro Zavala define el cuento fantástico:

Cuento en el que se crea un espacio diegético en el que ocurren sucesos que escapen a toda explicación racional, mientras el resto del universo narrativo, es por lo general, el de un cuento clásico o moderno y por lo tanto razonable (T. Todorov) Para Rosemary Jackson, el cuento fantástico es la forma subversiva por excelencia de la literatura, pues pone en duda nuestra percepción convencional de la realidad. En este sentido, rasgos de lo fantástico se encuentran lo mismo en el cuento moderno que en el experimental (Zavala, 2007: 41).

En la literatura fantástica, según Jorge Luis Borges, hay diversos temas que son importantes: los desdoblamientos o los trastornos de la personalidad, las metamorfosis, la imbricación de planos del sueño y la vigilia, la locura, entre otras. Afirma que la literatura fantástica se crea cuando nacen las culturas antiguas, las cosmogonías. Para este escritor argentino La Biblia es un gran ejemplo de literatura fantástica.

El motivo del doble tiene su origen desde los mitos clásicos, desde el momento en que Narciso se enamora de su imagen proyectada por el agua. En las culturas antiguas alimentarán mitos asociados a la presencia del doble. Vicente Molina Foix, dice:

Pocos conceptos han obsesionado la imaginación humana tan perdurablemente y con tanta obstinación como el del doble. Las numerosas denominaciones intercambiables con las que se le conoce (sombra, reflejo, sosia, otro yo, imagen especular, anverso, espíritu protector, yo secreto, desdoblamiento de personalidad...) dan fe de su vasta popularidad y de su abundante repercusión literaria (Molina, 2007: 10).

En la obra de Martínez Sotomayor encontramos muchos de los preceptos citados por Borges de la literatura fantástica, los cuentos con el tema del desdoblamiento serán “Estrella doble” y “La rueda del aire”.

En relato “Estrella doble” una mujer, Lucy, estrella de cine, sufre y se atormenta por la presencia del doble de su marido. “Existencia la suya verídica y original con suficiente verdad para sustentar el peso de la fantasía, o si era preciso de la alucinación” (Martínez, 1997: 212).

El relato inicia cuando Lucy tiene que escribir una carta a su madre y a su amiga Eva Wilson, para explicar y explicarse la acusación que le hacen de infidelidad. A partir de ahí se utiliza un largo flash back, la historia está contada por un narrador omnisciente. Ella, Lucy, se casa con Guillermo Ward a pesar de ver en él una debilidad del alma, un ser sin ningún propósito ante la vida, conformista, pero ella está determinada a cambiarlo. De mentalidad endeble, sin embargo, su cuerpo era atlético y vigoroso. Cuando cae en banca rota la empresa de la familia Ward, él se hará actor y por tanto pareja cinematográfica de su mujer. En una de las locaciones,

filmando una escena él tiene un accidente y sufre daño en la pierna izquierda, la producción tiene que llamar a un doble para sustituirlo. El doble empieza a usurpar su lugar tanto en el argumento cinematográfico como en el plano personal con su mujer. De ahí el conflicto interno en la protagonista.

Para realizar la introspección de la protagonista, el narrador se sirve de términos cinematográficos para reconstruir los sucesos, llama primer rollo para determinar pasaje real, segundo rollo para otro, “acción”, “conocimiento del personaje”, “close up”, “objetivo de una cámara” todo como si los recuerdos estuvieran diseñados para montar igual una película.

Este cuento guarda una relación muy especial con el relato de Edgar Allan Poe “William Wilson”. Este cuento es canónico de la temática del doble. En este, el Wilson del título sufre la continua presencia del otro que se llama igual y es muy parecido a él, que siempre interfiere cuando Wilson intenta transgredir normas y reglas en el juego o con las mujeres o con los amigos y extraños. El doble es como una sombra que está ahí para resguardar el bien. Al final, en un duelo luchan el uno con el otro. Wilson mata a su doble, pero no se da cuenta que matándolo se da muerte a sí mismo. El doble de Wilson es como su propio reflejo en el espejo.

Tal me había parecido, lo repito, pero me equivocaba, era mi antagonista, era Wilson, quien se erguía ante mí agonizante. Su máscara y su capa yacían en el suelo, donde las había arrojado. No había una sola hebra en sus ropas, ni una línea en las definidas y singulares facciones de su rostro, que no fueran las mías, que no coincidieran en la más absoluta identidad. (...) Era Wilson. Pero ya no hablaba con un susurro, y hubiera podido creer que era yo mismo el que hablaba cuando dijo: —Has vencido, y me entrego. Pero tú también estás muerto desde ahora... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza. ¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo! (Poe, 1980: 73).

El cuento de Martínez Sotomayor juega con esto. El personaje se llama Guillermo Ward. Sí lo traducimos al inglés sería William Ward (o sea W W). De hecho en las ediciones de Sepan Cuantos de *Las narraciones extraordinarias* de Edgar Allan Poe traducen el título del cuento, así que es Guillermo Wilson. Dos W's como en el cuento de Poe, que también es un guiño para aumentar la significación del texto. El doble en el cuento de Martínez Sotomayor, en este caso, se llama igual, Guillermo, pero de apellido West. Además hay un personaje que se apellida Wilson, y vive en Boston, tierra natal del genial Poe. Un guiño a mi parecer bastante inteligente.

En muchos de los cuentos con el tema del doble en la literatura del siglo XIX, el que sufre la presencia del otro semejante a él es el protagonista, experimenta la presencia del otro como reflejo, como sombra, como reflejo que acecha. Se ven a sí mismos.

En cambio, en el cuento de Martínez Sotomayor la protagonista Lucy vive la experiencia a través de un doble de su marido y no de ella misma. Además, el término “doble” también se utiliza en el cine, medio en que el matrimonio se desenvuelve. Todos sabemos que “doble” en la jerga del cine significa el que suple a un actor por su parecido físico y que lo sustituye en las escenas peligrosas de acción. El parecido es tal que el público no se da cuenta cuando ve la película. Pero el doble en el relato resulta peculiarmente idéntico:

La semejanza no podía ser más exacta; Guillermo se reproducía objetivamente hasta en los más nimios detalles en aquel sujeto que para mayor identidad se llamaba Guillermo; Guillermo West. Estatura, proporción, color, facciones, edad. Reproducción de espejismo. El director estaba encantado porque al parecido se agregaba la correspondencia en el vigor y en la agilidad; el Guillermo recién venido era dueño de la destreza perdida por su réplica. La película estaba a salvo (Martínez, 1987: 217).

Lucy de pronto “se dio cuenta de que presenciaba un fantástico desdoblamiento de su marido. Se dividía en dos”. “Ilusión de Sosias” determina el médico alienista que la atiende. Sosia también se le llama a los dobles. Sosia fue un personaje en las comedias de Plauto.

En “La rueda del aire” el relato oscila entre un mundo de vigilia asfixiante y un mundo onírico vivido por Ana la protagonista, los gritos cobran vida y hablan:

Un grito fino y prolongado. Un grito metálico. La muchacha despierta: fue tan de imprevisto que se trajo algunas sombras del sueño pegada a los ojos. Se los frota infantilmente. El rayo de sol se adelgazó tanto, que pudo pasar por la rendija del tablero –rendija o laminado– pero ya dentro, en un grito fino y juvenil, comenzó a vocear la buena nueva:

—Anda, abre el balcón, Anita, ¡apresúrate!

Le anuncia un día acabado de hacer con decoraciones nuevas, para estrenarse. Y el grito la urge señalando con su espada de latón el tablero por el que ha entrado. Entonces Anita se levanta. No se precipita; se ha vuelto incrédula de repetirse el engaño; en todo caso prepárase en la pausa para recibir la sorpresa del paisaje inédito, impreciso en la gracia de lo recién creado. ¿Será posible? Tira de las maderas, descorre los visillos. ¡Nada! Desilusión; la desilusión cotidiana. El paisaje es el mismo de ayer y de siempre (Martínez, 1987: 35).

La protagonista de “La rueda del aire” oscila entre un tiempo real y un tiempo subjetivo. La historia es un descenso para explorar el mundo interno y su relación con personas y los objetos de lo cotidiano, ese mundo íntimo es irracional y atemporal.

En este caso, la Anita si tiene la experiencia con su doble:

¡Dualidad desconcertante! ¡Era dos! Distinguía dentro de sí a la Anita inmóvil, enclaustrada; la hermana Ana que desde la ventana del cuento saludo la polvorosa lejanía; y afuera, ella también, ella también, la Anita rebelde, erguida de voluntad. Las dos Anas se miraron sorprendidas e incómodas, como personas de una misma familia que saben van a disputarse una herencia. El duelo fue violento, cruel. Conflicto irreductible (Martínez, 1987: 80).

El título de la novela “La rueca del aire” simboliza la vida que lleva la protagonista, la rueca es el instrumento que sirve para hilar una tela compuesta por varias hebras y le sirve para ir hilando y deshilando los sueños e ilusiones, voces e imágenes del mundo interior, así mismo se va construyendo el relato. En el plano real ayuda a su tía a hilar las hebras mientras ella en su interior construye su mundo fantástico.

En la literatura fantástica del siglo XIX el tema del doble fue una parcela que varios autores trabajaron, en Alemania lo trabajó en sus cuentos E.T.A. Hoffmann, se denomina Doppelgänger, que traducido significa “El que camina conmigo”. Poe y Stevenson son autores importantes que han trabajado dicho tema.

En la obra cuentística de Julio Cortázar resalta de una manera especial el tema del doble, como en Borges y en toda la corriente de la literatura fantástica. Hay que añadir que este tema no es propio únicamente de la literatura hispanoamericana, sino que es un tema recurrente en casi toda la literatura universal, en Alemania existe toda una tradición del doble (la obra de E.T.A Hoffmann es una muestra de ello) denominada Doppelgänger, y en Escocia Fetch. En Cortázar se expresa el tema de forma excelente en cuentos como: “Lejana”, “Axolotl”, “Una flor amarilla”, “La noche boca arriba”, entre otros. Cortázar habla de estas recurrencias temáticas: “Sí, hay en mí una especie de obsesión del doble; viene de la lectura temprana de “Dr. Jekyll and Mr. Hyde”, de Stevenson, de “William Wilson”, de Edgar Allan Poe o de la literatura alemana que está habitada por el tema del doble” (González Bermejo, 1987: 32).

Cortázar afirma que no se trata de una influencia literaria. Cuando escribió el cuento “Lejana”, esa noción del doble no era una contaminación de otros textos sino un acto vivencial. La experiencia que Cortázar vivió fue en una época en la que él tuvo que tomar una droga por prescripción médica. Lo que le provocó la sustancia al principio fue jaqueca, pero se fue acostumbrando. Un día se vio acompañándose a sí mismo, lo que le produjo una sensación extraña.

Otra afirmación que hace del doble como experiencia indirecta es la semejanza que él encuentra en dos grandes escritores, Charles Baudelaire y Edgar Allan Poe. Afirma que ambos son dobles el uno del otro. Primero señala su gran parecido físico y después su enorme semejanza psicológica, la misma devoción a la necrofilia, los mismos problemas sexuales, la misma actitud ante la vida, la misma calidad poética. Baudelaire se obsesionó con los cuentos de Poe y tradujo

algunos al francés, lo que resulta un tanto paradójico ya que no era docto en el inglés y en aquella época no había diccionario de modismos. Y el resultado de la traducción, según Cortázar es fiel al original.

Al hablar de esto, Cortázar cita la teoría de Jung y las de las cosmogonías: “El doble, los personajes dobles, los mellizos ilustres: Rómulo y Remo, Castor y Pólux, los dioses dobles, son una de las constantes del espíritu humano como proyección del inconsciente convertido en mito, en leyenda” (González Bermejo, 1987: 34).

Para Cortázar el tema del desdoblamiento sirve para manifestar una alternancia, un juego con lo “otro” que está ahí, agazapado en espera del instante para cruzar esa línea paralela que es nuestro destino.

El aspecto fantástico en la obra literaria de Cortázar responde no a un recurso imaginativo como lo especifica en su postulado, su propuesta va más allá: es la manera como él percibe la realidad con búsquedas más amplias y auténticas y no sólo al realismo que marca limitantes ingenuas y convencionales.

Por otra parte, según Juan Antonio Molina Foix, en su prólogo a la antología de cuentos sobre dobles *Alter Ego* dice:

El primer doble literario de que se tiene noticia aparece en La epopeya de Gilgamesh, ciclo de poemas en lengua sumeria que se remonta al siglo XXI a.C. del que sólo nos ha llegado una “recensión ninivita” fechada en el siglo VIII o VII. En respuesta a los ruegos de Gilgamesh, mítico rey de Uruk, cuyas tribulaciones constituyen el comienzo de esta obra inaugural de la literatura caldea, la diosa Aruru, esposa del dios fecundador Marduk, crea del barro (lo mismo que el Adán bíblico) a su réplica Enkidu, amigo y colaborador, que morirá en sus brazos. La confrontación con el doble mortal le pondrá al corriente del destino del hombre y su dimensión metafísica (Molina, 2007: 12).

La presencia del doble sirvió para comedias romanas en las que el parecido físico entre dos personas causaba confusión, por ejemplo, los dos gemelos que no se conocen coinciden en un lugar creando el enredo con malos entendidos, sirvió para la comedia de errores.

Según Molina Foix el término doble aparece, pues, en pleno auge del romanticismo alemán, con la aparición de la obra *Siebenkäs*, de Jean Paul: “Se llaman dobles a aquellos que se ven a sí mismos” (Molina, 2007: 15).

En lo relatos de Martínez Sotomayor encontramos relatos en el que el doble no puede ser solamente un ser humano sino una máquina. En su cuento “Neocentauro”, un profesor de Historia Natural empieza a mimetizarse con su automóvil, entonces de tener cinco sentidos como todo ser humano repentinamente tiene veinte al sentir en su cuerpo una pasión por la

velocidad, se convierte en una sola pieza en ese auto, que su única salida es impactarse y acabar con el auto y con él mismo.

## Conclusiones

La presencia del doble es una parte de la diversidad de temas en los relatos de José Martínez Sotomayor que lo colocan en un rango importante junto a escritores de la altura de Juan Rulfo, Arreola, Yáñez, Borges, Cortázar y con escritores del siglo XIX como Poe, Hoffmann, Nodier. Se agrega con su obra sólida e importante a estos autores que buscan evidenciar una realidad que está más allá de lo aparente, que lo conecta con lo fantástico, lo simbólico. Sus relatos son universales, con sus temas se enlaza con los escritores clásicos donde se encuentra presente la angustia del hombre contemporáneo y su inefable condición humana.

La obra de José Martínez Sotomayor necesita ser difundida y revalorizada. Fue de gran importancia que el escritor Alberto Ruy Sánchez haya compilado la mayoría de su producción literaria en 1987. Pero aún falta llevarlo a los programas de estudios universitarios para estudiar y analizar la obra de este importante escritor jalisciense y que sea difundido en tesis de licenciaturas y posgrados, en periódicos y revistas, y difundirlo en traducciones. Jalisco tiene entre sus pliegues escondida esta joya literaria.

## Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona.
- González Bermejo (1987). *Conversaciones con Cortázar*. México: Editorial Hermes.
- Martínez Sotomayor, José (1987). *Trama de vientos, cuentos y relatos completos*. México: Eosa.
- Molina Foix, Juan Antonio (2007). *Alter Ego, cuentos de dobles*. Madrid: Siruela.
- Reyes, Alfonso (1983). *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, Alberto (1987). “Prólogo” a *Trama de vientos, cuentos y relatos completos*. México: Eosa.
- Zavala, Lauro (2010). *Manual de análisis narrativo, cinematografía, intertextual*. México: Trillas.





*Memoria de la identidad. Una mirada panorámica a la diversidad cultural mexicana*

se terminó de editar en mayo de 2018 en los talleres de

Kerigma Artes Gráficas

calle Pamplona 1136 Colonia Santa Elena Alcalde

Guadalajara, Jalisco, México

Esta edición consta de 1 ejemplar

Cuidado de la edición: José Obdulio Valdez Amezcua

Diagramación y Diseño: Rafael Valdez López

"Punto de encuentro", el cuadro que adorna la portada de este libro representa de modo simbólico la esencia de las reuniones que se llevaron a cabo entre académicos de la Universidad de Guadalajara e investigadores de universidades foráneas. El punto de encuentro no se refiere únicamente al espacio en el que coincidieron durante las jornadas del Coloquio internacional de cultura mexicana sino, más bien, se trata de un encuentro de opiniones. En las mesas de diálogo en torno a diversos temas que atañen nuestra cultura mexicana se presentaron visiones de estudiosos nacionales y extranjeros. Las diferentes perspectivas, del interior y del exterior, sobre literatura, cine y tradición han contribuido al enriquecimiento del saber. El lector encontrará en este tomo ensayos que pretenden rescatar elementos culturales de nuestra identidad.



**CUCSH**

Centro Universitario de  
Ciencias Sociales y Humanidades

