

Leticia Mora Perdomo
(editora y prologuista)

Territorios de la crítica. Imaginación, género y violencia en la literatura hispanoamericana



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

TERRITORIOS DE LA CRÍTICA

Imaginación, género y violencia
en la literatura hispanoamericana

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador F. Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE LA RECTORÍA

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

Diseño de colección: Aída Pozos Villanueva
Maquetación de forros: Enriqueta López Andrade

Clasificación LC:	PQ 7081 T467 2020
Clasif. Dewey:	860.998
Título:	Territorios de la crítica : imaginación, género y violencia en la literatura hispanoamericana / edición e introducción de Leticia Mora Perdomo.
Edición:	Primera edición.
Pie de imprenta:	Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección Editorial ; San Luis Potosí, S. L. P. : El Colegio de San Luis, 2020.
Descripción física:	266 páginas ; 23 cm.
Serie:	(Colección Biblioteca)
Nota:	Incluye bibliografías.
ISBN:	9786075028798 (UV) 9786078666959 (Colsan)
Materias:	Literatura--Historia y crítica.
Autor relacionados:	Mora Perdomo, Leticia

DGBUV 2020/42

Primera edición, 7 de diciembre de 2020

D.R. © Universidad Veracruzana
Dirección Editorial
Nogueira núm. 7, Centro, CP 91000
Xalapa, Veracruz, México
direccioneditorial@uv.mx
Tel./fax (01228) 8185980; 8181388
<https://www.uv.mx/editorial>

D.R. © El Colegio de San Luis
Parque de Macul 155
Fracc. Colinas del Parque
San Luis Potosí, S. L. P. 78294
<http://www.colsan.edu.mx>

ISBN UV: 978-607-502-879-8
ISBN Colsan: 978-607-8666-95-9

Impreso en México
Printed in Mexico

TERRITORIOS DE LA CRÍTICA
Imaginación, género y violencia
en la literatura hispanoamericana

LETICIA MORA PERDOMO

(EDICIÓN E INTRODUCCIÓN)



EL COLEGIO
DE SAN LUIS



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

INTRODUCCIÓN

ENTRE TERRITORIOS, LA POSNACIÓN Y EL DESBORDE DE LOS GÉNEROS: LOS ESTUDIOS LITERARIOS HISPANOAMERICANOS EN MÉXICO

En el título de este libro que reúne artículos sobre autores de diversos países de nuestra América, hemos recurrido al adjetivo hispanoamericana para aludir a una región del continente americano, identificada desde el siglo XIX, que incluye a los países de habla española. Dicha alusión es una manera de precisar que no sólo son autores mexicanos los estudiados por la crítica especializada en nuestro país, sino que el interés crítico se circunscribe a diversas nacionalidades; y para señalar también, con ánimo crítico, un campo de estudio que desde los años sesenta se ha consolidado y, sin embargo, es necesario revisar a la luz de los drásticos acontecimientos que la globalización y la revolución tecnológica han propiciado en los últimos treinta años.

Con este propósito, es necesario acotar lo que entendemos bajo ese adjetivo supranacional que define un campo de estudio a la deriva, pues la geografía y la cultura que los unió en la Colonia y el siglo XIX, primero como sujetos de un imperio y luego contra la amenaza de invasión del monstruo del norte, debe ser pensada en la complejidad poscolonial que consolida los diversos sistemas nacionales literarios del continente y sus relaciones con la región y lo global, todo lo cual dificulta construir corpus de estudio que atiendan sus especificidades históricas y culturales. Si a ello añadimos que poéticas como la telúrica, la indigenista, la del realismo mágico y otras que parecían conectar en poéticas aglutinadoras a proyectos artísticos de diferentes latitudes han dejado de tener vigencia para estudiar obras de autores cuya diversidad es manifiesta y apunta, en el ejercicio crítico, a distintas modalidades de entender lo literario y, con ello, a nuevas metodologías de análisis, podemos entrever la urgente

necesidad de una reflexión sistemática de nuestro campo de estudio en un contexto de crisis generalizada de las humanidades. Ciertamente, si después del giro lingüístico, que tan fructífero fue en los estudios estructuralistas y en la irrupción de la teoría en los análisis literarios, hemos entrado al giro óptico, cultivado por los estudios culturales donde las imágenes, lo social y lo político, cobra renovada importancia, comenzamos ya a acotar también los desplazamientos tomando lugar en la tradición de los estudios literarios en México y su transterritorialidad.

Si a menudo se afirma que el mapa no es el territorio, ¿cómo hacer un mapa de intereses críticos si el territorio no está definido? ¿A qué llamamos literatura hispanoamericana?, ese territorio informe al que alude el título de este libro. Ambas preguntas apuntan a la conceptualización de un territorio movable, fragmentado, en sus contextos nacional y posnacional de escritura, lectura y circulación de libros: por un lado, constatamos la movilidad del territorio de filiación de la escritura que hoy también se practica allende la geografía del nacimiento de sus escritores, distorsionando los panteones nacionales instaurados desde el siglo XIX, aglutinados bajo el rubro de “literatura nacional”, tanto como la dispersión de los otrora temas consagrados a la reflexión de los problemas y las costumbres nacionales. Por otro lado, también tenemos una práctica de escritura que involucra una interdiscursividad genérica que rebasa los acercamientos privilegiados por la crítica de la autonomía literaria y sus determinaciones de valor. Hoy también se construyen objetos críticos de estudio que desbordan los límites literarios y dialogan con otras disciplinas –sean artísticas, sociales, históricas o políticas– y campos y enfoques diversos: estudios de género, antropológicos, icónicos, sociológicos o políticos, si no abiertamente inter o transdisciplinarios como algunos de los que se incluyen en este libro. Esto de ninguna manera es enteramente novedoso si tomamos en cuenta los estudios que en los años veinte y treinta se articularon con las vanguardias; los realizados por Ángel Rama en los años sesenta; y, posteriormente, los que han llevado a cabo Antonio Cornejo Polar, Beatriz

Sarlo o Nelly Richards, por nombrar algunos teóricos del pensamiento literario latinoamericano que manejaban un fuerte referente social, histórico y cultural y, sin duda, político en su lectura y análisis de textos hoy canónicos.

Examinemos el adjetivo hispanoamericana, latinoamericana, iberoamericana, generalmente designado para identificar la literatura del continente, calificativo al que se recurre para referirse a una historia política y cultural compleja, en devenir constante; que alude, por una parte, a la opción de la cultura que se busca resaltar y, por otra, al pasado étnico que se quiere afirmar, tanto como a la opción política en sus diversas acepciones de usos del pasado en la historia cultural, por lo que es necesario revisarlo como categoría clasificatoria y reflexionar sobre su utilización e implicaciones en nuestras prácticas de estudio y nuestro presente. Elegimos hispanoamericana porque en México es el que más aparece en el nombre de los programas de estudio, sin que en sus maestrías y doctorados se dé una verdadera discusión de su territorialidad o sus contenidos; entonces, podemos decir que lo empleamos por costumbre, a sabiendas de que esta elección es conflictiva. En el primero y en el último adjetivo se reconocen la herencia ibérica, española y portuguesa, si bien hispanoamericana excluye a Brasil. El adjetivo que sí incluye a este país es latinoamericana, y por ello es el que rescata el americanismo de finales del siglo XIX, el más abiertamente político, porque se enarbó en favor de la unidad del continente en contra de una política intervencionista de los Estados Unidos.

Según afirma Mayuli Morales Faedo, en su artículo a propósito del análisis de los ensayos de Teresa de la Parra, incluido en este libro, el adjetivo latinoamericana “fue concebido en Francia durante la década de 1860, como un programa de acción para incorporar el papel y las aspiraciones de Francia hacia la población hispánica del Nuevo Mundo”, por lo que a Teresa de la Parra le parecía “un snobismo criollo naturalizado en el extranjero” y le era más adecuado el de americana, en un “patriotismo amplio”. Como vemos, no está de más recordar de tiempo

en tiempo esta vieja polémica que hoy tiene particular relevancia por el cuestionamiento de lo nacional frente a lo global, dando paso a lo local (movible) como lugar de enunciación. Es en esta acción de enunciar en donde encuentro uno de los asuntos más difíciles de dilucidar en el presente, debido a que enunciar implica un *locus*, y ese *locus* puede ser cualquier lugar (incluso digital); ahora bien, si sumamos otras cuestiones de cultura, de género o de etnicidad, entonces también debemos poner en marcha múltiples matices territoriales, identitarios y metafóricos, tanto en lo que atañe a la producción y circulación de libros, como en lo que se refiere a nuevas prácticas de escritura, todo lo cual habla de dinámicas novedosas que implican desplazamientos de sentido y negociación en los conceptos ante una inercia acrítica que, sobre todo en la producción literaria de los años noventa en adelante, debe ser orientada a una revisión de contenidos y enfoques.

Dicho término, Latinoamericana, es también el preferido por los departamentos de español en el extranjero, mayormente al norte del Río Bravo, Europa y Argentina. Este adjetivo fue también la opción del grupo de escritores que integraron el Boom latinoamericano, cuyo extraordinario éxito de ventas –anuncio ya del peso del mercado en los sistemas de ratificación de escritores– propició que sus libros estuvieran en las mesas de todas las librerías del mundo. Por su difusión en el mercado mundial, este movimiento, andando el tiempo, se consolidó también como la segunda, y tal vez la más importante, aportación a la producción literaria mundial, pues obligó a volver la mirada del mundo editorial y literario a una región “bárbara”, cuya poética, el realismo mágico, fue estudiada como una forma de expresión verdaderamente auténtica de los países periféricos y de repercusión importante, por ejemplo en la literatura africana, vietnamita o lo que en su momento Terry Eagleton y Fredric Jameson llamaron del “Tercer mundo”.

Es importante mencionar que esta literatura creó también un horizonte de expectativas en el lector, sobre todo el extranjero, que identificó la literatura latinoamericana con el desarrollo desigual de una

modernidad que pervivía con formas atávicas y tradicionales, y con la subsistencia de una cultura popular y mágica que a su manera resistía la imposición del progreso y, no menos importante, con un dejo romántico y “chic” de la política, que encontró en la literatura la expresión de la lucha social en contra de la tiranía del dictador, del capital y de los nuevos imperios. La literatura del Boom significó, indudablemente, una manifestación de la revolución estética en favor de la emancipación continental y dio pie a la consagración de una literatura madura y de la disciplina dedicada a su estudio.

Entre los géneros cultivados por los escritores del Boom destaca la novela que promulgaban escritores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Donoso o Carlos Fuentes, y que amalgamó, en su diversidad y aportación individual, una poética incluyente para los escritores del continente (sobre todo Perú, México, Brasil, Chile y, en menor medida, Argentina), que incluía dosis poderosas de realismo mágico y violencia, una experimentación formal sin precedentes y un trabajo sobre el lenguaje, lo que dio por resultado una fórmula exitosa que opacó la producción de muchos autores, algunos de ellos extraordinarios, que crearon su propio boom teórico, como Julio Cortázar, por ejemplo, y, en mayor medida, Jorge Luis Borges, junto a otros, entre ellos disidentes de las modas literarias y muchas mujeres, como Sara Gallardo, Graciela Gámbaro o Diamela Eltit, que apenas hoy son leídos con la atención que merecen.

Sin embargo, desde la distancia crítica que nos da este siglo XXI, podemos ver que si atendemos con rigor las propuestas que emergieron del Boom, éstas no necesariamente caben dentro de la fórmula mágica, como es el caso del mismo Donoso o el paradójico caso de Julio Cortázar, cuya novela *Rayuela* fue leída con el mismo fervor que otras de García Márquez, Donoso, Vargas Llosa o Fuentes, pero cuya obra más experimental, como *Libro de Manuel*, *La prosa del observatorio*, *Territorios*, *Los autonautas de la cosmopista*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, y *Último round*, apenas ha comenzado a estudiarse con seriedad, pues en

estos textos hace una propuesta narrativa ilegible en su momento, más que “compromiso social” en el caso de *Libro de Manuel*, o mucho más compleja que mero divertimento en los otros casos, y de amplias resonancias en la contemporaneidad, dada la extraterritorialidad literaria que invoca cuando se cruzan diversas manifestaciones artísticas como el *happening*, el pastiche, imágenes, objetos, recortes de periódico, política y un diseño editorial que rompe con el libro en su acepción tradicional formal y material.

Por otro lado, si el adjetivo está cifrado en una historia política y cultural, el territorio al que pretende aludir lo está aún más, pues también responde a pulsiones socioculturales dentro del campo literario y sus sistemas de ratificación. De este modo, en los últimos años se han escuchado pronunciamientos de grupos y afirmaciones de escritores y críticos que han abierto la puerta a un debate muy necesario y contemporáneo sobre los contenidos y prácticas de una disciplina que merece ser revisada: la literatura hispanoamericana o latinoamericana. El auge de la disciplina pervive a la par de su falta de unidad en el criterio nominativo y en sus contenidos, pero cada vez vemos menos intercambios culturales en la región y un énfasis menor en lo latinoamericano como se entendió hace unos años, abundando estudios de caso, de autores reconocidos que evitan la particularidad de su contexto nacional en un sistema cada vez más avasallante de homogeneización de ideas y paradigmas, o se cobijan en el trazo de líneas generales en relación con el sistema literario del que provienen y donde el método comparatista podría resultar útil.

Así que, si bien es cierto que el fuerte contenido político de las prácticas escriturales en los años sesenta y setenta, amparado por la herencia ideológica del americanismo sostenida por ideólogos e intelectuales a lo largo del siglo pasado, parecía coexistir armónicamente con las discontinuidades de una modernidad desigual, también lo es que notas discordantes como la falta de democracia y la marginación de grandes grupos sociales, entre ellos muchos escritores, así como la emergencia de sujetos

sociales y “literaturas menores” como la femenina, gay, de guerrilla, el testimonio, etcétera, dejaron ver ya en ese momento fisuras en la poética del Boom, como muestra el debate sostenido por Julio Cortázar y José María Arguedas, o la falta de politización que le reclama Cortázar a José Donoso, según podemos atisbar en la publicación reciente de las cartas de este escritor, o por la demanda de escritoras acerca de los grandes premios de consagración instituidos en el siglo xx, donde no encontramos muchas mujeres; pero sobre todo, la circulación de textos, algunos de ellos clandestinos en su momento, otros simplemente marginales, como la narrativa de la dictadura en Chile y Argentina, la carcelaria en México, la literatura de algunas mujeres y la abiertamente disidente como la del grupo articulado alrededor de *Literal*, la revista que congregó a Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher y Luis Gusmán, hoy reclamados como la tradición de César Aira, pero cuya importancia hoy mina esa idea homogénea de literatura nacional que se construye en un momento dado de su historia.

En efecto, ante la turbulencia política y el descontento social de ese momento, más que la reescritura de la historia de violencia del continente sucedió que a la par de la novela, y ante la urgencia de narrar esa realidad circundante y violenta, nuevos géneros comenzaron a cultivarse, tales como el testimonio, el diario, la crónica y las cartas, primeros antecedentes, incómodos tal vez, de una realidad que pugnaba por cifrarse en sus matices subjetivos y como resistencia, pero que en su momento recibió poca atención. En la década de los ochenta, y a propósito de un corpus literario que giraba alrededor de la puesta en escena de un yo abierto y desparpajado o de la intimidad, Beatriz Sarlo bautizó esa tendencia como el giro subjetivo de la literatura, giro que hoy domina con la corriente que la crítica denominó autoficción.

Posteriormente, en la década de los noventa, el discurso crítico atendió el estudio de esas modalidades narrativas, redefiniendo con ello el horizonte de lo literario y la cartografía de los géneros, pero propiciando también una fragmentación de lo latinoamericano como eje de

interpretación. Ante esta herencia, difícil de contrarrestar, el debate actual se centra en la pretendida independencia de esos temas y problemas que obsesionaron al Boom, al querer distanciarse de la fórmula mágica y escribir literatura, a secas, sin adjetivos que la condicionaran a una “literatura menor” o a una nación, pues mucho de ella se escribe y se edita, como ya se mencionó, en contextos posnacionales. A este debate, si bien específico y hasta cierto punto parricida, Octavio Paz lo sitúa en un eje entre tradición y modernidad, y lo define como la pugna periódica dentro del campo literario para redefinir la noción de literatura; una pugna cíclica, como demuestra, por ejemplo, la polémica entre nacionalistas y contemporáneos, por nombrar una dinámica de principios del siglo xx en México que ya contempla, dentro de los parámetros de su tiempo, el debate de la literatura no circunscrita a un territorio ni a una historia política o cultural o nacional, y que se convierte por ello en una vieja querrela siempre renovada entre tradición y modernidad, entre lo nacional y lo universal en las letras escritas en América Latina.

No obstante, la singularidad de esa lucha en nuestro presente estriba en el hecho ineludible de que en la llevada y traída globalización que nos ha tocado vivir, las condiciones de producción, distribución y consumo de los libros son muy distintas y los presupuestos que fortalecieron la modernidad literaria parecen hoy obsoletos o en constante búsqueda de definición. Si a esto aunamos la crisis editorial en nuestros países, cuya producción se ha trasladado mayormente a las metrópolis, con sus premios y nuevas ideas de autor, tenemos un panorama inédito ante nosotros. Si bien la globalización no es la culpable de todos nuestros males, muchos de ellos endémicos, como la mala distribución de libros de autores latinoamericanos en el continente, asunto del que ya se quejaba Ignacio Manuel Altamirano cuando decía que en México era más fácil leer autores franceses que argentinos, lo cierto es que sí ha exacerbado la fragmentación, por un lado, y el renacimiento de lo local, la región, por otro, lo que dificulta, para comenzar, el uso extendido de

una categoría supranacional como literatura hispanoamericana. La idea misma de pasado común que parecía haber abrigado bajo un mismo techo a países con historias culturales tan disímiles, incluso en su proceso de colonización, parece recrudecers en los escenarios actuales, por ejemplo en Haití, República Dominicana, Puerto Rico, Colombia y Cuba, con grandes conglomerados de su población en el exterior, lo que alerta sobre la idea misma de nación y uno de sus principales metarrelatos, la identidad, pues como categoría homogénea del carácter nacional se ha desgastado en su uniformidad discursiva y se está redefiniendo a la luz de estas dinámicas postnacionales.

Efectivamente, la nueva modalidad del exilio, ya no sólo el político sino el propiciado por necesidades de otra naturaleza y de una dinámica compleja como la diáspora o la migración masiva, se ha convertido en un espacio productivo para muchos escritores del continente que ahora residen en las metrópolis de manera permanente, escriben sobre esa experiencia e inciden en el campo cultural de los estudios literarios. Ahora bien, con excepción de Colombia o Argentina, existen pocos estudios sobre este fenómeno en los países de origen, por lo que es un hecho poco atendido en la dinámica cultural y particularmente literaria, a pesar de que cada vez son más los latinoamericanos que publican y escriben allende las fronteras de su nación, que incorporan otros lenguajes, otros sujetos, otros temas y otras experiencias que redefinen las temáticas tradicionales, configurando con ello un mapa que sale de los contornos habituales del americanismo, de lo que se estudia generalmente como los temas y problemas de la literatura hispanoamericana. Si a esto sumamos una producción textual y una práctica de circulación de autores y libros que se definen desde nuevos espacios, como ocurre con el predominio de la industria editorial española y transnacional que domina los mercados, tenemos también que los autores de “Latinoamérica” deben cumplir con las expectativas de un público lector que asocia lo latinoamericano con el realismo mágico y la violencia, poéticas ya agotadas en la mayor parte del continente. Uno de los autores de este

volumen apunta en esa dirección; me refiero a Horacio Molano Nuca-mendi en “La escritura autobiográfica de Ariel Dorfman: una identidad bifurcada”. En este contexto expandido, ¿se puede seguir hablando de una literatura hispanoamericana como se preguntan los escritores Ignacio Padilla o Edmundo Paz Soldán? ¿Es Bolaño el último escritor latinoamericano, como afirma Jorge Volpi? La noción de América Latina y el pensamiento literario que la creó, ¿están en busca de una nueva definición, como dice Pedro Ángel Palou? Sin duda, son preguntas en las que debemos reflexionar.

Ahora bien, si nos desplazamos a la teoría, ¿se puede pensar la literatura hispanoamericana en los términos y las conceptualizaciones que herederas del estructuralismo francés aspiran a una objetividad no contaminada por el contexto, lo político y lo social? Algunas teóricas hispanoamericanas como la chilena Nelly Richard han llamado la atención sobre la necesidad de pensar nuestra literatura desde América Latina para poder atender sus circunstancias especiales. Esto, nos previene Richard, no impide que consideremos el pensamiento crítico francés o anglosajón, la tradición filológica alemana o española en nuestros mapas conceptuales, sería retrógrado no hacerlo, pues vivimos en una comunidad de saberes, pero debemos percatarnos de que esas categorías y teorías, muchas veces formuladas con corpus de estudio y condiciones de producción radicalmente distintos, van a definir nuestro objeto de investigación, como ha pasado con la literatura del siglo XIX, donde los cartabones de siempre se repiten, por ejemplo en el estudio de nuestras novelas, pobres ejemplos de las grandes obras del romanticismo o el realismo europeo. Así, hay contradicciones difíciles de explicar en el panorama crítico actual, ya que mientras se rechazan los estudios culturales provenientes de Estados Unidos como la última colonización por la teoría, como faltos de rigor, se olvida que esos estudios descansan en el pensamiento teórico de latinoamericanos que, como Ángel Rama, Antonio Cándido o Antonio Cornejo Polar lograron armonizar el pensamiento teórico de su momento histórico con la realidad y su circunstancia espe-

cífica, adecuando conceptos, modificando categorías y proponiendo otras que partieran de la realidad latinoamericana. Si la teoría, como dice Richard, no sólo define nuestro objeto de estudio, sino que lo coloniza modificándolo a una realidad distinta, nos colocamos en el dilema de mirar afuera o arrojarnos en una tradición desgastada que no necesariamente es autóctona, como prueban los estudios filológicos, estructuralistas y semióticos. Todo esto debe, por lo menos, mantenernos atentos a su ejercicio crítico en nuestros días para llevar a cabo una revisión precisa de los contenidos en nuestra disciplina.

Si tomamos seriamente estas preguntas que tienen que ver con un cambio radical en la experiencia literaria, con la mercantilización y circulación de los libros, con los nuevos procesos de ratificación de los escritores, con la configuración de temáticas divergentes de los núcleos semánticos tradicionales asociados a lo nacional, y con propuestas poéticas heterodoxas a los que se suma la fragmentación de la investigación literaria en el continente, nos confrontamos con la necesidad de revisar criterios de análisis de una disciplina que necesita reinventarse ampliando sus territorios a los estudios de literatura comparada, a la literatura centroamericana, caribeña y andina, y a los diversos contextos, ya no digamos sólo sociales sino literarios y culturales en los que las obras de estos autores se insertan, pues a veces pareciera que provienen de constelaciones propias, o son mágicos productos de una poética excéntrica y única.

El reconocimiento de los difíciles contornos por los que hoy transitan los estudios literarios permite divisar un territorio amplio, pues la idea misma de lo literario se pone en juego. Es verdad que en el mundo actual no hay muchas certezas, los paradigmas se redefinen, pero la literatura como horizonte de placer, de conocimiento, de discusión y de afirmación de nuestra humanidad persiste, en su universalidad y en su manifestación local como un proceso susceptible de enriquecerse continuamente y como una manifestación productiva de la imaginación literaria en diálogo con esa huidiza realidad que no cesa de hacerse presente.

Por todo lo mencionado, la selección y organización de artículos sobre un tema tan amplio como el de la literatura hispanoamericana, no es una tarea sencilla. Decidir qué artículos incluir es un proceso angustiante; decidir cuáles no, lo es aún más. En ese sentido, una antología de textos como la que el lector tiene en sus manos no intenta ofrecer un panorama exhaustivo de los diferentes temas, problemas y acercamientos metodológicos, sino una muestra, un itinerario, de los diversos acercamientos críticos que sobre la literatura hispanoamericana realizan estudiosos de diversas universidades del país. De esta manera, el conjunto de artículos reunidos traza un mapa de intereses críticos que incide principalmente en la literatura mexicana, pero también se detiene en diferentes países de nuestra América Latina y dibuja claros contornos de un campo de estudio que tiene zonas que han sido escasamente visitadas, y por ello amplían y enriquecen el territorio de lo literario, poblándolo de preguntas.

En el subtítulo hemos señalado tres grandes puertos de aterrizaje como una manera de demarcar cartografías críticas o rutas de abordaje: Imaginación, género y violencia. A pesar de ser la imaginación literaria constantemente invocada en todo el siglo xx, ha sido escasamente estudiada como tal, como la portadora de mundos posibles o como el espacio donde confluye la otredad y con ello la posibilidad de diálogo, de reconocimiento y esperanza de una realidad otra. Lo mismo puede decirse de las enormes posibilidades de leer textos, ya sean canónicos o menores, desde el género, sexual o narrativo, no sólo porque posibilita la justa apreciación de autoras cuya valía ha sido marginada por su condición femenina, sino por la ampliación de temas, territorios domésticos y familiares, relaciones intersubjetivas, que potencian una reevaluación de la esfera pública de las letras.

Y, por último, violencia. Hemos recurrido a una de las vetas que han crecido considerablemente en los últimos años, pues dichos estudios no sólo buscan acotar la realidad urgente de nuestro país que se expresa en nuevas formas de intergenericidad como la crónica, el

corrido y la novela del narcotráfico, sino que también con ello intentamos aludir a una realidad signada, como ha estado nuestra América desde su nombre y fundación simbólica, por su presencia y el abuso de los derechos humanos. Todas estas líneas si bien se demarcan en un intento por abrir rutas de acceso, también se cruzan, se amplían y se desbordan en el espacio crítico, lo que posibilita que uno de los ensayos abordado en una demarcación pueda caber fácilmente en otra, convirtiéndolas en territorios movibles de uno a otro puerto, como es el caso de la presencia del mundo animal en muchos de estos ensayos para aludir a la deshumanización de los mundos narrados. En fin, puertas de entrada y de salida de asuntos y problemas que, en algunos casos, des-territorializan lo literario y, sin embargo, perdonen la paradoja, al hablar de ello, se incluyen y amplían sus límites, pues cuando la noción de valor de la literatura entra en juego o la tradición crítica actúa como las prisiones en la literatura carcelaria, cierra y se encierra, como nos recuerda Aurelia Gómez Unamuno a través de una cita de Deleuze y Guattari acerca del concepto de desterritorialización: “Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto desierto”.¹

IMAGINACIÓN LITERARIA

Bajo este rubro podrían agruparse todos los artículos presentados, pues todos hacen referencia a ese mundo imaginario creado por un autor que confronta otros mundos posibles, como el que los seres humanos han proyectado sobre el mundo animal. Sin embargo, sorprende que a pesar de ser constantemente invocada hasta casi identificarse con la verdad histórica no haya sido estudiada como tal. En la capacidad de posibilidad que ofrece la imaginación literaria reside, tal vez, su mayor aporte

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (París: Les Éditions de Minuit, 1975) Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 2001, 31.

epistemológico, pues uno puede confrontar el mundo nuestro de cada día leyendo otros mundos posibles. Imaginarios perdurables nos han acompañado en nuestro recorrido de ciudades míticas como París o de arcanas geografías, como la India, y nos han ayudado a conocerlas y comprenderlas, sin que tal vez nunca las hayamos visitado, pero nos habitan por la lectura y el deseo de conocer mundos distintos al nuestro que la imaginación del autor nos provoca. Así, todos los artículos incluidos dibujan espacios de enunciación y confrontación, de diálogo y afirmación como la escritura autobiográfica de Ariel Dorfman en Estados Unidos, que en nuestras letras podemos resumir en esa imagen de Paz, sentándose a pensar en el pachuco, extremo del mexicano, como una figura que simula un signo de interrogación constante sobre la identidad desde la otredad. Identidad que no sólo se cuestiona desde el extranjero, como observamos en el imaginario onettiano al que Rocío Antúnez nos acerca cuando descifra las funciones simbólicas de la ciudad donde un personaje puede ser un extraño a sus semejantes.

También la imaginación literaria echa a andar un diálogo entre zonas cuya geografía es imposible cruzar, pero que en el espacio literario lo hacen, tornándose zonas de contacto, entre la alta cultura y la cultura mediática y popular, por ejemplo en el mundo frívolo de *Señorita México*, o tan actuales como el de la *camera lucida*, espacio mental de la lucha por la representación donde la fotografía, metáfora por excelencia del realismo en el siglo xx, es ahora metáfora de descreimiento y artificio, de posverdades. A Julieta Campos le gustaba decir que lo que une a mundos imaginarios tan diversos es la relación que guarda el arte con la realidad de su momento, con la necesidad y urgencia, en fin, de dejar testimonio de una época, ya sea en los textos de las narrativas carcelarias que estudia Gómez Unamuno o los del norte de México, en el teatro, que recobra Hugo Salcedo, tanto como los aparentemente menos referenciales, anclados en nuestros imaginarios, como los que aborda Laura López Morales acerca de los animales en la obra de

Amparo Dávila o la relectura de Elizondo en *Camera lucida* que propone Gonzalo Lizardo.

Horacio Molano Nucamendi en “La escritura autobiográfica de Ariel Dorfman: una identidad bifurcada” rescata la escisión identitaria de Dorfman al ir a vivir a Estados Unidos cuando Salvador Allende muere en el golpe de estado a su gobierno en Chile de 1973. Pero lo que pocos sabemos es que Dorfman se había reencontrado con Chile pocos años antes, pues había vivido en Estados Unidos, y la militancia política que abraza a su llegada a Chile posibilitó el encuentro con sus raíces. El tema del exilio, tan fructífero en nuestras letras, borda en esta memoria que estudia Molano, zonas de una subjetividad y una lengua escindida, nómada, en su confluencia de emociones y lealtades identitarias del sujeto migrante al que hoy comenzamos a poner atención. Sin embargo, la identidad escindida de *Heading South, Looking North*, partida por la geografía y la lengua, hace también un recuento, según nos lo presenta Molano, que podría ser el retrato del fracaso de una generación que soñó un mundo mejor que se desplomó y para no “sentirse culpable por estar vivo”, escribe, “contra la muerte y la soledad”.

Marina Martínez Andrade² desplaza su interés crítico a la teoría de la recepción que ha tenido tanta importancia en los últimos años. En “Lectura, texto y lector en la novela *Señorita México* de Enrique Serna”, Martínez Andrade parte de la premisa de que “Durante la lectura se produce una interacción esencial entre autor, texto y lector, tres elementos que en la obra se mantienen estrechamente vinculados, pero bien pueden separarse con fines analíticos”, para proponer que es en el acto de leer donde el texto alcanza su mayor potencia, pues éste se reelabora en el ejercicio imaginativo que lleva a cabo el lector de los contenidos señalados por el autor y la figura de éste en la obra. Es un trabajo lleno

² Lamentamos profundamente que Marina Martínez Andrade, colega y amiga, no haya visto la publicación de este libro, pues hace unas semanas nos enteramos de su inesperado deceso. Su generosidad, recuerdo y amistad nos acompañan.

de sugerencias para acercarse a “las nuevas formas de contar [que] tratan de interpretar los procesos mentales que se asemejen a ellos, tal vez como una emulación del pensamiento humano y su multiplicidad de posibilidades de interrelación y conexión [...] Los resultados de esta herramienta van más allá de lo lúdico y se convierten en una posibilidad heurística de aprendizaje”.

En “Onetti: ciudades, pueblos y una isla”, Rocío Antúnez Olivera recorre la prosa onettiana como un territorio de la palabra, pues la isla de *Tierra de nadie*, “no la traen los mapas”, “de ubicación y existencia indocumentable”, por ello tierra de lo imaginario “vehiculada por el propio lenguaje, como las palabras hacen la frase”. La riqueza de la concepción de Onetti sobre la ciudad radica en el complejo entramado de las relaciones y lenguajes que invocan figuras y espacios desolados: el hombre solo en la muchedumbre; en sus esquinas, donde el pueblo invade la ciudad, ruralizándola, tanto como en la migración de conductas “metropolitanas” a los pueblos, lo que transforma a la ciudad en “un inmenso pozo metafórico en el orden del discurso”, nos dice Antúnez.

Laura López Morales indaga en un área de mucho interés crítico en el presente. Con “De animales y obsesiones” se propone desentrañar la carga simbólica que la presencia de los animales tiene en el universo narrativo de Amparo Dávila. Desde la tradición de los bestiarios, “tratados en verso y prosa que describían animales reales o imaginarios”, la relación del hombre con el animal es cifra de otredad, donde el animal “ser impenetrable, extraño, indescifrable [...] se convierte en receptáculo de terrores y fantasías del ser humano”, según nos indica López Morales. Amparo Dávila, nos dice la autora, maneja diversas modalidades discursivas definidas por la presencia de animales en su prosa. De la modalidad didáctica, a la que se recurrió en la antigüedad, hasta meros referentes o metáforas, pasando por la arquetípica o simbólica, los animales en la prosa de Dávila no sufren una metamorfosis, más bien sus personajes “libran una dolorosa lucha con esos animales en un impulso

desesperado por restablecer el equilibrio roto” en un duelo que opone la pulsión de vida con la de muerte.

Gonzalo Lizardo en “*Camera lucida*: un modelo de relectura” explora la compleja relación del último libro de Salvador Elizondo con su clasificación genérica: ¿cuento o ensayo?, pues sus contenidos “oscilan siempre entre la reflexión y la ficción, el humor y la melancolía, la sensatez y el absurdo”. Si a la dificultad de género textual, añadimos la fuerte presencia intertextual de otros textos, uno de ellos, del mismo nombre, muy conocido, escrito por Roland Barthes, así como una gran lista de autores, estaríamos, nos dice Lizardo, “ante una colección de metatextos e hipertextos [...] que se constituye a partir del comentario [...] Por tanto, el libro se integra en torno a las diversas posibilidades de relectura”. En el fondo trasciende un afán por poner en escena los mecanismos de construcción de lo literario, los procesos para hacer visible lo invisible donde desde la antigüedad la *camera lucida* ha servido como metáfora de los procesos de representación literaria, escindida como está por la relación del objeto con el sujeto, y la idea que de ese objeto tiene el sujeto. Problema filosófico, de percepción, cruzado por las tecnologías –y sus objetos– de la mirada que se traslada a la lectura donde se practican, y por ello se recrean, las obras. Concluye Lizardo: “*Camera lucida* nos ofrece una fábula distinta sobre los más inusuales modos, métodos, recursos, aparatos para (re)leer la vida de los libros o el libro de cada vida”. Y tal vez allí resida uno de los territorios que la literatura contemporánea más comprometidamente ha decidido explorar hasta sus últimas consecuencias: la vida del libro que no es sino la vida de cada autor, cifra de escritura y lectura tejida en la biografía de la ficción.

GÉNERO

Desde los primeros estudios de género iniciados en la década de los años setenta en México, éstos han mostrado un mundo más ancho y ajeno para el sistema literario cuando se atienden los valores ideológicos

y culturales que lo cruzan. En cuanto que ha sido evidente que la construcción de la femineidad es cultural e histórica, los valores vinculados a ella, demeritados por el mundo simbólico asociado a la cultura masculina, han sido revalorizados y con ello el panorama literario se ha expandido para incluir no sólo el mundo femenino como tema válido para la creación literaria, sino la revaloración de un contingente de escritoras, mostrando con ello cómo el género también ha sido un factor importantísimo en la lectura, en la construcción de panteones tanto como en la recepción de premios literarios. Así, la teoría de género asociada a estos procesos ha sido productiva y ha mostrado los prejuicios y la relatividad de juicios de valor anclados en una realidad anquilosada. En el presente, la teoría de género ha logrado pensar(se) hasta incluir a otras “minorías” sexuales, dando cabida y visibilizando representaciones de sujetos emergentes cuya presencia ha hecho estallar las tradicionales identidades genéricas.

Si, como dice Paul Virilo, en el mundo contemporáneo experimentamos una nueva realidad que se traduce en un problema de identidad (ontológico) y un problema de interpretación (epistemológico), la condición del género es fundamental. En este contexto y ante las constantes demandas de inclusión, respeto, seguridad y justicia que han promovido distintos grupos de la diversidad sexual, colectivos de mujeres y colectivos en pro del respeto a los derechos humanos, canalizadas a través de movimientos globales, como en el caso particular de las mujeres y la diversidad sexual en el *Me Too* y el matrimonio igualitario, y en el plano local grupos como Acosadores, Mujeres organizadas, tanto como las demandas de estudiantes pidiendo cese al hostigamiento sexual, o las de escritoras pronunciándose por la paridad de inclusión en ferias de libros, premios y congresos, es no sólo pertinente sino urgente reflexionar sobre las prácticas literarias y sus políticas de inclusión y representación con una perspectiva de género, pues han sido estos estudios los que más arduamente han reflexionado sobre los mecanismos de invisibilidad y opresión en la historia literaria.

Ester Hernández Palacios, en “Lázara Meldiú: entre la tradición y la rebeldía”, nos invita a conocer una poeta de Papantla, Veracruz, quien fue maestra de escuela, líder magisterial y luchadora social, además de poeta y narradora. Hernández Palacios nos explica: “no sólo intento [...] otorgarle un lugar, sino colaborar en ese esfuerzo colectivo por completar, con el lado femenino ausente, la historiografía literaria de nuestro país”, una tarea tan necesaria como urgente, pues como bien indica en su trabajo la condición de su género femenino dificultaba el acceso a editoriales reconocidas y a una circulación más amplia de su trabajo. Hernández Palacios estudia las *plaquettes* de poesía publicadas en ediciones de autor a partir de 1947, para analizar las “nanas” o “arrullos”, “género de la poesía popular que se actualiza siempre en un acto de habla e implica incluso un performance”.

Es curiosa la marca del tiempo en la recepción de los textos, como nos muestra Mayuli Morales Faedo en su análisis del artículo “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana” que Teresa de la Parra leyó en Bogotá por invitación de Alcides Arguedas, ya que hace visibles dinámicas que hoy son más fáciles de identificar, pues no se explican sino por el género de la autora y por la idea sexista que confinaba al a las mujeres a las labores del hogar y, si acaso, al ejercicio de la escritura sólo como expresión del sentimiento femenino. No extraña entonces que dicho texto no haya sido publicado, ni se considere ensayo sino conferencia, según nos relata Morales Faedo; una situación similar al de otras autoras como Norah Lange con sus discursos a propósito de los banquetes que solía organizar para conmemorar algún acontecimiento cultural. Cultivar el pensamiento era territorio del ensayo y éste estaba asociado con lo que después pasó a ser el ensayo de interpretación nacional. ¿Podía una mujer tener cabida en esos menesteres? A este “desafío al canon historiográfico” emprendido por De la Parra, Morales Faedo lo sitúa en el “no lugar” de su recepción.

En su recorrido, Morales Faedo desgrana una red de significados de gran alcance simbólico alrededor de la imagen femenina a la que

recurre De la Parra para anteponerla al ámbito de la guerra y la destrucción, territorio por antonomasia del varón, que asociado a la historia del país resalta el papel de las mujeres como fundamental para la supervivencia de la sociedad. Así, nos dice Morales Faedo, De la Parra “cuestiona los mitos de la nación”.

Margo Echenberg en “Aunque caigan los pilares: el adentro y afuera del espacio en algunas piezas teatrales de Elena Garro” se enfoca en el estudio de un espacio: el hogar, cuyas dimensiones socioculturales y metafóricas circunscribe y define a las mujeres. “Es por ello [nos dice la autora] que el espacio descrito, y en menor grado también el escénico, se conciben siempre en Garro como un estar dentro y fuera de una casa que constriñe y que se opone a una imaginación libre de fronteras. En ambos casos, el estar adentro y afuera de la casa o del reino de la imaginación ocurre simultáneamente y revela que todo espacio físico limita a la mujer dado que funge como extensión de su lugar en la sociedad, papel que la asfixia y en el peor de los casos la anihila.” Reconfigurar los espacios domésticos y apropiarse de los dominados por el género masculino es una tarea imaginativa que reta la razón masculina y la domesticidad –y así también los roles de hombres y mujeres– en la nación, tarea que si bien se comenzó a cuestionar desde mediados del siglo pasado sigue aún pendiente, y Echenberg muestra en su análisis esos escollos que Garro se propuso superar imaginativa y literariamente en la reescritura, incluso de varias rondas infantiles donde los condicionamientos de género empiezan a poblar la imaginación infantil.

Elsa Leticia García Argüelles en su lectura del *Diario del dolor* de María Luisa Puga hace una reflexión sobre la inmaterialidad del dolor, el conocimiento que de él se tiene por sus síntomas a través de la representación literaria de la enfermedad artritis reumatoide inflamatoria que Puga padeció, más duramente en los dos últimos años de su vida. El *Diario* tiene por protagonista al dolor, como una meditada reflexión de los efectos de dicha enfermedad en el cuerpo, en su deterioro físico, pero también espiritual, nos dice García Argüelles, en una clara exploración

por el papel de la literatura y la escritura en uno de los temas que más prolíficos han sido en el siglo XXI, pues como dijera Theodor Adorno a propósito de la poesía de Paul Celan, hay algo en el dolor que es reactivo al conocimiento racional. La escritura es una forma de conocerlo y suavizarlo, de hacerlo legible a nuestra conciencia crítica.

VIOLENCIA

La violencia es uno de los temas que más han aflorado en el campo de los acercamientos culturales a la literatura; tiene tantas caras como relatos. Ante el horror del exterminio nazi, el holocausto judío se ha erigido como un paradigma de barbarie cuyo mismo intento de nombrar el horror podría conllevar su racionalización y comprensión, de ahí el *dictum* tan citado de T. Adorno: “no habrá poesía después de Auschwitz”. Mas las situaciones límite, de injusticias y quiebre existencial han sido asunto de la literatura desde sus primeras expresiones, pues la letra hace visible lo que no tiene nombre, como nos muestra desgarradoramente *Si esto es un hombre*, de Primo Levi. Así que no es extraño que a partir de estos hechos del holocausto se haya reflexionado extensamente en el mal y la capacidad ilimitada del humano para la violencia, como ejemplifica el extenso pensamiento crítico y teórico al que se recurre cuando se habla de la violencia en América Latina; no extraña, asimismo, que muchas de las fuentes para su estudio en nuestras tierras sean testimonios y escrituras, diarios, crónicas, autobiografías, no escritas con ánimo literario, pero que hayan sido apropiadas por la literatura, pues tal vez sólo la literatura y el arte son capaces de dar cuenta de lo indecible, y la literatura sea el lenguaje no sólo del corazón sino también de las entrañas.

En nuestro continente, tan asolado por la violencia, la palabra literaria ha sido fundamental para reflexionar sobre ella; para nombrar y resistir el horror y la injusticia, y como acto de memoria. Si la proliferación de relatos sobre la violencia ha ampliado los límites genéricos y

encontrado nuevas expresiones narrativas con bordes porosos e inestables entre la ficción y la realidad, el estilo directo y el figurado, entre el decir y lo indecible, en un lenguaje que comunica y simboliza para nombrar lo aún no dicho, el discurso literario no sólo se expande sino que nombra lo que hay que decir, la pesadilla de la violencia con su sintaxis vacilante, alterada, con el recurso de la elipsis y la metáfora, para acotar los límites de la razón y cercar lo incomprensible, la ausencia de los desaparecidos, la desmesura del dolor, la desmesura de la infamia.

Luis Alberto Pérez Amezcua y Claudia Elizabeth Vargas Álvarez en “El canibalismo en la literatura: narrativas de la violencia en tres cuentos hispanoamericanos contemporáneos” nos refieren al viejo topos del canibalismo, presente como signo de otredad y barbarie en las Crónicas de Indias, posteriormente reforzado en la imaginación europea por la irrupción de lo indígena y las Américas, por ejemplo, en los ensayos de Montaigne que habla de lo bárbaro en el corazón de Europa. Si en las Crónicas de Indias se asociaba dicha práctica con lo primitivo, lo pagano opuesto a lo cristiano, dicha interpretación se resignifica finales del siglo XIX, en *Tomóchic* de Heriberto Frías, cuando se recurre al canibalismo como sinónimo de lo bárbaro en las sociedades dictatoriales, pues todos recordamos esas incursiones a lo grotesco de las masas cuando, para alimentarse, persiguen a los cerdos que comen carne humana. Este hilo entre condiciones opresivas y violencia, concentradas en la imagen del caníbal es el que trenzan los autores en las manifestaciones artísticas de tres distintas sociedades del siglo XX, donde desarrollan el asunto a partir de su lectura de tres cuentos: “El antropófago”, del ecuatoriano Pablo Palacio; “La cocinera”, del mexicano Julio Torri; y “La carne”, del escritor cubano Virgilio Piñera. Los autores analizan algunas de las consideraciones metafóricas y las expresiones de violencia que el caníbal despierta en la imaginación, para precisar los contextos sociales en que estas obras fueron escritas y que, de cierta manera, los llevan a pensar en que el canibalismo es un pretexto irónico para ejercer la crítica a la normalización de la violencia y a la

poca participación ciudadana. Asimismo, se discuten las posibles implicaciones de los usos de esa figura en nuevos contextos de violencia en textos hispanoamericanos semejantes en el siglo XXI.

Desde los confines del teatro, el escritor y crítico literario Hugo Salcedo, autor del célebre *El viaje de los cantores*, nos acerca a la frontera norte como escenario no ficcional de la violencia, pues el teatro que allí se escribe “no tiene una sola carga de ficción o de mera imaginación lanzada al vuelo”. Tal vez en ese laboratorio de la posmodernidad en que según Charles Bowden se convirtió la frontera norte en la década de los noventa del siglo pasado, la violencia anidó por sus flagrantes asimetrías y trasiego de drogas, migrantes, sueños y muerte “por bala, hipotermia y asfixia”. En *Hotel de cristal* de Gerardo Navarro, Salcedo descubre un sujeto emergente de esos confines de la violencia, un sujeto mutante “que va cobrando espacio y notoriedad en el acontecer fronterizo [...] pieles tatuadas como una cartografía privada o registro de la violencia, tortura, chasquidos de lengua [...] del tránsito por los infiernos”. Drogas y muerte, verdaderas narrativas de la necropolítica en que este país se ha venido expresando, en lo que Salcedo llama “animalario” para marcar esa nuda vida a la que se refiere Giorgio Agamben al señalar la pérdida de humanidad en el capitalismo atroz, con personajes únicos, vertiginosos que pueblan otras obras dramáticas que también analiza el autor.

El énfasis en lo real que el relato de la violencia y la represión, el genocidio y el trauma echan a andar nos desplaza a un escenario poco visitado en “Romper el cerco del silencio: las narrativas carcelarias de la guerra sucia”, donde Aurelia Gómez Unamuno identifica otro sitio de la crueldad en México: las cárceles en los años sesenta y setenta del siglo XX, período que se recuerda en la memoria colectiva como el tiempo más ominoso de su historia reciente tras la masacre de Tlatelolco. Por muchos años poco se sabía de lo que Gómez Unamuno denomina “guerra sucia”, o la sistemática violencia contra los disidentes, guerrilleros rurales y urbanos del régimen de Gustavo Díaz Ordaz y, sobre todo, Luis Echeverría, pero como escritura de sobrevivencia que traspasó el

cercos del silencio, sobrevive también como documento de resistencia al olvido y la tortura. Son diversos los textos a los que la autora recurre, desde los más conocidos de Elena Poniatowska, pasando por la excelente compilación de Marco Antonio Campos para concentrarse en *Sobreviviremos al hielo* de Manuel Anzaldo y David Zaragoza, antología de poesía carcelaria preparada en presidio, y que finalmente vio la luz en 1988, “con un tiraje modesto”; y *Los diques del tiempo*, diario de la cárcel de Salvador Castañeda, publicado en 1991, además de la novela *¿Por qué no dijiste todo?* del mismo autor. “Soslayadas por la institución literaria” estos géneros carcelarios evidencian territorios todavía no explorados, ya que revelan, según la autora “el relato de legitimidad que la *ciudad letrada* ha impuesto sobre los límites y fronteras de lo literario.”

Los trabajos aquí presentados, entonces, dan cuenta de diversos procesos que hemos tratado de reunir en grandes temas y bajo rubros aglutinadores por un interés crítico para ordenar intereses tan divergentes, metodologías diversas y una gama de asuntos y autores, heterogéneos, como en un archipiélago que, no obstante, ofrece contornos del mapa de lo literario en el continente. Si es imposible en nuestros días agrupar bajo una poética aglutinadora, como en su momento fue el realismo mágico, igualmente difícil es establecer el territorio preciso de nuestra crítica. Debido a esta diversidad hablamos de territorios, pues algunos núcleos de la autonomía literaria se mantienen, otros se abren a nuevos derroteros dejando entrar lo social, lo político, tan calificado de espurio en años anteriores, pero cuya coexistencia en lo actual nos habla con acierto de los tránsitos de la palabra crítica en un momento de grandes transformaciones en la cultura, el país, el continente, el mundo y nos orienta por los derroteros de la diversidad de la producción contemporánea. Como en toda operación de lectura de un mapa, esta introducción ha tomado una posicionalidad (“usted está aquí”), que en este caso he enmarcado en el lugar teórico de enunciación de los estudios literarios en México y dentro de la gran tradición latinoamericanista.

Escribo, reviso y finalmente termino estas líneas durante la pandemia del COVID-19, en situaciones inéditas para todos, entre el miedo, la zozobra y la esperanza. Agradezco a los autores su generosidad y paciencia, pues si bien la idea del libro se gestó en un congreso hace años, los artículos sufrieron muchas reescrituras, algunos completa reinención, pero el compromiso y la camaradería mantuvieron el proyecto que hoy ve, entre tinieblas, la luz. Asimismo, agradezco a quienes me han acompañado en todo el proceso: a Martha Osorio por su atenta y cuidadosa lectura; a Estela Castillo por su lectura rigurosa pero amable y, sobre todo, por su determinación para terminar el proyecto. A Porfirio Castañeda por la maquetación del texto y el apoyo en las múltiples maneras en que el libro se fue formando. Gracias a todos ellos, quienes con miedo y rompiendo el resguardo domiciliario se han reunido conmigo para terminar este libro, entre mascarillas y caretas, pero con la esperanza de un contacto más humano en un futuro no lejano.

IMAGINACIÓN

LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DE ARIEL DORFMAN: UNA IDENTIDAD BIFURCADA

HORACIO MOLANO NUCAMENDI

El compromiso social de muchos de los escritores latinoamericanos durante los años sesenta y setenta queda ejemplarizado en el libro de memorias de Ariel Dorfman (1942), quien participó de forma activa en el movimiento revolucionario impulsado en Chile por Salvador Allende. El mismo título del volumen autobiográfico, *Rumbo al sur, deseando el norte. Un romance en dos lenguas* (1998), apunta hacia el conflicto de identidad sufrida por el lugar de origen. En el caso de Ariel Dorfman hay una voluntad expresa de compartir su biculturalidad con el lector, pues parte de su ser está anclado en la concepción del “sueño americano” estadounidense, mientras que sus vitales años de juventud están volcados hacia los ideales de justicia latinoamericanos.

A través de este ser dividido por dos lenguas, el inglés y el español, ofrece el escritor chileno su honda preocupación por el destino de la humanidad. Ariel Dorfman no se caracteriza por ser opositor ni por ser marginal, más bien se constituye como un actor social activo. Hombre de convicciones, militante, sobreviviente del derrocamiento de un proyecto nacional antiimperialista, presenta sus memorias no tanto como un relato de aventuras personales sino como el testimonio de alguien que se ocupa por construir una vía distinta para todos, por lo que en algunos pasajes de la obra el tono se vuelve ensayístico al querer transmitir la profundidad de la experiencia. *Rumbo al sur, deseando el norte* es reflexión intensa de la vida marcada por el infortunio de los rebeldes que son fustigados por quienes detentan el poder. De tal manera se muestra uno de los rasgos más distintivos de su autor, el de “una pasión

de denuncia y de cambio que caracterizan muy bien a sus preocupaciones como escritor”.¹

En la manera en que Dorfman plantea su libro de memorias se aprecian asuntos que son sustanciales para el género autobiográfico tales como: “historia, poder, yo, temporalidad, memoria, imaginación, representación, lenguaje y retórica”,² y que dadas las condiciones de su vida resaltan aspectos elementales para esta forma literaria en su plano textual ya que “puede ofrecernos una nueva visión de la historia, del yo y del lenguaje”.³ Dado que se sitúa en el conflicto entre dos tradiciones culturales distintas, por un lado el mundo anglosajón de su infancia y de su vida adulta y por otro la chilenidad de su juventud, ambas generan una zona de tensión que ha obligado al mismo autor a dar cabida a dos versiones del libro, una en inglés (*Heading South, Looking North*) y su posterior reescritura (traducción) en español. De las contradicciones de esa existencia dual surgen elementos que hacen evidentes algunas particularidades de la autobiografía que más adelante iré desglosando.

El exilio se vuelve el centro de gravitación de la narración del chileno y no nada más por formar parte de la gran ola migratoria producida tras el golpe militar en 1973, sino porque al reconstruirse la experiencia del destierro constituye la base de su vida misma, puesto que proviene de una familia marcada por la persecución.⁴ Su apego por Chile simboliza su fidelidad hacia aquellas creencias que sostienen la posibilidad de un mundo más justo, igualitario y libre. La estructura del libro así lo deja ver, ya que se divide claramente en dos ejes narrativos; por un lado, los capítulos impares que se refieren a los acontecimientos a partir de la

¹ Jorge Ruffinelli, “Ariel Dorfman, *Reader’s nuestro que estás en la tierra*” (reseña), *Texto Crítico* 22-23 (jul.-dic. 1981): 333.

² Ángel G. Loureiro, “Direcciones en la teoría de la autobiografía”, *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. José Romera et al. (coords.) (Madrid: Visor, 1993) 33.

³ *Idem*.

⁴ Sus abuelos fueron judíos que emigraron a Argentina; su padre fue obligado a abandonar dos ciudades, Buenos Aires y Nueva York, por sus ideas políticas.

toma del poder por parte de los militares en Chile; y por el otro, en los pares se hace un recuento cronológico de su vida. Ambas líneas narrativas convergen al final en el que nuestro protagonista se ve obligado a abandonar su patria.

Al conceder la mitad de los capítulos a la rememoración de lo sucedido después del golpe de Estado le confiere a la muerte de Salvador Allende el carácter definitorio de su existencia, pues el acontecimiento histórico articula tanto los hechos posteriores de su vida como los que precedieron a la irrupción de Pinochet en el poder. Al integrarse al movimiento allendista, Dorfman adquiere una identificación plena con la lucha social chilena, antes de eso no había algo que integrara su modo de ser. De tal manera, la historia nacional es vista desde la repercusión directa que tiene hacia su persona.

Además, la misma obra de Ariel Dorfman ha estado ligada a la historia de su país, ya que “las alternativas de su escritura desde 1973 han fluctuado entre los recuerdos de Chile, el impacto del golpe de Estado y las consecuencias de la dictadura militar, aunque sus grandes ejes temáticos fueron siempre las páginas del exilio, la memoria y la identidad”⁵ De tal suerte, en su libro autobiográfico se concentran ciertos aspectos que ha desarrollado con atención en otros géneros como la novela, el cuento y el teatro. Cabe apuntar que su proyecto autobiográfico se aproxima claramente a esa noción clásica de literatura de “decir su alma por escrito”⁶ en la cual se constata “que la vida está primero, que la vida intensamente vivida, la vida de las últimas horas de la vida, es lo que le da esa calidad, esa cualidad, esa sobriedad, ese clasicismo, a una palabra, una frase, un matiz de pensamiento, de ideas, de deseos, de anhelos, que estaban dormidos y tapiados en el ser del hombre [...]”⁷

⁵ Gilda Waldman, “Ariel Dorfman: de la identidad nómada a la identidad múltiple”, *Hispanamérica* 90 (dic. 2001): 107-112.

⁶ Carlos Droguett, “Literatura del exilio”, *Texto Crítico* 22-23 (jul.-dic. 1981): 59-67.

⁷ *Ibid.* 62-63.

REGISTRO DE LOS ACONTECIMIENTOS HISTÓRICOS

Rumbo al sur, deseando el norte deja a un lado la pormenorización de los hechos en el ámbito individual para detallar las consecuencias de los acontecimientos históricos en la vida personal. Se privilegia el dato histórico a la aventura privada. Todo este tipo de acciones se desplazan del eje narrativo para dar paso a lo que considera más significativo: su experiencia como ser histórico.

La conexión del hombre con su mundo adquiere entonces un particular énfasis acentuando el carácter testimonial del libro. La relación con la historia va más allá de una circunstancia en la que se coloca al protagonista, se trata de analizar esa fuerza que dispone la naturaleza misma de las cosas: “[...] es entonces cuando necesito que esta historia se inicie: la noche del 10 de septiembre, la noche anterior al golpe. Mañana a esta hora Allende ya habrá muerto y yo estaré en la clandestinidad, mañana tendré que aceptar un futuro en que yo voy a estar vivo y otros chilenos van a morir, morir para que yo pueda vivir”.⁸

Conciencia plena del significado del fallecimiento de Salvador Allende, Dorfman deja en claro su uso del manejo del tiempo en la obra para conseguir el efecto que exprese más nítidamente la época que le tocó vivir. Igualmente, al iniciar con el presagio de la muerte es de alguna forma afianzarse a la vida, pues al ubicarse en la víspera de la destrucción de su mundo, resalta la calidad de sobreviviente de nuestro autor.⁹ Los matices de predestinación agudizan el sentimiento de estar en riesgo, la amenaza continua de depender de la azarosa suma de circunstancias.

⁸ Ariel Dorfman, *Rumbo al sur, deseando el norte. Un romance en dos lenguas* (México: Planeta, 1998) 12.

⁹ “A este respecto, el criterio final es la experiencia cuando ésta se hace a la vez lo irreducible de la existencia y su apuesta. Un acontecimiento no es lo que uno puede ver o saber sobre él, sino lo que se vuelve (y para nosotros en primer lugar).” Michel de Certeau, *La toma de la palabra y otros escritos políticos* (México: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1995) 48.

Asimismo es una manera de exponer lo manipulable que pueden ser los hechos al darles un orden dictado por la construcción de sentido que uno quiera imprimirles. En el caso de Ariel Dorfman se exalta la supervivencia, ya que se salva del peligro militar al cambiar con un compañero el turno de una guardia en el Palacio de la Moneda. Ese giro en la rutina significa para él seguir viviendo.

De modo que es indispensable despertar la conciencia de lo que nos rodea, saber que la lucha por el poder en un país siempre terminará afectando a sus habitantes. Al formar parte de una sociedad cualquier movimiento de uno de sus componentes afectará a quienes la conforman. El relato de lo que uno observa en el nivel personal marca la diferencia entre una apreciación netamente histórica y otra que es más bien crónica autobiográfica, ambas necesarias para la reconstrucción del pasado.¹⁰

Dorfman escribe sus memorias teniendo en cuenta que él ha sido parte constitutiva de la historia de Chile por lo que el tono usado en su libro es serio y profundo al percatarse que están en juego las muertes de muchos de sus compatriotas.

EL MOVIMIENTO SOCIAL CHILENO

Unirse a una fuerza social consiste en un acto de fe por el advenimiento de un nuevo estado de las cosas. Se trata de una agitación personal que lleva a plantearse ideales que rebasan los intereses inmediatos. Se trata de darle forma a un anhelo colectivo. Ariel Dorfman hace suya la lucha al “soñar una humanidad alternativa”,¹¹ algo que lo hace encontrar su causa.

La emoción de ser partícipe de un acontecimiento que abría un nuevo horizonte a la república austral se pone de manifiesto:

¹⁰ Al formar parte de un hecho de esa naturaleza “debemos volver a esta ‘cosa’ que ha sobrevenido y comprender esto que lo imprevisible nos ha enseñado de nosotros mismos, es decir, en lo que después, nos hemos convertido”. *Ibid.* 30.

¹¹ *Ibid.* 354.

Yo estuve ahí esa noche cuando Allende nos juró lealtad, su igualdad, su fraternidad, cuando nos prometió que no nos traicionaría. Yo respondí desde los pulmones profundos de mi alma de compañero, yo lo llamé como si estuviera en una isla desierta y no hubiera nadie más que él para rescatarme, comencé a gritar “Compañero, compañero”, el eco [...] en las calles que serían para siempre nuestras, que reclamábamos como nuestra herencia, hasta que todas las voces fueron una sola voz, en ese mar de palabras, mi palabra se había convertido en la de todos [...].¹²

“Yo estuve ahí”, esa frase es tradicionalmente usada cuando alguien quiere dejar constancia de su participación en algún acontecimiento. En este caso se comparte la conmoción de saberse parte de un logro colectivo, de poder confiar en los otros y de llevar hacia delante al “Compañero Presidente”. Para alguien como Ariel considerado como “una figura nómada”¹³ adquiere un especial sentido, pues al fin establece un lugar en el mundo que puede llamar su tierra. Permanecer junto a los demás chilenos ilusionados por un nuevo arreglo social lo hace sentir en el lugar y momento justos.

Más adelante declara: “me siento íntegro y completo y real como nunca me sentía antes y como nunca me sentiré después”.¹⁴ Muestra de que su ser encuentra la plenitud allí. En ese momento concreta todas las expectativas sueltas en el aire hasta entonces. La euforia de conseguir lo que se sueña crea una atmósfera en la que ese ser errante puede sentirse completo al encontrar un suelo donde echar raíces.

A pesar del entusiasmo suscitado por el movimiento, al hacer un balance final de lo que significó la vía chilena del socialismo Dorfman señala lo siguiente:

¹² *Ibid.* 213-214.

¹³ Gilda Waldman, *op. cit.* 109.

¹⁴ Ariel Dorfman, *op. cit.* 202.

[...] la Revolución de Allende, lejos de ser la ola del futuro, era uno de los últimos suspiros de un pasado que se moría, que el fin de siglo confirmaría que habíamos estado nadando contra la marea de la historia mundial, que el golpe del general Augusto Pinochet aparecería como inevitable, que no la podríamos haber evitado como tampoco podríamos haber impedido que nuestro continente fuera integrado a la fuerza al mercado global [...].¹⁵

Un presente sin más camino que el del poder del capital. Las alternativas disminuyen y la vitalidad de cambio de los años sesenta encuentra su tumba. Las ansias de un mundo equitativo y libre se descartan como una última utopía social. Sólo queda cabida para el dominio de la superpotencia del norte. No obstante, Dorfman desde Durham, Carolina del Norte, alza su voz acerca de lo que él aprecia como un asomo de hacerle pagar –de una vez por todas– al ex dictador chileno sus crímenes en contra de la humanidad.

MISIÓN

El tono de *Rumbo al sur, deseando el norte* deja ver claramente la manera en que Ariel Dorfman se percibe a sí mismo. Sin duda, se trata de un hombre de convicciones que posee objetivos claros en la vida.

En sus memorias se palpan las motivaciones que dan impulso a su vida:

Lo que me pedían era que imaginara una vida que en vez de estar dedicada a la satisfacción individual estaría al servicio de la humanidad, una vida que se proyectara más allá de la muerte personal para persistir y trascender en un colectivo inmortal. Sé que esta manera de expresar lo

¹⁵ *Ibid.* 355.

que sentí en esos días puede sonar mística, lírica, arrebatada, pero hay que entender mi entusiasmo juvenil [...].¹⁶

La pertenencia de clase es otro de los aspectos puestos en cuestión. La solidaridad hacia los explotados impulsa el surgimiento de una conciencia plena de la necesidad de una revolución que es esa empresa conjunta de quienes formaron la vía chilena al socialismo. Se presentan los logros del régimen allendista: “En dos años y medio, se han producido y distribuido más libros que en todos los ciento sesenta años previos de historia independiente chilena. Me ha tocado jugar un pequeño papel en esta extraordinaria cruzada cultural”.¹⁷ Se trata, pues, no sólo de alcanzar la mejora económica sino de incentivar el fortalecimiento humano de los ciudadanos. Un tipo de proyecto cultural ambicionado en muchos puntos de la región en diversos momentos.

Así, al hallarse fuera de su tierra se propone dar continuidad a ese movimiento y tiene origen un nuevo requerimiento: “Es esa distancia la que me permitió ser testigo del ultraje que se llevaba a cabo en el país; y más que permitir, me exigió que cumpliera con esa tarea de hablarle al mundo”.¹⁸ Su misión es contar las historias de los que se quedan sin voz.¹⁹ Centra su existencia en la expresión de esas voces silenciadas por la bota militar en Chile.

LA LITERATURA

A la par de contar el sentido de su vida se ocupa Dorfman de dejar en claro su concepción del mundo de las letras: “[...] y supe que la literatura

¹⁶ *Ibid.* 219.

¹⁷ *Ibid.* 203.

¹⁸ *Ibid.* 277.

¹⁹ De esa temporada de su vida señala en una entrevista: “Es convencer a los extranjeros de que en Chile se resiste y repetirlo de calle en universidad, de mitin en artículo, de reunión en marcha [...] y un día bajar la aceleración enloquecida en que andas metido porque dejaste de sentirte culpable por estar vivo [...]”. Juan Armando Epple, “Los trabajos y los días en el exilio”. *Plural* 104 (mayo 1980): 16 y 17.

puede ser algo que rezamos, algo que manejamos como un hacha, una manera de salir del mundo congelado en que nos han atrapado, nuestra única protesta posible contra la muerte y la soledad".²⁰ Sus ideas sobre la literatura son importantes para entender la propuesta en general de su obra como escritor y en particular su concepción del volumen de memorias aquí estudiado.

Se advierte, entonces, una visión espiritual de la naturaleza literaria que apunta a percibirla como una propiedad de la misma conservación de la cabal existencia. La mejor manera de expresar el significado de la literatura en la vida la realiza al contar la experiencia de una mujer torturada:

Lo que la salvó en los peores momentos, me dijo, fue su repetición incesante de unos versos de Neruda o Machado –qué extraño, ya no se acordaba ni del autor ni de los versos mismos, pero contenían agua, árboles, ella pensaba, algo acerca del viento [...] Ella descubrió, dentro de sí misma, más allá de esas manos y de lo que le estaban haciendo, que persistía un espacio que era enteramente suyo y que se mantenía intacto. Una pequeña zona en el mundo que ella podía guardar lejos de esa influencia y ese dolor.²¹

Hallar ese remanso en las condiciones más brutales mantiene la integridad como persona y dan fe en la presencia de cosas reconfortables. Saber que alguien creó una realidad paralela a la que uno está circunscrito y a través de la cual puede uno liberarse de la barbarie impuesta. De algún modo, Dorfman nos devuelve a la materia noble de la literatura, aquella en la que el alma descansa de las atrocidades cometidas por quienes detentan el poder.

²⁰ Ariel Dorfman, *op. cit.* 185.

²¹ *Ibid.* 357.

DOS LENGUAS

Las memorias de Ariel Dorfman claramente se colocan en “la posibilidad de vivir en dos lenguas”,²² pues en su libro reafirma su condición de biculturalidad. Esto provoca tensiones en su vida, pues su ser individual está en deuda con fundamentalmente dos tradiciones opuestas: la latina y la anglosajona, aunque como bien explica en el capítulo sobre sus abuelos (“En que se descubre la vida y el lenguaje a una temprana edad”) sus raíces provienen de un ámbito distinto a ambas. De cualquier manera, el lenguaje que se emplea para dar cuenta del mundo es lo que adquiere relevancia en la obra y por eso lleva el subtítulo de *Un romance en dos lenguas*, pues su compromiso con la vida está determinado por los idiomas que hace suyos.

El Sur es esa zona de tradición hispánica, en la cual vivió su juventud chilena, el Norte es el espacio que le brindó refugio cuando sufrió la persecución militar. Al decir *Rumbo al sur, deseando el norte* sintetiza su experiencia de vida en la cual se polarizan dos maneras de vivir. Dorfman se considera a sí mismo como “[...] hombre puente, este hombre entre dos idiomas a los que reconozco iguales derechos y potestades”.²³

INGLÉS

A pesar de haber nacido en Buenos Aires, Ariel tuvo que abandonar Argentina muy pequeño (a la edad de dos años) para transportarse al Nueva York de 1945. Después de haber estado internado por algunos días debido a una pulmonía, se negó a usar el español como lengua familiar y todo lo decía en inglés. La batalla de los padres por que empleara el idioma de su lugar de origen se enfrentó a la resistencia del

²² *Ibid.* 364.

²³ *Ibid.* 62.

niño que usaba la lengua en que hablaban quienes lo rodeaban en aquel nuevo sitio en el que le habían salvado la vida.

Cuando narra las circunstancias de su temprano exilio hace un recuento de las costumbres que hará suyas y responsabiliza a Juan Domingo Perón de su afiliación al mundo norteamericano:

Fue él [Perón] quien me salvó para que tarareara a Frank Sinatra antes que a Gardel, para que mi héroe fuera Burt Lancaster [...] para que jugara al béisbol y no con la pelota de *soccer*, para que gozaré de los *hot dogs* chicharreando en el *Nedicks* de la Forty-Second Street y jamás de un asado a la criolla, fue el peronismo triunfante en Argentina el que me abrió la puerta vibrante de Nueva York [...] fue Perón el que me abrió a las delicias de la radio y los comics y los libros infantiles de gringolandia, el que me alejó del Patoruzú para que soñara con Batman y la Pequeña Lulú.²⁴

Todos estos referentes culturales son provistos por la gran metrópoli norteamericana. Su niñez será como la de cualquier otro infante estadounidense. Los inicios de la americanización de la Tierra los experimentará en el corazón del nuevo imperio.

El inglés entra en su vida en el momento en que adquiere una conciencia más clara de lo que lo rodea. Sus recuerdos de infancia están marcados por las grandes pautas de la cultura estadounidense que se construye alrededor del “sueño americano”, es una época en la cual la victoria de los aliados en la Segunda Guerra Mundial imprimiría su huella en la historia de la humanidad:

Era una historia de modernización y virtudes y entusiasmo que los Estados Unidos se preparaban a venderle a un mundo horrorizado de su propio poder destructivo, un mundo fracturado como un átomo, un mundo que

²⁴ *Ibid.* 91.

buscaba un sistema global de valores, que buscaba una unidad coherente, un modelo para salir del caos, la mítica historia del éxito norteamericano que iba a explotarse [...].²⁵

A ese mundo se enfrentó el pequeño Ariel que hizo suyo ese empuje vital y que se empapó del auge glorioso de una gran urbe como Nueva York. El inglés se vuelve el medio más natural para pedir las cosas y hace con él su estructura mental de mundo: “Fue mi destino que el idioma inglés me adoptara en esa crucial encrucijada contemporánea cuando su portador y portavoz principal se lanzaba a salvar y rescatar a toda la humanidad”.²⁶ Ese fue el momento en que Dorfman como el resto de su generación presencié el establecimiento del imperio americano.

Formarse en esos años en Nueva York constituyó las bases de su forma de percibir el mundo, pues el *american way* –la creencia de que se consigue todo lo que uno se propone– como filosofía de vida se plantó en su cabeza. Al querer implantar esas ideas a un país como Chile en que las cosas se establecen de otra forma surgirá su conciencia de su ser dual.

La conciencia de que el inglés se convierte en una herramienta de conquista queda plasmada en el libro. La labor diplomática del padre de Ariel –que en esa época se hacía llamar Edward– lo hace vivir en Parkway Village y asistir a la International School donde “el idioma único de intercambio verbal era el inglés. En vías de transmutarse ya en el lenguaje con que se comunicaría la élite del planeta, el segundo lenguaje que todo el mundo tendría que aprender”.²⁷

Pero el inglés es algo más que un instrumento de dominación, es un cúmulo de vivencias colectivas. Por eso en su primer viaje a Estados Unidos después de haber vivido en Santiago durante varios años se reconoce en la rebeldía de los jóvenes que protestan contra la guerra de

²⁵ *Ibid.* 71.

²⁶ *Ibid.* 72.

²⁷ *Ibid.* 96.

Vietnam. La diversidad de EE.UU. finalmente lo convencerá de que hay allí un espacio para él. Después de una estancia en Europa se sentirá más a gusto en el país donde fue salvada su vida de pequeño y donde terminaría escribiendo su libro de memorias en esa lengua que es el vehículo de comunicación de las masas globalizadas.

ESPAÑOL

La resistencia hacia la lengua de sus padres fue vencida en Santiago de Chile cuando en América Latina se vivía la efervescencia de la revolución cubana y se creía que podría surgir una alternativa al mundo capitalista. Fue en ese entonces en que Ariel Dorfman quiere formar parte de la tradición hispanoamericana que invadía con esperanzas de cambio verdadero cada esquina del planeta. En un punto preciso siente esas ganas de adoptar la nacionalidad chilena y, por ende, su idioma:

[...] la noche del cuatro de septiembre, me encontré en la Alameda Bernardo O'Higgins, la avenida principal de Santiago, en medio de una delirante y danzante multitud de compatriotas que celebraban nuestra victoria en las elecciones presidenciales y ahí se erguía Salvador Allende, allá arriba, sobre el balcón de la FECH, la Federación de Estudiantes de Chile, Allende anunciando el nacimiento de una nueva patria a las dos de la mañana.²⁸

Recupera el español en aras de ese proyecto político en que cree fervientemente. Se siente hermano de todos los allendistas y para conseguir eso aniquila cualquier vestigio de su pasado en el imperio americano. El español es la lengua del momento. La energía revolucionaria se suma a su naturaleza de joven rebelde. Su proyecto de vida no cabe duda que se

²⁸ *Ibid.* 213.

la plantea en español. Por eso creará la historia de “Susana la Semilla” que será la que lo deje ser un sobreviviente del golpe de Estado. Una vez más es salvado por el lenguaje, sólo que ahora invertidos los papeles, ya que gracias al proyecto de un guion que apoyaría al proyecto de Salvador Allende y su necesidad de entrevistarse con un ministro fuera de la residencia presidencial hizo que Ariel no se encontrara con los militares a la hora de la masacre.

El español lo hace suyo por convicción, declara en ese pasaje donde relata su supervivencia: “yo había renunciado a mi identidad estadounidense, no estaba dispuesto a reconocer ningún lazo con el país de mi infancia. Chile era mi patria, me pertenecía [...]”.²⁹ Desterraba así al inglés y se apegaba a sus ideales de libertad:

Mi castellano resistió. Cuando traté de sofocarlo, ya se había escondido, permaneciendo en mi interior, esperando la oportunidad para salir y entrometerse en la vida que yo le había negado. Yo sabía que estaba allá, lo sentí en mi cercanía, pero no le confesé a nadie que yo era capaz de comprender el lenguaje que mis padres seguían hablando en casa.³⁰

Su lengua materna recupera el espacio perdido y emerge en su creatividad revolucionaria, por eso es que decimos que el lenguaje se convierte de nuevo en un aspecto de su salvación: “[...] el castellano había sido mi compañero de viaje y de trabajo, el sitio donde me encontraba con mis amigos y amaba a Angélica y me interrogaba con el resto de mi generación latinoamericana sobre nuestro ser y cómo íbamos a cambiar el mundo [...]”.³¹

Es el español entonces en donde reside todo el potencial de una existencia más justa y plena. Es el del terreno de las posibilidades, pero

²⁹ *Ibid.* 52.

³⁰ *Ibid.* 87.

³¹ *Ibid.* 297.

será también en ese ámbito donde sentirá el golpe más terrible: el que le arrebatan sus sueños y esperanzas. La represión militar no le permitirá asentarse en el español como lengua definitiva en su vida, pues de nueva cuenta el inglés emergerá como tabla de salvación. Es el momento de aceptar los beneficios de su bilingüismo.

CONTRADICCIONES

El acto que lo hace enfrentar su condición bilingüe es la escritura. ¿En qué lengua expresar lo que desea dar salida? En su autorreflexión afirma que existe una “forma tenue en que yo era un escritor (e incluso una persona) diferente en inglés que en castellano”.³² Su esencia personal no queda satisfecha en una sola de las dos lenguas, es por eso que *Rumbo al sur, deseando el norte* es un libro escrito en sus dos versiones: inglesa y española. Es un acto de reconciliación con su ser bilingüe.

El hecho de saberse un ser bilingüe es una crisis permanente pues pareciera que son dos tradiciones eternamente enfrentadas: “Esos idiomas rivales se habían mantenido separados durante toda mi vida y ahora que estaba cambiando una vez más, con más razón quise que permanecieran en sus respectivos lugares, desterrando el uno del otro, habitando compartimientos supuestamente inconexos [...]”.³³

La existencia misma de Dorfman lo va orillando a verse a sí mismo como un ser dual que no puede dividirse en dos seres distintos. Tanto el inglés como el español demandan su participación en su persona y él va poco a poco por ese tránsito de su modelo monolingüe a la aceptación de la biculturalidad. Su conflicto es aceptar que en él conviven dos proyectos distintos de América, por un lado el empuje estadounidense que dio esperanza a tantos refugiados europeos en la época de la posguerra y que se volvió en modelo internacional y, por el otro, Nuestra América, esa

³² *Ibid.* 299.

³³ *Idem.*

que se siente diametralmente opuesta a la anglosajona, pues no se expande conforme al modelo colonial sino que pone énfasis en su grandeza espiritual.

El camino hacia la asunción de que “yo era en efecto irremediablemente dual y doble”³⁴ tardaría en llegar. Son las confrontaciones intensas los que sacuden su ser bilingüe y hacen emerger sus competencias lingüísticas, cuando escapa del régimen de Pinochet debe de pedir asilo en suelo diplomático y es el momento en el cual se da cuenta de que tiene un fondo cultural compartido: “[...] es en aquella embajada donde por primera vez exploro la posibilidad de vivir en dos lenguas, usando cada una de ellas para una comunidad diferente. Es allá donde echo a andar sobre el camino que me lleva a ser este animal híbrido, esta conciencia que es la mezcla de lenguas antagónicas [...]”.³⁵

Finalmente, será en el presente de su narración autobiográfica que logra conciliar sus dos tradiciones y a la hora de tener que dar su “yo” público advierte que debe emplear los dos idiomas. Su dilema se agudiza y da cabida a las preguntas básicas de su presencia en este mundo:

¿De dónde venía? ¿De dónde era yo?

Sentado ese día en Berkeley, California, frente a mi Olivetti portátil, precariamente equidistante de mi castellano y de mi inglés, quizá por primera vez plenamente consciente de mi extraordinario ser bicultural, no tuve la madurez –ni el espacio ideológico o emocional, probablemente ni siquiera el vocabulario– para responder que era un híbrido, una parte gringo, otra parte chileno, otra pizca de judío, un mestizo en busca de su centro de operaciones.³⁶

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Ibid.* 364.

³⁶ *Ibid.* 298.

Poco a poco, al madurar va dándole a cada aspecto de su vida su justa medida y es así como reconoce en él a ese ser bicultural que se muestra en la actualidad: “Quizá la mejor manera de examinar los obstáculos, físicos y culturales, que se me aparecieron sea describir lo que me sucedió apenas comencé a hacer jogging en las calles de Santiago”,³⁷ pues ese hábito perturbaba el calmado ánimo de la capital chilena, pero ante las quejas de los vecinos cuyos perros ladraban al pasar por sus propiedades nuestro protagonista sólo podía responder con un “*The streets belong to the people*”, frase que sintetizaba su sentir revolucionario.

La resolución de sus contradicciones internas abriría el paso del ser que vemos expuesto en su relato de vida, pues allí se erige como este personaje que va resumiendo sus experiencias en ambos lugares y cuyo credo va siendo compartido en ambas lenguas.

CONFLICTOS DE IDENTIDAD

La identificación de Ariel Dorfman con algo que afiance su persona tarda en llegar. Su transformación en chileno se va a dar paulatinamente. El proceso mismo de adquirir la nacionalidad da muestra de ese complejo camino, pero al llegar nos expresa el regocijo de encontrar algo que sea la base de su ser individual. Por consiguiente, la pérdida de Chile tras el golpe produce un devastador efecto en su persona; al ser expulsado de nueva cuenta de un espacio que siente suyo se desencadena otra vez la crisis, la angustia de no tener residencia. “Estos forzados desplazamientos convirtieron a Ariel Dorfman en una figura nómada, en permanente movimiento entre naciones, culturas y lenguas.”³⁸ Algo que finalmente lo conduce a “aprender que hay otros pueblos y mucho que compartir con ellos si somos capaces de arriesgarnos a abrir las ventanas”³⁹

³⁷ *Ibid.* 309.

³⁸ Waldman, *op. cit.* 109.

³⁹ Juan Armando Epple, *op. cit.* 16.

creando esa identidad múltiple vista por Waldman y que constituye el fundamento de la idea de hombre en estos tiempos de la Internet. Una pluralidad que de cualquier manera es filtrada por su esencia chilena.

EL YO FRAGMENTADO

En algunas páginas de *Rumbo al sur, deseando el norte* se hace evidente la voluntad por recuperarse a sí mismo, en este sentido es que se aprecia “la diversidad de los retornos sobre sí mismo [...] presencia de dos ‘yo’, el que retorna sobre su existencia pasada y el perdido en esa vida anterior; presencia de dos tiempos –pasado y presente–; presencia del relato, del análisis y del comentario”.⁴⁰ Dicho anhelo impulsa algunos pasajes con punto de vista retrospectivo:

[...] ya no era un ser inocente. Mi primer acto del exilio en aquel viaje había sido esconder traviesamente mis zapatitos en un hotel de Santiago. De ese niño, no quedaba nada. Un ser mayor y adulterado había pasado por ese hotel, por la plaza a la que daba ese hotel, había pasado por ahí camino a un nuevo destierro, atrapado en un vagón de policía, forzando a mis ojos a que se bebieran ese hueco desgarrado en el balcón de la Moneda, despidiéndome de lo que quedaba de ese niño adentro mío, despidiéndome del país que ahora me estaba vedado.⁴¹

Es preciso advertir el cambio de persona en este fragmento, del yo se desplaza al él para de nuevo regresar al yo, esa constante revisión de sí mismo obliga a salirse de sí mismo y mirarse de fuera, pero en cada regreso adquiere una dimensión más profunda el desgarramiento de estar obligado a abandonar Chile. La yuxtaposición de los distintos momentos en

⁴⁰ Jean Molino, “Interpretar la autobiografía”, *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte* (Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991): 110 y 111.

⁴¹ Dorfman, *op. cit.* 372.

que se ha estado en un lugar consigue un efecto de complejizar la relación del hombre con el espacio.

De forma similar opera esa introspección con la cual se desea purgar la culpa: “Con el paso de los años, en forma agonizante, adolorida, sin ganas, voy a arrinconar a ese joven y someter a juicio los tres años de revolución que él vivió, voy a ir transformándolo lentamente en este hombre que ahora escribe estas palabras, que traduce ahora estas palabras. Le voy a contar lo que aprendí de la derrota [...]”⁴²

Claramente se advierte que Ariel Dorfman se siente lejano de aquel joven que fue y es a través de la escritura autobiográfica que desea entrar en contacto con él. Es la narración la que permite que se proyecte de esta forma, pues sabe que ese personaje configurándose en las páginas de su libro ha adquirido presencia propia y que es posible entablar un diálogo con él:

Le voy a decir que no debió haber confiado en que el Estado pudiera solucionar todos los problemas [...] Le voy a decir que es injusto que un hombre le pida a un pueblo entero que tome la pesada carga de su salvación. Le voy a decir que el deseo de pureza puede conducir al fanatismo [...] Le voy a decir que los pobres no necesitan ser representados por una voz paternal, por benévola que sea. Le voy a decir que si reduces todo a política e ideología, terminarás en la tentación totalitaria, exprimiendo la vida hasta que no quede ni un misterio, explicando lo que quizá no pueda después de todo explicarse [...].⁴³

Ansia de romper la barrera del tiempo y recuperarse a sí mismo, algo que sólo se puede hacer en el espacio autobiográfico. Esta confrontación del hombre maduro con el joven es prototipo de esas vueltas hacia uno mismo que permite la exploración del pasado individual. ¿Cuántas

⁴² *Ibid.* 351.

⁴³ *Ibid.* 352.

veces no se desea rescatar el propio yo de las turbias experiencias? Este recurso retórico de dialogar consigo mismo suena a plegaria por el yo perdido, a ruego por el espíritu que pertenece, a oración por dejar atrás todo lo omitido que ahora se hace presente. Dorfman está claro en su propósito al anunciarnos:

Le diré todo esto y muchas cosas desde esa mirada retrospectiva futura, todo lo que yo pienso que él no hizo bien.

Pero hay una cosa que no le diré, que no le diré a ese joven que yo fui. No le diré, nunca le he dicho a ese alter ego mío en el pasado, que se equivocó al rebelarse.

Eso lo hiciste bien, eso tendrías que volver a hacerlo si tuvieras la oportunidad: ser rebelde.⁴⁴

La valoración del pasado llega al punto en que se debe aceptar un común denominador de su ser: la rebeldía. Enfrentarse a la rigidez del orden social e intentar transformarlo es una causa que nunca abandonará Ariel Dorfman.

IMÁGENES DE SÍ MISMO

Esos desdoblamientos introspectivos se convierten también en imágenes de sí mismo, que conforman una variedad de formas de percibirse. Lo relevante es la capacidad de verse a la distancia, ya no desde su punto de vista, sino de una especie de mirada objetiva, por ejemplo, cuando se reencuentra con un profesor de español –que le hiciera la vida imposible en el colegio recién llegado a Santiago– elabora la siguiente descripción de sí mismo: “un niño que no tenía país y que no podía defenderse.”⁴⁵

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.* 160.

Elementos que se van integrando en una complejidad que avanza y que le permite “[...] a muchos de mis compatriotas y a otros lectores del mundo identificarme como un escritor chileno, que me hubiera transformado en un portavoz de los pobres de América Latina porque había pasado tantos años en el Norte rico y poderoso”.⁴⁶ Se integra, además, la idea de uno mismo transmitida a los demás. Son, pues, figuraciones propias lanzadas en la obra.

En momentos se acerca a una autodefinition actual: “no era posible esconder lo que yo era de verdad: un intelectual, un hombre que escribe, alguien que vive para brindar palabras y cuentos a sus semejantes”.⁴⁷

Realiza incluso una visión simbólica de sí mismo: “Yo no iba a ser una partícula en el polvo insignificante de la historia, un dato estadístico en un anuario: estaba a punto de partir hacia tierras incógnitas como un ángel solitario y rebelde y perseguido”.⁴⁸ También se topa con la confrontación interna del porvenir: “[...] ahí me tienen disputado por esos dos mitos de la existencia humana, el mito que prometía que iba a retornar para siempre y el mito que susurraba que iba a vagar sin descanso, ahí estoy, sin poder adivinar cuál de los dos contiene la última verdad de mi vida”.⁴⁹ Así Dorfman cae una vez más en el dilema de sí mismo y no deja que fluya el relato de vida, más bien busca darle un sentido más profundo a su existencia.

REFLEXIÓN EXISTENCIAL

NOMBRE PROPIO

El dilema existencial comienza a una edad muy temprana para nuestro escritor, ya que al proyectar su persona hacia los demás lo hace de una

⁴⁶ *Ibid.* 344.

⁴⁷ *Ibid.* 204.

⁴⁸ *Ibid.* 324.

⁴⁹ *Ibid.* 374.

manera muy particular que se ve reflejada en el uso de su nombre propio. En un inicio, cuando debe interactuar con la sociedad neoyorkina de los años cuarenta utiliza la apócope de Eduardo: Eddie. No sin antes padecer los mote de los compañeros, quienes jugaban con su otro apelativo: “Odiaba que me llamaran Vladimiro; pero aún más su derivación coloquial, Vlady. Los niños en el colegio deformaban sin misericordia las sílabas de mi identidad: *Bloody* (sangriento), *Floody* (un diluvio), Flatty (un ser chato) y especialmente el insulto al que era imposible responder, *Laddie* (niñito) y *Lady* (dama), nombres que se les da a los perros”.⁵⁰

De tal manera, desde pequeño se ve enfrentado en buscar una identidad que cubriera su origen extranjero, es por eso que nos confiesa “fui planeando con cuidado la muerte de Vlady y la coronación triunfal de Edward”.⁵¹ En 1954, cuando abandona Estados Unidos rumbo a Chile, es el momento definitivo de la mutación del nombre y responde a las peticiones del mundo como Edward Dorfman. Elige en Santiago un colegio a la usanza británica, el Grange School, y defenderá su identidad anglófona.

En sus años de la universidad sufrirá un cambio más. Al darse cuenta de su pertenencia a una nueva época en Chile encabezada por Salvador Allende, decide retomar su nacimiento en Buenos Aires y presentarse como argentino. Ante los cuestionamientos de los compañeros dice el autor “Debería de haber contestado: estoy solo en este planeta y no tengo la menor idea de dónde soy de verdad”.⁵² Aún más, cuando rememora esos días los califica como “ese momento remoto en que había caído hacia la nada y me encontré con padres y un idioma y un país esperándome”.⁵³ De tal modo que en su juventud lo que empezará a darle forma a su personalidad será el movimiento allendista, pues bus-

⁵⁰ *Ibid.* 114.

⁵¹ *Ibid.* 115.

⁵² *Ibid.* 213.

⁵³ *Idem.*

caba “redefinirme a mí mismo con la misma tenacidad con que ellos se redefinían cada día, con que proponían redefinir el mundo”.⁵⁴

Así que no es raro que hallara pronto la manera de rebautizarse. Y en un tomar distancia que se fue, nos confía Dorfman: “Chile [1960] y también a esta persona que ya vislumbraba, la necesidad de dirigirse hacia un Sur simbólico, fui adoptando, en forma casi imperceptible, el nombre de Ariel, que venía a ser de hecho mi segundo nombre, un nombre que venía a continuación de Vladimiro en mi pasaporte”.⁵⁵

Nuestro autor desmenuza su ser en las páginas de *Rumbo al sur, deseando el norte*, es en ellas donde se encuentra consigo mismo y valora los hechos del pasado con distancia. Al referirse a sí mismo usa “esta persona”, una manera de intentar expresar con objetividad su experiencia de vida, cuando finalmente encuentra el nombre con el cual desea ser identificado el resto de sus años.

La cohesión de su ser lo encuentra en la denominación de Shakespeare a uno de los personajes de *La tempestad*: “un espíritu del aire lleno de bondad y magia”.⁵⁶ Será reconocido desde entonces como Ariel, impregnándose de una atmósfera de transformación social y de cambio interno.

CONVICIONES POLÍTICAS

A través del libro conocemos no sólo el compromiso político de Ariel Dorfman, sino toda una gama de posiciones ideológicas. Desde la más cercana identificación del padre con el comunismo hasta la persecución de sus abuelos. Las ideas propias al respecto se remontan a la ilusión juvenil por un mundo mejor. La sensación de que con Allende se encuentra una vía alternativa de dirigir a un país. Por eso la intención

⁵⁴ *Ibid.* 219.

⁵⁵ *Ibid.* 221.

⁵⁶ *Idem.*

latente del autor de compartir con nosotros su participación en los hechos históricos.

La conciencia política se desencadena en él después de entrar en contacto con la clase trabajadora durante los años de conformación de la revolución de Allende. Se involucra en el proyecto social planteado desde la perspectiva de los años sesenta y setenta, en que los cambios radicales se veían como la solución de la inequidad del mundo. Sin embargo, al hacer el balance de la situación histórica de la irrupción en el poder por parte de Pinochet, tiene Dorfman una visión muy consciente de lo que significó ese hecho no sólo para Chile, sino para la situación internacional:

No comprender que la Revolución Allendista, lejos de ser la ola del futuro, era uno de los últimos suspiros de un pasado que se moría, que el fin de siglo confirmaría que habíamos estado nadando contra la marea de la historia mundial, que el golpe del general Augusto Pinochet parecería como inevitable, que no lo podríamos haber evitado como tampoco podríamos haber impedido que nuestro continente fuera integrado a la fuerza al mercado global [...].⁵⁷

Una derrota asimilada por los hechos posteriores, no una decepción por haber gastado energía en eso; una lección en la cual el ser humano cumple con su cometido de acuerdo con sus expectativas del momento y no por las conveniencias futuras. Dorfman destaca esa relación inmediata de trabajar por un orden más justo, sin tener la perspectiva clara de que fuerzas mayores a las personas arrastran su destino. Así llega el exilio y él no lo acepta como un castigo por rebelarse ante la injusticia social, más bien se exacerba su lucha desde fuera, hasta encontrar su sitio de académico universitario, quien desde su ámbito –que aunque limitado– tiene

⁵⁷ *Ibid.* 355.

la posibilidad de contribuir a rescatar un punto de vista divergente a la imposición de intereses puramente basados en la ganancia monetaria.

La perspectiva crítica de Dorfman no exalta su participación heroica en ese momento significativo en el orden internacional, más bien defiende su posición juvenil de “soñar una humanidad alternativa” a pesar de saber que era inútil la resistencia a una globalización dictada por el deseo de realizar “el sueño americano planetario”, su actitud es de la confirmación de volver a hacer las cosas como sucedieron, sin añorar un cambio de rumbo.

Los participantes del movimiento allendista –dice Dorfman– “no merecíamos ese balcón vacío de La Moneda que amenazaba con devorarnos”.⁵⁸

FILOSOFÍA DE VIDA

Cuando Dorfman decide relatar su vida lo hace con dos distintos ejes: uno es la cercanía de la muerte por su experiencia del golpe, el otro es el descubrimiento de “la vida y el lenguaje”. Ya se había señalado que la narración se bifurca en dos tiempos: uno histórico (la presencia de Allende y su aniquilación temprana), otro el personal que se desenvuelve de manera lineal; cada uno de ellos se enmarca con el título de entrada al capítulo: “En que se descubre la muerte” o “En que se descubre la vida y el lenguaje”. Al poner como ejes esos aspectos de la existencia se manifiesta una actitud hacia lo que se enfrenta. Por un lado la idea de la finitud del tiempo en este mundo, nuestra mortalidad. Por el otro la cuestión de que el vivir implica comunicación con los demás y la necesidad de poseer elementos para la interacción con quien nos rodea, de allí nace la importancia de la lengua.

La cuestión del idioma en Dorfman es fundamental. ¿Desde que tradición ubicarse? ¿Por qué cobijarse en alguna de las dos lenguas?

⁵⁸ *Idem.*

Mientras que encuentra la decisión madura de aceptarse bicultural suceden diversos hechos que hacen inclinar la balanza hacia algún otro lado. El libro que analizamos acepta sus dos formas, su concepción en inglés y su posterior traducción al español. Una misma experiencia vital que encuentra dos vías de salida.

Esa aceptación de su ser dual va conformando sus principios de vida que responde no sólo a una raíz profunda, sino que recompone su origen e indaga sobre la naturaleza de la humanidad. La tolerancia y la convivencia armónica de sus diversos orígenes reconcilian en él a un hombre que ha sabido incorporar a sí mismo diversas perspectivas para crear un horizonte en el cual la persona se ofrece no como alguien que responde unívocamente a un punto determinado del mundo, sino que abre sus posibilidades transmitidas por sus antecesores. Hay una flexibilidad en su ser que lo hace encontrar su naturaleza humana y sentirse bien en dos tradiciones aparentemente opuestas. En Ariel Dorfman se evidencia la problemática del hombre actual que emigra y va recogiendo de cada lugar que pisa un elemento que lo va conformando como una persona única.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Rumbo al sur, deseando el norte es una obra autobiográfica apegada a la idea clásica de las memorias en que se desnuda el alma y se deja constancia del credo del escritor, quien considera a la literatura no sólo como un arma de cambio social sino un espacio individual para mantener incólumes los valores.

Además es un libro que deja ver las constantes de la obra en general de su autor. No olvidemos que “Ariel Dorfman es una primera luz sobre ese oscuro mundo de silencio y una lección acerca de que en la resistencia contra el fascismo no están en juego sólo ideales políticos, sino,

sobre todo, los valores más simples –y planos– de la humanidad del hombre”.⁵⁹

Quizá las memorias de Dorfman no se ajustan al lector actual que desea una actitud más irreverente hacia sí mismo, pero ilustra los estilos de vida del pasado siglo XX cuando la confrontación ideológica cobró una relevancia mayúscula. De modo que el recuento de la vida de este hombre de una sola pieza –dividido tan sólo por dos tradiciones lingüísticas– nos aproxima al código de valores defendido por los intelectuales latinoamericanos en tiempos de resistencia. Ariel Dorfman se da la palabra a sí mismo como uno de los pocos sobrevivientes de aquellos años de combate colectivo a través de los ideales hoy nulificados por un orden global que carcome el espíritu del hombre. *Rumbo al sur, deseando al norte* contribuye entonces con la exploración de uno de los empeños más humanos que es el de anhelar un mundo mejor.

CENTRO DE ESTUDIOS EXTRANJEROS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

BIBLIOGRAFÍA

- Certeau, Michel de. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO, 1995.
- Cornejo Polar, Antonio. “Ariel Dorfman, *Viudas*” (reseña). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16 (2º semestre 1982): 158-159.
- Dorfman, Ariel. *Rumbo al sur, deseando el norte. Un romance en dos lenguas*. México: Planeta, 1998.
- Droguett, Carlos. “Literatura del exilio.” *Texto Crítico* 22-23 (jul.-dic. 1981): 59-67.

⁵⁹ Antonio Cornejo Polar, “Ariel Dorfman, *Viudas*” (reseña), *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 16 (2º semestre, 1982): 159.

- Epple, Juan Armando. "Los trabajos y los días en el exilio." *Plural* 104 (mayo 1980): 16-17.
- Loureiro, Ángel G. "Direcciones en la teoría de la autobiografía." *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Coord. José Romera et al. Madrid: Visor, 1993. 33-46.
- Molino, Jean. "Interpretar la autobiografía." *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausana: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991. 107-137.
- Ruffinelli, Jorge. "Ariel Dorfman, *Reader's nuestro que estás en la tierra*." *Texto Crítico* 22-23 (jul.-dic. 1981): 333.
- Waldman, Gilda. "Ariel Dorfman: de la identidad nómada a la identidad múltiple." *Hispanamérica* 90 (dic. 2001): 107-112.

LECTURA, TEXTO Y LECTOR EN LA NOVELA *SEÑORITA MÉXICO* DE ENRIQUE SERNA

MARINA MARTÍNEZ ANDRADE

Muchos de los narradores contemporáneos confiesan que se han hecho escritores leyendo y como ávidos lectores han ido creando una conciencia plena de la actividad de la lectura y la importancia del lector como entidad integral del proceso comunicativo; así que en sus obras conceden valor primordial al receptor de la obra, interés que aunado al auge de los estudios de la teoría de la recepción, conforman un interesante campo de observación en los estudios literarios, centrado en este trabajo en la novela *Señorita México* y la relación que en ella se establece entre lectura, texto y lector. El enfoque crítico basado en la teoría de la recepción da por supuesta la concepción de la obra como un acto comunicativo.

Parto de la idea de que leer es participar en la construcción de un texto y de un universo o una visión particular de ese universo que se refracta en la obra, y de que la literatura es parte del mundo de la acción sólo cuando es leída.¹ Al respecto, Wolfgang Iser afirma en *El acto de leer* que las obras literarias son importantes y merecen ser estudiadas esencialmente porque pueden ser leídas y pueden suscitar respuestas en los seres humanos.² Durante la lectura se produce una interacción esencial entre autor, texto y lector, tres elementos que en la obra se mantienen estrechamente vinculados, pero bien pueden separarse con fines analíticos. Un texto narrativo se conforma por un conjunto limitable de signos

¹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Lingüística y Teoría Literaria (México: Siglo XXI, 1998) 163.

² Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. J. A. Gimbernat. Teoría y Crítica Literaria 17 (Madrid: Taurus, 1987).

lingüísticos constitutivos de un discurso a través del cual se comunica una historia e implica la existencia de un emisor (o emisores) y un destinatario (o destinatarios), representantes de los dos polos del circuito comunicativo.³

AUTOR Y LECTOR IMPLÍCITOS

En el texto literario conforme se lee, el lector va dibujando una imagen del autor, al mismo tiempo que va siguiendo las instrucciones de lectura. Dicha imagen se aparta del conocimiento biográfico del sujeto histórico –aunque es muy difícil no tenerlo en mente– y se identifica con la del autor implícito, producto de las estructuras tanto discursivas como narrativas en que se inserta la enunciación. Pero el autor implícito no se presenta en forma directa, sino a través de un filtro, el del narrador, un personaje ficticio explícitamente diferente del autor, de quien éste finge que procede la narración.

El autor implícito es el autor tal cual se muestra, se construye o se denuncia en la obra, y es también el conjunto de normas sobre las cuales la obra se edifica; es decir, el conjunto de elecciones de temas, de técnicas, de puntos de vista, que hacen de la obra lo que es.⁴ Precisamente este autor implicado se manifiesta a través de las elecciones lingüísticas y técnicas narrativas empleadas, así como en la ideología que sustenta dichas elecciones y conforma los temas y el planteamiento y la resolución de los conflictos, además de ser el responsable de los valores que la obra transmite.

En simetría con la figura del autor implícito se encuentra la del lector implícito que es el tipo de lector que la obra contiene. Según Iser,

³ Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*. Trad. Joseph M. Pujol y Jem Cabanes (Barcelona: Seix Barral, 1981) 357.

⁴ Germán Gullón, *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Teoría Literaria. Texto y Teoría 6 (Ámsterdam: Rodopi, 1990) 32 y 33.

el concepto de lector implícito describe una estructura textual en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano, la ocupación de esta forma cóncava no se impide aun cuando los textos parezcan no preocuparse explícitamente de un receptor e incluso pretendan excluirlo por medio de las estrategias utilizadas.⁵

El lector implícito equivale al llamado *lector modelo* de Eco: “Para organizar su estrategia textual, *un autor [...] deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente igual que él se ha movido generativamente*”.⁶

LA REELABORACIÓN DEL TEXTO

En el acto de lectura tiene lugar una elaboración o reelaboración del texto por parte del lector, posible de llevar a cabo mediante la posesión de determinados saberes y competencias,⁷ pues si bien toda obra encierra a su propio lector implícito, existe una serie de características que lo configuran como lector en sí, fundamentales son: un grado de competencia lingüística suficiente para realizar la actividad que lo define, la lectura, en cuanto le permite aprehender los signos comunicados por el texto; un grado de competencia literaria, que incluye la habilidad de combinar los signos en orden a la construcción de una imagen (en el sentido más

⁵ Iser, *op. cit.* 63-65.

⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtas. Palabra en el Tiempo 142 (Barcelona: Lumen, 1981) *op. cit.* 80. El énfasis es mío.

⁷ Competencia entendida como la capacidad de un emisor o de un receptor (escritor, lector, espectador) para codificar y decodificar mensajes, es decir, para producirlos y comprenderlos. La noción chomskiana de competencia (lingüística) enfatiza el aspecto sintáctico, al considerar a la lengua como un sistema capaz de producir un número infinito de enunciados. Greimas, en el campo de la semiótica, lleva más lejos el concepto al plantear que, mientras *performance* es un hacer, la competencia es un “saber, poder, querer y/o deber-hacer” que posibilita el hacer.

amplio del término); el conocimiento de las convenciones literarias del género; y una serie de lecturas previas aludidas en el texto.

Entonces un texto (con mayor fuerza que cualquier otro tipo de mensaje) requiere de ciertas competencias y de ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector, de los cuales depende su intelección e interpretación de lo leído, ya que el autor raramente lo expresa todo, ocultando muchos datos que la atención y preparación del lector deben suponer. De esta manera el emisor hace partícipe al receptor de la re-creación misma de la obra o, en palabras de Eco, “un texto es un mecanismo perezoso que vive de la plusvalía de sentido que el lector introduce en él. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar”.⁸

De lo anteriormente expuesto se desprende que es posible estudiar el fenómeno de la lectura a partir del texto y no a partir del lector empírico, porque “el texto contiene como en espejo, el reflejo del lector, su perfil y su competencia de lectura”,⁹ si bien esta afirmación de ninguna manera es una manifestación de desconfianza hacia las investigaciones sobre el lector real o empírico, el público lector y el destino de los textos literarios entre dichos lectores, tanto a través de la historia como en la actualidad.

LAS NUEVAS FORMAS DEL CONTAR

No obstante su brevedad, *Señorita México* constituye, por una parte, un óptimo campo de observación del proceso de lectura y, por otra, una demostración cabal de la amplitud del horizonte intelectual de su autor, así como de su buen oficio narrativo, sin menoscabo del tratamiento estético y de la representación y crítica que hace de la realidad social, psicológica, histórica que en la obra se refracta, como un modelo de dicha realidad. La novela fue la primera escrita por Enrique Serna bajo el título *El ocaso de la primera dama* con que obtuvo el Premio Novela

⁸ *Ibid.* 76.

⁹ Pimentel, *op. cit.* 164.

1986, en Ciudad del Carmen, Campeche, que incluía su publicación en la serie Biblioteca Básica Campechana.¹⁰ Pero, debido a que tal nombre podía tomarse como alusión a ciertas damas que en nuestro país suelen empoderarse cada seis años, se evitó la circulación del libro; de manera que la segunda edición, hecha en 1993 con el título *Señorita México*, constituyó, en realidad, su primer lanzamiento al mercado.

Aunque Serna no se reconoce como integrante de ningún grupo o generación literarios, su nombre puede situarse junto a los de Ignacio Solares, Luis Arturo Ramos, Severino Salazar, Alberto Ruy Sánchez, Luis Zapata, Ángeles Mastretta, Silvia Molina, Manuel Echeverría, Jesús Gardea, Aline Petterson, Daniel Sada y otros novelistas que empezaron a publicar en los años 80 del siglo xx.

Dichos escritores recogen y en algunos casos fortalecen el proceso de transformación y renovación de la narrativa mexicana iniciado en la década de los 40 con *El luto humano* (1943) de José Revueltas y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, y conducido a su impulso definitivo con *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, más los significativos aportes de la generación de medio siglo y la de los sesenta. En dicho proceso la narrativa mexicana protagoniza una sugerente subversión del modelo mimético-representacional predominante en el siglo xix y una decisiva propensión del estatuto temporal de la ficción con el fin de instaurar un nuevo orden diegético y comunicativo, generando un texto que desplaza el interés de la historia a su discursivización o que por lo menos concede igual importancia a ambos elementos.

¹⁰ Enrique Serna es uno de los escritores mexicanos más importantes y apreciados en la actualidad. Nació en la ciudad de México en 1959. Hizo la carrera de Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y estudios de posgrado en Bryn Mawr College de Pennsylvania. Aparte de la literatura, se ha dedicado a la creación de guiones televisivos, periodismo cultural y crítica literaria. En su obra narrativa destacan además de *Señorita México*, *Uno soñaba que era rey* (1989), *Amores de segunda mano* (1993), *El miedo a los animales* (1995), *El seductor de la patria* (1999), *Ángeles del abismo* (2003) y *Fruta verde* (2006).

Los afanes de renovación continúan presentándose en los trabajos de los escritores que publican por primera vez en las décadas de los 70 y los 80 –obviamente, no en todos– que, en general, son herederos de las tendencias básicas desprendidas de las enseñanzas de las dos generaciones inmediatamente precedentes,¹¹ mas no se reducen a obedecer las fórmulas de sus antecesores o a imitarlas, sino que apuestan en favor del cambio, emprendiendo una lucha decidida contra todo anquilosamiento.

Las transformaciones en estas nuevas formas de contar se hacen manifiestas en un despliegue imaginativo en cuanto al tema; trastocamiento de la estructura del relato; audaces cambios en la disposición temporal; giros verbales atrevidos; en fin, un innovador despliegue de técnicas y recursos, que las hace más atrayentes al lector y activan su participación al convertirlo en blanco de innumerables retos. Si bien en cualquier época, cualquier autor ha tratado de atraer a sus lectores, el papel de éstos evoluciona a través del tiempo y es, en cierto sentido, determinado por los gustos, las exigencias y condiciones del lectorado contemporáneo a la publicación. Por consiguiente, la acogida de una obra en los distintos momentos históricos depende de la correspondencia entre el papel trazado para el lector implícito o virtual y la naturaleza del público real.

¹¹ Si bien no es el objetivo de este trabajo el estudio de la evolución de la narrativa mexicana en el siglo xx, es necesario ubicar a los escritores de los setenta y ochenta en el panorama literario correspondiente a dichas décadas. Para ello recurro a la magnífica síntesis realizada por Ignacio Trejo en su artículo “Dos décadas de narrativa mexicana”, quien, a partir de Agustín Yáñez ubica a los narradores mexicanos en cuatro grandes parcelas, que enumero a continuación, ilustrando cada una de ellas con tres o cuatro autores, no porque sean los únicos exponentes, sino para mayor comprensión: 1) Los que se inclinaron por la exploración de segmentos intimistas: Juan García Ponce, Sergio Pitol, Inés Arredondo. 2) Los que se guiaron por la experimentación formal y lingüística: Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Fernando del Paso. 3) Los que pugnaron por hacer de sus libros armas de indiscutible rango ideológico: Gerardo de la Torre, René Avilés Fabila, Gonzalo Martré. 4) Los que optaron por introducir procedimientos, técnicas y renglones temáticos antes inexplorados: Gustavo Sáinz, José Agustín, Parménides García Saldaña, conocidos posteriormente como “escritores de la onda”. Según Trejo, la mayor parte de los autores que publicaron sus primeros libros a partir de la década de los 70 y hasta principios de los 90, tendió a una suerte de asimilación de alguna o varias de las cuatro vertientes apuntadas (102-104).

ESTRATEGIAS NARRATIVAS DE *SEÑORITA MÉXICO*

Entre las novedosas estrategias narrativas empleadas en *Señorita México*, relacionadas a su vez con la conformación del lector implícito, destacan la multiformidad, la alternancia y la no linealidad. Multiformidad porque se proporcionan dos versiones de una misma historia cada una por diferente narrador; alternancia, debido a que las distintas versiones se relatan por turnos y en forma sucesiva, ya una, ya otra, con las consecuentes rupturas cronológicas; dicha alternancia y el hecho de que la primera historia se cuente en forma retrospectiva constituyen variantes de la no linealidad debido a que rompen las convenciones relacionadas con los conceptos de tiempo, espacio, principio y fin. Mediante el empleo de estos recursos, el autor llama la atención del lector sobre la artificiosidad de la construcción del texto y trata de impedir la lectura excesivamente pasiva que se deja llevar por la linealidad diegética de la trama o por el comportamiento de los personajes.

En la heterogeneidad de actividades implicadas en la recepción de esta novela –de las que sólo observaré las más relevantes– hay que iniciar con las más indispensables delimitaciones y ordenamientos; uno de ellos, la distinción de sus partes y planos para después reconocer las relaciones entre los mismos y los principios constructores de la totalidad.

Señorita México es una novela breve dividida en quince capítulos numerados sucesivamente con romanos; éstos son referidos alternativamente por dos narradores que relatan una misma historia, desde distinta perspectiva y temporalidad, a dos narratarios disímiles, pero a un solo lector implícito, lo que confiere complejidad al texto.¹² El primer narrador tiene a su cargo los capítulos nones: I, III, V, VII, IX, XI, XIII y XV; el segundo, los capítulos pares: II, IV, VI, VIII, X, XII y XIV; en lo sucesivo

¹² Para el Grupo μ , inclusive sólo hay un narrador en la figura de la alternancia, porque, señala al respecto: “La continuidad textual permite solamente una instancia narrante, aunque la ejerciten en el curso del desarrollo diferentes ‘yo’” (286).

me referiré a ellos como narrador uno y narrador dos, respectivamente. Cada uno de estos narradores recurre a distintas modalidades de narración.

EL TIEMPO AL REVÉS

El narrador uno es un narrador en tercera persona, heterodiegético, que utiliza en su relato tanto la omnisciencia neutral como la omnisciencia selectiva, conceptos a los que me referiré más adelante, además de contar la historia en forma retrospectiva, al estilo de *Viaje a la semilla* (1944), de Alejo Carpentier, para dar la ilusión de un tiempo al revés rememorado por la protagonista. La historia se inicia *in extrema res*, en el momento en que el personaje principal, Selene Sepúlveda, se está muriendo,¹³ después de haber abierto las llaves del gas de su viejo y sucio departamento situado en la calzada Ignacio Zaragoza de la ciudad de México, hasta su nacimiento en un hospital del ISSSTE.

La omnisciencia neutral, según la clasificación de Norman Friedman, suprime las intervenciones directas del narrador en el relato, emplea la tercera persona gramatical para narrar la historia, y no emite juicios y valoraciones, si bien los acontecimientos son presentados y analizados tal como el narrador los ve y no como los ve el personaje.¹⁴ Sin embargo, en el texto que analizo, a este tipo de narrador le es difícil mantener la pureza de esta objetividad de principio a fin de la obra, por lo que en algunos pasajes de la misma recurre a la omnisciencia selectiva con el objeto de captar la evolución psicológica desarrollada en el interior de un personaje seleccionado en el momento en que sucede y, de este modo, poder observar los acontecimientos desde su perspectiva:

¹³ Circunstancia que además establece relaciones intertextuales con *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes.

¹⁴ Norman Friedman, *Punto de vista en la novela: desarrollo de un concepto crítico*. Trad. Teresa Lobo Ibáñez. Huellas (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, s. f.) 15.

[...] así terminó el tiempo de Selene. Después de la somnolencia y el vértigo quedó envuelta en una oscuridad espesa, vacía de contornos y formas. *Poco antes del apagón* [las cursivas son mías para marcar la transición a la analepsis], cuando arañaba los puntos suspensivos de la muerte, alucinó que una boca inmensa llenaba la recámara de vaho y recordó que de niña echaba el aliento en las ventanas para ver el mundo de otro modo. Sólo que entonces podía recuperar la transparencia pasando el dedo por el vidrio, y ahora, por más que agitó los brazos, no logró borrar la malla húmeda que deformaba el paisaje, su manoteo desdibujó las siluetas de las sillas y el enorme cartel publicitario donde anunciaba, joven aún, “la ropa íntima que las triunfadoras prefieren”.¹⁵

Un desfile de imágenes de su vida aparece ante ella, como si se desprendieran de las páginas del álbum que poco antes estuvo hojeando:

Mientras las pupilas le respondieron [analepsis] cada parpadeo fue un apretón de manos o un abrazo de despedida. El desfile de imágenes terminó con el suave martillazo que la privó de la vista y le impidió seguir sentada. Su primo Arturo le ofreció casarse con ella *in articulo mortis*, pero Selene notó que al darle la espalda se reía socarronamente, como si le divirtiera verla tan vieja y abotagada. El adiós de su madre fue todavía más cruel. Nunca pudo convencerla de que se acercara a la cama: “Ven, Catalina, perdóname por favor”, le rogó, pero ella se quedó quieta en su mecedora, apretando con las manos un peine de carey, ansiosa de que su niña terminara pronto y la encerrara de nuevo entre las hojas polvorientas del álbum (5).

¹⁵ Enrique Serna, *Señorita México*. 2a. ed. (México: Plaza y Valdés, 1993) 5. Todas las citas de la novela provienen de esta edición. En adelante indicaremos el número de página entre paréntesis.

IMPORTANCIA DE LA ANALEPSIS

Dentro de un marco realista, el narrador uno presenta una secuencia de sucesos que se desenvuelve en sentido contrario a nuestra experiencia de un tiempo progresivo y unidireccional; técnicamente logra la ilusión de un tiempo al revés por medio del empleo de diversas y sucesivas analepsis. Un lector competente sabe y acepta las convenciones del relato analéptico, aunque desconozca los términos teóricos para designarlo; pero, con frecuencia el discurso mismo explicita dichos cambios. En el texto que me ocupa se presentan mediante frases introductorias (“poco antes del apagón”, “mientras las pupilas le respondieron”) o bien, más adelante, divididas por espacios tipográficos o por líneas de tres asteriscos.

Selene tomó la decisión de suicidarse luego de haber leído el vergonzoso reportaje en que quedó convertida la entrevista concedida al reportero de una revista de espectáculos (*Farándula*) para su sección semanal titulada “¿Qué fue de ella?” dedicada a las viejas glorias del certamen Señorita México:

Leyó su sentencia de muerte en el asiento trasero del taxi, alzando la vista sólo para indicarle al chofer las calles donde tenía que dar vuelta. No alcanzaba a comprender qué daño le había hecho al reportero de *Farándula*, que con el pretexto de la entrevista se había tomado sus botellas de whisky. Le ofreció la bebida pensando que le convenía quedar bien con la prensa para tener publicidad gratuita. Ahora se reprochaba no haber adivinado las intenciones del periodista y recordaba que desde su primera visita había dado señales de mala fe, como aquel comentario sobre la extrañeza que le había causado encontrarla en un departamento de la Calzada Zaragoza, cuando las demás ex señoritas vivían en lujosas mansiones del Pedregal o Las Lomas (9 y 10).

Las analepsis no están a cargo de los personajes sino del narrador que, además de contar la historia, mediante intensos cuadros y descripciones

muestra el pasado con la misma viveza e inmediatez del relato primero o diegético. De esta manera, en retrospectiva, el narrador uno proporciona los acontecimientos más importantes de la historia de la protagonista, signada por su belleza y mala fortuna, que la involucraron en una vida vertiginosa y delirante, enfatizando las diversas relaciones amorosas que tuvo, y que se constituyen en ejes narrativos, comenzando por el último, sus amores lésbicos con Iris su compañera de vida y de espectáculo en el cabaret Califa, un antro de mala muerte, en que lo llamativo de la actuación de Selene no sólo era desprenderse de su ropa, sino de la banda de Señorita México.

Antes vivió en amasiato con Rodolfo Hinojosa, un agente de la judicial con el que precipitó su degradación al haberle permitido toda clase de vejaciones, insultos, golpes, imposición de un aborto, explotación y venta de su cuerpo a otros, para finalmente abandonarla, quitándole casa, joyas y demás premios obtenidos en el concurso:

Durante la semana posterior a ese pleito definitivo hizo un repaso de su relación con Rodolfo desde los tiempos del noviazgo. Cavilaba horas enteras pasando sus dedos sobre los moretones que le había dejado como nomeolvides. Su error había sido no abandonarlo tras haber descubierto que consentía y propiciaba sus encuentros con el senador Escalante [...] Más tarde, por una mezcla de indignidad y cobardía, aceptó una y otra vez las reconciliaciones hipócritas (el ramo de flores y la pulsera como indemnización por cada madriza) que iba dejando tras de sí un sedimento de rencores, una lista de agravios sin venganza (56).

Su relación anterior había sido con su padrino y amante Ultiminio Cruz, viejo líder del sindicato de transportistas que, con triquiñuelas, la ayudó a obtener el título de Señorita México, y que hubiera sido un buen protector para ella, pero se le murió muy pronto. Conoció a este hombre después de abandonar a su primer esposo, un enclenque vendedor de refrescos con quien se casó para escapar de las privaciones de su casa

–acentuadas por la muerte de su padre– y en quien sólo encontró más tedio y más pobreza:

Huir de Baltasar significaba también huir de una cárcel moral, tirar los galones de buena conducta, emputecerse a los ojos de los demás. Antes de que oscureciera tenía que llegar a un punto de la ciudad donde no se le ocurriera buscarla. En cualquier hotel, en otros brazos, dormiría más a gusto que en su lecho matrimonial. Cruzó la avenida Parque Lira y se echó a correr. En cada bocacalle se detenía para cerciorarse de que Baltasar no la venía siguiendo. Al cruzar la Avenida Jalisco oyó que le gritaban “mamacita, dónde vas tan aprisa”. El piropo la envalentonó, y aunque no traía dinero detuvo un taxi.

–Al monumento de la Revolución, por favor (148).

El recorrido amoroso de su vida lo había iniciado el día que cumplió quince años, al entregarse a su primo Arturo Dávalos, quien a fin de cuentas embarazó a otra joven con la que tuvo que casarse.

Una más de las tareas que el lector tendrá que realizar es ordenar las secuencias del relato uno, cronológicamente de principio a fin, para después contrastarlas con las que conforman el relato del narrador dos. Este es un narrador autodiegético, que relata en primera persona gramatical su propia historia en la cual es el héroe o heroína; inicia su historia *ab ovo*, aunque con marcada compresión de tiempo y supresión de varios pasajes importantes. Se trata de Selene Sepúlveda, que después del efímero éxito logrado con el nombramiento Señorita México 1966, cayó en la decadencia y, ya con algunos años y kilos de más, es entrevistada por el reportero a quien cuenta su vida o “una visión risueña y cursi de su vida”.¹⁶ La historia de Selene queda grabada en casetes, como reflejo de la

¹⁶ Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*. Ensayo (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 1991) 392

relación entre los medios masivos de comunicación y la literatura, recurso muy empleado entre los narradores contemporáneos:¹⁷

Supongo que usted quiere que empecemos desde el principio ¿verdad? ¿Le hablo de cuando era niña? O si quiere comienzo más adelante, con lo del concurso y esas cosas que le pueden interesar más al público, ¿no cree? Ándele [sic], cómo será, deme [sic] por lo menos una ayudadita [...] *Ora sí apachúrrele, que ya me siento inspirada, como dicen los artistas* [el énfasis es mío]. Yo me crié en un hogar de clase media media ¿sabe? No le voy a decir que fui una consentida ni mucho menos, porque a mi papá no le faltaba dinero pero tampoco lo tenía de sobra para cumplirnos cualquier caprichito [...] Desde chiquitas nos enseñaron que debíamos abrirnos paso por nosotras mismas, que nada nos iba a caer del cielo (15 y 16).

EL LECTOR, CONSTRUCTOR DEL TEXTO

La obra se presenta ante el lector como una especie de “estado de vacío” que éste debe ir llenando. Los espacios vacíos o *blanks* –según Iser– “describen menos una carencia de determinación del objeto intencional o de las perspectivas esquematizadas que más bien la capacidad de ocupar un espacio determinado del sistema en el texto por medio de las representaciones del lector”.¹⁸ Dichos vacíos son inherentes a toda obra narrativa, la

¹⁷ En una entrevista concedida por Serna a Vicente Francisco Torres, a la pregunta que éste le hace sobre el uso de recursos de comunicación masiva, como el casete, en la construcción de sus novelas, aquél contesta: “Tienen la función de agilizar el relato; además es una manera de divertirme y de tratar de que el lector tenga una lectura fresca [...] Hay una unión entre el lenguaje de los medios de comunicación y el literario; todo es posible de literaturizarse [...] Por otro lado, hay un reflejo de la cultura popular, del acercamiento entre la cultura de masas y la alta cultura. Ya no hay una división tajante, sino que se ha llegado a un estado intermedio” (402 y 403).

¹⁸ Iser, *El acto de leer*. 280.

cual presenta una serie de escenas sincrónicas que el lector debe organizar y relacionar para formar una imagen diacrónica según instrucciones implícitas en el texto. El lector llena los vacíos creando conexiones que forman un todo coherente de los segmentos, inventando inclusive los enlaces que el texto admite en un momento determinado y verificándolos o rechazándolos más adelante en la lectura.

Entonces, más que una exigencia de complementación los espacios vacíos muestran una exigencia de combinación, pues constituyen un potencial de ensamblaje. En *The Implied Reader*, Iser considera que un texto contiene, potencialmente, todo un universo y utiliza la metáfora de las estrellas que aclara todavía más este hecho: “las *estrellas* en un texto literario son fijas; las líneas que las unen, variables”;¹⁹ pero esta pluralidad de elementos latentes que la lectura actualiza está, en cierta medida, programada y controlada por el propio texto, que necesita del lector para que sus potencialidades se actualicen. Los “blancos” programados en un texto son posiciones de lectura que indican la perspectiva cambiante del lector.

El texto se propone al lector como un “modelo” de construcción de un mundo que entrará en relación, ya sea de concordancia o de discordancia con el mundo del extratexto, por lo que tiende a ser de naturaleza referencial, ya sea para evocar o para subvertir al referente. El conjunto de habilidades inferenciales y la serie de lecturas y conocimientos o informaciones previas, que el lector debe poseer, ha sido llamado por Iser *repertorio literario*: “en cuanto que el texto encapsula unos conocimientos previos”²⁰ y que, además, incluye la competencia literaria que capacita al lector para reconocer alusiones de carácter histórico, político y cualquier referencia a las normas del mundo exterior a la obra, es decir: “al contexto sociocultural en su sentido más extenso en el que el texto ha

¹⁹ Wolfgang Iser, *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University, 1974) 282.

²⁰ Iser, *El acto de leer*. 117.

brotado”.²¹ La combinación y reorganización de los elementos suministrados por el texto son las actividades primordiales del lector, de modo que la imagen que éste construye de la obra consta de personajes, espacios, conflictos, sistemas sociales y códigos ideológicos vigentes.

En *Señorita México* se presenta como telón de fondo el contexto sociopolítico y económico de los años sesenta en la Ciudad de México: la pobreza, las diferencias sociales, la violencia en aumento, el 68, todo formando parte de los círculos de falsedad, cursilería y corrupción de la sociedad mexicana. El blanco de burla del autor implícito se coloca donde la crítica se rehúsa a apuntar, se cierne donde se puede destruir una imagen estereotipada, se rebela contra la impostura, la inautenticidad, las falsas pretensiones, la solemnidad. En la historia que se cuenta en la novela está su visión de la sociedad mexicana, del individuo, del amor, del sexo, del poder: “si un texto ha de decir algo, lo ha de hacer para el presente más inmediato del lector”.²²

EL NARRATARIO MEDIADOR ENTRE NARRADOR Y LECTOR

Toda narración presupone no solamente (al menos) un narrador, sino también (al menos) un narratario, es decir, alguien a quien el narrador se dirige. Ambos son creaturas ficticias, construcciones novelescas.²³ El narratario, entre otras funciones importantes, actúa como mediador entre narrador y lector y sirve para comprender cómo opera el relato. Según Genette, la correspondencia entre narrador y narratario se da en un mismo nivel narrativo,²⁴ de modo que en *Señorita México* el relato del primer narrador instala un narratario extradiegético y, el del segundo, uno intradiegético.

²¹ *Idem.*

²² Antonio Marquet, “Enrique Serna y la figura del Lector”, *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno* 1022 (1997): 6.

²³ Gerald Prince, “Introduction a l’étude du narrataire”, *Poétique* 14 (1973): 178.

²⁴ Gérard Genette, *Figures III* (París: Seuil, 1972) 238 y 239.

El narratario correspondiente al narrador uno es implícito, su presencia es abstracta, aunque para él se narra; en cambio, la presencia ficcionalizada del narratario correspondiente al narrador dos se concretiza en el reportero que hace la entrevista, si bien de él no se proporcionan mayores datos, ni su nombre ni su fisonomía, y nunca se le oye hablar, de modo que el lector debe presuponer sus preguntas:

[...] Sí, sí, claro que hago palenque, pero no se crea que el número es igual de atrevido que el del Faraón ¿eh? Salgo más discreta, porque con esos rancheros nunca se sabe lo que puede pasar, con decirle que a una compañera la estaban violando porque se le descosió el vestido a media canción. Y eso que era folclórica, no vedet como yo. Pero bueno, le hablaba de Arturo (17).

Más bien la que charla todo el tiempo (a la manera de *La princesa del Palacio de Hierro*, de Gustavo Sáinz) es Selene: “¿Seguro que no quiere un cafecito? Pídale ahora o calle para siempre, porque si me encarrero con los recuerdos luego no voy a poder parar” (15); la charla de la mujer aparte de ser vulgar e insubstancial, se ve entorpecida por continuas interrupciones y digresiones; sin embargo, resulta muy divertida:

[...] Debe ser Iris, un momento por favor. Sí, sí, señorita la acepto... Es ella, me habla desde Zacatecas. Vaya, hasta que por fin te reportas, cabrona. Disculpe, es que así nos llevamos... Nada, aquí contándole mi vida a un reportero, te acuerdas, el de la revista que te dije... ¿Y hasta cuando regresas?... Ah, tráete queso de tuna, no seas mala [...] Que regresa hasta dentro de tres semanas porque su caravana se la lleva a San Luis Potosí; chin, no sé que voy a hacer sola tanto tiempo... Pero le estaba contando de Baltasar (39).

Ambos narratarios dependen para su actualización de las estructuras discursivas que los conforman: básicamente interpelaciones, compara-

ciones, analogías, descripciones, explicaciones y referencias a objetos o realidades extratextuales. Todas estas operaciones o actividades, al tiempo que configuran al narratorio constituyen concesiones al lector, más que para su comprensión para su reconocimiento, para que éste les dé su acuerdo y comparta su enciclopedia con la del autor; si bien, lo más seguro es que el lector “ni siquiera se percate de que está siguiendo instrucciones de lectura y de que se está identificando, en tanto que lector real, con el narratorio propuesto por las estructuras narrativas y discursivas del texto que lee”²⁵

Las dos historias a la vez que se alternan van conduciendo al lector a tener una visión completa de la historia, pues éste ocupa una posición privilegiada frente al mundo narrado, porque es él quien hace converger todas las demás perspectivas, acumulando de este modo formas de significación más complejas. Pero el lector deberá participar activamente restituyendo un orden que le dé sentido al texto, para lo cual llenará huecos, establecerá interconexiones, inferirá significaciones, en fin, participará en un juego constante entre lo dicho y lo no dicho, entre lo explícito y lo implícito. En el cruce de una y otra historia se plantea el problema de la verdad. El lector llegará a descubrir que Selene miente o cuenta las cosas a su manera, modificándolas, callando unas, alterando otras, tratando de presentar una realidad enmascarada, como ella quisiera que hubiera sido su vida, que al ser confrontada con el rigor y la ironía que impregnan el relato del narrador uno, se va aclarando.

IRONÍA Y PARODIA

Así, en el manejo de estas discrepancias surge la parodia:²⁶ resulta que la Señorita México no es el ejemplo de castidad y probidad esperadas en

²⁵ Pimentel, *op. cit.* 178.

²⁶ La parodia entendida no sólo como imitación burlesca de una obra literaria de cualquier clase, sino también de los gestos, manera de hablar o actitudes de alguien, o de

la ganadora del “más alto honor a la belleza mexicana”, sino una joven señora que abandonó a su marido y obtuvo el título por intervención directa de su amante en turno. A pesar de que su familia no tiene relaciones con ella, la presenta –en especial a su madre que considera a la joven como una cualquiera– como sumamente interesada en el certamen y en su triunfo:

[...] No, ellas no estaban, le digo que prefirieron verlo por tele pero aunque no me acompañaran físicamente estaban allí conmigo en espíritu ¿no? Cuando desfilamos por primera vez a todas les echaron porra y a mí sólo me aplaudieron, pero yo me consolaba pensando que Águeda y mi mamá estaban en la casa cruzando los dedos y eso me levantaba la moral (66).

Selene magnifica su participación en el concurso Miss Universo cuando ésta –según el relato del primer narrador– fue realmente desangelada, ya que ni siquiera quedó dentro de las veinte finalistas y, a falta de ritmo y gracia suficiente, tuvo que ser sustituida por una modelo profesional en el espectáculo musical en que tradicionalmente intervienen las representantes de cada país:

Las cuarenta y siete candidatas debían participar en un espectáculo musical [...] fue necesario practicar seis horas porque Selene y la Señorita Costa Rica se retrasaban a la hora de desdoblar el mundo. Notando su torpeza y su incapacidad para la danza, el coreógrafo las colocó en la zona menos visible del escenario, pero aún así echaban a perder el show [finalmente] Tuvieron que sustituirlas por dos modelos profesionales (104).

cualquier otra cosa, según el *Diccionario* de María Moliner. En el espacio de un texto se cruzan y neutralizan otros múltiples textos, literarios, sociales, políticos y provenientes de otras manifestaciones culturales: cine, radio, periódico, canciones populares, concursos nacionales e internacionales.

El viaje por Europa –que fue uno de sus grandes premios– la aburró intensamente, sobre todo los museos y la vida cultural, sin embargo, trata de dar una imagen contraria y hasta a su mismo padre –un elevadorista del edificio de la Lotería Nacional– lo hace aparecer muy interesado en las obras de los grandes maestros de la pintura universal: “En Francia nos llevaron a un chorro de museos y yo pensaba, caray, si mi papi estuviera aquí conmigo, porque a él le fascinaba la buena pintura, o sea de los grandes maestros” (92).

Para parodiar el concurso no le hace falta al narrador uno más que recurrir al mismo espectáculo televisivo: Jorge Labardini recitando la lista de premios para la triunfadora. Paco Malgesto como animador. Selene pronunciando un discurso de contenido social escrito por un reportero de *Novedades* con imprecisiones de vocabulario como “medidas gástricas” por drásticas. El jurado –integrado por locutores de radio, estrellas deportivas, galanes y actrices de la TV, modistos y demás– bebiendo y divirtiéndose a costillas de las concursantes. La ironía y el sarcasmo del narrador desplegadas al máximo: “Las señoritas de provincia ensalzaban cataratas, ríos, montañas, la fauna, la flora y la repostería de sus estados” (121). Y la banda de Señorita México para Selene, que todavía se hace la ingenua: “Si Ultiminio había llevado su capricho al extremo de invertir dinero para que triunfara, Marilú tenía que estar metida en el chanchullo. Lo que la tranquilizaba era que aun sin ayuda tenía todo para ganar” (22).

Mas los elementos paródicos relacionados con Selene aparecen atenuados, porque habla de su vida desde su propia perspectiva, como convencida de que dice la verdad, con la máscara que ella misma se ha puesto y a la que está acostumbrada como a su piel. Recuerda su triunfo cuando de su cuerpo han desaparecido la gracia y *sex appeal* que la caracterizaron en su momento y que ahora evoca sumida en una terrible soledad. No ha sido amada plenamente por ningún hombre en su vida, siempre ha sido vista como objeto sexual que está ahí para ser penetrado, sus amantes la exhiben como gema rara y atrayente, su

supuesto marido le ha sacado todo el provecho posible, y ella se ha dejado usar, se ha dejado llevar por las circunstancias, por eso al final de su vida está sumida en sus contradicciones, sus altibajos de generosidad y mezquindad, su ternura egoísta y su propensión al suicidio.

Lo que hubiera querido ser lo deja plasmado en el relato que hace al periodista, donde todavía se contempla como una triunfadora con grandes perspectivas de trabajo, viajes y matrimonio. Lo que ha sido lo relata el narrador objetivo. Lo que realmente es, aflora en el cruce de discursos: una “pobre muñeca rota” cuya prometedora vida se convierte en lastimoso fracaso, por lo que finalmente el personaje mueve a compasión.

Hemos visto que tanto las estructuras narrativas como las discursivas de un relato contienen, en forma potencial, una especie de programa de lectura mediado por las figuras abstractas del narratario y del lector implícito o virtual; pero el texto no sólo pone a prueba la competencia del lector, sino que ayuda también a producirla o desarrollarla, pues prever al lector modelo, según Eco: “no significa sólo esperar que este exista, sino también mover el texto para construirlo”.²⁷

Las nuevas formas de contar tratan de interpretar los procesos mentales que se asemejen a ellos, tal vez como una emulación del pensamiento humano y su multiplicidad de posibilidades de interrelación y conexión. Este tipo de escritura surge de la necesidad de los hombres por concebir retos y juegos mentales que planteen mayores niveles de complejidad, pero que, a la vez, les permitan independencia intelectual y goce estético. La novela *Señorita México*, de Enrique Serna, caracterizada básicamente por la no linealidad y una serie de recursos relacionados con ésta (alternancia, tiempo reversible, multiformidad, etc.), incita al lector a realizar una lectura activa de la obra, puesto que le exige conexiones culturales, lingüísticas, conceptuales, vivenciales, que le permiten –por un lado– ampliar su significado y alcance y –por otro–

²⁷ Eco, *op. cit.* 81.

difuminar los límites entre autor y lector. Los resultados de esta herramienta van más allá de lo lúdico y se convierten en una posibilidad heurística de aprendizaje, en la que el lector activa su inteligencia para crear su propia significación y sentido.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

BIBLIOGRAFÍA

- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Palabra en el Tiempo 142 (Barcelona: Lumen, 1981).
- Friedman, Norman. *Punto de vista en la novela: desarrollo de un concepto crítico*. Trad. Teresa Lobo Ibáñez. México: Huellas / UAM-Iztapalapa, s.f.
- Genette, Gérard. *Figures III*, París: Seuil, 1972.
- Grupo μ . *Retórica general. Comunicación 27*. Trad. Juan Victorio, Barcelona: 1987.
- Gullón, Germán. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Teoría Literaria: Texto y Teoría 6. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1974.
- _____. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. J. A. Gimberna. Teoría y Crítica Literaria. Taurus: Madrid, 1987.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Trad. Joseph M. Pujol y Jem-Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- Marquet, Antonio. "Enrique Serna y la figura del Lector." *Sábado*, suplemento cultural de *Unomásuno* 1022 (1997): 6.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Lingüística y Teoría Literaria. México: Siglo XXI, 1998.
- Prince, Gerald. "Introduction a l'étude du narrataire." *Poétique* 14 (1973): 178-196.

- Serna, Enrique. *Señorita México*. Platino. México: Plaza y Valdés, 1993.
- Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana*. Ensayo. México: UAM-Azcapotzalco, 1991.
- Trejo Fuentes, Ignacio. "Dos décadas de narrativa mexicana." *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Ed. Federico Patán. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado, Boulder, 1992. 101-111.

ONETTI: CIUDADES, PUEBLOS Y UNA ISLA

ROCÍO ANTÚNEZ OLIVERA

El espacio predominante en las narraciones de Juan Carlos Onetti es el urbano; la vida de sus personajes se desliza sobre el cemento de ciudades o pueblos, y desde allí se imaginan otros mundos.

Uno de los primeros críticos en advertir la condición urbana de sus textos fue Emir Rodríguez Monegal, quien a lo largo de diversos ensayos insiste en la idea de que el mundo creado en las narraciones onettianas es el de la ciudad rioplatense del siglo XX. Y añade que con sus primeras novelas, este escritor marca también el acceso de una nueva promoción de narradores que en el Río de la Plata como en México, en el Perú como en Chile, en Cuba como en Venezuela, irán descubriendo el nuevo rostro de la América Latina, el de una “modernidad caótica, angustiosa”. Un rostro distinto con respecto al dibujado por “los grandes novelistas de la tierra y la selva”, como José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes y Ciro Alegría, Onetti se situaría en una etapa decisiva de las letras latinoamericanas, “la del descubrimiento del nuevo mundo de la gran ciudad, de sus hombres, sus proyectos, sus muertes”.¹

Por su parte, en la década de los setenta Mario Vargas Llosa habla de tres tipos de novela en la historia de la literatura hispanoamericana: la novela refleja (siglo XIX), la primitiva (en cuyo catálogo incluye muchos de los títulos mencionados por Rodríguez Monegal) y la de creación, “La novela de creación no es posterior a la novela primitiva”, dice Vargas Llosa, “Apareció discretamente cuando ésta se hallaba en

¹ Emir Rodríguez Monegal, “Onetti o el descubrimiento de la ciudad”, *Capítulo Oriental* 28. *La historia de la literatura uruguaya* (Montevideo: CEAL, 1968) 433.

pleno apogeo, y desde entonces ambas coexisten, como los rascacielos y las tribus, la miseria y la opulencia, en América Latina”.² Páginas más adelante agrega: “Se ha dicho que el paso de la novela primitiva a la nueva novela es una mudanza del campo a la ciudad: aquélla sería rural y ésta urbana. Esto no es exacto [...] sería más justo decir que la mudanza fue de los elementos naturales al hombre”.³

En nuestra hipótesis, la riqueza de la concepción onettiana de la ciudad radica en el trabajo con la complejidad de la sociedad urbana en el interior mismo de sus habitantes, en sus relaciones y lenguajes y, por tanto, en la fisonomía del discurso novelesco. Espacios desolados (desiertos para el individuo aislado en la muchedumbre) o relaciones pueblerinas emergen en cada esquina de sus grandes ciudades; tipos humanos y conductas metropolitanas se instalan en sus pequeños pueblos.

Narraciones de las grandes urbes rioplatenses son algunas de las primeras novelas, como *El pozo*, *Tierra de nadie* y *La vida breve*. La ciudad moderna, sus arritmias, cortes e interrupciones fascinan al novelista experimental que fue Onetti en su primera etapa. Sin embargo, también en ese espacio frenético emergen bolsones de tiempos pasados y espacios campiranos.

En textos más breves aparecen también algunos pueblos, como el de la provincia argentina de “Un sueño realizado” o el de la sierra de “Los adioses”.

La migración del pueblo a la ciudad o de la ciudad al pueblo constituye buena parte de sus historias. Por otra parte, muchos de ellas son motivadas por el fantaseo con un espacio deseado perdido o imaginado: aquel que no se tiene y, por lo tanto, se desea.

También merece reflexión el hecho de que, a excepción de algunos textos tempranos y de menor valor literario como “El obstáculo”, “Los

² Mario Vargas Llosa, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina.” *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, ed. Aurora M. Ocampo, pról. Ernesto Mejía Sánchez (México: UNAM, 1973) 183.

³ *Ibid*, 190.

niños en el bosque” y *Tiempo de abrazar*, Onetti no construye sus ficciones sobre la base de un sistema de exclusiones tajantes. La oposición campo/ciudad, propia de estos relatos y algunos artículos de esta época,⁴ pronto se desvanece para dar lugar a complejas relaciones de colindancia y simultaneidad.

Vargas Llosa fija el nacimiento de la “novela de creación” en *El pozo*, y advierte que gracias al manejo del lenguaje y al rigor de la técnica, los asuntos que expresa adquieren dimensión universal.

“Solo y entre la mugre” del cuarto de vecindad, Eladio Linacero recuerda, imagina, percibe, pero sobre todo, escribe. En ese texto se dibujan fragmentos de ciudad sobre el fondo de inmensidades lejanas. Así por ejemplo, el recuerdo de sus conversaciones con Hanka instala la soledad propia de la llanura argentina en un reservado de restaurante: “Entraba mucho frío en el reservado con cerco de cañas enredaderas. Me acuerdo de que las voces que llegaban traían una sensación de soledad, de pampa despoblada. Había un caño embutido en la pared de ladrillos, bastante estropeada”.⁵

El “desierto en la ciudad”, del que hablaba Arlt en varias de sus crónicas, la sensación de soledad en la muchedumbre citadina o en la relación de pareja llega a *El pozo* por el lugar común de la pampa despoblada.⁶

En esta novela emerge también un tipo de espacio construido a la medida del deseo propio del habitante de ciudades multitudinarias, cuya cotidianidad transcurre en el gris del cemento, sometido a la temporalidad

⁴ Me refiero a algunos de los artículos publicados en las columnas del semanario *Marcha* entre 1939 y 1941. Estos textos intentan abrir el debate, provocarlo, de ahí que la actitud del autor suela ser mucho más maniqueísta allí que en los textos de ficción.

⁵ Juan Carlos Onetti, *El pozo, Obras completas*, pról. Emir Rodríguez Monegal (México: Aguilar, 1970) 59.

⁶ Recuerdo una crónica fechada en 1929: “[...] para todo hombre desesperado, la ciudad es como un desierto donde no cabe esperar piedad ni socorro de nadie. Un desierto de interminables calles rectas, de innumerables casas de puertas abiertas o cerradas [...]” Roberto Arlt, *Obras*, vol II, *Aguafuertes*, ensayo prel. David Piñas (Buenos Aires: Losada, 1998) 217.

monótona de la rutina. Este espacio imaginado desde las urbes es el de las “aventuras”; sus primeras ocurrencias se dan en cuentos tempranos, como “Avenida de Mayo/Diagonal/Avenida de Mayo” y “El posible Baldi”. Soñados o fabulados en la vigilia, los territorios donde transcurren las aventuras constituyen la otra cara de aquellos donde se representa el presente del flaneo en los dos cuentos mencionados.

En la novela de 1939, el espacio de las “aventuras” contrasta con la pobreza, la soledad y la mugre del cuarto de vecindad donde se ubica el presente de la escritura. Con distintos prólogos y por diversos caminos que parten de la imaginación, Eladio Linacero, protagonista de aventuras en tierras exóticas para un rioplatense, concibe una proximidad humana donde la cercanía de los cuerpos sustituye, paradójicamente, a las palabras. La taberna donde un puñado de hombres derrocha camaradería y juega por centavos ocupa en el discurso el lugar de la antesala de la cabaña de troncos, el templo itinerante del encuentro amoroso. Espacios para relaciones humanas viejas como el mundo, pero también nuevas como ese escritor *amateur* que ocupa el centro de la escena, quien ha nacido con el siglo XX.

Especial atención merece *Tierra de nadie*, publicada en 1941, donde el espacio de la mayor urbe rioplatense parece reclamar la utilización de técnicas entonces relativamente nuevas, como la interrupción, el montaje, la itinerancia del narrador. Aun en este texto, radicalmente experimental, irrumpe la llanura pampeana en los escenarios bonaerenses. Los aires de provincia encarnan un cuestionamiento del proyecto modernizador, una desconfianza constitutiva de sus propios actores: los integrantes del grupo de intelectuales y artistas cuyos nombres pautan el territorio porteño y guían los recorridos del discurso.

Junto a los cuartos o los espacios abiertos donde los seres se aíslan y monologan, el espacio urbano en *Tierra de nadie* consta de lugares de reunión: allí se habla y se escuchan conversaciones. En el inventario de esos puntos de coincidencia podemos incluir una kermés en los primeros

fragmentos, “el molino de la alemana” en diversas ocasiones, el velorio del escritor, Llarvi, cuartos de pensiones o de casas, oficinas, escaleras...

La instancia reflexiva típica del discurso onettiano, dispersa aquí en tanto no existe un narrador representado, se adjudica en diversas ocasiones a un personaje masculino, Aránzuru, pariente porteño de Eladio Linacero. El continuo pasaje por su nombre, su actuación y reflexiones, lo convierten en una figura importante de esas constelaciones inestables que nuclean a los personajes de esta novela. Al igual que *El pozo, Tierra de nadie* termina enfocando la silueta de “un hombre solitario que fuma” y escucha los ruidos nocturnos de la ciudad: cercanos, individualizables y algo pueblerinos en la primera novela, masivos e indiscriminados en ésta.

Sentado en el muelle, vio un pájaro blanco que planeaba bajando. A sus pies flotaba una masa amarillenta, rodeada de un círculo de grasa. Encendió un cigarrillo y montó una pierna, echando alegremente el humo hacia la luz confusa del atardecer en el río.

Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse.

Oyó una música de acordeón que llegaba desde los barcos negros junto al transbordador, o de los cafetines de la orilla. Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino.

Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido.⁷

⁷ Juan Carlos Onetti, *Tierra de nadie*. LXI, 260-261.

De lejos, la ciudad es la colmena, el hormiguero baudelairiano, productor de un zumbido incomprensible. De cerca se distinguen los timbres, los acentos, los idiomas: hablan hombres y mujeres de una comunidad humanizada por el lenguaje. Siempre itinerante, a la caza de escenas donde no se detiene durante mucho tiempo, el narrador de *Tierra de nadie* inevitablemente escucha y refiere lo hablado en espacios distintos, componiendo en su tránsito una novela polifónica.

Ya desde estos primeros textos, las paredes onettianas adquieren la delgadez de las mamparas; esa cualidad porosa que resultará determinante en los apartamentos gemelos de *La vida breve*. A través de ellas se oyen las voces sin rostro de los vecinos, páginas en blanco para la imaginación urbana.

En el fragmento VI, después de tener sexo con Nené, la joven que aborta páginas más adelante, el hombre se aísla y deja derivar su pensamiento. El narrador aquí ve, pero sobre todo oye a través de las percepciones del personaje masculino; escucha y refiere, entrecomillado, su monólogo interior, o se distancia y narra con “objetividad”. La escena reúne el parloteo de la mujer que se viste y arregla frente al espejo, el monólogo interior del personaje masculino y la voz diferenciada del narrador en tercera persona. Desnudo en una cama de amueblada, con los movimientos de su novia frente a los ojos y sus coplas canturreando en los oídos, el monólogo interior del amante deriva hacia los temas del tiempo y la palabra, mientras los cuerpos se separan.

“El reloj picotea sin descanso y esto es el tiempo.” Aránzuru vacilaba entre imaginar el minuto en todo el mundo y el minuto en él, cuerpo y alma. Lo tentaba una poesía fácil de nombres geográficos y científicos. Después, se le ocurrió buscar una sola palabra que lo encerrara todo. Recordaba ahora cuántas veces el viejo Num había cambiado el nombre de la isla: Anakai, Tangata, Faruru: ... “¡Con una efe de la garganta...”

Nené le besó el hombro y saltó de la cama. Una luz sonrosada caía en el círculo del reloj.

– ¡Ya más de las siete! Sancta sanctorum...⁸

El más provisorio de los interiores urbanos, el cuarto de hotel de paso, condensa por un momento la ciudad y las formas de vida metropolitanas. Los personajes las actúan aislándose y derivando hacia sus existencias individuales, mientras el narrador muestra la divergencia de los cauces. La mujer canturrea, se mira al espejo, da la espalda al hombre y trae al cuarto provisorio los tiempos comunes de la ciudad: habla de esos tiempos, comprobando su paso en el reloj y en la rutina del vestido. Todavía en la cama, el hombre medita con el eterno cigarrillo en la boca y el cuerpo desnudo; cierra los ojos para despedirse de la mujer próxima y del momento compartido para deslizarse por sus propios túneles hacia la ciudad que les rodea, seguido de cerca por el narrador, quien refiere su palabra interior.

Como en el muelle de la última escena, en la amueblada se oyen los ruidos de la metrópoli, ahora diferenciados en la palabra silente del hombre. No son otros que los sonidos típicos de los hoteles de paso; dentro y fuera del cuarto, los diferentes tiempos de la ciudad. En el afuera timbres, relojes, autos; dentro del cuarto, los resoplidos, silbos, canturreos y frases de la mujer. Por un momento, la percepción auditiva del hombre convierte el hotel de paso en el corazón clandestino de la metrópoli:

Tumbado en la cama, cerró los ojos. Alargaba los labios para sostener el cigarrillo apagado. Nené se clavó el peine en el pelo y tiraba despacio, entre resoplidos y silbos.

Se despidió de ella con una profunda mirada al hueco de las corvas. Se oían sonar timbres en todos lados, cerraban con sigilo todas las puertas de la amueblada. Los autos cambiaban ruidosamente de velocidad en el portón de salida. Ahora el reloj picoteaba el tiempo sin descanso. Diez

⁸ *Ibid.* 108.

y nueve y nueve, hora de Buenos Aires. Atrás de la cortina y su moña roja estaba la ciudad. Tres millones de personas. Y sin embargo, una vez al día, era forzoso oler un aire de provincias, lento y sin madurez.⁹

Como Linacero, este personaje masculino experimenta la más aguda percepción de la ciudad en su propio interior; y para ello cierra los ojos, del mismo modo que en la escena final le da la espalda. El gesto y la posición corporal indican el comienzo de un momento de ensimismamiento; si visto desde afuera este personaje parece dormir (quizás soñar), de la piel hacia adentro su conciencia vigila.¹⁰ Aislado junto a su pareja en medio de los ruidos de la amueblada, Aránzuru protagoniza el más onettiano de los viajes: un descenso hacia el fondo de sí mismo, donde vislumbra una fugaz iluminación que no puede compartir cabalmente con ninguno de sus semejantes.

A pesar de las cifras millonarias de habitantes, de las velocidades audibles en los motores de los coches y del repiqueteo uniformador de los relojes, espacios y tiempos provincianos merodean por la ciudad. Ese “urbanita”¹¹ singularmente lúcido lo anota con un dejo ligeramente despectivo hacia lo “provinciano”: “Tres millones de personas. Y sin embargo, una vez al día, era forzoso oler un aire de provincias, lento y sin madurez”. Un aire que desmiente el proyecto modernizador, ese que se expresa en cifras vanguardistas y nombra a París y a Nueva York cada vez que se refiere a Buenos Aires.

⁹ *Idem.*

¹⁰ “Un personaje que contempla hosca y concentradamente sus uñas; otro que visualiza con obstinación un mínimo ángulo del techo, nos advierten que, en verdad, están vueltos hacia sí mismos, hacia los depósitos de la memoria o, en general, de su intimidad [...] Es un recurso común al mejor cine de nuestros días: el de Antonioni o de Truffaut, por ejemplo, en que el moroso detenimiento ante lo insignificante se hace vehículo para ahondar en la interioridad de los personajes.” Jaime Concha, “Conciencia y subjetividad en *El pozo*”, en *Juan Carlos Onetti*, ed. Hugo J. Verani (Madrid: Taurus, 1987) 172.

¹¹ Tomo el término “urbanita” de la traducción española del artículo de Georg Simmel, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, citada en la bibliografía.

Una vez más, Onetti pasa por el lugar común para decir algo distinto: su propio concepto de ciudad, pensado desde el interior de otro, un urbanita sensible y, por ende, neurótico e imaginativo. Ese huésped de hotel de paso piensa en imágenes y juega con las palabras, como un auténtico poeta:

Pensaba en la ciudad enorme que lo estaba rodeando, donde se hundían cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados. Lugares y gentes que existían ya, desde años y que bruscamente pondrían ante él sus rostros y sus gestos, máscaras distintas que mostraban y escondían los pasados.

–Anakai-tangatafaruru– murmuró.

Nené cantaba entre dientes y se fue acercando.

–¿Hablabas? No te beso por no despintarme.¹²

En el orden del discurso, las orillas de ese inmenso pozo metafórico, donde se hunden “cosas y seres y desde donde otros saltarían inesperados”, se ubican junto a una extraña frase, apenas murmurada. En la babel de “la ciudad enorme que lo estaba rodeando”, el hombre desnudo cae en la tentación de una “poesía fácil de nombres geográficos y científicos”. Anakai, Tangata, Faruru: [...] “¡Con una efe de la garganta...” La frase que pronuncia y que la mujer no entiende en el contexto de la escena y en el código compartido, encierra un trisílabo indescifrable, intercambiable por otros vocablos, igualmente extraños. Con este vocablo que suena fuerte y significa a lo largo de la novela se denomina un espacio: la isla de *Tierra de nadie*. “Pero no la traen los mapas.” Este territorio de ubicación y existencia indocumentables es una creación de la palabra.

La isla se menciona por primera vez como tema de una conversación de esta misma pareja, en un aparte de la kermés y después de un viaje de tren hacia el suburbio; en el trayecto, Aránzuru medita sobre el

¹² *Ibid.* 109.

tema del empobrecimiento de la naturaleza y de la vida en el ámbito urbano. Pocos párrafos más adelante, trazando así en la sintaxis del relato una relación de antecedente/consecuente, nace la isla: una creación imaginaria, materializada y vehiculada por el propio lenguaje, “como las palabras hacen la frase”.

Si pensamos en el cronotopo esencial de la novela, la ciudad de Buenos Aires entre 1938 y 1939, la isla abre la alternativa de un tiempo sin tiempo mensurable. La alternativa de un espacio primigenio, adonde no lleguen los disfraces propios de la condición metropolitana, ni los miedos y angustias que las noticias de la guerra empujan hasta “la ciudad más importante de Sudamérica, de la joven América”.¹³

Maryse Renaud habla del “mito de la isla” y la relaciona con nombres e imágenes del arte francés:

La sombra de Baudelaire planea sobre este lugar dichoso, que remite igualmente al mundo de la pintura. Porque si bien es cierto que no asistimos a ninguna verdadera descripción de la isla mítica, su solo nombre le otorgará el resplandeciente prestigio de los cuadros de Gauguin, cuya figura legendaria no sólo evocada en las primeras páginas de *Tierra de nadie* sino también en *Los niños en el bosque*, estrechamente asociada con unas experiencias cromáticas revolucionarias.

La visión de la isla se instalará entonces con naturalidad en un suntuoso universo de color, libertad y paganismo exultante, contrastando con la grisura de Buenos Aires y los motivos lúgubres de los cuadros de Casal, atravesados por resabios de un catolicismo atormentado.¹⁴

¹³ Esta expresión es usada por Onetti en el Prólogo a la primera edición de *Tierra de nadie*, texto que suprimirá a partir de la segunda: “El caso es que en el país más importante de Sudamérica, de la joven América, crece el tipo del indiferente moral, del hombre sin fe ni interés por su destino”. Citado por A. Rama, “Origen de un novelista y de una generación literaria”, *El pozo. Seguido de Origen de un novelista y de una generación literaria* (Montevideo: Arca, 1969) 71.

¹⁴ Maryse Renaud, *Hacia una búsqueda de la identidad*, trad. Hugo Giovanetti Viola (Montevideo: Proyección, 1994) 201.

A diferencia del “río sucio, quieto, endurecido” que significa la ciudad puerto, la isla circula, siguiendo la dinámica caminante del texto. En su andar se opone no sólo a las imágenes de los poemas o cuadros que evoca y a la vez reproduce, sino también a los espacios de la ciudad donde transcurre la vida de los personajes.

Si la seguimos como objeto del discurso a través de la novela, vemos que la isla abre un espacio alternativo, distinto y opuesto a aquellos en los cuales se la convoca: la aldea maorí de Utehería, con sus chozas y sus palmeras falsas en la kermés de los primeros capítulos; el puerto y los animales disecados de la casa junto al Riachuelo donde el viejo la describe; el hotel de paso; la casita del matrimonio por interés; el aire sucio de los cafés donde se formula la invitación al viaje; el escondite suburbano que los usuarios llaman “el molino de la alemana”; el muelle junto al “río inmóvil” del final.

Tan importantes como las imágenes que evoca o aquellas con las cuales contrasta, resultan las relaciones humanas que producen la isla y que ella, a su vez, convoca. En primer lugar, circula como tema de conversación entre los personajes de la novela. Pero su vehículo por excelencia es la palabra interior de Aránzuru, quien la conecta con el tema de la relación del hombre con la tierra en las primeras escenas y con diversos conceptos de ciudad en la escena final de la novela, mientras contempla el paisaje portuario. “Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse.” Formulada por un hombre aislado en el muelle, la reflexión constituye una línea de un coloquio directo con el lector.

El pensamiento de la isla acompaña a Aránzuru en su viaje a provincia, escondido detrás de su relación de macró con la prostituta encontrada en la escalera (Catalina, Cata, Katty: una mujer de nombre con variaciones, como la isla). Montado en un tren distinto al que lo llevara hacia Nené, pero que avanza también hacia la provincia, el personaje imbrica ambos viajes: “Aránzuru volvió a recostarse en el asiento. La mañana estaba fría y nublada, y en ella tanto daba irse a Faruru o a

provincias”.¹⁵ En estas circunstancias, Faruru se convierte en el nombre de un punto geográfico, un destino cualquiera para un alejamiento de la ciudad y, en este viaje, para una huida de la propia identidad.

En ese destino provisorio, Aránzuru vive disfrazado hasta que Cata, indignada al descubrir su profesión, le devuelve su viejo traje y su carnet; lo pone en su lugar (de abogado) denegándole el de macró. Con esta identidad descubierta y recuperada, el hombre regresa a Buenos Aires. Como otros urbanitas onettianos, Aránzuru jamás se convierte en provinciano por el hecho de alejarse de la ciudad; en el pueblo se disfraza de macró, con su traje ordinario y su continuo no hacer nada; pero lleva en su bolsillo su carnet del Colegio de Abogados y lo acompaña una prostituta, dos emblemas de la condición metropolitana.

El desenmascaramiento y el regreso lo impulsan hacia otra tentativa, la de viajar a Faruru con alguien que comparta la fantasía: un amigo, una mujer. De vuelta en la ciudad, Aránzuru asume su tercera identidad, autodenominándose “Señor Invitación al viaje”. Pero el viaje no es tal: ya no se trata de mudarse a otro lugar, sino de embarcar a cualquier semejante (“*mon semblable, mon frère*”) en la empresa de crear en un espacio alternativo y, con ello, crearlo. Esa tentativa termina con el hombre solo, sentado en el muelle junto al río inmóvil, de espaldas a la ciudad.

Si bien la isla circula transportada por la palabra y la figura de Aránzuru, su origen se remonta a otro personaje, cercano y a la vez distante de la generación de adultos jóvenes a la cual pertenece el abogado. El viejo embalsamador, Pablo Num, conocedor de la muerte y de las artes para conservar la apariencia de vida en los cadáveres, es el inventor de esa fantasía espacial. La isla que “no traen los mapas” se revela como el producto de la imaginación de un personaje profundamente enclavado en la cadena de la filiación; un hombre nacido en el

¹⁵ J. C. Onetti, *op. cit.* 70.

siglo XIX quien, en pleno siglo XX, cultiva junto al Riachuelo dos artes complementarios: el manual del embalsamador y el verbal del intercambio de bienes imaginarios. ¿Quién mejor para crear una isla de ilusión que un artesano capaz de insuflar apariencias de vida en los propios cadáveres? ¿Quién mejor que un hombre de otra época para instalar junto al Riachuelo bonaerense sueños e imágenes de artistas de la Francia del siglo XIX?

Ese viejo es también un padre que inventó una herencia para hacer feliz a su hija, la adolescente flaca capaz de parir un hijo donde abundan las relaciones estériles. La hija, a su vez, no sólo reproduce el vínculo filiatorio, sino que inventa otra herencia para hacer feliz a su padre: una muestra de que, efectivamente, la joven ha heredado de él un singular talento para la invención.

Ese viejo cuentero y la muchacha fértil se sirven de un abogado para certificar la realidad de su herencia imaginaria; éste sabe de papeles y trámites, de identidades falsas, de palabras sonoras y vacías y por lo mismo, todo-significantes. ¿Quién mejor que él para vender el cuento de la isla con certificados de existencia?

Esta trinidad original constituye una suerte de familia definida por los vínculos de sangre, pero también una pequeña comunidad de creyentes en los poderes del lenguaje. Ellos fundan un territorio enclavado en el imaginario de los habitantes de la ciudad, tan real y tan vívido como cualquier espacio fabulado.

Jaime Concha ve en esta novela, como en otros textos, “una gruesa y opaca lámina de sueños”, que “obstaculiza la relación natural de los personajes con su circunstancia”. Pero advierte que lo propiamente innovador de *Tierra de nadie* en el tema del sueño es que abre la posibilidad del *sueño compartido*. Y agrega: “Faruru, o como sea, es el necesario antecedente de Santa María, esa fantástica y completa ciudad imaginaria fundada de una vez para siempre en *La vida breve*”. En la novela de 1950 Concha ubica el comienzo de una fase distinta en el tema del sueño: el sueño de un hábitat colectivo:

[...] a la isla lejana de 1941 seguirá una ciudad enclavada a espaldas de Buenos Aires, con huellas de topografía montevideana, que, por lo mismo, introduce un cambio sustancial en la índole de lo fantástico manejada por Onetti [...] Pero, curiosamente, aun ese rasgo colectivo de la nueva ciudad y hasta algo de su peculiaridad imaginaria están ya, como embriones, en *Tierra de nadie*.¹⁶

En *Tierra de nadie*, la fabulación de ficciones se propone como un vínculo productivo, fértil, en medio de una serie de relaciones estériles y pasajeras. La isla genera una singular manera de la afiliación: inventar un espacio ficticio, bautizarlo, echar a andar la ilusión de trasladarse a él, ofrecer membresías de la hermandad de la fabulación en medio de una sociedad “real” donde los vínculos filiales y las viejas afiliaciones se resquebrajan y dejan a los seres metafóricamente aislados.

Otros personajes de esta novela sueñan empresas colectivas. Es el caso de Rolanda y Bidart, luchadores sociales con cuyos recorridos por el centro abre y cierra la novela. Rolanda, confinada a provincia, envía a su camarada una larga carta. El género epistolar, uno de los muchos que conforman el amplio *collage* de discursos contenidos en esta novela, se desvía con la carta de Rolanda hacia un subgénero canallesco, el anónimo, que reaparecerá luego en otros textos onettianos generando intrigas y relatos pueblerinos:

Te voy a contar una linda cochinada que estoy haciendo [...] Me puse, entonces, a mirar alrededor, hacia el pueblo donde llevan su vida. Tengo un lugarteniente. Una vieja que llenaría diez cartas y viene a limpiar y a lavar. Conoce todo, se orienta como un topo en la vida de las cincuenta casas del pueblo. Recordando tus sermones sobre el método, el orden, la importancia de los detalles, me fui informando de manera científica,

¹⁶ Jaime Concha, “Conciencia y subjetividad en *El pozo*”. *Juan Carlos Onetti*, ed. Hugo J. Verani (Madrid: Taurus, 1987) 143.

seleccionando adulterios, estafas, desvirginizaciones. Un fichero que ni en la Secreta. Cuando todo estuvo en su punto, comenzaron los anónimos. Hasta ahora, llevo anotados en mi haber una gresca, exhibición de armas, un viaje precipitado a Buenos Aires. Pero tengo confianza en el porvenir y todo se andará.¹⁷

De ese fichero elaborado con método riguroso, de resonancias naturalistas, surge otro modo de escritura, el anónimo, capaz de provocar acontecimientos novelescos y agitar el ambiente hasta en pueblos pequeños o ciudades pueblerinas. Cartas, anónimos, fotografías obscenas se leen e interpretan en relatos como “El álbum”, “El infierno tan temido” y, ni qué decirlo, en *Juntacadáveres*. Estos géneros intercalados en el discurso novelesco se vinculan con un género típico del discurso pueblerino o barrial: el chisme o comentario sobre la vida del prójimo.

En un trabajo sobre *Los adioses*, Silvia Molloy comenta los valores literarios de esa “ficción prostituida” y, citando a Proust, recuerda su presencia y analiza brillantemente las relaciones de comunicación que el chisme construye.¹⁸ Habría que pensarlo más extensamente aún, como un modo de participación en la vida comunitaria, pero, sobre todo, en una modalidad de esa sociedad para la invención de ficciones que Onetti rastrea incesantemente en ciudades y pueblos; falsos, intrascendentes y siempre superficiales en tanto interpretan desde afuera, chismes y comentarios se acercan, sin embargo, al meollo del sufrimiento humano, a esos abismos de historias encontrables en cada ciudad, en cada pueblo, en cada persona. El “aire de provincias” huele a miasmas humanas, esas que Onetti descubre en ciudades y pueblos,

¹⁷ Onetti, *op. cit.* 131 y 132.

¹⁸ Silvia Molloy, “El relato como mercancía: *Los adioses*”, Juan Carlos Onetti, ed. Hugo J. Verani (Madrid: Taurus, 1987).

donde los personajes exhiben una singular capacidad de asociarse para imaginar espacios alternativos o simplemente contar historias.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA

BIBLIOGRAFÍA

- Arlt, Roberto. *Obras*. Vol. II. *Aguafuertes*. Ensayo prel. David Viñas. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Concha, Jaime. "Conciencia y subjetividad en *El pozo*." *Juan Carlos Onetti*. Ed. Hugo J. Verani. Madrid: Taurus, 1987. 169-204.
- Molloy, Silvia. "El relato como mercancía: *Los adioses*." *Juan Carlos Onetti*. Ed. Hugo J. Verani. Madrid: Taurus, 1987. 262-278.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas*. Pról. Emir Rodríguez Monegal. México: Aguilar, 1970.
- Rama, Ángel. "Origen de un novelista y de una generación literaria." *Juan Carlos Onetti. El pozo. Seguido de Origen de un novelista y de una generación literaria*. Montevideo: Arca, 1973.
- Renaud, Maryse. *Hacia una búsqueda de la identidad*. Trad. Hugo Giovanetti Viola. Montevideo: Proyección, 1994.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Onetti o el descubrimiento de la ciudad." *Capítulo Oriental 28. La historia de la literatura uruguaya*. Montevideo: CEAL, 1968: 433-448.
- Simmel, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Trad. Salvador Mas. Barcelona: Península, 1986.
- Vargas Llosa, Mario. "Novela primitiva y novela de creación en América Latina." *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*. Ed. Aurora M. Ocampo. Pról. Ernesto Mejía Sánchez. México: UNAM, 1973. 183-197

DE ANIMALES Y OBSESIONES

...una realidad aterradora, desquiciante, es estar tan
cerca de la muerte que uno empieza a sentir

Su frío sobre los huesos.

Amparo Dávila

LAURA LÓPEZ MORALES

EN LA TRADICIÓN DE LOS BESTIARIOS

Ni Kafka ni Ionesco ni Gregorio Samsa ni Bérenger, los personajes de Amparo Dávila no se transforman en escarabajo o en rinoceronte, más bien viven una especie de metamorfosis desplazadas en virtud de que, sin asumir la apariencia de los animales que los atormentan y obsesionan, parecen delegar en ellos los apetitos, pasiones, fobias, deseos o terrores que los habitan.

En el universo narrativo de la escritora zacatecana nos topamos a menudo con animales cuya presencia, ya sea de carne y hueso o mero producto de la imaginación de los personajes, entraña una carga simbólica que, por fuerza, orienta la lectura de los relatos en los que aparecen. Esta galería zoológica, con su propia coherencia interna, nos inscribe de alguna manera en la antiquísima tradición de los bestiarios.

Aunque los estudios sobre animales o los compendios de fábulas que los manejan como protagonistas datan de la más remota antigüedad, fue en la Edad Media cuando se denominó “Bestiarios” a los tratados en verso o en prosa que describían animales reales o imaginarios. Con frecuencia, la descripción propiamente física iba acompañada por comentarios sobre aspectos simbólicos, además de comunicar una

intención moralizadora. De hecho, desde los albores de la humanidad podemos observar que los animales han figurado lo mismo en las cuevas prehistóricas, que en los relieves o esculturas de templos y edificios, religiosos o civiles de diferentes tiempos y culturas y, por supuesto, en la literatura.

Habría que decir que el animal es el ser impenetrable, extraño, indescifrable y que, en esa medida, se convierte en el receptáculo de terrores y fantasías del ser humano. Así pues, la rica tradición de este género nos ofrece un sinnúmero de catálogos meramente zoológicos, mitológicos, simbólicos o fantásticos... que confirman la importancia de estas criaturas en el imaginario de todos los pueblos, infinitamente más rico que cualquier zoológico real.

AL PIE DE LA LETRA O EN SENTIDO FIGURADO

Con este telón de fondo, sobre el que se dibuja lo que algunos consideran como un subgénero, podríamos señalar a grandes rasgos las modalidades discursivas que caracterizan la presencia de los animales en un texto.

Como apuntábamos anteriormente, desde la Antigüedad se recurrió a las diferentes especies animales como protagonistas de relatos con propósitos didácticos, pues se les dotaba de las virtudes y defectos de los humanos para mejor subrayar sus fallas y aciertos y con ello inducirlos al bien; en este sentido, en nada difieren de los perfiles de los personajes del género humano y para mejor ejemplo recordemos toda la tradición fabulística de Oriente y Occidente.

Otra modalidad que nos evoca los rasgos que caracterizan a estos seres es cuando se comportan como meros referentes en metáforas, símiles y otras expresiones lexicalizadas: “terco como una mula”, “ágil como una gacela”, “laboriosa como una hormiga”, “fiel como un perro”, “tener memoria de elefante”... La misma Amparo Dávila a veces recurre a esas construcciones; en “Fragmento de un diario” el narrador describe su propia mirada como la de un “ciervo, de un animal dócil”. En “El jardín

de las tumbas”, Jacinta dice a Marcos que no ponga “esos ojos de borrego agonizante”.¹

Una tercera esfera sería aquella en la que estas criaturas no pierden ni su naturaleza ni su esencia. Aunque a veces mantengan un vínculo especial con el entorno humano y hasta lleguen a ocupar un lugar protagónico, casi siempre constituyen parte del decorado y no dejan de ser animales. Tal sería el caso de Tina Reyes que, en el cuento del mismo nombre, lamenta en medio de su profunda soledad no haber tenido para hacerle compañía ni siquiera “un gato o un perro en ese cuarto tan pequeño [donde hasta] el pobre canario [...] se había muerto pronto”.² O también en “El jardín de tumbas” cuando el narrador evoca los espacios del convento en los que, durante las vacaciones, se la pasaba “atrapando ardillas o cazando mariposas”.³

En fin, la vertiente más rica, derivada en buena medida de las mitologías, es la dimensión arquetípica o simbólica que asumen los animales cuando intervienen en el universo literario, pues en ella descansa su potencial de interpretaciones, según cada lector y, diríamos, cada época y cada lugar.

Así pues, lejos de los bestiarios fantásticos de Borges, Arreola o Avilés Fabila, la galería zoológica que la narrativa de Dávila nos invita a identificar está compuesta por seres que no sufren una metamorfosis dentro del relato sino que, al representar de una manera o de otra los fantasmas y las angustias de sus protagonistas, quedan despojados de su naturaleza real. Más bien, a semejanza de los bestiarios del mundo romano que, en sentido estricto, eran los seres humanos que se medían cuerpo a cuerpo con las fieras, los personajes de Dávila libran una dolorosa lucha con esos animales en un impulso desesperado por restablecer el equilibrio roto por

¹ Amparo Dávila, “Con los ojos abiertos”, *Barca de Palabras* 9 (Zacatecas, primer semestre, 2006): 21-28.

² *Ibid.* 212.

³ *Ibid.* 154.

su irrupción, o más aún, el verdadero enfrentamiento es el que opone a la pulsión de vida con la pulsión de muerte.

En líneas anteriores hablábamos de la importancia que los animales pueden revestir en la literatura y de los diversos tratamientos que a lo largo de los tiempos han recibido por parte de notables escritores. También evocamos que en la literatura hispanoamericana plumas de primera línea les han dedicado páginas que representan una referencia en el género. Sobre esta base, lo que nos proponemos ahora es aventurar una interpretación acerca de los posibles significados que asumen las presencias animales en la narrativa de Amparo Dávila. Considerando la relevancia de esta línea temática en la obra de la escritora zacatecana, debemos señalar que ya otros estudiosos se han detenido en su análisis. Sin embargo, el tratamiento del tema casi siempre ha sido desde una perspectiva lateral que sirve para arrojar luz sobre otro enfoque, es decir, que permite apuntalar un determinado planteamiento, pero no constituye el eje central. En tales condiciones, lo que pretendemos es descubrir y subrayar la coherencia interna del universo animal que puebla los relatos de Dávila.

Para ello, intentaremos una clasificación de especies, quizá no tanto por su parentesco zoológico real, sino más bien en función de los papeles que desempeñan en relación con el entorno humano descrito en los relatos. A sabiendas de que toda clasificación resultará arbitraria, en virtud del tratamiento que los animales reciben en la ficción, opté sin embargo por identificar algunas afinidades entre ellos en cuanto a la naturaleza de su presencia y a la función desempeñada como proyección de las obsesiones o fantasmas de los personajes a los que están ligados. En la mayoría de los casos, si no es que en la totalidad, la dimensión simbólica es la de mayor peso y por ello será analizada en un apartado especial.

De todos los relatos que servirían de base para integrar el bestiario de la narrativa de Dávila empezaré por un primer grupo, que me parece menos enigmático, sobre todo porque la presencia de los animales no plantea duda en cuanto a su naturaleza.

Cuatro cuentos ponen en escena a animales cuya identidad no entraña ningún titubeo ni por parte de los personajes ni para el lector: en “Muerte en el bosque”, los pájaros que el protagonista ve cruzar por los cielos y que suscitan su repentino deseo de perderse, como ellos, en el bosque, son pájaros y en ningún momento dejan de serlo; simplemente, el personaje acosado por un sentimiento de asfixia visualiza en la parvada su irrefrenable impulso de evasión.⁴ En “Matilde Espejo”, la familia gatuna integrada por Filidor, Titina y su prole, también son gatos de principio a fin, y su importancia estribará en que los ojos tanto del padre como los de Minou se parecen a los de la refinada casera; sin embargo, la suerte que ésta tiene a bien destinar al pobre minino será la perdición de la anciana. En “El patio cuadrado”, de árboles petrificados, el “coro secundario” integrado por la parvada de zopilotes, tampoco ve alterada su naturaleza, y fieles a ella cumplen con su papel cuando se abalanzan sobre el cadáver de Horacio. En el cuarto cuento de este grupo, “Alta cocina”, los caracoles son gasterópodos reales que pasarán por el proceso de purga, de cocción, de aliño y presentación en el plato, para terminar engullidos por los distinguidos comensales de la familia del narrador; no obstante, lo que éste recuerda de esos pobres animales es su “chillido”, su llanto, y con ello les confiere una especie de rango humano en el que estaría tentada a ver un efecto especular del sufrimiento del niño que vive esa crueldad como en carne propia.

Un último relato asociable a este conjunto, pero que nos coloca ya en el movedizo terreno de la ambigüedad, tan frecuente en Dávila, es “Moisés y Gaspar”. En efecto, sabemos que Gaspar y Moisés son animales porque cuando se trasladaron con José a su ciudad, “tuvieron que viajar, con grandes muestras de disgusto, en el carro de equipajes, pues por ningún precio fueron admitidos en los de pasajeros”.⁵ Pero ¿cuál es

⁴ Amparo Dávila [1959], *Tiempo destrozado y música concreta*, col. Popular 174 (México: FCE, 1978) 70.

⁵ *Op. cit.* 109.

la identidad de estos dos seres que se convierten en tiranos y verdugos? La manera en que son descritos inicialmente puede hacernos pensar en perros o gatos por sus hábitos hogareños: echarse a los pies del amo, esperarlo con impaciencia y recibirlo con regocijo. Pero otros rasgos señalados por José: la mirada brillante, vigilante, escrutadora, podrían inclinarnos a pensar más bien en unos felinos. En todo caso, los protegidos de Leónidas son seres de carne y hueso que, por un lado, cenan “pavo relleno de aceitunas y castañas”⁶ y también comen queso, pero por el otro, según testimonio del portero, “[avientan] los trastos de la cocina, tiran las sillas, mueven las camas y todos los muebles”.⁷ Y el colmo, el propio José los sorprende en plena batalla campal y riéndose como locos, lo cual sería difícilmente observable entre individuos felinos o caninos. Esta indefinición acerca de su identidad y su comportamiento final que condena a José a la ruina, nos hace pensar en alguna especie de entes diabólicos, como el innombrable “huésped”.

En el otro gran bloque de relatos, más que seres reales los animales son proyecciones imaginarias de los personajes que, agobiados por sus conflictos personales, frustraciones inconscientes o presiones sociales, delegan en esas criaturas sus fantasmas más íntimos y temidos. Los marcos impuestos por un orden social convencional, con sus prohibiciones e imperativos, a menudo ajenos a las expectativas, sueños e inclinaciones subjetivas, obligan a los individuos a buscar salidas alternas. Aquí incluiremos “La Señorita Julia”, “La celda”, “Música concreta” y “Tiempo destrozado”.

En los dos primeros, las protagonistas se creen acosadas por roedores que no existen más que en su imaginación. En el caso inicial, tal parece que se opera un desplazamiento entre las martas cebellinas de la estola y el ejército de ratas que Julia pretende aniquilar mediante toda clase de venenos hasta que sucumbe a la locura total cuando termina

⁶ *Ibid.* 105.

⁷ *Ibid.* 113.

abrazada a la prenda de pieles. En cuanto a María Camino, tras haber asesinado a su prometido, la estancia en la celda (¿de la cárcel o del manicomio?) la instala en un delirio que le hace ver ratas, ratones y moscas. En ninguno de los dos casos, contamos con elementos para afirmar la presencia e identidad auténticas de dichos animales. Por lo que respecta a “Música concreta”, los “ojos saltones, inexpresivos”⁸ de la costurera con quien Luis engaña a Marcela son simplemente el detonador para que ésta construya el fantasma del sapo que la persigue. La convicción es tan vívida que Sergio, el amigo y tal vez antiguo enamorado de Marcela, acaba compartiendo la obsesión del anfibio y consuma el crimen que ésta deseaba secretamente desde la herida causada por la infidelidad de su marido.

Por último, tomando en cuenta que el tema de “Tiempo destrozado” es, según declaración de la propia autora, parte de un estado alucinatorio posterior a una anestesia y que recoge secuencias claramente oníricas, los animales no asumen una “naturaleza real” como los pájaros de “Muerte en el bosque” o los caracoles de “Alta cocina”, sino que comparten la atmósfera de irrealidad, fuera de toda lógica, en la que la narradora niña lo mismo se sumerge en un estanque donde ve pececitos de mil colores o, ya adulta, compra telas con imágenes de caballos y mariposas que se evaporan o entra en una librería donde los libros desaparecen. En tales condiciones, el pecesito, los caballos o el borrego sacrificado que aparecen en el relato cuentan no tanto por su comportamiento o relación con la protagonista de esos sueños como por la dimensión simbólica que el inconsciente les asigna. Un caso comparable podría ser el de Carmen, en “El desayuno”, sólo que en esta ocasión las alucinaciones parecen más bien ser producidas por el alcohol o algún otro enervante. En efecto, es entre las volutas de humo que salía de la pipa de Luciano donde la joven dice haber visto “minúsculos seres de cristal: caballitos, palomas, venados, conejos, búhos, gatos [...] miles de animalitos [...] que lo invadían

⁸ *Ibid.* 138.

todo”⁹ Las visiones se apoderan de Carmen mientras se abandona a una loca e irrefrenable danza que culmina cuando asesina a Luciano.

Según el *DRAE*, palimpsesto es un “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Tablilla antigua en la que se podía borrar lo escrito para volver a escribir” (1970, 971). Gérard Genette retoma esta noción en su célebre *Palimpsestes, la littérature au second degré* (1982) bajo la cual cobija la infinidad de modalidades en que uno o más textos manifiestan su presencia en otros de factura posterior. Sin ceñirnos a ninguna de las categorías que él identifica, analiza e ilustra prolijamente, nos atrevemos a aplicar esta noción a muchos de los cuentos de Dávila ya que, independientemente de su inscripción cronológica en el conjunto de su obra, no resulta difícil descubrir entre algunos de ellos patrones comparables (en cuanto a intriga, perfiles de personajes, atmósferas...), como si se partiera de problemáticas similares con algunas variantes de un relato a otro. No se trata por supuesto de un molde en el que se fraguan sin ninguna creatividad historias intercambiables; no, la originalidad intrínseca de cada relato no sufre mengua alguna por el hecho de que descubramos en su superficie la silueta de otro. No. Sino que los ejes vertebrales vinculados con la irrupción de agentes perturbadores, la atmósfera de angustia, la necesidad de evasión, el recurso a la ambigüedad, a los juegos especulares y la predominancia de valores ligados a la oscuridad, entre otros rasgos, son una constante que imprime una incuestionable coherencia a esos espacios a ratos ajenos a toda lógica. Es en esta recurrencia en la que vemos la huella de textos anteriores en los subsiguientes y que de uno a otro nos hace redescubrir siluetas entrevistas en los relatos ya leídos.

Todavía más, considerando globalmente el universo narrativo de Dávila, estos contornos superpuestos tejen especies de redes cuyos hilos se hunden en lo subterráneo o se anudan en el aire, a semejanza de las

⁹ *Ibid.* 189.

marañas rizomáticas, en las que se establecen conexiones sin fin entre los filamentos.

PARA EXORCIZAR A LA BESTIA

En nuestro deambular por el laberinto que nos sugieren los trazos, entre rizoma y palimpsesto, del mundo narrativo de Dávila, convendría detenernos ahora en el sentido original del término *bestiario* que evoqué al comienzo. Esa era la denominación que se daba a los hombres que luchaban contra las bestias, y ya vimos a qué especies pertenecen las *fieras* enfrentadas por los personajes de los cuentos estudiados. También observamos que lejos de ser entes de carne y hueso decididos a agredir a los protagonistas se trata, por así decir, de encarnaciones de los fantasmas que los obsesionan pues, en el fondo, representan las principales pulsiones que mueven al ser humano, las de vida y las de muerte, las ligadas al deseo unitivo, pero también los impulsos negativos, esa cara oscura e inconfesable de todo individuo, la bestia que es preciso exorcizar para no sucumbir a la locura o a la muerte. Todo sucede como si los animales cumplieran la ingrata misión de encarnar la faz siniestra de esos seres humanos, como si fueran una suerte de “dobles” encargados de canalizar las fuerzas malignas de cada quien.

Si profundizamos un poco en las dimensiones simbólicas asociadas a la mayoría de los animales que enlistamos, nos daremos cuenta de que predominan los atributos vinculados con las pulsiones sexuales. Pero por más que atribuyamos ese cariz sexual a las fuerzas que mueven a los personajes, éstas poco o nada tienen que ver con el amor, sí con la pasión, con la obsesión también, pero no con el verdadero amor, con ese sentimiento que entraña el compromiso completo del ser, espíritu y carne, que exige la consumación del apetito de fusión, en cuerpo y alma, con el otro. Esta vertiente nos haría esperar un despliegue de manifestaciones vinculadas con Eros, sobre todo si tenemos presente que en diversas declaraciones de la autora, ella confiesa haber sido particularmente

marcada por dos libros: la *Divina comedia* y el *Cantar de los cantares*. De la primera nos dice que le mostró lo que eran el terror y la angustia,¹⁰ gracias a la segunda descubrió que también existían la belleza y el amor. No obstante, las historias de Dávila nunca cuentan la experiencia amorosa como algo gozoso y gratificante, sino como vivencias culpígenas, frustrantes y enfermizas. Los furtivos encuentros de la narradora de “Detrás de la reja” o las relaciones de otras parejas que desfilan en algunos relatos: Carmen y Luciano, Marcela y Luis, Julia y Carlos de Luna, no pueden ser considerados como ejemplos de verdaderos momentos eróticos. En este universo, la cercanía entre hombre y mujer, en tanto que dualidad, no deposita ninguna ofrenda en el altar de Eros. En su ensayo sobre la civilización del siglo xx, Marcuse nos dice que: “Bajo condiciones no represivas, la sexualidad tiende a ‘convertirse en’ Eros –esto es, tiende hacia la autosublimación en relaciones duraderas y en expansión”.¹¹ Las parejas evocadas, lejos de rendirle homenaje, más bien se dejan ganar por la necesidad de pagar su tributo a Tánatos, ya que la muerte salda dichas relaciones obsesivas.

Desde esta perspectiva, descubrimos un abismo entre los animales sensuales y cálidos que Arreola nos presenta en su bestiario y la galería zoológica que hemos visto desfilan en los relatos de Dávila. Esta distancia subraya que lo que tales criaturas pueden sugerir en tanto que fantasmas de la psique de los personajes con quienes están vinculados, concierne más a las fuerzas oscuras que empujan inevitablemente en dirección de Tánatos.

¹⁰ Jorge Luis Herrera, “Entre la luz y la sombra. Entrevista con Amparo Dávila”, *El universo del Búho* (México, 2007): 15.

¹¹ Herbert Marcuse [1953], *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, trad. Juan García Ponce (México: Joaquín Mortiz, 1970) 229.

ENTRE EROS Y TÁNATOS

Apoyándonos en fuentes que analizan el simbolismo que el ser humano ha asociado a los animales evocados, veamos algunos ejemplos significativos.

Procedentes de los más variados horizontes culturales, muchas mitologías coinciden en aplicar al sapo, a los roedores, al pez y hasta al caracol atributos claramente sexuales. Así, mientras el pez por su forma designa al falo, para los aztecas el caracol evoca la vulva con su baba, y para los dahomeyanos el receptáculo del esperma. Por otra parte, junto con los roedores y el sapo, estas especies son consideradas particularmente lujuriosas. Como veremos más adelante, tanto en el caso de la señorita Julia, como en el de María Camino o en el de Marcela, salta a la vista que se trata de mujeres cuyas expectativas amorosas son reprimidas, frustradas y dolorosas y que, al no poder superarlas o sublimarlas, no hallan más camino que el de la obsesión enfermiza que culmina con la muerte.

Por demás interesante resulta la figura del pez en “Tiempo destrozado”. En la segunda escena, de esta secuencia de seis, la narradora niña que se sumerge en el estanque ve “tirados en el piso los pececitos de colores”¹² que había admirado antes de lanzarse al agua en busca de las manzanas y se siente culpable de que todo, incluyendo a sus padres, desaparezca arrastrado por el remolino que se convierte en un charco de sangre. En la sexta escena, la narradora “elegante y vieja”¹³ sube a toda prisa a un tren cuidando de no romper la pecera donde lleva un pecesito azul pero en la cual termina vomitando debido al mareo que le produce el humo del puro de su compañero de vagón. En apariencia, ninguna de las dos situaciones parece aludir a nada sexual. Sin embargo, en la medida en que el pez está asociado con el elemento agua puede

¹² Dávila, *op. cit.* 87.

¹³ *Ibid.* 93.

remitir al descenso al mundo subterráneo, oscuro, reprimido. Además, la no diferencia entre su cuerpo y la cabeza suele simbolizar confusión e impureza y la narradora experimenta todo el tiempo estos sentimientos. Por último, en su versión de signo zodiacal, este animal remite a las entrañas del psiquismo, a la posibilidad de comunicación entre lo tenebroso y lo celestial. La atmósfera onírica del relato entra en gran sintonía con estas características de ambigüedad, inconsistencia e interioridad.

En el mismo cuento, el borrego, que por definición tendría una carga positiva al estar asociado al sacrificio que redime, nos inscribe en esa atmósfera judeocristiana de la culpa, de la necesidad de borrar con sangre los pecados cometidos, de aceptar la muerte como precio de las faltas. Casi indisociable del anterior, aunque no pertenezca a las especies estudiadas, otro símbolo bíblico que refuerza esta carga de expiación es el de la manzana. Por ello la niña se siente tan culpable, porque su zambullida al fondo del estanque fue en busca de las manzanas, que “son un enigma”, el fruto del conocimiento, el del bien y del mal, por el que nuestros primeros padres fueron echados del paraíso. A partir de allí todo se vuelve sangre: el estanque “charco de sangre”, la rosa de la tela “sangre corriendo a ríos”, la sangre que brota de la nariz, la del borrego sacrificado. La sangre, lejos de proyectar valores positivos de amor, pasión y vida, sugiere claramente sufrimiento, destrucción, muerte.

Por otra parte, en este relato el tiempo se difracta al igual que la narradora-personaje. Es “el tiempo destrozado” que estalla en fragmentos; unos remiten a la infancia feliz, pero también angustiada cuando la niña se hunde en el estanque, cuando vomita asqueada por la sangre del borrego, o porque se mareó en el carrusel, o por el humo del puro en el tren. Esa niña se funde y se confunde con el niño al que tapan la boca con un pañuelo en la escena final. Pero también es el tiempo de la adulta en el almacén del árabe, en la librería vacía, el de la dama elegante y la vieja gorda del tren, “la que se iba a morir mañana”. La sensación de muerte ronda por doquier y Tánatos se hace presente de nuevo.

Decíamos que muchos de los animales presentes en los relatos de Dávila están asociados a la atmósfera nocturna, a la maldad y a la lujuria. El sapo de “Música concreta”, pone de manifiesto dichos rasgos, además de ser fetiche de las brujas. Marcela, Luis y Sergio; Marcela, Luis y la costurera. Dos triángulos en los que Marcela constituye el eje sufriente, pero a la vez el brazo manipulador que conduce a Sergio a matar a la costurera. Ésta se metamorfosea en sapo, pero cabría preguntarse ¿Por qué no en rana? ¿Por qué haber escogido a un anfibio masculino? ¿No será que Marcela más bien piensa en Luis cuando cree ver al animal? ¿O que el cariño entre Marcela y Sergio, no fue un amor reprimido y frustrado que ahora se manifiesta de manera desplazada y por tanto enfermiza?

Marcela, Luis y Sergio se conocieron al final de la adolescencia, en la prepa, eran inseparables; compartían gustos, aficiones y diversiones. Por desidia, falta de pasión o inmadurez, Sergio, a pesar del entrañable afecto que sentía por Marcela, nunca buscó llevar la relación más lejos¹⁴ y así, ella acabó casándose con el tercer elemento del trío. Con él tuvo dos hijos, que no figuran en absoluto en la historia. Los encuentros entre los viejos amigos siguieron dándose con intermitencias a lo largo de los años. Pasado un tiempo, la casualidad hace que Sergio se tope con Marcela a quien está a punto de no reconocer de tan desmejorada que la ve. Dejó de ser la “linda muchachita” que él conoció cuando eran estudiantes. La sorpresa es aún mayor cuando ella le confiesa que la memoria ha empezado a fallarle por algo que no logra definir, algo “confuso [...] inesperado” que se instaló en su vida “como un sueño desastroso, una pesadilla”¹⁵ y por ello no duerme. El “descubrimiento” de la infidelidad de su marido es el detonador de una fantasía que se convierte en obsesión. La “otra” semeja a un anfibio y como tal sólo aparece por las noches para torturar a Marcela con su croar, con esos extraños ruidos parecidos

¹⁴ *Ibid.* 131.

¹⁵ *Ibid.* 133.

a la “música concreta”,¹⁶ “ruidos destemplados [...] fuertes y violentos”.¹⁷ Acaso ésta preferiría que fuera su marido el que la rondara y no que buscara saciar sus apetitos carnales con la costurera. De todos modos, ante Sergio se defiende de ser presa de la imaginación y la fantasía; su amigo contraargumenta, pero acaba contagiándose del delirio de Marcela hasta convertirse en el verdugo del sapo. Para Sergio la imaginación es un camino peligroso que distorsiona todo y puede desembocar en la locura y, por supuesto, en la muerte.

Una vez más, los personajes en lugar de ceder al Eros que subyace en la sexualidad que los moviliza, se dejan ganar por la parte represiva que los conduce a la destructividad, la propia y la ajena, es decir a Tánatos.

Como el sapo, los roedores también son habitantes nocturnos y además considerados particularmente lujuriosos. En los dos cuentos donde representan a la *bestia* que las protagonistas intentan exorcizar, no resulta difícil desentrañar el origen de tal fantasía. Tanto Julia como María Camino encarnan un perfil claramente definido por un código social represivo, mojigato, hipócrita, sobre todo respecto al comportamiento de la mujer. En su “Análisis de un caso de neurosis obsesiva”, también conocido como “El hombre de las ratas”, Freud¹⁸ subraya en este roedor el hábito de hurgar en las entrañas de la suciedad, adquiriendo con ello una connotación fálica y anal. Esta actividad nocturna y clandestina, que lo hace escudriñar insaciablemente en la inmundicia también lo asocia al deseo de apoderarse de lo ajeno y, por lo mismo, a la imagen de la avaricia y de la codicia.

En el caso de Julia, que era “una de esas muchachas de conducta intachable [cuya] vida podía tomarse como ejemplo de rectitud y

¹⁶ *Ibid.* 149.

¹⁷ *Ibid.* 150.

¹⁸ Sigmund Freud, *Obras completas*, vol. II, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres (Madrid: Biblioteca Nueva, 1948) 224-261.

moderación”,¹⁹ es claro que el entorno puritano y timorato en el que vivía, y que ya la había confinado a la categoría de solterona, propició en ella la aparición de las alucinaciones que acabaron con su cordura. Para explicar su visible desmejora, resultado de los desvelos y angustias nocturnas causadas por las imaginarias ratas, Julia tuvo que soportar los infundios y la inmisericorde ley de una sociedad que juzga por las apariencias, que reprime y difama, y, lo que es peor, obliga a callar y a desviar los impulsos más profundos. Su vida sexual era inexistente, pero los demás la creían desenfadada y acaso era lo que ella hubiera secretamente deseado. Empeñada en contrarrestar la impureza simbolizada por las ratas, se esmeraba con la limpieza para desterrar todo posible rastro de los roedores y que su pretendiente no se decepcionara. Sentía “una enorme vergüenza de que descubriera su tragedia”.²⁰ ¿Qué era lo que Julia pretendía exterminar ensayando toda clase de trampas y venenos para las ratas? ¿Por qué su obsesión por mantener todo impecable, ordenado y sin rastro de mácula? Podemos suponer que Carlos de Luna, “hombre en extremo piadoso, hijo y hermano ejemplar, contador honorable [miembro] de la Orden de los Caballeros de Colón [que] había querido esperar a tener la consistencia moral necesaria”²¹ antes de ofrecerle matrimonio a Julia, se habría horrorizado si ésta hubiera intentado llevar la relación más allá de la misa y el concierto dominicales o del paseo por el bosque saboreando un helado. Pero los años pasaban y el trato afectuoso pero gazmoño debió socavar insidiosamente la templanza de la joven quien, ni por asomo, habría aceptado ser presa ya no de deseos lujuriosos, sino del simple apetito sexual de quien no ha descubierto el goce de su cuerpo. Es claro que se siente cada vez más impura y que por ello la limpieza se vuelve una obsesión, pero sobre todo que se empeña en alejar a Carlos hasta que, finalmente, él da “por terminado

¹⁹ Dávila, *op. cit.* 75.

²⁰ *Ibid.* 79.

²¹ *Ibid.* 80.

[su] proyecto de matrimonio” en aras de su “salud espiritual”.²² Si él toma la iniciativa es porque, de alguna manera, se dejó ganar por las dudas que sembraron las habladorías de la oficina acerca de la “sospechosa vida” de su novia. Para Julia esto fue el fin de todo y renunció a su campaña persecutoria contra las ratas, “tenía la convicción de que aquellos animales la perseguirían hasta el último día de su vida”.²³ Y así sucedió: el saldo de decepción, frustración y sexualidad insatisfecha la acosaría por siempre hasta hacerla perder la razón.

La historia de María Camino se desenvuelve tal vez en el mismo marco social que la de Julia y por ello los códigos sociales a los que debe ceñirse conducirán a reacciones comparables. En compañía de Clara, su hermana, y de la madre de ambas, María llevaba la vida apacible de la burguesía provinciana: leía, escuchaba música, bordaba y practicaba la repostería. Sin embargo, no se asociaba a las veladas de cartas organizadas por su madre cuando recibían en casa al prometido de Clara y a su primo José Juan. María prefería sentarse cerca de la chimenea a tejer en silencio. Hacemos nuestro el minucioso análisis que Laura Cázares (1998) hace tanto de este universo como del personaje; la interpretación que ofrece acerca de la identidad del misterioso él, origen del conflicto de María, no se aleja mucho de nuestra propia lectura del simbolismo de los roedores. En efecto, Cázares sostiene que “ese ser sintetiza su propio deseo, su sensualidad, que no puede expresar en el mundo ‘real’”.²⁴ Ya vimos que, a pesar de no compartir las expectativas sociales de su hermana, María acepta la perspectiva del matrimonio con José Juan para escapar de un medio que la asfixia, pero sobre todo a la angustia de encontrarse con él, con esa imagen que noche a noche la tortura y se apodera de ella. Pero nos preguntamos: ¿desde cuándo María es presa del

²² *Ibid.* 82-83.

²³ *Idem.*

²⁴ Laura Cázares, “Retratos de familia: el espacio de la violencia y la locura en dos cuentos de Amparo Dávila”, Luisa Campuzano (coord.), *Mujeres latinoamericanas del siglo xx. Historia y cultura*, vol. 1 (México: La Habana, Casa de las Américas/UAM-I, 1998) 209.

deseo de la carne, sin poder darle un nombre? ¿desde cuándo detesta ese mundo frívolo e hipócrita, en el que las “buenas conciencias” no deben sospechar nada de lo que ella siente? La “bestia” con la que mide sus fuerzas se alimenta de todos esos impulsos reprimidos y la orilla a buscar en José Juan la tabla de salvación. Y de nuevo, como en los casos anteriores, en vez de ceder realmente a la fuerza unitiva y vital del Eros, sucumbe a la trampa de Tánatos: los roedores que invaden su celda son el símbolo de sus deseos insatisfechos, de su sexualidad frustrada y por ello más destructiva. En la Antigüedad los ratones eran considerados como el símbolo de la ruina porque devoran todo, ensucian y corrompen.²⁵

¿ATRAPADOS SIN SALIDA?

Quienes han estudiado los diferentes significados que las presencias animales pueden asumir en el imaginario humano concuerdan en que éstas traducen la porción de animalidad que nos define como especie y que, de cuando en cuando, emerge del subconsciente individual o del inconsciente colectivo para recordárnoslo. Para realizarnos como seres humanos, la sociedad se encarga de imponer una serie de reglas que, en vez de favorecer el equilibrio entre la animalidad y la espiritualidad, tienden a reprimir la primera. De ahí que la mayoría de los personajes que hemos venido estudiando, después de librar una dolorosa batalla contra su propia *bestia*, no sobrevivan al mortal enfrentamiento.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

²⁵ Xosé Ramón Mariño Ferro, *Symboles animaux, un dictionnaire des représentations et croyances en Occident*, trad. Christine Girard y Gérard Genette (París: Desclée de Brouwer, 1996) 396.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Martín. *Enciclopedia del idioma*. Vol. 3. México: Aguilar, 1998.
- Arreola, Juan José. *Bestiario*. México: Planeta/Conaculta, 2002.
- Avilés Fabila, René. "Caballo verde." *Los animales prodigiosos*. México: Armella Ediciones/INBA, 1989.
- Borges, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica*. Breviarios 125. México: FCE, 1999.
- Campos, Julieta. *Celina o los gatos*. México: Siglo XXI, 1987.
- Cardoso Nelly, Regina. "Amparo Dávila y Juan José Arreola: alternativas a la realidad." *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México: Aldus/UAM, 2004. 109-130.
- Cázares, Laura. "Retratos de familia: el espacio de la violencia y la locura en dos cuentos de Amparo Dávila." *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*. T-1. México, La Habana: UAM-I/ Casa de las Américas, 1998. 205-209.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont, 1985.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. México: Alfaguara, 2006.
- Dávila, Amparo [1959]. *Tiempo destrozado y música concreta*. Colección Popular 174. México: FCE, 1978.
- _____. *Árboles petrificados*. Nueva Narrativa Hispana. México: Joaquín Mortiz, 1977.
- _____. "Con los ojos abiertos." *Barca de Palabras* 9. México: Universidad Autónoma de Zacatecas. 21-28.
- Diccionario de la Real Academia Española*. 6 Tomos. Madrid: RAE, 1970.
- Espinosa Galicia A. Roberto. "Amparo Dávila: una maestra del cuento." *La Jornada Semanal* 565 (sábado 31 dic. 2005). www.jornada.unam.mx/2005/12/31/sem.amparo.html.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. II. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1948.

- Genette, Gérard. *Palimpsestes la littérature au second degré*. Essais 257. París: Editions du Seuil, 1982.
- Glantz, Margo. "Juan José Arreola y los bestiarios." *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2006. www.cervantesvirtual.com.
- Herrera, Jorge Luis. "Entre la luz y la sombra. Entrevista con Amparo Dávila." *El universo del Búho* (México, 2007): 14-17.
- Marcuse, Herbert. [1953]. *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*. Trad. Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón. *Symboles animaux, un dictionnaire des représentations et croyances en Occident*. Trad. Christine Girard y Gérard Genette. París: Desclée de Brouwer, 1996.
- Ronecker, Jean-Paul. *Le symbolisme animal. Mythes, croyances, légendes, archétypes, folklore, imaginaire....* Saint-Jean-de-Bray: Editions Dangles, 1994.

CAMERA LUCIDA: UN MODELO DE RELECTURA

Aun a riesgo de cometer un grave error literario, debo romper las reglas y comenzar este escrito por lo que, en cierto modo, es su final.

Salvador Elizondo, "Log"

GONZALO LIZARDO

LA RELECTURA COMO GÉNERO LITERARIO

Para leer a Salvador Elizondo (Ciudad de México, 1932-2006) deberíamos parafrasearlo: "aun a riesgo de cometer un grave error crítico", habría que romper las reglas y comenzar a leerlo por lo que, "en cierto modo, es su final": *Camera lucida* (1983), esa compilación de textos indefinibles, que oscilan siempre entre la reflexión y la ficción, el humor y la melancolía, la sensatez y el absurdo. Considerando tan sólo la diversidad de estilos, tonos y recursos retóricos puestos en acción, este libro mostraría cuánta razón tiene Adolfo Castañón cuando afirma que Elizondo es "el cuentista mexicano que ha explorado mayor variedad de formas y técnicas narrativas". Y concluiríamos, con Dermot Curley que, si bien resulta imposible clasificarlo en uno de los géneros conocidos, "entonces se puede inventar un nuevo género para él".¹

Antes de explorar la compleja y conflictiva relación de *Camera lucida* con la teoría de los géneros literarios, convendría hacer una descripción panorámica del libro, para aprehender su integridad textual. Desde su título –que alude queriéndolo o no a *La cámara lúcida* de Roland Barthes– el libro de Elizondo es una caja china repleta de libros que

¹ Dermot Curley, *En la isla desierta*. Col. Popular (México: FCE, 1989) 198.

hablan de otros libros que comentan otros libros: *Robinson Crusoe* revisitado; los textos inéditos de Mallarmé; una parodia de Sherlock Holmes; la *Tumba sin sosiego* de Cyril Conolly; Paul Valéry y su personaje Edmond Teste; la relación especular entre Monsieur Flaubert y *Madame Bovary*; el mito de Fausto aplicado a la reescritura; el ilustre desprestigio de autores como Andreyev o Burke; los *Dublineses* y el arte de la tristeza; una refutación del decálogo cristiano; la literatura mexicana desde Ramón López Velarde hasta Enrique González Martínez; la muerte de Julio César expuesta por el doctor Moriarty; la literatura inglesa y la noción de *verandah*; la novelística de Joseph Conrad y James Joyce.

De acuerdo con la tipología de Genette² estamos ante una colección de *metatextos* y de *hipertextos*: una literatura de segundo grado que se constituye a partir del comentario, la transformación, la imitación y la parodia de otros textos. Por tanto, el libro se integra en torno a las diversas posibilidades de la *Relectura*, entendida como un dispositivo mental que nos permite escribir al mundo como libro o vivir al libro como mundo: la *Relectura como Aparato de Escritura* –como género literario–, he aquí el asunto que unifica la maliciosa, lúdica, erudita dispersión de *Camera lucida*.

VER Y DIBUJAR; LEER Y ESCRIBIR

Para consumir este proyecto, Elizondo se aparta –por decisión propia, razonada o instintiva– de los “actos de habla” que caracterizan canónicamente a los ensayos o a los cuentos. Diluyendo las habituales distancias que separan a los personajes, al autor, al narrador e incluso al lector, se funden y se confunden la escritura con la lectura, los ensayos ficticios con las ficciones ensayísticas, en una inacabable relectura y reescritura que se observa en el espejo de la vida y de los libros:

² Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989) 13-14.

Cuál no sería mi sorpresa al compulsar los subrayados de dos ejemplares idénticos de *An Outcast of the Islands*, leídos con veinticinco años de diferencia, y comprobar que a todo lo largo de sus 368 páginas no hubo un solo caso en que coincidieran. Además, la naturaleza de los subrayados era totalmente diferente en cada ejemplar [...] Si en la primera lectura me había deleitado con la revelación del alma humana puesta al desnudo y sujeta a sus aspiraciones y a sus abismos, en la relectura me había interesado más la forma con que el autor, por la escritura, nos lo comunica.³

La reflexión resulta ejemplar: si son dispares dos lecturas sucesivas que un mismo *sujeto* ha realizado sobre un mismo *objeto*, al que suponemos inmutable, quien ha mudado entonces su forma es el sujeto –o mejor dicho, la relación del *sujeto* con su *objeto*. Un Elizondo –cuando joven– consumía tan sólo la apariencia de realidad que emana de la novela, mientras que el otro –ya adulto– desentraña con “malicia profesional de escritor” los mecanismos por los cuales Conrad hizo posible aquella apariencia de verdad. Umberto Eco diría que la distancia entre ambas lecturas es la misma que separa a la *interpretación semántica* de la *interpretación crítica*. Como buen fabulador –y enemigo de los academicismos–, Elizondo⁴ afirma que la diferencia entre ambas lecturas radica en la utilización de un aparato metafórico (la *Camera lucida*), a través de cuyos prismas, cualquier libro “revela en acto el movimiento, la operación técnica del poeta, por los que esa transmutación se realiza”.

Elizondo describe este apócrifo instrumento en el texto “Aparato”, donde lamenta el desuso en el cual ha caído la *Camera lucida*, conocida en español como la cámara clara: un aparato conformado por “un sistema de prismas graduables [que] proyecta sobre el papel la imagen virtual del modelo que el dibujante traza siguiendo los contornos que aparecen en el

³ Salvador Elizondo, *Obras*, 3 t. (México: El Colegio Nacional, 1994) 97.

⁴ *Ibid.* 61.

visor”⁵ Si el dibujante mantiene la mirada inmóvil y fija, la imagen se formará no sobre el papel, sino en ese lugar ubicado entre la mano y el ojo del usuario: en su mente/lente. El autor concluye que la *Camera lucida*, con su prisma de tres caras, regularía el equilibrio “entre la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa”,⁶ lo cual permitiría que la realidad se convirtiera “en una cosa mental y subjetiva: Leonardo y Berkeley aunados en una sola operación del espíritu”.⁷

Pero no sólo eso: en tanto auxilia a “la escritura volcada a la persecución de la realidad”,⁸ la cámara clara, además de ser instrumento de percepción, se convierte simultáneamente en “aparato” de escritura: es decir, se erige como una metodología “poética” que le permite al autor perseguir la realidad trazando los contornos que proyecta sobre el “visor” de la *Camera*. Sin embargo, nuestro autor está consciente de que, al ponerse en marcha y generar imágenes, este “Aparato” deberá infringir algunas normas morales y convenciones literarias. De hecho, cuando se somete el decálogo cristiano al análisis de la *Camera lucida*, se evidencia que el segundo mandamiento⁹ veda toda actividad intelectual, la cual se fundamenta, precisamente, sobre la capacidad humana para elaborar imágenes. Por tanto, “Mal haría en negar que desde hace mucho tiempo antes de tener uso de razón ya me complacía, como todos, en romper sistemáticamente este mandamiento absurdo. Con el paso del tiempo me he convertido en una suerte de profesional de la figuración, en un transgresor ejemplar de mi género, como Landru en el suyo”.¹⁰

Como modelo de (re)lectura que permite aliviar la dolencia solip-sista ocasionada por su fe en Platón, Berkeley y Mallarmé, Elizondo

⁵ *Ibid.* 59.

⁶ *Ibid.* 60.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.* 59.

⁹ Cf. Éxodo 20:4.

¹⁰ Elizondo, *Obras* 110.

intuye que la *Camera lucida* es un dispositivo generador de imágenes que infringe necesariamente las prohibiciones de un orden establecido –por ejemplo, el cristianismo– en nombre de un ideal superior: el arte entendido como crítica del lugar común y de ciertas nociones como *verdad*, *realidad* u *objetividad*. Por eso Mallarmé aseguraba que “La obra de arte no sólo ha de ser una ficción: ha de ser la mentira misma, a cuya luz la vida fulgura”¹¹ y por lo mismo Elizondo afirma que “la mentira, la combinación de palabras sin contraparte real, no solamente constituye un método de creación sino también un objetivo de la escritura. Por mi parte admito que, aunque con escaso éxito, he tratado de elevar la mentira a la altura del arte”.¹²

LA LECTURA COMO ANAPOYESIS

Sobre estas coordenadas elucidaremos brevemente el funcionamiento de la cámara clara en algunos textos de *Camera lucida*: aquellos donde el ambiguo *autor modelo* precisa el modelo de lectura que todo *lector modelo* debería activar en su mente/lente, para dilucidar la estrategia poética empleada en la elaboración de un texto. Porque, de acuerdo con Elizondo, releer es crear: el creador es un lector crítico, y toda lectura crítica propaga, mediante la semiosis ilimitada, el acto de la creación. O sea que, para revelar la poética de un texto (es decir, para releerlo) es inevitable y necesario transformarlo –y entonces deberíamos acostumbrarnos a decir “transformación” en lugar de “creación” o “lectura.”

Este corolario resume el argumento de “Anapoyesis”, el tercer texto de *Camera lucida* –una alegoría sobre la relectura ideal: aquella que recupera y transforma, íntegramente, la energía que ha depositado el poeta en sus versos. Aquí se nos relata, mediante el testimonio de un

¹¹ Citado por Alfonso Reyes, *Obras completas de Alfonso Reyes*, tomo XXV. Letras Mexicanas (México: FCE, 1991) 76.

¹² Elizondo, *Ibid.* 116.

narrador anónimo, el trabajo que, durante la Segunda Guerra, realizó el profesor Pierre Emile Aubanel. Por su apellido, podría ser un descendiente de Théodore Aubanel, el poeta provenzal que decía ser amigo de Stéphane Mallarmé. De hecho, en la ficción, el profesor Aubanel habitaba la casa donde Mallarmé pasó sus últimos años: el número 89 de la Rue de Rome, donde fue visitado por el narrador, que deseaba consultarlo sobre la entropía de los altos vacíos. Una vez que se volvieron amigos, Aubanel le expuso sus teoremas sobre la relación entre la termodinámica y la poesía:

Todas las cosas que componen el universo son máquinas por medio de las cuales la energía se transforma y todas contienen una cantidad de energía igual a la que fue necesaria para crearlas o para darle el valor energético que las define como cosas individuales [...] La poesía es una cosa como las demás. Sólo difiere de las otras por la cantidad de energía que un poema recoge al ser creado.¹³

Por tanto, si la física nuclear pudo extraer toda la energía contenida en una masa de uranio, Aubanel construyó el anapoyetrón: una máquina capaz de medir la energía contenida en cada poema con una objetividad que volvería obsoleta toda crítica literaria.

Mediante el mismo aparato, Aubanel pretendía además “hacer reversible el proceso por el que la energía del poeta se concentra en el poema”,¹⁴ con el fin de liberar su contenido energético. De acuerdo con los cálculos de Aubanel, la energía contenida en un canto de la *Divina Comedia*: la suficiente para hacer funcionar las fábricas de la Fiat durante doscientos años... aunque eso implicaría destruir para siempre el poema, pues a semejanza de los elementos radioactivos, la energía de un poema se va desgastando con el tiempo y con el uso: “A cada lectura

¹³ *Ibid.* 29.

¹⁴ *Ibid.* 30.

que los hombres hacen del poema extraen una cierta cantidad de la energía que lo anima hasta que lo olvidan por entero”.¹⁵

Convencido por esa intuición, el profesor Aubanel se mudó a la casa de Mallarmé, obsesionado en hallar la obra perdida del poeta: la obra que no fue quemada tal como éste lo ordenó en su testamento: porque esos poemas perdidos, transcritos en papeletas que fue escondiendo por todos los rincones de su casa, “eran poemas en que la energía estaba contenida en su estado puro; poemas todos que no habían sufrido ningún desgaste, puesto que nadie los conocía o los había leído más que su autor; eran poemas que contenían la energía que Mallarmé les había infundido en estado puro”.¹⁶

Por ello, el profesor removió los muebles y el papel tapiz de su casa, inspeccionando cada rincón en busca de algún poema olvidado en alguna papeleta. Como indicio de lo que ocurriría si encontrara ese anhelado fragmento, Aubanel le ofreció al narrador una prueba experimental: puso en el anapoyetrón un fragmento de Mallarmé. Una vez activado el mecanismo, se desprendió de los versos tal cantidad de energía, que se produjo una fortísima detonación que dejó casi inconsciente al narrador. Ahora bien: si eso ocurrió con un poema ya desgastado por cientos de lecturas, ¿cuánta energía habrían contenido los versos que Mallarmé borroneaba en sus papeletas? Tiempo después, el narrador induciría la respuesta, al enterarse por el periódico de que su amigo había muerto, por culpa de “una descarga de enorme potencia aunque de radio de acción misteriosamente reducido que se produjo en el laboratorio”.¹⁷

Con este final, Elizondo parece advertirnos que existen versos cuya cabal comprensión podría acarreararnos la muerte. La explosión que mata a Aubanel tiene un sentido alegórico: la lectura de un poema sólo afecta al individuo que la realiza: un poema no puede cambiar (o, en

¹⁵ *Ibid.* 31.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Ibid.* 36.

este caso, destruir) al mundo, pero sí puede cambiar (o destruir) a un solo hombre.

En ese sentido, hay que ver el experimento del profesor Aubanel como un aparato todavía deficiente, un mecanismo que debe perfeccionarse aún, de tal modo que la energía del poema, del cuento o del ensayo, no se disipe en banales lecturas, sino que se acumule en otros textos, que se transforman así en el depósito más firme de la experiencia leída. Una idea que recuerda a Maurice Blanchot, cuando define al crítico literario: ese “malvado híbrido de lectura y escritura, ese hombre extrañamente especializado en la lectura y que, sin embargo, no sabe leer sino escribiendo [y] no escribe sino sobre aquello que lee” (9). Sólo cuando este ciclo se cumple cabalmente estamos ante la *Camera lucida*: el aparato hipertextual que nos mostrará “La luz que regresa”: la luz presente que conduce nuestros ojos de regreso al pasado: hacia la imagen, ausente y pretérita, que originó la palabra.

LA LECTURA QUE REGRESA

Parece ambivalente –cuando no contradictoria– la actitud de Salvador Elizondo hacia “La luz que regresa”, publicado originalmente en la revista *Vuelta*, como entrega final de su columna *Camera lucida*. Alguna vez el autor sostuvo que, junto con “Anapoyesis”, dicho texto había constituido cierto “retroceso” en el desarrollo “natural” de su prosa. Esta opinión contradice en apariencia la opinión de Elizondo cuando el texto fue editado por la SEP como libro independiente, con ilustraciones de Arnaldo Cohen y dedicado a todos “los niños precoces, preguntones y perspicaces”. Aunque esta cálida dedicatoria ya no apareció en las ediciones “adultas” del cuento, nos permite conjeturar que esta “fábula crononáutica” anhelaba un lector nuevo, inocente pero precoz, inteligente pero lleno de preguntas.

“La luz que regresa” constituiría así un “retroceso” o “retorno” a la infancia, a la inocencia, a la “genialidad” primera de todo niño. Algunos

pedagogos alegarán que este texto resulta demasiado barroco y complejo para un muchacho. Pero ser niño no significa, necesariamente, ser ingenuo o tonto. No. Y menos para Elizondo, que en “Sistema de Babel” había elogiado la sabiduría innata de esta edad: “Los niños tardan bastante en desaprofundar el significado de las palabras. Diríase que nacen sabiéndolo todo”.¹⁸ Por tanto, la complejidad de este cuento debe entenderse como halago hacia la genialidad infantil, y no como error pedagógico.

La idea del “retorno”, anunciada desde el título, se delinea mejor cuando recorremos los laberintos temporales que configuran su anécdota: se trata de un relato cuyas sutilezas pasan desapercibidas gracias a un discurso elegante y preciso. Publicado en 1980, “La luz que regresa” transcribe el testimonio de un narrador anónimo que evoca, en el año 2047, “aquella velada memorable del 15 de marzo de 1997 que nos congregó en torno al profesor Moriarty y su asombroso invento”.¹⁹ Si el tiempo se estructura por un sistema de cintas que corren en diversas direcciones y a diferentes velocidades, entonces el aparato hacía posible “pasar de una a otra, aumentar o disminuir su velocidad, detener su marcha, regresar su curso...”²⁰

Para demostrarlo, Moriarty enfoca su aparato hacia el 15 de marzo del año 44 a. C., guiándose por la luz de un cometa “*del que hablan todos los historiadores*”,²¹ y que fue visto durante los idus de marzo de tal año. Una vez apretado el interruptor, se condensa la substancia contenida en el cubo, y aparece ante los invitados del profesor Moriarty, la serie de eventos que precedieron la muerte de Julio César: la fiesta de Lupercalia, los sueños de Calpurnia, o el adivino que advierte el peligro. Es tan vívida la representación, que un asistente le pregunta a Moriarty sobre la posibilidad de establecer contacto con los personajes que muestra la cámara: hablar con ellos, por ejemplo, y prevenir a César de su destino.

¹⁸ Elizondo, *Obras II*. 136.

¹⁹ Elizondo, *Obras III*. 133.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibid*. 135.

El doctor responde que eso es fácil, pues basta “encontrar un resquicio para colarse en la historia [...] sí, un vacío histórico que no esté ocupado por otro y que uno mismo pueda ocupar”:²² por ejemplo, ese misterioso personaje, Artemidoro de Cnidos, que Plutarco hace aparecer en sus *Vidas paralelas* (Plutarco, 1999), de donde Shakespeare lo recupera cuando redacta *Julio César* (Shakespeare, 1994), aunque no lo mencionen Tito Livio ni Estrabón. Con el fin de verificar tal hipótesis, el doctor activa el cronostoscopio, y detiene la acción cuando César y su cortejo se acercan a la estatua de Pompeyo:

–Habrán notado ustedes –continúo diciendo Moriarty– que en todo el trayecto entre el encuentro con el adivino y la entrada al senado la figura de Artemidoro, llamado “el sofista”, no aparece por ningún lado... pero lo que el arte agrega a la historia consigue en cierta medida manifestarse sobre la imagen original [...] Esa mancha negra junto a César –siguió diciendo Moriarty– es la ausencia o la mentira de Artemidoro que puede ser ocupada por alguno de nosotros para llegar hasta César y entregarle el mensaje... ¿Alguno de ustedes quisiera probar...?²³

La afirmación no deja de ser irónica, o paradójica: por el hecho de ser una “mentira”, creada por Plutarco y refrendada por Shakespeare, el “sofista” Artemidoro ha cobrado “cierta medida” de realidad sobre la historia. Por un lado, el texto manifiesta la potencia creativa del arte y sus ficciones narrativas: aunque le duela a Platón, en efecto los poetas mienten, pero sus mentiras devienen verdad: la verdad que ellas mismas edifican. Por el reverso, esta afirmación subraya el carácter textual de esta fábula crononáutica: lo que en el mundo real es una propiedad exclusiva de los textos, se vuelve una “ley física” que rige al “mundo posible” creado por el cuento.

²² *Ibid.* 137.

²³ *Ibid.* 138.

Entre tales propiedades, destacan dos: en primer lugar, las mentiras de historiadores y literatos originan “vacíos” en los hechos históricos reales, pero esos vacíos se caracterizan porque ofrecen hospedaje al usuario del cronostoscopio, quien de esa manera irrumpiría en la representación, sabiendo que “no cambiaría el curso de la historia”.²⁴ Si nos ponemos suspicaces, tal “intrusión” es análoga a la que efectúa cualquier lector que lea un texto de manera empática: al identificarse con alguno de los personajes, el lector se apropia sus conflictos y dilemas, gracias a lo cual “vive” en carne propia lo escrito. Este modelo de lectura se generó en el siglo XVIII en oposición al utilitarismo de la Ilustración racionalista. Según Reinhard Wittmann esta lectura “sentimental” o “empática”, centrada en el deseo de participar activamente en la historia, denotaba una “poderosísima necesidad de establecer contacto con la vida que se esconde tras la página impresa” y “condujo a una confianza completamente nueva e increíblemente intensa, incluso a una relación imaginaria de amistad entre el autor y el lector, entre el productor y el receptor de la literatura”.

“Participar activamente en la historia” es, precisamente, lo que Moriarty se propone cuando le encarga la cámara a un asistente mientras él se introduce, “como por ósmosis”, en el cubo luminoso. Como podía preverse, Moriarty consigue su objetivo a medias: aunque alcanza a entregar su mensaje a Julio César, el conquistador de las Galias lo desoye, llega al Senado y cae asesinado por los conspiradores al pie de la estatua de Pompeyo. Se corrobora así la sentencia que el narrador atribuye a Plutarco, según la cual “es más fácil prever el destino que escapar a él”.²⁵ Esta demostración –muy helénica– sobre lo fatal e ineludible del destino, incide directamente sobre la “moraleja” que el narrador enuncia al final: es decir, con “el propósito y la finalidad o el destino” del relato:

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.* 133.

Te preguntará, joven lector, cuál ha sido entonces el propósito y la finalidad o el destino de este relato. En mi pequeña cámara cronostática de modelo económico puedo verte leyendo este libro que ahora tienes ante los ojos; es allá por los años ochenta del siglo pasado, muchos años antes de aquella memorable velada del 97; puedo verte consultar en el diccionario las palabras ósmosis, *estilóbato*, *peristilo*, conforme lees. Te preguntas cómo es que este escrito ha llegado a ti medio siglo antes de que yo lo escribiera y casi veinte años antes de que sucedieran los hechos que narra.

Pues bien, todo ello es posible gracias a la prodigiosa invención de Moriarty.²⁶

La analogía se devela, nítida: si César no logró escapar a su destino, pese a todos los augurios, el *autor modelo* de “La luz que regresa” tampoco consiguió rehuir su destino, pese a que lo prevé en la figura de su *lector modelo*: ese muchacho de secundaria, precoz, perspicaz y preguntón, cuya lectura consume el relato consumiendo a su autor. Por supuesto, este joven *lector in fabula* –a quien se le habla en segunda persona–, es una ficción, un personaje más. Como las entrañas de un pez leídas por un adivino, o las estrellas por un astrólogo, este narratorio (o personaje a quien va dirigida la voz del narrador) debe ser interpretado como un signo que no se denota a sí mismo, sino que siempre connota a *otra cosa*: en este caso, a todos los lectores reales.

Para entenderlo mejor, habría que relacionar este concepto con el de *autor modelo* (o autor implícito). A diferencia del autor real, el *autor modelo* implícito “no es más que una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas” (Eco, 1999: 89); es decir, un personaje casi siempre invisible que “nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha escogido para enseñarnos”. En consecuencia:

²⁶ *Ibid.* 139.

El complemento del *autor implícito* es el *lector implícito*, no usted o yo en carne y hueso, sentados en nuestra sala de estar leyendo el libro, sino el público presupuesto por la misma narración. Lo mismo que el *autor implícito*, el *lector implícito* siempre está presente. [Por su parte] El *personaje narratorio* es solamente uno de los recursos por los que el autor implícito informa al lector real de cómo comportarse como lector implícito, de qué *Weltanschauung* debe adoptar.²⁷

Mediante el uso del cronostoscopio, el narrador de “La luz que regresa” evidencia a ese “*lector modelo implícito*”, al cual convierte, invocándolo, en su “personaje narratorio”: ese joven que lee con los ojos (o sea, en silencio), que consulta en el diccionario las palabras difíciles (o sea, que lee intensivamente) y que interroga con perspicacia los enigmas del texto (o sea, que intenta desentrañar su mecanismo). Al igual que Artemidoro, este “*lector modelo implícito*” es una ficción que el arte ha agregado a la historia. Por tanto, y de acuerdo al mecanismo mismo del cuento, este personaje apócrifo ofrece “un resquicio para colarse en la historia”: un “vacío histórico” que el lector real puede ocupar, como usurpó Moriarty el lugar del sofista. De tal modo, en palabras de Chatman, el *autor modelo implícito* utiliza al personaje narratorio para informarnos a los lectores reales qué visión del mundo debemos adoptar: cómo devenir *lectores modelos implícitos*.

Como se evidencia, estos nuevos atributos exigidos al lector –perspicacia, intensidad, empatía– complementan, sin contradecirlo, el modelo de lectura privada y silenciosa que el texto exige. Si encarnamos este papel y convenimos el contrato narrativo que el cuento propone, enseguida comprendemos la estrategia del autor: el cronostoscopio nos permite leer, en el presente, un texto del futuro que nos habla del más

²⁷ *Ibid.* 161.

remoto pasado, no porque sea –literalmente– una “máquina del tiempo”, sino porque representa –metafóricamente– al mundo como texto.

Si leemos con un mínimo de suspicacia esta alegoría sobre la identidad del arte y la vida, podríamos afirmar que, en efecto, hay un territorio donde el arte *realmente* modifica nuestra imagen original de la vida: el reino de los textos, de los libros, de la literatura. Si la “cámara de Moriarty” opera semejantes milagros con el tiempo se debe, ante todo, porque es una *máquina textual*, una *escritura* que nos permite (re)leer la historia *en persona* –ya sea para entregarle a César un mensaje, para devenir el náufrago de una novela, para entender la poética de Mallarmé o para visualizar a un lector del siglo pasado.

No debemos olvidar que “La luz que regresa” fue el último texto de ficción escrito por el autor: tras la edición de *Camera lucida*, Elizondo se consagraría a escribir el relato autobiográfico *Elsinore*, los ensayos reunidos en *Teoría del infierno* y los artículos periodísticos compilados bajo el título de *Estanquillo*. Estamos, pues, ante el texto que culmina su reflexión sobre la libertad y el destino, la verdad y la realidad, la ficción y la mentira, el pasado y la memoria, la escritura y la infracción. Colocado en el desenlace mismo de tal relato, el “joven lector” dispone al fin de un modelo de lectura –un cronostatoscopio– que le permitirá retornar al pasado y releer, como una integridad orgánica, la obra de Salvador Elizondo.

INCONCLUSIONES

A semejanza del “anapoyetrón”, o la “cámara de Moriarty”, cada texto de *Camera lucida* nos ofrece una fábula distinta sobre los más inusuales modos, métodos, recursos, aparatos para (re)leer la vida de los libros o el libro de cada vida. El lugar común de la crítica ha clasificado a Elizondo como un hombre que escribe que escribe: como un grafógrafo. Pero en *Camera lucida* trasciende esa autodefinición y hace una minuciosa exploración de la lectura como fundamento primero del conocimiento. Desde el momento en que sostiene como las más ambiciosas

tentativas de la literatura aquellas que “se fundan en la inexistencia del habla”,²⁸ las *escrituras* elizondeanas configuran un jugueteón modelo de lectura “intensiva” y visual en lugar de una lectura “extensiva”, dogmática y oral.

O sea, que su autor prefiere la lectura reiterada, empática y creativa de unos cuantos libros, en lugar de la lectura indiscriminada y pasiva de todas las páginas que se tengan a la mano, lo cual constituye una transgresión más de su poética, en un mundo como el nuestro, que tiende a sobrevalorar la cantidad de lecturas por encima de la calidad lectora.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1989.
- Blanchot, Maurice. *Sade y Lautréamont*. Breviarios. México: FCE, 1990.
- Castañón, Adolfo. “Las ficciones de Salvador Elizondo.” Pról. a Salvador Elizondo. *Obras*. México: El Colegio Nacional, 1994.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso, la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Humanidades, Madrid: Taurus 1990.
- Curley, Dermot. *En la isla desierta*. Col. Popular. México: FCE, 1989.
- Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. 2a. edición. Barcelona: Lumen, 1989.
- _____. *Lector in fabula*. 4a. edición. Barcelona: Lumen, 1999.
- Elizondo, Salvador. *Obras*. 3 t. México: El Colegio Nacional, 1994.
- _____. *La luz que regresa. Fábula crononáutica*. Ilustrado por Arnaldo Coen. Reloj de cuentos 5. México: Conafe/SEP/CIDCLI/ 1984.

²⁸ *Ibid.* 10.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid, 1989.

Plutarco. *Vidas Paralelas*. 8a. ed. México: Porrúa, 1999.

Reyes, Alfonso. *Obras completas de Alfonso Reyes*. T. XXV. Letras Mexicanas. México: FCE, 1991.

Shakespeare, William. *Julio César. Tragedias*. Barcelona: RBA, 1984.

Wittmann, Reinhard. “¿Hubo una revolución de la lectura a finales del siglo XVIII?” en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus, 2001.

GÉNERO

LÁZARA MELDIÚ: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA REBELDÍA

*Para María Luisa Mirón (1915-1994), mi madre,
que renunció a un promisorio futuro profesional
para dedicarse a la crianza de sus hijos.*

“No es posible desvincular un trino de un follaje...”

Lázara Meldiú

ESTER HERNÁNDEZ PALACIOS

Es bien sabido que, hasta más o menos la mitad del siglo pasado, una mujer escritora era considerada la excepción que confirmaba la regla de sus ideas cortas y su poca o nula capacidad para el arte en general, aunque desde los primeros años del siglo ya no se opusiera el tamaño de sus luces intelectuales al largo de sus cabellos. En México y en Veracruz hubo muchas mujeres que decidieron no callar y se atrevieron a incidir en el quehacer literario, considerado como espacio de los hombres; si bien es cierto que la mayor parte de las veces no pudieron acceder a las casas editoriales importantes que hubieran permitido a sus obras una circulación más amplia, al mismo tiempo que un aval de calidad. La mayor parte de los textos literarios de las mujeres provincianas de las primeras décadas del siglo xx se publicaron en ediciones de autor(a) y en publicaciones periódicas; por estas razones, muy pocos han resistido el paso del tiempo, y no precisamente porque carecieran de valor literario. Las páginas siguientes abordan algunos aspectos de la obra de una de estas escritoras, hasta hoy olvidada; no sólo intento con ellas otorgarle un lugar, sino colaborar en ese esfuerzo colectivo por completar, con el lado femenino ausente, la historiografía literaria de nuestro país.

Lázara Meldiú, seudónimo de María de la Luz Lafarja, nació en Papantla el 9 de enero de 1902. Además de poeta y narradora, fue maestra de escuela, líder magisterial y, sobre todo, luchadora social. Amiga personal del presidente Cárdenas, colaboró en su gobierno en la Secretaría de Educación Pública, y continuó trabajando en la misma dependencia hasta su tardía jubilación. Publicó, por lo menos, veinte títulos de poesía, principalmente *plaquettes*, a partir de 1947; la mayoría de ellos son ediciones de autor(a) y muchos no tienen fecha ni referencia alguna al lugar de impresión. También dio a las prensas una novela corta de contenido social y tema indigenista, *Nacu-Xanat*, que fue reeditada unos años después por la Editorial Citlaltépetl de Leonardo Pasquel en su colección Suma Veracruzana. De sus múltiples libros de poesía no ha habido, que yo sepa, ninguna reedición hasta ahora, y sólo algunos de ellos se encuentran desperdigados en bibliotecas públicas y privadas. Además, se sabe que escribió narrativa para niños.

Por un hermoso texto autobiográfico sabemos que era hija de un carpintero, y por éste y otros datos del texto que reproduzco en su totalidad inferimos que creció en el seno de una familia del pueblo y que durante su infancia padeció carencias.

Mi primer juguete, es decir, lo que yo recuerdo conscientemente que era un juguete para mí, fue una cruz de cedro. La quise con la ternura maternal que toda niña pone en su muñeca. Ella era para mí la expresión más completa de la compañía y la amistad. Mi muñeca –pues así la llamaba–, era adornada por mi propia imaginación y mis propios ojos. Siempre la vi muy superior a otros juguetes y a las muñecas de mis compañeras.

Mi padre era artesano y en su taller de carpintería se vivía entre el olor de las maderas preciosas de la región. Hasta el más humilde ataúd era de cedro...

En aquellos tiempos, en el viejo patio había unos ciruelos de brillantes frondas. Los pájaros hacían concierto ahí mañana y tarde. Entonces aprendí a amar a las aves y a los árboles... y... muchas veces, cuando los

carpinteros martillaban con fuerza sobre la madera de éstos para hincarle los clavos, me daba la impresión de que estaba sufriendo y que la martirizaban... Yo también sufría, me dolían los golpes... ¿Cómo sentiría la madera tan olorosa, aquel castigo?, me preguntaba. Tenía la creencia de que su perfume era algo espiritual y que su carne era torturada... ¡Así son los niños!... Llega la vida y corrobora o desengaña...

En la casa de doña Josefa Aranda, cantaba un jilguero y su canto llegaba hasta la mía. Siempre pensé que el pobre pájaro lloraba porque estaba preso; y que los que visitaban mis ciruelos gritaban su libertad... Los árboles y los pájaros se entienden y se aman. No es posible desvincular un trino de un follaje...

Estas palabras no son la presentación de “El dolor de la astilla”; son el pago de una deuda a los cedros, que, sin saberlo, me proporcionaban el pan.¹

El “Preámbulo” a *El dolor de la astilla*, “poema en cuatro expresiones y un acto de fé”, publicado en 1949,² nos proporciona otra información tan valiosa o más que la relacionada con su pertenencia a la familia de un artesano. La pequeña María de la Luz poseía una aguda sensibilidad, una rica imaginación y amaba la naturaleza; características todas ellas propias del espíritu creativo de una artista en ciernes. También nos dice que aquilataba la libertad y sufría por la posibilidad de perderla, y que se solidarizaba con el sufrimiento ajeno; sentimientos que la conducían por el camino de la lucha social. La pequeña ciudad en la que nació y creció era un buen caldo de cultivo para estos sentimientos e intereses; se vivía el auge de la vainilla desde finales del siglo XIX, pero éste se cimentaba en la explotación de los indígenas totonacos.

¹ Lázara Meldiú, *El dolor de la astilla* (s.l., s.e., 1949) 7.

² Sin lugar de edición, ni colofón, incluye dos agradecimientos: al Lic. Fernando Román Lugo “por la publicación de este poema”, y a su compañero de letras y militancia Rafael Ortega (que firmaba como Leafar Agetro), “por su intervención en la realización de este trabajo”.

Miguel Bustos Cerecedo en su primer volumen de *La creación literaria en Veracruz* dice que: “Sus primeros estudios los hizo en su tierra nativa y después se ha cultivado por sí misma. Desde muy joven empezó a escribir versos y ya en la ciudad de México, trabajando en la SEP, se consagró de lleno a la creación de su poesía revolucionaria...”³ De lo que podemos inferir que sus virtudes y talentos fueron desarrollados de manera autodidacta y que fue de esta forma, guiada tal vez por su instinto creativo, como comenzó a escribir.

Se sabe que, como Nelly Campobello y Aurora Reyes, estuvo vinculada con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, a la que estaban además adheridos muchos paisanos suyos; algunos de ellos habían sido antes miembros y fundadores de otro movimiento primordial para la literatura comprometida, nacido en Veracruz en torno a la revista *Ruta*, el Grupo Noviembre. Entre ellos podemos citar a José Mancisidor, Gregorio López y Fuentes, Gabriel Lucio y Víctor Cuesta. Es muy probable que la maestra, escritora y funcionaria de la Secretaría de Educación Pública, se adhiriera a la Liga, ya que con sus integrantes compartía, si no todos, sí la mayor parte de sus postulados y buscaba los mismos objetivos. Se sabe que la LEAR, a la que pertenecían muchos artistas militantes del Partido Comunista, tuvo tantos acercamientos como desacuerdos con el gobierno de Lázaro Cárdenas, amigo y, de alguna forma, benefactor de Lafarja, por lo que tal vez ella no hizo con la Liga una relación más estrecha.

Que María de la Luz Lafarja militaba en las filas de la izquierda mexicana es indudable. Ángel J. Hermida comenta en la nota necrológica que su hermano, Juan Lafarja, “fue sacrificado por su pasión agrarista”⁴. Seguramente de esta dolorosa pérdida, o de la coincidencia con los

³ Miguel Bustos Cerecedo, *La creación literaria en Veracruz*. T. I (Xalapa: Editora de Gobierno, 1977) 286.

⁴ Ángel José Hermida Ruiz, *Maestros de Veracruz*. T. II (Xalapa: Editora de Gobierno, 1998) 145.

ideales libertarios de su hermano desde antes de su muerte, proviene su postura política y su adhesión a la lucha social. El mismo autor nos informa que era una “Mujer digna, levantada, limpia, implacable con la maldad, tierna con los buenos, rebelde a las injusticias, sirvió con fervor a la niñez, a la juventud, a los indígenas, a las masas”.⁵

Hija del siglo xx, no es ya una mujer que viva en el resguardo doméstico, bajo la autoridad patriarcal a la que estaban sujetas las mujeres decimonónicas. No sabemos si al trasladarse a la capital lo hizo sola o acompañada de algún familiar; suponemos que contrajo nupcias porque en su “Prólogo” a *Nacu-Xanat*, Leonardo Pasquel se refiere a ella como María de la Luz Lafarja de Cruz.

Si en su “Preámbulo” a *El dolor de la astilla* encontramos rica información para este pergeño biográfico, por otro de los prólogos de uno de sus poemarios podemos inferir que no tuvo hijos, pese a dedicar a la niñez y a la juventud muchas de sus obras literarias y sus labores en el área de la educación. El prólogo de *Canto en tres tiempos*, firmado por Enriqueta de Parodi, reproduce unas palabras de la autora que me permiten suponer su frustrada maternidad: “Lázara Meldiú, al suplicarme que escribiera unas palabras para este libro suyo, lo hizo en forma tal que no podía rehusarme: “Tú, que eres una madre amante y cariñosa, que adoras a tus hijos, sentirás mejor estos poemas en que se desborda mi amor para el hijo que no ES””.⁶ Y la suposición se convierte en certeza con la lectura de este excelente poemario, pues si en los primeros 18 cantos la autora arrulla a su niño, en los últimos dos, nos revela, con amargura, que éste es sólo una quimera.

Este hecho resulta más que sorprendente, ya que se trata de un libro de “nanas” o “arrullos”, género de la poesía popular que se actualiza

⁵ *Ibid.* 143.

⁶ Enriqueta de Parodi, “Prólogo”, en Lázara Meldiú, *Canto en tres tiempos* (s.p., s.e., s.l., s.a.).

siempre en un acto de habla e implica incluso un *performance*.⁷ “Reverendas madres de todos los cantares” les llamaba García Lorca a las nanas, recordando a Rodrigo Caro, y decía, subrayando su carácter tradicional y su tono melancólico:

Hace unos años, paseando por las inmediaciones de Granada, oí cantar a una mujer del pueblo mientras dormía a su niño. Siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna, pero nunca como entonces sentí esta verdad tan concreta. Al acercarme para anotar la canción observé que la cantora era una andaluza guapa, alegre, sin el menor tic de melancolía; pero una tradición viva obraba en ella y ejecutaba el mandado fielmente, como si escuchara las viejas voces imperiosas que patinaban por su sangre. Desde entonces he procurado recoger canciones de cuna de todos los sitios de España; quise saber de qué modo dormían a sus hijos las mujeres de mi país, y al cabo de un tiempo recibí la impresión de que [...] todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos [...] No quiero que crean ustedes que vengo a hablar de la España negra [...] Pero el paisaje de las regiones que más trágicamente la representan –aquellas donde se habla el castellano– tiene el mismo acento duro y la misma originalidad dramática. ¿Cómo es que se ha reservado para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad? No debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden y, naturalmente [aun en medio de su amor, no pueden sólo cantarles] cosas agradables mientras viene el sueño [sino también aquellas que] lo entran en la realidad cruda y le infiltran el dramatismo del mundo.⁸

⁷ “Después del ambiente que ellas crean hacen falta dos ritmos: el ritmo físico de la cuna o silla y el ritmo intelectual de la melodía”, Federico García Lorca, “Las nanas infantiles”, en *Obras completas* (Aguilar: Madrid, 1957) 51.

⁸ *Ibid.* 50-51.

Las nanas de *Canto en tres tiempos* mantienen los elementos mencionados por García Lorca, pero si bien acentúan su carácter poético dulce y amoroso para el niño, guardan su dramatismo para el lector que, al tratarse de un texto escrito y no de una nana popular que la madre canta a su niño en un acto de habla único e irreplicable para hacerlo dormir, aparece como un tercero en escena.

Los tres tiempos del poemario son: 1. Preludio, 2. Canto pleno y 3. Fuga.

Preludio

Ronda, que ronda, ronda,
la ronda empieza,
para que mi albo niño
duerma que duerma.
Duerma que duerma el niño
como una perla
escondida en la concha
de mi poema.

Empezaré a cantarte
como hilandera
y meciendo la cuna
que mi alma lleva;
que mi alma lleva,
niño que no despiertas,
mamá canta que canta
para que duermas.

El “Canto pleno” está compuesto de 17 poemas breves que se apegan al verso de arte menor y a la estrofa breve de la nana. El “Preludio” consta de dos estrofas, cada una de ellas compuesta de ocho versos penta y

heptasilábicos, con rimas asonantes y un ritmo subrayado por la repetición anafórica, la reduplicación y la sobrerreduplicación. Para dormir al niño, éstas como otras nanas de la tradición de la poesía popular en lengua española aluden a los pájaros, las campanas, los borregos, los dulces, la lluvia, las abejas, las rosas, las mariposas, la luna... Términos que pertenecen al léxico usado en los poemas de esta vasta y antigua tradición, de la que Meldiú da prueba no sólo de conocimiento, sino de absoluto dominio. Cito un ejemplo:

Abejas, abejitas
 serias abejas
 junten de muchos lirios
 la miel secreta;
 la miel secreta toda para que tenga
 mi Cielo bomboncillos de primavera.
 Duerme, duerme mi niño
 que las abejas
 están haciendo dulces
 en la pradera.

El último poema de “Canto pleno” anuncia una transgresión al modelo, no dentro del nivel del verso, que continúa apegado a la tradición, sino en el sentido. La voz poética nos anuncia que han estado cantando a un niño que no está:

A la rorro, muñeco
 de carne fresa,
 mientras que sueñas;
 mientras sueñas que tiene mamita buena
 sólo para ti solo
 la vida entera.

Duerme, duerme mi niño
que no nacieras
mientras mamá se duerme
porque no llegas.

El niño de esta madre no existe, nunca ha nacido y la nana se cimbra al convertirse finalmente, de dulce en trágica en la “Fuga”:

Sombra, sombra de sombra
es su presencia,
sombra de sus caricias
que nunca llegan;
que nunca llegan, vida,
y que me hielan
este canto infinito
que tú me dieras.

Ya levanta la hora
todas mis fuerzas
nunca escuché sus lloros
ni sus ternezas;
por mis manos cansadas
las volanderas
golondrinas se fueron
y no regresan

Durante el siglo XIX la voz poética de la mujer se dedicó, en gran parte, a cantar la gloria de la maternidad. Esther Tapia de Castellanos, Josefina Pérez de García Torres, Isabel Prieto de Landázuri, para sólo citar unas cuantas, dedicaron incluso sus libros a sus hijos. Josefa Murillo, que no los tuvo, no se acercó al tema y María Enriqueta dedicó su obra a educar a las madres y a sus hijos sin hacer alusión alguna a su infertilidad.

Lázara Meldiú, valiente y decidida como buena militante, acostumbrada a afrontar los problemas, decide cantar a su no maternidad, a su no hijo y así, tal vez sin tener plena conciencia de ello, en un poemario que pasó casi desapercibido, libera simbólicamente a sus contemporáneas de la obligatoriedad de la maternidad como destino único. Al mismo tiempo que recupera el tono no sólo melancólico, sino dramático de la “nana” de la tradición popular. No será el niño el que reciba “de lleno la realidad cruda y el dramatismo del mundo”,⁹ sino el lector.

La poesía de Lázara Meldiú se inscribe en la tradición de la lírica hispánica, tanto en la de la poesía popular, ya se trate del octosílabo que prefiere para el romance u otros metros del arte menor como en el caso de las nanas que he citado y comentado; como en la forma por excelencia de la poesía culta moderna y contemporánea: el soneto, que domina a la perfección. Si bien algunos de sus poemas prefieren adherirse a un versolibrismo no completamente alejado de la medida fija y las asonancias.

Tanto el soneto como el verso libre son vehículo para su faceta social. La revista *Rumbo* de Santiago de Chile acierta al sintetizar así su poética:

Poetisa delicada, valiente, revolucionaria, sincera, es Lázara Meldiú. Vibra el soneto cuando fluye el emotivo canto a la miseria o a la Revolución. Clama incesante en la proclama ardiente, roja. Su verso es dos: atrevido y vertical. Tajante e hiriente. Obrero y agrario. Su verso es lírico derroche de espíritu. Es historia y es flor agostada. Verso revolucionario que es credo ideológico, es llama y es hoz y martillo. Es Lázara Meldiú poema y amor, proclama y canción.¹⁰

⁹ Lázara Meldiú, *op. cit.* 53.

¹⁰ Francisco R. Illescas y Juan Bartolo Hernández, *Escritores veracruzanos. Reseña biográfico-antológica* (Veracruz: s.e., 1945) 609.

Aunque privilegia la faceta militante sobre la maternal, en la que la canción adquiere tonos opuestos a la proclama para decantarse en la ternura y la simplicidad.

A su faceta de la hoz y el martillo debemos poemas como “Soldadera” del que cito un fragmento:

Ven, ven de nuevo al río
a ver cómo juega tu pequeño “Juan”
el chiquillo alegre que naciera un día
a la sombra eterna de la serranía,
sobre tu rebozo de Santa María.

Ya despierta el día
con la diana en vuelo,
ya se apagó el fuego
que alumbró la tienda de tu batallón;
Soldadera hermana, soldadera madre,
ardiente figura de los cuadros rojos
que pintó en la sierra la Revolución.

Escribió y publicó en 1959 una brevísima novela de corte indigenista, en la que aborda la historia de una mujer de la etnia totonaca. El relato inicia en un espacio rural gobernado por la figura de María García, doméstico *locus amoenus* que sirve de marco, como en un cuadro *naïf* a la descripción de la protagonista, hermosa como las gacelas, buena esposa y mejor madre. María y su marido siembran lo necesario para dar de comer a sus hijos y, gracias al cultivo de la vainilla, sueñan con un tiempo mejor. La bonanza alcanzada por la familia llega a su fin con la irrupción del mal encarnado en el hijo mayor que asesina a un comerciante del aromático para robarle. El relato da un vuelco que implica la conversión de María, de pastora de égloga a heroína trágica, y la supremacía de la justicia y el bien común por encima del amor maternal.

María García entrega a su primogénito a sabiendas de que será fusilado, y con esta decisión de su protagonista, y con las palabras del yo poético de las nanas de su *Canto en tres tiempos*, la escritora Lázara Meldiú y la militante María de la Luz Lafarja están abriendo simbólicamente a la mujer, como en un parto sacrificial doblemente doloroso, el nacimiento a la ciudadanía, aun en detrimento del resguardo de la familia y de la supremacía de la maternidad sobre cualquier otra función posible de la mujer.

Nacu-Xanat concluye con unas líneas de extremo dramatismo, construidas más con el ritmo contenido y el tono exaltado de la poesía que con la lógica llanesa de la prosa narrativa:

Hace calor, sofocante calor... Parece que el sol no camina, que está en el centro del cielo... Subiendo una pendiente, una mujer “Mater dolorosa”, llega al cementerio. Lleva unas ropas nuevas en las manos y su “quezqué” le cubre la hermosa cabeza que tiene ya todo un mundo de amarguras.

Llega al lugar de la vindicta, y sin un gesto, sin una expresión, recoge su pedazo de vida que seis balas han dejado inerte... Lo envuelve, lo besa... Lo besa con dulzura infinita, como cuando niño lo arrullaba en sus brazos jóvenes y fuertes... remonta su imaginación a aquellos días y algunas lágrimas queman sus mejillas morenas llenas de desolación... Sus ojos adquieren para siempre una sombra que ha de acompañarla hasta la tumba [...].¹¹

Lázara Meldiú dedicó su obra a enaltecer a la mujer y al indígena, a arrullar y guiar a los niños, a dialogar con héroes históricos y literarios. Alzó su voz para gritar con furia, dolor y rebeldía, pero también cantó con la esperanza que prefigura una nueva nación y un futuro mejor para los hombres y las mujeres del mundo.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

¹¹ Lázara Meldiú, *Nacu-Xanat* (México: Citlaltépetl, 1965) 31.

BIBLIOGRAFÍA

- Bustos Cerecedo, Miguel. *La creación literaria en Veracruz*. T. I. Xalapa: Editora de Gobierno, 1977.
- Duby Georges y Michelle Perrot (coords.). *Historia de las mujeres*. T. IX. El siglo xx, *Nacionalismos y mujeres*. Taurus: Madrid, 1993.
- García Lorca, Federico. "Las nanas infantiles". *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.
- Hermida Ruiz, Ángel José. *Maestros de Veracruz*. T. II. Xalapa: Editora de Gobierno, 1998.
- Hernández Palacios, Esther y Ángel José Fernández. *Veracruz, dos siglos de poesía (xix y xx)*. Vol. II. México: Conaculta, 1991.
- Illescas, Francisco, R. y Juan Bartolo Hernández. *Escritores veracruzanos. Reseña biográfico-antológica*. Veracruz: s.e., 1945.
- Meldiú, Lázara. *El dolor de la astilla*, s.l., s.e., 1949.
- _____. *Canto en tres tiempos*, s.p., s.e.,s.l., s.a.
- _____. *Nacu-Xanat*. México: Citlaltépetl, 1965.
- Rodríguez Chicharro, César. *La novela indigenista mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1988.

EN BUSCA DE UNA LECTURA PARA UN ENSAYO: "INFLUENCIA
DE LAS MUJERES EN LA FORMACIÓN DEL ALMA AMERICANA"
(1930) DE TERESA DE LA PARRA

MAYULI MORALES FAEDO

En 1930, Teresa de la Parra (1889-1936) fue invitada por el escritor boliviano Alcides Arguedas –en ese entonces ministro plenipotenciario de su país en Colombia– para impartir unas conferencias en Bogotá.¹ El tema solicitado, luego cambiado como es de notar en el título de las conferencias, era su propia obra y persona. A pesar del impacto causado en su momento, estos textos no fueron publicados hasta 1961² y la crítica ha hecho caso omiso de ellos. Tal omisión se revela en dos aspectos: el primero, de orden genérico, consiste en la renuencia a considerar el texto como un ensayo (se suele aludir en vez de al género, a su modo de enunciación, la conferencia); el segundo, se instala justo en la afectación de la memoria literaria y se trata de la ausencia de crítica o estudios sobre este ensayo, y en consecuencia, su inexistencia en el territorio historiográfico incluso más contemporáneo de las letras latinoamericanas.

José Miguel Oviedo, en su *Historia de la literatura hispanoamericana* 3, refiere en el acápite dedicado a la autora que “en las tres conferencias dictadas [...] en 1930 hizo interesantes reflexiones sobre el papel de la mujer en la historia americana, sobre su propia obra y el trabajo literario

¹ Estas conferencias fueron también leídas en Barranquilla, Medellín y Cartagena de Indias.

² Publicada por Editorial Garrido, Caracas. Las otras ediciones en que aparecen estas conferencias son *Obras Completas* (Caracas: Arte, 1965); *Obras* (Caracas: Ayacucho, 1982); *Obras escogidas* (Caracas: FCE, 1982). El texto citado en este trabajo pertenece a Teresa de la Parra, *Epistolario y otros textos* (Ciudad de la Habana: Arte y Literatura, 2005), que parte de la edición de Ayacucho. Las citas tendrán como referencia esta edición y se les situará al final el número de página.

femenino”³. Ninguna referencia encontramos en el acápite dedicado en el mismo volumen a lo que llama el ensayo americanista y dentro del que incluye autores como Mariátegui, Martínez Estrada, Picón Salas, Vasconcelos, Arciniegas, etc. Como un segundo ejemplo, en la *Historia de la literatura hispanoamericana II. El siglo xx* de Cambridge ni siquiera se le menciona en el capítulo que estuvo a cargo también de Oviedo. Pareciera que la crítica literaria, asediada por el impulso político-público que marca el ensayo latinoamericano, ha erigido un paradigma *a priori* acaso establecido por el propio *corpus* ensayístico cuya prioridad se centra en la exploración de las crisis y caídas de los proyectos nacionales ligados al impulso prometeico de constitución de la nación.⁴ Pero reconocer ese paradigma constituido no impide que resulte sorprendente el desconocimiento de este ensayo, porque si bien es cierto que Teresa de la Parra no cuenta con una obra ensayística de conjunto, “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana” es un ensayo memorable por más de una razón: en primer lugar, la impactante belleza de su estilo, la intensidad lírica alcanzada por muy pocos en el género en este continente; en segundo lugar, el haber propuesto una lectura de la historia y la formación de la identidad hispanoamericana desde el aporte de las mujeres.

Ahora bien, una propuesta de esa envergadura está lejos de ser sencilla, hubiese sido mucho más fácil hablar sobre su propia obra, tal como se le había pedido, que intentar tejer una historia total. Hacerlo, como lo hizo, implicaba desafiar el canon historiográfico descendiente del positivismo, y el cuestionamiento de una visión masculina de la historia

³ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 3* (Madrid: Alianza Editorial, 2001) 283.

⁴ Utilizo el término prometeico en el sentido que le da Durand al referirse al siglo XIX. Para este autor, los dos ejes mitológicos del romanticismo son la búsqueda iniciática, casi siempre prometeica y la religión de la mujer. En Latinoamérica, el impulso prometeico estará ligado primero a la liberación/ fundación/ construcción de la nación y, en la segunda mitad del siglo, al desarrollo cientista vinculado a las ideas positivistas. Cf. Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra* (Barcelona: Anthropos – UAM-Izt., 1993) 255.

ligada a la guerra, a la violencia, a los intereses políticos y a la construcción de la nación.⁵ Hacerlo como lo hizo, proponiendo con toda conciencia una historia alternativa a la vez que complementaria, le ganó con toda probabilidad este no lugar, esta ausencia que hoy intentamos hacer notar. Su premisa de constituir una “historia” de lo anónimo y lo “no histórico” revela una especie de paradoja.

La concordia, obra casi siempre de mujeres, es anónima; carece de elementos trágicos; no ofrece material para hacer epopeyas y la felicidad que es poco brillante, no se perpetúa en los libros, sino en los hijos, en la fusión fraternal de las razas y en la bondad humilde de la costumbre que va limando las asperezas de la vida hasta hacerla sonriente y grata (149).

De la Parra teje una red de significados importantes ligados a las mujeres: ‘concordia’, ‘anónima’, ‘felicidad’, ‘poco brillante’, ‘hijos’, ‘fusión fraternal de las razas’, ‘bondad humilde’, ‘limar asperezas’ que parecen oponerse o más bien no encontrar un espacio en lo trágico, la epopeya, los libros que perpetúan, que garantizan la trascendencia frente al anonimato. Lo que me parece más interesante es que de esta red de significados propuesta alrededor de la imagen femenina pueden inferirse por oposición otros que cuestionan los puntos de trascendencia enunciados: así, el opuesto de la concordia es la guerra; el de lo trágico, lo cómico; el de la fusión de las razas, la separación y destrucción de los otros. Este tercer nivel de significados que se infieren, aunque no aparecen de manera explícita dentro del texto, acota lo trágico, la epopeya y la trascendencia ofrecida por los libros, los hace descender de su espacio simbólico y los historiza con implicaciones reales. Así, De la Parra no sólo va a cuestionar los mitos de la nación, sino que les va a otorgar la trascendencia a partir de

⁵ No hay que olvidar que justo en los inicios del siglo xx cobra auge la escuela de los Annales que propondrá otra consideración de la historia en tanto proceso y no en tanto sucesos.

una reinterpretación del mito del asentamiento y la fundación en el espacio de la casa.

Por otra parte, no creo que pueda cuestionársele la condición de ensayo a este texto. Si la presencia explícita del Yo tanto en el aspecto de la enunciación como en el de la experiencia, es decir, en tanto fuente de conocimiento es una característica definitoria del ensayo; si lo son también el acudir a una diversidad de disciplinas y fuentes sin seguir un método en particular o una perspectiva por algún dominio disciplinario ya constituido, entonces, sin dudas, tratamos con un ensayo. A estas características enunciadas pueden agregarse el riesgo de explorar nuevos modos de percibir un universo a través de temas y motivos considerados triviales, la heterodoxia que revela la dialéctica de su pensamiento, y, en consecuencia, el carácter provocador, polémico y la alteración de las miradas convencionales acerca de la realidad de su propuesta cognitiva. Todas confirman la cualidad ensayística que a este texto le ha sido negada. Sin embargo, no es su pertenencia, obvia por demás, al género ensayístico lo que me propongo defender en este trabajo.

Por las características de su estilo, una compleja mezcla de cordialidad, refinada ironía y gracia, la obra de Teresa de la Parra ha sido con frecuencia devaluada. Su novela *Memorias de Mamá Blanca* fue considerada un libro infantil para luego, en el ambiente de una crítica extremadamente politizada, ser tachada de conservadora.⁶ Lo que parece imperdonable en De la Parra es la defensa que hace de lo femenino que, para muchos, ha de resultar un espacio sinuoso que evaden con la minimización y aferrándose a categorías más sólidas en apariencia, como

⁶ Con esa afirmación concluye Nelson Osorio su artículo sobre esta novela que aparece en la edición de *Memorias de Mamá Blanca* de archivos de la UNESCO coordinada por Velia Bosch. En esa misma edición, José Carlos González Boixó hace juicios similares sobre las novelas y el ensayo en su trabajo "Feminismo e ideología conservadora". El eje de estos juicios parece ser la procedencia de clase de la autora, descontextualizar ciertas frases y una concepción estrecha de la obra literaria que considera que las imágenes femeninas deben hacer una propuesta "revolucionaria". Cf. Teresa de la Parra, *Memorias de Mamá Blanca*, Colección Archivos (México: FCE, 1996).

izquierda y derecha, liberal y conservador así como con la asociación cómoda y convencional de lo femenino con lo intrascendente o lo frívolo. Sin embargo, no hay inocencia en la escritura de esta venezolana como se hace notar desde la selección del título del ensayo hasta la estrategia que sigue para llegar al tema que le interesa sin dejar decepcionados a los presentes. Atengámonos al ensayo que es el verdadero objeto de estas reflexiones.

El ensayo se divide en tres partes, equivalentes a las tres conferencias que impartió y en correspondencia con las épocas que trata en cada una de ellas. Sin embargo, la primera parte en realidad se divide en dos: el inicio, dedicado a su presentación desde donde establece un contacto/contrato afectivo con el público a partir de varios elementos: el conocimiento de su obra y la favorable recepción que había tenido en Colombia; el afecto por ese espacio que, seguidora de los ideales bolivarianos, considera como propio (creía en la unidad de Venezuela y Colombia); la evocación de ese espacio afectivo activado durante el viaje en tren hacia Bogotá a través de la memoria literaria del país y será la famosísima *María* de Jorge Isaacs el texto de referencia.⁷

Mientras se va granjeando los afectos del público trenza sus dudas acerca del tema de la conferencia, pero el impulso de visitar Colombia puede más que esa incertidumbre. Y este impulso, que es un impulso de amor, le sirve para desarrollar una estructura afectiva que va a crear la atmósfera que marca el estilo de las conferencias. Se trata de un recurso de persuasión que cobra mayor importancia si se recuerda que no opera tanto como estrategia de escritura, sino como propio de la forma elocutiva oral que le dio origen y en la que se desenvuelven estos textos. Y este recurso se mantendrá a través de todo el texto.

⁷ *María*, considerada un clásico del romanticismo hispanoamericano, ya tenía más de 50 ediciones al morir su autor, hazaña sólo igualada por *Cien años de soledad*, como hace notar José Miguel Oviedo en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2. 102.

Antes de iniciar esta exploración, quiero hacer referencia al público al que se dirigen las conferencias, pues se encuentra permanentemente aludido en la textualidad. De la Parra goza de dos tipos de público: uno favorable, probablemente representado allí, en los salones de la Quinta Bolívar en Bogotá; y otro, el que sometió su novela *Ifigenia* a severas críticas, calificándola de volteriana y pernicioso para las jóvenes. Las conferencias tienen en cuenta a ambos, de modo que, tras la estructura afectiva desarrollada ante el público presente, se esconde veladamente un tono contestatario, de permanente cuestionamiento para un público ausente. Pero el tono afectivo jamás se pierde: la cordialidad, la conciliación son los puntos de llegada de sus propuestas.

Regresemos al inicio de la conferencia. Permeando ya la sala una corriente de identificación, de sensibilidad, vendrán las explicaciones acerca de la delicada negativa a enfrentar el tema propuesto, que era hablar de sí y de su obra; pero la negativa no es total. En realidad, dedica parte de la primera conferencia a hacer algunas aclaraciones sobre sus obras y a responder veladamente los ataques de que fueron objeto, respuestas que le permiten esclarecer sus posiciones en relación con el tema de la emancipación femenina, tan polémico entonces, definiéndose como una feminista moderada. Será en esta parte introductoria, que aprovecha para definirse y asumir una posición ante su obra, donde toma la figura de Gabriela Mistral como ejemplo del papel que puede cumplir la mujer en la sociedad oponiéndola al trágico destino de Delmira Agustini. Pero, si la mujer moderna será un tema de reflexión inicial, el verdadero tema de las conferencias se encuentra en el pasado. Y aquí hallamos la respuesta a su feminismo moderado. Considera que en el pasado hay fuerzas aprovechables y valiosas que es necesario explorar para entender nuestro presente. Por esta razón, de la Parra no predica rupturas, sabe que todo obedece a un proceso, por lo que entender el aporte femenino a la construcción de la identidad americana es imprescindible para asumir una posición en el presente y propone, entonces, “una especie de ojeada histórica sobre la abnegación femenina en nues-

tros países, o sea la influencia oculta y feliz que ejercieron las mujeres durante la Conquista, la Colonia y la Independencia” (141).

Otro aspecto que revela la delicadeza con que se propuso tratar el tema es la selección del título de las conferencias para el que tiene en cuenta el espíritu común a los países de América y lo que llama patriotismo amplio. Al escoger “americana”, entre las diversas denominaciones continentales usadas en la época, la autora estaba asumiendo una posición. Latinoamericana le “suen a snobismo criollo naturalizado en el extranjero”.⁸ Iberoamericana, hispanoamericana, indoamericana o indohispanoamericana remiten a diferentes fuentes bautismales por lo que no son convincentes pues cada una se opone a otra. Americana no remite a un origen particular sino a un presente que incluye a todos sin etiquetas raciales ni étnicas. Su propuesta implica la aceptación de una fusión que, si bien no puede ser idealizada, tampoco debe ser desconocida.

Del mismo modo sucede al seleccionar el lexema ‘alma’ sobre el de identidad, de carácter más político y vinculado, por tanto, a la nación. No se puede ocultar la génesis romántica de tal selección. De la Parra no intenta evadir la historia, pues en ella se asienta su relato, pero no se sujeta/somete a lo político. Lo que hace es crear una apertura al discurso histórico para complementar o humanizar los mitos creados reconstruyendo una presencia y una vivencialidad cotidiana sin la que no puede construirse un mundo.

Contemporáneas del Padre Las Casas otras en silencio predicaron la clemencia y la paz. Fueron las mujeres de la conquista. Oscuras Sabinas, obreras anónimas de la concordia, verdaderas fundadoras de las ciudades por el asiento de la casa, su obra más efectiva a través de las generaciones en su empresa silenciosa de fusión y amor (145).

⁸ El término fue “concebido en Francia durante la década de 1860, como un programa de acción para incorporar el papel y las aspiraciones de Francia hacia la población hispánica del Nuevo Mundo”, citado por Juan M. Lope Blanch en su artículo “¿Somos latinoamericanos?”, en *Universidad de México* 530 (mar. 1995): 67-68.

Volvamos a la red de significados que va tejiendo De la Parra en torno a la mujer: ‘anónimas’ y ‘concordia’ ya repetidas, ‘Sabinas’, ‘obreras’, ‘silenciosas’, ‘casa’, ‘fusión’ y ‘amor’. Estamos en la esfera de la llamada microhistoria, concepto que apenas empezaba a manejarse. Estamos también ante un registro de la lengua muy diferente al que marca la ensayística latinoamericana de la identidad. El mito del hogar como espacio afectivo por el que se siente nostalgia desde el afuera, desde el espacio de la guerra, muy del romanticismo del XIX, se convierte aquí en el mito del espacio fundacional de la nación, estableciendo la autora una relación dialéctica entre la dicotomía de lo público y de lo privado, tejida por el discurso de la modernidad y que no era aplicable a ese mundo. No será la ausencia el lugar desde donde se teje esta reinterpretación, sino la presencia misma y por eso se refiere a “verdaderas fundadoras de la ciudades”, breve enunciado que cuestiona el lenguaje tejido en torno a la fundación del mundo latinoamericano por los conquistadores. A través de aspectos desestimados por las construcciones discursivas de la historia, asentadas de preferencia en sucesos militares: paz, amor, hogar, procreación, aparecen en este relato como elementos conformadores de la historia de nuestras naciones.

Tres serán las etapas a tratar en la formación de la sociedad americana y tres los grupos de mujeres participantes en el desarrollo de las mismas, sin cuya ejecutoria no podría ser concebida nuestra historia: Conquista: las dolorosas y crucificadas por el choque de las razas; Colonia: las místicas y las soñadoras; Independencia: las inspiradoras y las realizadoras.

Esta clasificación de etapas y actuaciones implica un proceso ascensional que va del sufrimiento a la actuación. El primero tipificado en dos personajes decisivos de la historia americana: Doña Marina, sobre la que precisa “glorificada y feliz al fin de su vida” (148), distinguiendo así la verdad histórica del mito moderno de la nación y la Ñusta Isabel, madre del Inca Garcilaso y fuente viva de sus *Comentarios reales...*, y por tanto, voz nutricia y fundadora de nuestra literatura. El

último, en la irreverente y desafiante Manuelita Sáenz. En el intermedio de estos procesos, la Colonia se erige como etapa de paz donde se cuece el alma que anhelará la Independencia.

Teresa de la Parra recrea dos bellos relatos a propósito de las dos primeras figuras. El primero resulta un desafío a los nuevos mitos de la Independencia y de la nación mexicana en los que Doña Marina, ahora Malinche, va a tipificar la traición y resultar responsable de la caída del imperio azteca. Todavía Reyes la enumera como una de las causas de la Conquista y a Paz le servirá para reconstruir un dramático inconsciente colectivo, explicativo de la identidad del mexicano. Nada más lejos de la histórica interpretación de Teresa de la Parra al reconocerle su papel y exponer su real condición:

Se ha hablado con admiración del genio político de Hernán Cortés, de su sagacidad extraordinaria para tratar y pactar con los indios. Yo creo, señores, que esa sagacidad misteriosa de Cortés se llama exclusivamente doña Marina. En las diversas crónicas de la Nueva España, es decir, en las dos o tres que conozco, se le atribuye a doña Marina un papel importante en cuanto intérprete y mediadora; dando consejos acertados o descubriendo conjuraciones, como la de Cholula, en la que se tramaba la muerte de Cortés y de toda la expedición. A través de lo poco que se dice se adivina lo mucho que no se cuenta. Es absolutamente seguro que la influencia de doña Marina en la conquista de Méjico fue más importante, su mediación y sus consejos mucho más frecuentes y sutiles de lo reconocido por los historiadores aun por el mismo Bernal Díaz quien con tanto cariño la trata. Se dejan de contar porque los ahoga el tumulto de las acciones militares. Son cuentecillos que no convienen a la pompa oficial de la historia cuyo campo de acción se extiende con preferencia sobre escenas de destrucción y muerte (149).

Es en el mismo Bernal Díaz donde De la Parra recoge los antecedentes de Doña Marina, su condición de regalo junto con lagartijas, mantas,

objetos de oro y otros, su venta anterior por la madre para usurpar su herencia, su condición de no pertenencia que la autora resume como “poco o nada debía doña Marina a los suyos”. (151) Tal historización anula la tendenciosidad del mito moderno que tan explícitamente remite a la Eva propiciadora de la caída de un mundo ideal. La interpretación opera un desplazamiento dentro del mismo texto bíblico pasando de Eva a José, vendido por sus hermanos, a quienes luego ofrece el perdón. El hecho de que un mismo texto sirva de fondo a dos interpretaciones tan diferentes revela la tendenciosidad en la construcción del mito. Convenza o no la nueva interpretación, la operación ha sido revelada. De la Parra nos presenta a Doña Marina como una personalidad que aglutina inteligencia, experiencia y conocimiento: “De modo, que a su inteligencia natural, unía la amplitud de miras que da el haber viajado y el tacto refinado que da el haber sufrido. Habla la lengua maya, la lengua azteca y aprendió muy pronto a expresarse en español con tal soltura y claridad como si hubiese nacido en Sevilla” (151).

Nótese la sensibilidad en la configuración de Doña Marina que la recrea como una personalidad atrayente con la habilidad de moverse en circunstancias históricas complejas, tendientes al equívoco. El enunciado “A través de lo poco que se dice se adivina lo mucho que no se cuenta” (149) revela una agudeza y una intuición de historiadora. La historia no se encuentra tanto en el documento como en lo que se ausenta de él, se trata de un principio fundamental para acceder a lo histórico y Teresa de la Parra lo sabe. Sorprende más con este acierto la ninguna influencia ejercida por este ensayo en la percepción del personaje histórico de México.

Por otra parte, no me parece casual que sea al final de la narración de la historia de Doña Marina donde la autora se permita una digresión para hacer una crítica a la historia oficial, excluyente y mitificante. Hábilmente, retoma para hacer esa crítica un texto popular de origen bíblico: una saeta de las siete caídas de Cristo recogida por el pueblo andaluz, en la que el escenario histórico recreado incluye a las mujeres

y a las aves, únicas testigos estas últimas capaces de apreciar las razones de la última de las caídas. Esta digresión funciona como una bisagra entre el relato de Doña Marina y el de la Ñusta Isabel, concluye el primero e ilumina la entrada del segundo. Abiertamente de la Parra llama a estas reflexiones “disquisiciones contra la historia” (157), mostrándose como lo que es: un texto disidente de los códigos convencionales de la percepción y construcción de la historia.

Si Doña Marina acepta con resignación la pérdida de Cortés, la Ñusta Isabel encarnará el melodrama de la improvisada mezcla de razas y poderes consecuencia de la Conquista. Su relato será el del amor perdido, el del abandono del padre, el de la fractura patriarcal que marcará la vida y la literatura americanas. Será también el relato melancólico del mundo perdido. Dos son realmente los relatos: el del Inca Garcilaso y el de Teresa de la Parra que lo toma de fuente. Al señalar la relación voz-escritura entre la madre y el niño establece una ligazón fundadora de nuestra literatura, un tránsito natural en su motivo doloroso, en su afirmación de la pérdida, en la recuperación de la memoria. Citaré como muestra de esta relación el momento de mayor intensidad lírica de este ensayo:

Es todavía el eco de la voz maternal cuando señalando las estrellas relataba en la noche las cándidas leyendas de la tradición incaica. Confiadas a la voz por carecer de escritura, ellas habían de apagarse para siempre al apagarse los últimos acentos maternales en los oídos del niño mestizo. Pero el niño desde la vejez y el destierro a impulsos de su nostalgia debía regresar a la infancia, recoger la voz milenaria con cariño filial y al encerrarla religiosamente en su prosa cristalina hacer con ella un símbolo. Ese temblar de lágrimas, como lejano rumor de quena o flauta indígena es el manso lamento que en lo más hondo de la raza dejan ver todavía nuestras oscuras y no reconocidas abuelas indias. Nota de tristeza en tono menor, es la más genuina y delicada de todas cuantas vibran en el tumulto de nuestra alma americana (161).

El origen de la literatura americana, parece decirnos la autora, se encuentra en la fractura histórica que alienta la memoria atizada por el recuerdo del dolor propio y de los otros. Memoria, oralidad, literatura. Y la oralidad es un elemento de sostén de la poética del ensayo tanto por las recurrentes referencias que hace al tema como la manera en que acude a ella en la estructura discursiva. Su propuesta se nutre de elementos de oralidad en dos variantes: una, la que acude a los cronistas como Bernal Díaz del Castillo o los evangelistas, a quienes llama “cronistas rudos del género”, cuya amplitud de miras y escritura permite una visión mucho más compleja de los acontecimientos; la otra, que acude al rumor y a las anécdotas de familias como fuentes vivas de la historia; ambas cotejan y corrigen la “historia oficial” a la que llama “banquete de hombres solos” (154). Para De la Parra la tradición tiene la capacidad de reactualizarse y ramificarse en diversas perspectivas, mientras la letra impresa es unificadora de criterios y anula la creatividad con la retórica oficial porque “la memoria no se esfuerza en retener lo que ya está escrito y si lo retiene es imitando la forma impresa” (157).

Según su perspectiva, el fin de la historia es moral y no un relato que ampare la constitución de la nación o un interés político. De ahí la necesidad de recuperar la tradición y la memoria oral porque solamente acudiendo a ellas puede rearticularse la historia de un modo humano, así como las voces y las perspectivas excluidas. La oralidad será una fuente imprescindible, reconoce al iniciar su segunda conferencia:

Para hablar de la colonia hay que tomar el tono llano y familiar de la conversación y de los cuentos: el tono que toma la abuela de palabra fácil que vivió mucho y leyó muy poco; o el que toma el negro viejo que adherido siempre a la misma casa o a la misma hacienda, confunde entre imágenes sus propios recuerdos con el recuerdo de cosas que otros contaron. Para hablar pues de la Colonia es preciso narrar, es preciso hablar a menudo de sí mismo, es decir, de las propias impresiones, que al azar aquí y allá hemos ido recogiendo (162).

Si la Conquista aporta la melancolía y el dolor, la Colonia aportará la ensoñación. Sus vivencias llegan a través de una narrativa familiar que pasa de voz en voz por generaciones. Para De la Parra, la Colonia es “la forma más pura de la patria” y no le falta razón, pues es en estos siglos donde se forjan las nacionalidades americanas. Por eso, el discurso de afirmación de las ventajas de la modernidad, más extenso al inicio de la primera conferencia y retomado muy brevemente al comienzo de la segunda, no se funda en el renegar de esa etapa. En primer lugar, porque reconoce lo que hay de ella en nosotros y porque como mundo pervive en el moderno a través de creencias, convenciones y comportamientos. La mentalidad y la vivencia juegan un papel decisivo para entender el proceso histórico desde diversas posiciones. Por otra parte, la escritora venezolana no consideraba radical la ruptura que se había dado entre la Colonia y la Independencia, dada la pervivencia de la mentalidad colonial.

Entre las virtudes de este ensayo, se revela la capacidad de la autora de pasar de lo particular (experiencia personal) a lo universal a partir de la memoria y la imaginación para recrear todo un mundo. Así, entra al tema de las monjas a partir de una enclaustrada que conoció en su niñez y, a partir de la memoria, se convierte en fuente de conocimiento posterior:

Su recuerdo me ha enseñado luego a leer muchas cosas oscuras. He visto en él no ya el idealismo manso de las mujeres quienes, madre de familia, encerradas en la casa modelaron el carácter de nuestra sociedad sino el de las otras que tuvieron por cierto gran preponderancia en la Colonia, aquellas, que acorraladas por los prejuicios y la vulgaridad del ambiente, aun sin ser devotas se volvieron hacia el misticismo y se fueron al convento: eran amantes del silencio las eternas sedientas de vida interior y, aunque parezca contradictorio, las precursoras del moderno ideal feminista (166).

Aquí regresa a un principio similar al que rige su visión de la mujer en la historia: llegar a ver lo que no se revela a través de la simple apariencia. Estamos ante una doble estrategia: la experiencia humana como fuente de conocimiento, característica peculiar del ensayo, y la presencia de un yo que penetra bajo la superficie para ver con mayor claridad. Esta postura intelectual le permite además de destacar la importancia del convento como alternativa, destacarlo también como espacio espiritual, intelectual y académico. Rescata además la figura de Amarilis, quien bajo ese seudónimo escribe a Lope de Vega, de quien recibe respuesta. Amarilis ejemplificará el anonimato de la creación femenina.

Las mujeres de la casa no representarán menos. En las figuras de su bisabuela Francisca Tovar y de su tía abuela Teresa Soublette se individualizará la fuerza de las posiciones femeninas. Mamá Panchita, realista hasta su muerte, heroica en su resistencia, perteneció a una aristocracia que enfrentó con dignidad los cambios ocasionados por el proceso independentista. La tía, soñadora, soltera, fiel al ideal bolivariano. Si Amarilis representa el anonimato de la creación femenina, estas dos mujeres serán fuentes vivas de una historia que se dejó morir en su existencia oral: “fueron sus cuentos que en boca de mi abuela entretuvieron mi infancia” (181). Sin embargo, “las anécdotas sangrientas e inéditas de Mamá Panchita que oí en mi infancia y que en su mayoría, lo confieso con pena, no he guardado en mi memoria se perdieron ya para siempre. Lo mismo perdí las otras: las de la vieja tía prócer. Las escuchaba entonces como cosas de viejo: como quien oye llover” (183).

Esta disolución de la memoria se aprecia como una pérdida para el conocimiento de la verdadera historia, pues las distorsiones elaboradas por la oficialidad sólo pueden ser corregidas por los testigos o los herederos de sus voces. Es el caso del general Soublette, cuya figura fue suprimida de los libros de historia, pero no de la memoria rescatadora de la hija, la tía Teresa. Pero lo que me resulta más relevante de esta historia alternativa es que su autora no discrimina políticamente a sus protagonistas, todas son tratadas como sujetos de la historia, cuya principal

virtud es el haber sido fieles a sus posiciones políticas y a sus creencias hasta la muerte. En este gesto residirá su heroísmo. La anécdota de las monjas contribuye a confirmar dicha percepción porque De la Parra no sitúa la esfera del valor en una instancia política sino en la revelación de la personalidad de los individuos, pues la historia incide y determina nuestra vida personal afectando todo el espectro de lo humano.

Entre las individualidades conocidas y las colectividades desconocidas, De la Parra teje la historia de la influencia de las mujeres en la Independencia: desde el impacto que les ocasiona la expulsión de los jesuitas y que las lleva a participar en las conspiraciones contra el régimen, ambiente que narra en una especie de cuadro cinematográfico, hasta su participación y muerte en la Emigración siguiendo a Bolívar y huyendo de los españoles para finalizar reconstruyendo la imagen de un Bolívar marcada siempre por su relación con las mujeres desde su nodriza Matea hasta la extraordinaria Manuelita, sin olvidar la sabrosa desmitificación de Don Simón Rodríguez, quien termina sus días junto a una Manuelita desterrada y pobre, quien renuncia, en el colmo del heroísmo, a la herencia dejada por el esposo para serle fiel a la memoria de su amor. Para desarrollar su historia hace una intersección entre lo anónimo y lo colectivo con la biografía de ciertas personalidades, léase Simón Rodríguez, Manuelita, el propio Bolívar. Estos relatos rompen con cualquier discurso mitificador y sacralizante elaborado por la historia oficial, estetizante, desvirtuadora de la humanidad contradictoria y compleja de estos personajes históricos. Así, Rodríguez se nos aparece como un Quijote que abandona a sus hijas e inaugura desnudo la escuela financiada por Bolívar; este último, por su parte, pasará del impulso autodestructivo por la muerte de su esposa a vivir la frivolidad de los salones parisinos hasta su juramento en el Monte Sacro. Sabe insuflarle a lo histórico el aliento vital que lo hace creíble y humano, sabe leerlo en su época.

De la Parra traza una línea de feminismo que va desde Doña Marina, pasa por las monjas de la Colonia, las mujeres anónimas de la

Independencia hasta Gabriela Mistral y ella misma. Lo logra con una sensibilidad que se aleja de los juicios preconcebidos y que jamás olvida la condición de sujetos de cada uno de estos personajes. Sus percepciones se mueven dialéctica e históricamente, no son fijas, están humanizadas por una visión amplia y compleja de la historia que imbrica lo público y lo privado, lo extraordinario y lo cotidiano, las emociones, las pérdidas, el dolor, el amor como causas y efectos del devenir histórico. Pero también porque su historia, no podía ser menos, tiene un fin moral, y este fin es la conciliación, la aceptación de lo que somos como seres humanos y como continente. Por ello cerrará su primera conferencia pidiendo bendecir “la armonía de la unión en la fe del porvenir y en el perdón por la sangre vertida y las lágrimas lloradas” (161).

Los índices que apuntan hacia la conciliación son constantes en el texto y abarcan diversos niveles: el primero es la ya referida estructura afectiva que desarrolla para persuadir al público proveniente, por demás, de las clases medias y altas, mujeres y hombres. El segundo, al seleccionar el adjetivo “americana” que apunta a la integración de todos los factores étnicos y culturales que conforman el continente y su identidad. El tercero, la percepción de la mujer como una fuerza de conciliación desde el inicio del trabajo. Sin embargo, su visión de la mujer no es estática y si bien ha predicado la armonía durante toda la conferencia, termina con la figura indomable de Manuelita, cuya violencia se asienta en la pasión tanto en el sentido erótico (privado) como en la defensa de sus ideales políticos (público). Aquí el espacio de la intimidad que permea todo el texto se dispara abiertamente hacia lo público uniendo la mujer al impulso prometeico de construcción de la nación. Este final es coherente con la división ascensional que hace de las mujeres coronada por “las realizadoras”, pero no abandona una conciliación que se asienta en la comprensión. Por eso, al final, para defender a la indomable, retoma las palabras de Jesús: “...que aquel que estando en la miseria sea capaz de renunciar a una herencia por rendir culto a un recuerdo, que le tire a Doña Manuelita la primera piedra” (213). Por último, el elemento

poético presente siempre, que por su sentido de la belleza y la intensidad de las imágenes apunta a un cierre de contradicciones no en razón de su solución, acción que no puede ser llevada a cabo en un discurso, sino como propuesta de totalidad poética.

Teresa de la Parra jamás aceptó la falacia vendida por la modernidad de que las mujeres no habían participado en la historia, pues sabía que la historia se vive cuando no se sufre. De modo que completó su conocimiento de la historia y su inteligencia con aspectos esenciales para explicarla: la sensibilidad, el dolor, los afectos como sus componentes esenciales.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA.

BIBLIOGRAFÍA

- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos-UAM-Iztapalapa, 1993.
- Lope Blanch, Juan M. “¿Somos latinoamericanos?” *Universidad de México* 530 (mar. 1995).
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana* 3. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Parra, Teresa de la. *Epistolario y otros textos*. Ciudad de la Habana: Arte y Literatura, 2005.
- _____. *Memorias de Mamá Blanca*. Colección Archivos de la UNESCO. México: UNESCO-FCE, 1996.

AUNQUE CAIGAN LOS PILARES: EL ADENTRO Y AFUERA DEL ESPACIO EN ALGUNAS PIEZAS TEATRALES DE ELENA GARRO

No pueden ustedes concebir ese horrible
adentro-afuera que es el verdadero espacio.

Henri Michaux

MARGO ECHENBERG

1. TRAS *UN HOGAR SÓLIDO*

En la pieza que da nombre a la colección de obras teatrales en un acto de Elena Garro, publicada en Xalapa en 1958, el personaje de Lidia busca “un hogar sólido” donde pueda vivir segura y libre de peligro. No encontrará nunca casa más sólida que la cripta familiar donde se halla. Pero aunque allí se encuentra segura, a diferencia de su hogar de casada donde sentía pavor, no es la solidez del mármol de la cripta lo que la protege, sino la libertad otorgada a su imaginación. Al llegar a la cripta, escenario de la obra, Lidia describe para su primo Muni por qué afuera, en el mundo de los vivos, la casa que anhelaba le era inalcanzable: “¡Un hogar sólido, Muni! Eso mismo quería yo... y ya sabes, me llevaron a una casa extraña. Ya en ella no hallé sino relojes y unos ojos sin párpados, que me miraron durante años [...]”¹ Las palabras de Lidia revelan la manera por la cual el tiempo y el espacio –y en particular el de la casa– se juntan para oprimirla. Cuando más adelante pregunta su primo Muni: “¿Lili, no estás contenta? Ahora tu casa es el centro del sol,

¹ Elena Garro [1958], “Andarse por las ramas”, *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983) 24.

el corazón de cada estrella, la raíz de todas las hierbas, el punto más sólido de cada piedra”,² presenta éste una reconfiguración del espacio de la casa más de acuerdo a la libertad que experimenta Lidia en su imaginación. Pues ella se imaginaba una casa donde “[c]ada balcón sería una patria diferente; sus muebles florecerían: de sus copas brotarían surtidores; de las sábanas, alfombras mágicas para viajar al sueño; de las manos de mis niños, castillos, banderas y batallas...”³

Se trata de una casa libre de todas restricciones impuestas pero también se sugiere que dicha libertad sólo puede existir en los vuelos del lenguaje lúdico y en el reino de la imaginación. Es por ello que el espacio descrito, y en menor grado también el escénico, se conciben siempre en Garro como un estar dentro y fuera de una casa que constriñe y que se opone a una imaginación libre de fronteras.⁴ En ambos casos, el estar adentro y afuera de la casa o del reino de la imaginación ocurre simultáneamente y revela que todo espacio físico limita a la mujer dado que funge como extensión de su lugar en la sociedad, papel que la asfixia y en el peor de los casos la anihila.

El horrible “adentro-afuera” del espacio del epígrafe del poeta francés Henri Michaux sirve entonces como una manera de acercarse a los espacios dramáticos y domésticos en cuatro obras dramáticas de Elena Garro reunidas en *Un hogar sólido y otras piezas*: “Un hogar sólido”, “Andarse por las ramas...”; “El árbol” y “Los pilares de doña Blanca”.⁵ Lejos de ser hogares sólidos, estables y unidos, las casas que se

² *Ibid.* 25.

³ *Ibid.* 24.

⁴ Para Frank Dauster el enfrentamiento de realidades es una constante en las obras teatrales de Garro donde existe “un conflicto entre la realidad cotidiana y otra realidad superior, pero en un juego de espejos, al abandonar la supuesta realidad exterior para adentrarse en la ilusión, sus personajes o se tienen que sacrificar, o ven la ilusión alcanzada nada más para verla destruida [...]” (88).

⁵ “Un hogar sólido”, “Andarse por las ramas...” y “Los pilares de Doña Blanca” fueron escritos originalmente a instancias de Octavio Paz, para el concurso de “Poesía en voz alta” organizado por Juan José Arreola en 1957. Las obras fueron representadas ese mismo año y recopiladas en la colección de *Un hogar sólido*, publicada por la Universidad Veracruzana en 1958 (Beucker).

representan en estas obras son espacios de pérdida, destrucción y muerte donde habitan mujeres escindidas ya sea entre lo que conciben como su ser más auténtico y el cumplir con su rol de esposas y madres (como es el caso de “Un hogar sólido”, “Andarse por las ramas...” y “Los pilares de doña Blanca”), o entre un mundo idealizado y la realidad de su entorno (“El árbol”). Finalmente, el control excesivo que se ejerce sobre el espacio doméstico y las mujeres que lo habitan refleja la impasibilidad del patriarcado y de la nación. Al igual que la nación, afuera y adentro de la casa hallamos divisiones que no se pueden reconciliar: no sólo existe una brecha en la mujer dividida, sino también entre el hombre y la mujer, entre el pasado y el presente, entre el mestizo y el indígena, entre la razón y la imaginación. Y aunque se derrumben los pilares que sostienen la casa, ya sea literal o metafóricamente, las quebraduras ahí representadas se presentan como irremediables. Al mostrar a los personajes femeninos inseguros dentro de, y expulsados o desplazados de la casa como *locus* y escenario, revela Garro la invasión, ocupación y apropiación de todo el espacio por parte del hombre y la consecuente constricción de espacios accesibles para la mujer. De acuerdo con Elizabeth Grosz:

La contención de las mujeres dentro de una morada que no construyeron, que incluso ni siquiera fue construida para ellas, sólo puede resultar en un estado de destitución dentro de la casa misma: ésta se vuelve el espacio del deber, de tareas interminables e infinitas que carecen de reconocimiento y valor social, el espacio de la afirmación y suministro de otros a costo de y por medio del desvanecimiento del ser, el espacio de la violencia y el abuso domésticos, el espacio que daña tanto como aísla a las mujeres.⁶

⁶ Elizabeth Grosz, “Women, Chora, Dwelling”, *Postmodern Cities and Spaces*. Sophie Watson and Katherine Gibson (eds.) (Blackwell, Oxford, UK, Cambridge, MA, 1995) 56. Todas las traducciones son nuestras.

La sugerencia de la dramaturga poblana de que se pueda habitar otros espacios –aunque sean ilógicos o parecen retar a la razón– ratifica la necesidad de crear nuevos espacios, hecho que implica también una reconfiguración de la casa y la nación y de las relaciones de las personas que las habitan.

2. EL ESPACIO DOMÉSTICO FEMENINO Y FEMINIZADO

La casa, el *domus*, es el lugar asignado a la mujer desde el tiempo inmemorial; espacio de encierro y constricción, donde se supone que la mujer es protegida de fuerzas y peligros ajenos y comunes a los espacios públicos, pero también de sí misma ya que se creía que al no permanecer encerrada, seguramente pecaría o tentaría al hombre a pecar. La protección era necesaria ya que entendida como el sexo más débil, se creía que la mujer se regía por las emociones y los impulsos y no por la razón, como el hombre. Abandonar el hogar implicaba abrirse al mundo exterior y, si no pecar forzosamente, permitir que los demás la vieran y hablaran. Mujer que andaba en la calle, mujer de la que murmuraban, era mujer de mala fama.

Los padres de la Iglesia católica, por tanto, abogaron por el encierro no sólo para las religiosas, sino para todas las mujeres. Textos que siguieron su pauta surgieron en el Renacimiento español y dejaron una marca que todavía se siente en el mundo hispano. En sus obras *Instrucción para la mujer casada* y *La perfecta casada*, moralistas como Juan Luis Vives y Fray Luis de León enseñaron a las mujeres a ser castas, obedientes, silenciosas, trabajadoras y alegres, y a estar siempre dentro de la casa. Dicho encierro implicaba depender legal y económicamente del hombre, así como la pérdida de toda autonomía.

Como resultado aparentemente natural de la relación *domus* –domesticidad– dominio, surge la concepción de la casa no sólo como espacio femenino, sino como una representación de lo femenino en sí. Para el pensador francés Gaston Bachelard, por ejemplo, la casa funge

como un espacio familiar, íntimo, idílico y seguro; tal como lo expresa en su influyente *La poética del espacio*, publicado en 1958: “[L]a casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz... Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de ser ‘lanzado al mundo’... el hombre es depositado en la cuna de la casa”.⁷

La feminización del espacio doméstico según Bachelard convierte a la casa en un lugar soñado que protege al hombre como la cuna o incluso como el útero materno: “Y siempre, en nuestros sueños, la casa es una gran cuna [...] La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa [...] En este ambiente viven los seres protectores”.⁸

La postura de Bachelard revela, a su vez, una concepción del espacio como propiamente burgués y masculino, es decir, concordante con el patriarcado que retrata Garro en sus obras y que deja a sus protagonistas sin un lugar –un espacio– propio. Como ha señalado Joshua Price, las palabras del pensador francés ejemplifican la construcción del espacio de acuerdo a la imaginación masculina: “las imágenes y el vocabulario que feminizan el espacio son sutilmente ubicuos en las imágenes de clausura, protección y calidez que connotan tanto el útero como la vagina en la imaginación masculina, en donde la protección se da mediante la seguridad y la calidez etérea que es simultáneamente el lugar de origen y el fin anhelado [...]”.⁹

De acuerdo con esta concepción, tanto los espacios domésticos, como las imágenes asociadas con ellos, así como aquellas que trabajan para mantener el orden, se representan como femeninos a pesar de que

⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: FCE, 1992) 36 y 37.

⁸ *Ibid.* 37 y 38.

⁹ Joshua M. Price, “The Apotheosis of Home and the Maintenance of Space of Violence”, *Hypatia* 17 (2002) 49.

la mujer no participe en su imaginación y configuración. Ideológicamente entonces, la casa siempre se presenta como un espacio seguro aun cuando sabemos que la realidad –sobre todo para la mujer– puede ser muy distinta.

Las obras dramáticas de Elena Garro, bajo la lupa aquí, trabajan para descalificar presunciones como la de Bachelard. En todos los casos contemplados aquí, como en el ejemplo de Lidia de “Un hogar sólido” citado líneas arriba, el espacio de la casa resulta no ser lo que pretende; siempre traiciona a la mujer. Se trata de un espacio lleno de peligro o de control absoluto masculino. Escasas dudas hay de que la visión de Garro es poco esperanzadora, pues la mujer vive el horrible adentro-afuera del espacio, condenada a un papel y a una vida que le son ajenos.

3. “EL HOGAR ES UNA TRAMPA” O LA CASA SEGÚN GARRO¹⁰

A. “ANDARSE POR LAS RAMAS...”: *DOMUS*-DOMESTICIDAD-DOMINIO

Tal como Lidia, personaje de “Un hogar sólido”, Titina, protagonista de “Andarse por las ramas...”, se ausenta de una casa donde el orden cronométrico es aliado de las normas y expectativas sociales que aprisionan y limitan a la mujer. Como explica Lidia, el espacio de la casa es uno de control y vigilia; ahí los relojes, y el marido que los porta, demarcan el respeto por el orden y la cronología y la imposibilidad de la existencia de paradigmas alternos que no se rigen por la razón. Lo que es más, parece haber una alianza entre el tiempo cronológico, los espacios del hogar familiar y el *statu quo* de los papeles sociales establecidos: todos limitan y acorralan a los personajes y, de modo particular, a las mujeres. Al querer

¹⁰ Elena Poniatowska ha notado cómo para los personajes de Garro “el hogar es una trampa. Detrás de la puerta, alguien, el esposo, el amante afila un cuchillo para encajárselo en la nuca” (6).

entrar en un orden distinto del de su marido, donde pueda explorar libre y espontáneamente el mundo de la imaginación, Titina se queda escindida y capturada en un lugar nebuloso que se sitúa entre los dos órdenes. Vive dentro y fuera del espacio escénico y doméstico. Y no se trata de un vaivén únicamente metafórico o figurado en donde Titina parece coexistir en dos mundos –el real y el imaginario–, sino que su condición de estar escindida también se expresa físicamente mediante los espacios teatrales. Estas divisiones físicas y espirituales, que se manifiestan tanto en el espacio de su entorno impuesto (la casa) como en el espacio que elige para sí (el árbol), en última instancia nunca se reconcilian; al contrario, llevan al aislamiento, al rechazo y a la incompreensión.

Para Titina, el afuera-adentro se representa mediante el árbol que se sitúa en el escenario encima de la casa que comparte con su esposo, Don Fernando de las Siete y Cinco, y su hijo, Polito. Es al árbol que huirá tras rehusar la autoridad y el orden impuestos por su marido, caricaturescamente representado mediante su obsesión con la hora. De acuerdo a la acotación de Garro: “(Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones del fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía)”.¹¹ El espacio escénico se emplea entonces para mostrar cómo Titina no puede dejar de “andarse por las ramas”, o sea, dar vuelo libre a su lenguaje imaginativo y al hacerlo no cumple con las expectativas masculinas del comportamiento femenino. En vez de hacer que Polito coma la sopa, lo anima a contar las estrellas en su plato: “En los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses, naufragios. Y los niños se quedan mirando... ¿Quiere usted [don Fernando] que le cuente cuando la luna cayó en mi plato de lentejas?”¹²

¹¹ Elena Garro, “Andarse por las ramas”, *op. cit.* 71.

¹² *Ibid.* 70.

Desde el árbol, Titina vacila entre el espacio de la casa y la calle, entre el espacio público y el privado, pues ni está en la calle como tal, ni ha dejado de interactuar con su familia que sigue sentada en la mesa. Pero para Don Fernando, su ausencia física ratifica su estado de mujer que “se anda por las ramas” y no acata ni obedece. Desde la mesa donde segundos antes estaba sentada Titina, le dice: “Siempre haces lo mismo. Te me vas, te escapas. No quieres oír la verdad. ¿Me estás oyendo? [...] La locura presidiendo mi casa [...] Y tú sin oírme. Las mujeres viven en otra dimensión. La dimensión lunar”.¹³

Cuando más adelante Don Fernando corre a su mujer de la casa, incapaz de comprenderla y por tanto de dominarla, Titina se halla en la calle donde se convierte en una presa sexual para Lagartito, un “joven lechuguino.” Pero ésta se subirá nuevamente al árbol cuando su pretendiente censura sus palabras y sus comportamientos al decirle: “Estás borracha, Titina. Voy a llevarte a tu casa”.¹⁴

Aunque claramente una escapatoria del espacio doméstico que constriñe con su rígido orden y cronología, el árbol en esta pieza no es un espacio idílico ni una solución a la situación opresiva de Titina.¹⁵ Al terminar la obra, en un vuelo de corte surrealista, la protagonista sigue en el árbol acomodada ya no como mujer sino como pájaro.¹⁶ Sus juegos lingüísticos, entendidos por los otros como digresiones, se sustituyen por una condición física que le permitirá ahora andar por las ramas literalmente. Por no cumplir con las expectativas sociales de cómo ha de ser una mujer, tanto don Fernando como Lagartito la equiparan con la iguana fea de la canción tradicional homónima que cantan al cerrar el telón, aquella

¹³ *Ibid.* 71.

¹⁴ *Ibid.* 74.

¹⁵ Como parte del mundo natural, el árbol puede representar un refugio para la mujer ya que existe fuera de la cultura falocéntrica que la somete por medio de las instituciones del matrimonio y la maternidad. Como señala Annis Pratt, en la naturaleza, la mujer “se siente una con el cosmos y aparte de la civilización” (17).

¹⁶ La acotación es la siguiente: “*En las ramas está Titina, acomodada como un pájaro*”, “Un hogar sólido”, *op. cit.* 78.

que se zarandea y que se quedará, hemos de pensar, andando por las ramas, es decir, divagando del orden e inaprensible, para siempre.¹⁷ Incomprendida y rechazada Titina –¿a dónde más puede recurrir?

B. “EL ÁRBOL” Y LA CASA: ESPACIOS DE EXILIO Y VIOLENCIA

Obra que retrata la relación entre dos mujeres provenientes de distintas clases sociales y que culmina en el asesinato de la mujer burguesa, Marta, por Luisa, una indígena, “El árbol” presenta la casa como el *locus* de violencia y terror.¹⁸ Aunque desprovisto de figuras masculinas, este espacio no dista de la casa tramposa garriana que se opone a la visión idílica de Bachelard. Es decir, aunque no haya una presencia masculina como tal en esta pieza teatral, la concepción que tiene Marta del hogar es el imaginado por el hombre: un lugar idílico y seguro. La casa suntuosa que Marta cree la protegerá del mundo exterior termina traicionándola al convertirse en el escenario de su muerte. Las cortinas de la casa aíslan a Marta de los otros, pero también la encierran con su asesina. Mientras que por otra parte, la mujer indígena, víctima de violencia doméstica, expulsada y exiliada de su comunidad, busca con el asesinato de Marta volver a la cárcel, el único lugar donde halló una comunidad y un hogar: “Yo ya no me hallaba más que con las recogidas, mis compañeras. Allí hallé mi casa y no pasé ninguna pena”.¹⁹ Para Luisa, la cárcel era su palacio y el cuchillo con el que una vez mató será la llave para volver, hecho que, incrédula, Marta sospecha: “¡Deje ese

¹⁷ Cito una parte de la canción tradicional de Guerrero: “Qué iguana tan fea / que se sube al palo / y se zarandea / se mete al hoyito / pa’ que no la vean / haga usted lo mismo / porque usted es muy fea / mírese al espejo / para que lo crea / a la jea jea / uy uyuy qué iguana tan fea”. Disponible en: <http://www.conjuntogarden.com/store/nuevosonjarocho/cj.nsj.lyrics.pdf> Consultado 18 de junio de 2009.

¹⁸ Garro escribe posteriormente un cuento con idéntico título y temática que se publica en *La semana de colores* (1964). Las diferencias entre los textos son sobre todo de índole genérico.

¹⁹ Elena Garro, “El árbol”, *op. cit.* 163.

cuchillo, Luisa! [...] Lo coge como si fuera un tesoro [...] ¿Cree que con él va a abrir las puertas del palacio [...] donde bailaba usted con sus amigas?”²⁰

Además de ser el escenario de “El árbol”, la casa sirve de metáfora de la condición de ambas mujeres. La una vive exiliada de su comunidad y quiere alcanzar el “palacio” de la cárcel, mientras que la comodidad de la casa de la otra es una muralla falsa que no logra protegerla de la desigualdad social y la violencia bruta de su entorno. La paradoja que construye Garro es tajante: mientras que la cárcel es como un palacio, la casa burguesa y cómoda de la mujer adinerada en la Ciudad de México es su cárcel donde pagará por su crimen –el no querer ver el mundo exterior y los seres que habitan afuera– con la muerte.

En el centro de esta obra hallamos el tema del exilio que une a las dos mujeres a pesar de sus circunstancias. Paradójicamente, el exilio se representa mediante el espacio de la casa que escenifica el estar dentro y fuera, pertenecer, y no, a una comunidad y a un mundo dividido y fragmentado por la pobreza y la injusticia. Ni Marta ni Luisa viven en hogares sólidos ni en un ambiente donde tal pudiese existir. Estar dentro y fuera de la cárcel, de la comunidad y de la casa deja a estos personajes cuando no muertas, desprotegidas y desterradas.

C. “LOS PILARES DE DOÑA BLANCA”:

LA CASA FABULOSA TAMBIÉN SE DERRIBA

Una mezcla de una ronda popular mexicana, el surrealismo bretoniano y un cuento de hadas, “Los pilares de doña Blanca” es a la vez una reflexión sobre el matrimonio que se representa mediante el espacio que comparten los esposos Blanca y Rubí; según la acotación éste se describe como “[u]na torre, rodeada por una muralla sostenida por enor-

²⁰ *Ibid.* 168.

mes pilares”.²¹ Prisionera de la torre, Blanca sale a la muralla a buscar “horizontes” y se entretiene con los corazones de sus admiradores –cuatro caballeros y el Caballero Alazán– mientras que Rubí la vigila, celoso, llamándola incesantemente desde adentro de la torre.²² Tal como explica Blanca tras recibir los corazones de los cuatro caballeros lanzados hacia la muralla, ella no podrá nunca reunirse con sus pretendientes, “Nunca podré salir, ni bajar de esta torre. Mi marido la construyó para guardarme. Catorce muros que envuelven otros catorce muros me defienden”.²³

El lenguaje figurado, con un claro trasfondo erótico de Blanca –“Arderé como una pira sin Santa Juana” dice al recibir una ofrenda de un corazón en llamas–,²⁴ es un comentario irónico de Garro sobre el intento del marido de controlar a la mujer mediante el encierro. Si bien los caballeros quieren romper un pilar para ver a doña Blanca, ésta, cubierta de pilares de oro y plata, también está resguardada por Rubí, su marido con cabeza de caballo. Al llegar en busca de sí mismo, el caballero Alazán, el más puesto de los caballeros, y el rival de los demás (lo acusarán de ser “peor que un sicofante disfrazado de filólogo”),²⁵ logrará romper los pilares de la fortaleza que encierra a Blanca. Pero aunque libera a Blanca para que ésta se vea en lo que llama “el palacio deshabitado de su corazón”, aquí no hay finales felices.

En vez de terminar con el cautiverio de Blanca, la destrucción de la torre –es decir, de la casa– señala la desintegración y caos; dice Blanca:

²¹ Elena Garro, “Los pilares de Doña Blanca”, *op. cit.* 33, (Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983). El intertexto más evidente de la obra de teatro es la ronda popular de “Doña Blanca”. Citamos sólo una parte de la conocida canción: “Doña Blanca está cubierta /con pilares de oro y plata. / Romperemos un pilar / para ver a doña Blanca. ¿Quién es ese jicotillo / que anda en pos de doña Blanca? / Yo soy ese jicotillo que anda / en pos de doña Blanca”.

²² Las figuras de los caballeros provienen del Tarot.

²³ *Ibid.* 34.

²⁴ *Ibid.* 36.

²⁵ *Ibid.* 38.

“¡Rubí, huyamos! ¡La casa se me está cayendo encima! ¡Ha caído sobre nosotros una montaña de narices!”²⁶ A su vez, la voz de Rubí advierte que todo resulta haber sido un espejismo: “¡No hay torre! ¡No hay Blanca! ¡No hay Rubí! Todo era el reflejo de un espejo. Ahora se ha roto y ya no somos más. Sus astillas reflejan otros soles”.²⁷ Si al final de “Andarse por las ramas...” Titina se convierte en un pájaro que anda por las ramas, aquí la destrucción de la casa ha convertido a Doña Blanca en una paloma que el Alazán guardará en su pecho. No sólo es un final surrealista o fantástico, se trata también de una referencia a otra canción de niños “La paloma blanca” (cuyo inicio es: “Estaba la paloma blanca sentada en el verde limón...”).

Lejos de ser hogares seguros y sólidos, las casas representadas en las obras de Garro, analizadas aquí, son espacios de engaño, violencia y destrucción. Si los personajes logran escaparse, es únicamente mediante la imaginación y la fantasía; la realidad parece ser opresora e intransigente. No sólo metafóricamente la cripta de Lidia es el hogar sólido de la pieza teatral y de toda la colección de piezas. Es sólo en la muerte y en el espacio de la tumba donde el deseo que externa Lidia de verse en una casa donde los “muebles florecerían” y de las sábanas brotarían “alfombras mágicas” se verá realizado. En el mundo que retrata Garro en sus obras teatrales, hay mucho camino que andar para que la mujer tenga no sólo un cuarto propio woolfiano, sino una participación en la conformación del concepto de espacio, ideológicamente concebido, como hemos visto, por el hombre. Al parecer, aboga la dramaturga poblana por una reconfiguración del espacio que concuerda con la propuesta de la teórica francesa Luce Irigaray, quien plantea que para romper con los patrones históricos e ideológicos del patriarcado se requiere una nueva conceptualización de la representación del tiempo y del espacio. Como ha estudiado Elizabeth Grosz:

²⁶ *Ibid.* 41.

²⁷ *Idem.*

[l]as distintas maneras por las cuales el espacio se ha concebido históricamente siempre han trabajado ya sea para contener a las mujeres o para borrarlas. Aclara [Irigaray] que una reconceptualización de las relaciones entre el hombre y la mujer –tal como es requerida para la auto-representación autónoma e independiente de la mujer y la feminidad– implica la reconceptualización de las representaciones del espacio y del tiempo.²⁸

En palabras de Irigaray: “Para poder pensar y vivir la diferencia [de género], tenemos que reconsiderar por completo la problemática del *espacio* y del *tiempo*... Un cambio de época requiere de una mutación en la percepción y concepción del *tiempo-espacio*, la *habitación del espacio* y las *categorías de la identidad*”.²⁹

La reflexión de Garro sobre estar simultáneamente dentro y fuera del espacio doméstico sugiere la necesidad de reconfigurar ese espacio; los personajes aquí estudiados se hallan sin un hogar, sin un lugar en el mundo y al parecer sólo una nueva concepción del espacio doméstico y de la domesticidad que incluyera lo aparentemente irracional y fantástico –que remite a otro orden espacial y temporal– podrá dar aliento a estas mujeres. Sólo así quizás cambiaríamos el destino de todas las Lidia, para que no griten como ella al final de la obra “¡Un hogar sólido! ¡Eso soy yo! ¡Las losas de mi tumba!”.³⁰

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE ESTUDIOS SUPERIORES
DE MONTERREY, CAMPUS CIUDAD DE MÉXICO

²⁸ Grosz, *op. cit.* 55.

²⁹ *Ibid.* 55; cursivas en el original.

³⁰ Elena Garro, “Un hogar...”, *op. cit.* 27.

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 1992.
- Beucker, Verónica. "El aspecto del amor en Garro y Paz." Ponencia (jun. 14, 2007). Coloquio Internacional Homenaje a Elena Garro: 50 Aniversario de su Dramaturgia. México: INBA-Universidad de Nuevo México Appalachian State University.
- Dauster, Frank. "El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión." *Revista Iberoamericana* 30. 57 (1964): 81-89.
- Garro, Elena. "Andarse por las ramas." *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* [1958]. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983.
- _____. "El árbol", *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* [1958]. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983.
- _____. "Los pilares de Doña Blanca." *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* [1958] Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983.
- _____. "Un hogar sólido." *Un hogar sólido y otras piezas en un acto* [1958]. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1983.
- Grosz, Elizabeth, "Women, Chora, Dwelling." *Postmodern Cities and Space*. Sophie Watson and Katherine Gibson (eds.). Blackwell, Cambridge MA, Oxford, UK, 1995.
- León, Luis de. *La perfecta casada*. Madrid: Hermanos Ruiz, 1917.
- Poniatowska, Elena. "Elena Garro y sus tormentas." *Baúl de recuerdos (Homenaje a Elena Garro)*. Robert K. Anderson y Mara García (ed.). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.
- Pratt, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1981.
- Price, Joshua M. "The Apotheosis of Home and the Maintenance of Space of Violence." *Hypatia* 17: 4 (2002): 39-70.
- Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Trad. Juan Justiniano. Madrid: Signo, 1936.

UN ACERCAMIENTO A *DIARIO DEL DOLOR*: ENTRE EL CUERPO Y EL ALMA

Ya sé que mi persona es coja, pero hoy fue mi vida la que se volvió coja.

María Luisa Puga

El cuerpo humano es de una riqueza excepcional puesto que es enriquecido por todo lo que el universo posee, “el universo parece reagruparse en el cuerpo humano, en toda su múltiple diversidad: todos los elementos se reencuentran y se mantienen en contacto en la superficie del cuerpo humano”.

Mijail Bajtín

ELSA LETICIA GARCÍA ARGÜELLES

EL GÉNERO DEL DIARIO: BITÁCORA DE UNA ENFERMEDAD

El comienzo de todo texto es una nueva posibilidad de silencios y enunciaciones entreteljadas entre *lo vívido* y *lo leído*. Dentro de la experiencia de la escritura autobiográfica las relaciones entre el cuerpo, lo vital del yo, y las imágenes elegidas de una escritora juegan a crear una autorrepresentación.¹ En este caso, la lectura de *Diario del dolor* (2004) de María

¹ En torno al tema, véase “El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo” en: Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (México: FCE, 1996) 78-106, quien refiere en el mismo ensayo: “El gesto simbólico se repite sin cansancio: una escena de lectura trae la siguiente, un libro trae otro libro, un descubrimiento lleva a otro, de manera que nos quedan muchos comienzos, tantos, que se desdibujan en una vertiginosa corriente en la que el gesto desnudo –leer– se perpetúa a sí mismo como impulso generador de un único consistente acto autobiográfico [...] El gesto interceptor inesperadamente enlaza cuerpo y lectura, los dos componentes más importantes de la escritura autobiográfica de Ocampo” (78, 87).

Luisa Puga inevitablemente abre dos temas: la memoria y el cuerpo, es decir, la relación entre la construcción del texto autobiográfico y el sujeto frente a su identidad física y espiritual. La autora expresa su más sincera y profunda vivencia de la enfermedad aludiendo a la escritura y a la rememoración entre su cuerpo y alma. Un reto personal se volvió el tema de la enfermedad como una reiteración de la antesala de la muerte.

María Luisa Puga (1944-2004), originaria del Distrito Federal, fue una escritora que decidió sus propios exilios, al irse a la provincia a escribir y dar talleres de creación literaria en Pátzcuaro, Michoacán, desde 1985, lugar que eligió como refugio y espacio vital. En 1996 obtuvo un reconocimiento a toda su obra con el Premio Nacional Juan Ruiz de Alarcón, que incluye los siguientes textos: *Las posibilidades del odio* (1978), *Pánico o peligro* (1983), *Cuando el aire es azul* (1980), *La forma del silencio* (1987), *Antonia* (1989), *Las razones del lago* (1991), *La viuda* (1994), *La reina* (1995), *Inventar ciudades* (1998) y *Nueve madrugadas y media* (2002); así como libros de cuentos: *Inmóvil sol secreto* (1979) y *Accidentes* (1981), *Intentos* (1987), *De intentos y accidentes* (2001) y libros para niños: *El tornado* (1985), *Los tenis acatarrados* (1991), *La ceremonia de iniciación* (1994), *A Lucas todo le sale mal* (2005), y finalmente *Diario del dolor*, el último libro, quizás, por su sentido de epitafio, nos conduce a una necesaria valoración y lectura de toda su obra. A Puga la conocí en los años noventa en un taller de cuento en Pátzcuaro, exigente pero siempre con su sonrisa amplia.

La estrategia narrativa en *Diario del dolor* nos lleva a preguntarnos por los motivos que la llevaron a escribir una parte de su vida, pues decide “expulsar sus demonios” y registrar su extensa lucha vital, sin eufemismos, sin metáforas; sentirse viva con todo el cuerpo o a pesar del mismo. El texto literario adquiere una dimensión testimonial al contar un fragmento de su vida donde describe y evoca, paso a paso, la enfermedad de artritis reumatoide inflamatoria que vivió, más duramente, en sus dos últimos años y la que se convirtió en una amiga a fuerza de ser una terrible compañera.

Diario del dolor es un libro *sui géneris* por varios aspectos; se aprecia cómo el breve título adquiere una fuerza sonora al pronunciarlo, porque en realidad el diario tiene como narrador a la voz autoral pero el protagonista es Dolor, un personaje con forma, presencia y voluntad, quien se apodera del cuerpo de Puga. La narración fluye fragmentariamente, a la vez que se configura en un largo y breve recorrido de cien concretos y pequeños relatos. El plan editorial incluye la lectura del libro leído por ella misma en tres discos compactos, los que me siguen pareciendo extraños (casi podría decir que los he evitado). Al respecto, es importante mencionar que *Diario del dolor* forma parte de un proyecto sumamente humano que tenía como fin compartir su vivencia y dar una esperanza, pues se pensó y se propuso como un proyecto a la Secretaría de Salud y el Instituto Nacional de Bellas Artes para distribuirse en las clínicas por la misma autora. Se entretuje entonces en este relato lo vívido, lo leído, lo escrito, y además, lo escuchado:

En una ocasión nos encontramos en Pátzcuaro, y en su camioneta me puso un casét, ahora convertido en CD, en el que se escuchaba su voz en torno a su relación con el dolor, y de ahí salió la idea del libro y compartir ese material con la gente que tiene esa relación obligada con el dolor. Al director del INBA se le ocurrió llevar el volumen y el disco a la Secretaría de Salud, lo acompañaron Puga y Levín. El secretario, Julio Frenk, acogió la propuesta. El programa empezaría en febrero o marzo de 2005 con la escritora y se volvería a presentar el libro en los primeros meses de este año. La idea es que el libro se distribuya en las clínicas, “pero desafortunadamente ya sin ella para leer, explicarlo o comentarlo” y acota “Creo que la gran enseñanza del libro es que también el dolor te invita a ver al mundo, a los demás, de una forma distinta a como suelen tenerla quienes estamos sanos.”²

² “María Luisa Puga dejó dos novelas terminadas.” Entrevista con Rubén Mejía en *Rancho Las Voces, Revista de Arte y Cultura* (Ciudad Juárez, Chihuahua, viernes 7 ene. 2005). http://rancholasvoces.blogspot.com/2005_01_01_archive.html

La escritura del diario supone un acontecer cotidiano, presente cada día, donde se establece un diálogo entre la narradora y Dolor. Este diálogo y la introspección acerca del acto de escribir son unas de las estrategias formales que llaman más la atención, porque son una reflexión de la voz narrativa acerca de su oficio, su vida, sus días más complicados; escribir, como se verá más adelante, es un proyecto de salvación.

En los últimos años del siglo xx dentro de la literatura escrita por mujeres notamos una insistencia en lo autobiográfico, y quizás, como refiere Christopher Domínguez en su *Antología de la narrativa mexicana*, hay un enfoque donde la reconstrucción de la memoria a través del relato autobiográfico adquiere un lugar importante: “También sorprenden la diversidad escritural de las autopsias: “el diario íntimo, salvación por la escritura” y la “eventual salvación del cuerpo”.³

En un sentido amplio, el tono de este texto sucede entre la comprensión humana de vivir enfermo y compartir con el dolor una lucha persistente hacia la vida. Formalmente no hay un seguimiento cronológico, cada apartado tiene un título específico y un dígito que lo acompaña, hasta alcanzar el número cien. Cumple los requisitos de un diario de acuerdo al género, pues narra el cúmulo de los días, aunque éstos parecen no cambiar demasiado; se impone la rutina, lo que da la impresión de que la lista continuará, como se advierte en el primer apartado y el último:

1. La forma: Es desazón, incomodidad, posturas imposibles. Produce que el cuerpo no esté quieto. Es una compañía ineludible e inasible, concreta que me cubre como corazón, parecería que es insoportablemente fuerte y no. Más bien como una aureola. Y tiene una manera de manifestarse

³ Esta cita se remite a textos de finales del siglo xx relacionados con el tema del cuerpo y el poder, en específico Christopher Domínguez retoma el texto de *Asesinato* de Vicente Leñero; sin embargo, sugiere la presencia e importancia del tema del cuerpo. Domínguez, Christopher Michael, “El libro de las obsesiones. El poder y los cuerpos”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx* (México: FCE, 1991) 448.

siempre sorpresiva, casi juguetona: jamás sé por dónde. El cuello, las rodillas, los antebrazos, la cintura. Desde que llegó no he vuelto a estar sola [...] 100. En fin: Así es esto del dolor diario.⁴

En las anotaciones de los días se aborda un pasado inmediato que se recrea a través de la escritura y la rememoración; o mejor dicho, del presente de la escritura al pasado cercano de la experiencia. El diario es un texto catalogado como íntimo y, según George May, retoma al género autobiográfico pero no de manera estricta, en realidad busca los puntos de conexión o diferencia entre otros tales como la crónica, las memorias y, lo que él denomina, como géneros vecinos. De este modo, el diario visto como género literario, según Beatrice Didier, se presenta en autores reconocidos como André Gide con el fin de participar al lector la vida privada de un escritor.

El diario como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más que lo que le interesó en el breve período transcurrido después de la anterior, en tanto que la autobiografía o si se prefiere las memorias autobiográficas abarcan el conjunto de una vida y son por tanto escritas después que ésta transcurrió ya en gran parte.⁵

El diario se instaure en un presente más inmediato y busca relatar el acontecer cotidiano. El *Diario de infancia* (1914-1918) de Anaïs Nin, por ejemplo, relata los viajes, la relación con su hermano y la ausencia del padre, y en ocasiones, conversa con su diario: “Hoy diario no pude escribir todo. Estoy segura que el Diario no está de acuerdo en absoluto con esta idea [...] ¿A quién, más que al Diario, hubiera podido confiar todas las ideas que invaden mi mente? Querido confidente, ¿me prometes que guardarás siempre mi corazón que te he entregado, y los pensamientos

⁴ María Luisa Puga, *Diario del dolor* (México: Alfaguara, 2004) 92.

⁵ George Claude May, *La autobiografía* (México: FCE, 1982) 172.

que sólo te he expresado a ti?”⁶ Aquí se enfatiza el diálogo y la confesión, además todos los relatos presentan un orden cronológico que fija fechas exactas, a la vez que incluye fotos y dibujos; desde luego, hay muchos otros diarios memorables, que adquieren un espacio significativo para no dejar ir los recuerdos inmediatos. Finalmente, estamos frente a un yo y la creación ficcional, simbólica y estética de su propia vida.

Según Hans Rudolf Picard, en su ensayo “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, un diario se vuelve público al publicarse como texto literario, es decir, la redacción exclusiva para quien lo escribe se modifica, continúa su sentido de intimidad pero no ya de privacidad.⁷ No obstante, al proponerse como texto literario, el monólogo se vuelve un diálogo con un posible lector. Este aspecto me parece relevante, pues también tendría que ver con la tematización del cuerpo y con la enfermedad como algo privado e íntimo que se trasciende, ya que abiertamente Puga deja fluir su relato hacia el lector, como se refiere más adelante.

Esto significa la valoración del diario en su sentido estético y literario, así como su situación documental, testimonial y biográfica, que sigue siendo parte de su definición y objetivo, además de la amplia libertad al escribirlo. Como texto literario supone una estrategia narrativa para lograr su intención y provocar al lector. Los diarios pueden abordar diferentes etapas de la vida, pero aquí hay un sentido de texto terminal o pós-

⁶ Anaïs Nin, *Diario de infancia (1914-1918)* (Barcelona: Plaza & Janes, 1987) 35.

⁷ En este sentido este autor comenta: “Es revelador el hecho de que quien diera al diario el nombre francés de ‘journal intime’, como denominación genérica, no fuera un diarista sino un editor. La expresión de ‘journal intime’, cuyo éxito se aplica naturalmente por el hecho de ser, desde el punto de vista semántico, una determinación delimitativa de la palabra ‘journal’ –en el sentido de periódico– aparece por primera vez en el título bajo el cual en 1882 el editor E. Scherer publicó una parte del diario de Henri Frédéric Amiel [...] La primera edición in extenso de los diarios de Amiel, en 1980, supuso por fin el primer precedente de la publicación de un diario para ser publicado. A él siguieron muchos, desde André Gide hasta Peter Handke. El paso del *status* privado del diario a su *status* público es un acontecimiento importante, tanto desde el punto de vista de la historia de las formas literarias como del de la ontología de la literatura”.

tumo, que nos lleva a reflexionar sobre la trayectoria de vida, sea o no de un individuo reconocido, o en tal caso anónimo. Sin embargo, este proceso escritural se hace evidente:

A pesar de traicionar el ámbito de lo privado –siendo lo privado la condición esencial de su origen– y a pesar de perder su condición de documento, el diario literario ofrece una serie de ventajas que lo hacen posible y aceptable en una situación nueva de las expectativas estéticas. Estas ventajas son las siguientes: primero, el hecho de que el diario literario depare las posibilidades de penetrar en el proceso de la escritura, y, segundo, que evite las constricciones de la estructuración de la obra y el presunto carácter descomprometido de la ficción [...] Su carencia de forma, su fragmentarismo, y su falta de coherencia, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, lo abreviado de sus formulaciones, el hecho de estar libre de acción, de contexto, de barreras estilísticas y de fronteras temáticas, su relación con el mundo de la vida, todas estas propiedades son las que hacen posible el discurso de la obra y de la “mentira” de lo ficcional, para tomar una expresión de Platón.⁸

Varias de estas características se presentan de manera general, y habría que discutir las en casos específicos; quizás, esta libertad y espontaneidad guarda detrás un proceso de reconstrucción de la escritura del diario como una reflexión profunda del escritor por anotar su vida. La estructura abierta del diario permite una especie de *collage* que admite fotos, notas, canciones, partes de recuerdos y periódicos, poemas, relatos, dibujos, cartas, etc.; su forma linda en los márgenes y se enlaza con las fronteras de lo autobiográfico. Aunque, en este sentido, *Diario del dolor*

⁸ Hans Rudolf Picard, “El diario como género entre lo íntimo y lo público”, en *1616, Anuario Sociedad Española de Literatura general y comparada*, núm. IV, 1998 (Madrid): 118 y 119.

parece mucho más austero, donde el espacio se ve reducido a un viaje por el cuerpo lastimado que se vive en silencio. Los sitios exteriores a sí misma apenas son explorados (la casa, el hospital, Zirahuén), pues lo externo parece como un recuerdo y un sueño: “A lo mejor de veras fue hace dos años. Allá es un pueblito como Zirahuén, como era hoy Zirahuén, contento por el sol”;⁹ ahora quien adquiere un lugar es su propio mapa corporal.

LA MEMORIA Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD

El cuerpo como tema literario ha estado presente a lo largo de diferentes épocas y perspectivas, sin embargo, considero que a finales de la segunda mitad del siglo xx y principios el XXI, se convierte en un poderoso y privilegiado espacio dentro de la significación y simbolismo en el mundo contemporáneo. La literatura ha tenido como tema y obsesión el cuerpo a través de diversas representaciones, aludiendo a sus cualidades físicas o las relacionadas con el alma, me refiero a las manifestaciones psicológicas o espirituales que aluden a un sujeto, sea este femenino o masculino. Dentro de los procesos de construcción de la subjetividad y el cuerpo, de acuerdo con Foucault y otros autores, se encuentran enlazados a procesos políticos, sociales, culturales e históricos.

En la narrativa, la creación y afirmación de la subjetividad toma caminos diferentes, donde las “disecciones”, “obsesiones”, “placeres” y “displaceres”, “afirmaciones” o “muertes” de un cuerpo adquieren imágenes y discursos heterogéneos que abren el espectro de las identidades posibles. El lugar histórico es innegable y su puesta en juego a través del lenguaje literario diversifica sus interpretaciones. En cuanto a la percepción del cuerpo se refiere, sería quizás conveniente apuntar que desde los estudios feministas y de género se han marcado reflexiones importantes,

⁹ Puga, *op. cit.* 81.

por medio de la dimensión histórica y social de la diferencia sexual. Rodrigo Parrini Roses, en su libro *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*, menciona estos desdoblamientos donde a través de la enunciación adquieren forma y sentido diversas imágenes y relatos:

El cuerpo es como agua que se escurre entre las manos imaginarias del conocimiento. Si bien se destaca su materialidad última, justamente es ella la que no habla. El cuerpo limita el silencio [...] Podemos rodear el cuerpo, pero no apuntar directamente sus razones. No basta con preguntar por qué el cuerpo es en parte relato y narración y su historicidad es específica. Emerge, entonces, un cúmulo de tensiones instructivas: entre significados y prácticas, entre idealidad y materia, entre discurso y realidad social, entre silencio y habla, entre identidad y deseo [...].¹⁰

El proceso de la construcción de la subjetividad adquiere un sentido simbólico, pero con relación a la corporalidad, y en específico, a la enfermedad, no siempre resulta una suerte de metáfora literaria, sino una llana disección de la fundamental esencia física de un sujeto: tendones, brazos, piernas, manos.

La naturaleza de la memoria reside en el cuerpo –hablamos de la historia que somos y creamos para un relato–, pues el cuerpo físico en sí mismo es tiempo que vamos perdiendo y recuperando en la identidad recordada, es diferentes instancias, es decir, (el yo que recuerda, el yo recordado y el yo que vive). En *Diario del dolor*, la representación del cuerpo y la identidad se manifiestan a través de un proceso de desplazamiento, de la voz de la autora como texto autobiográfico, a la voz de Dolor como personaje, por eso “diario del dolor” y no de María Luisa

¹⁰ Rodrigo Parrini Roses, *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación* (México: PUEG-UNAM, 2008) 18 y 19.

Puga. La narradora se va volviendo etérea y va desapareciendo ante la figura que representa Dolor: su presencia, su permanencia, su eternidad. A pesar del tono irónico y el aparente compañerismo, en muchos de los relatos acerca de este personaje, realmente lo que emerge es una cotidiana agonía que se lleva con humildad para sostenerse en la vida, a manera de un aprendizaje muy duro: vivir y ver cómo el propio cuerpo va perdiendo todo aquello que nos brinda un sentido y gozo de ser: el alma adquiere mudanzas para adaptarse a los sufrimientos del cuerpo. En este caso, la identidad física, el movimiento, el amar a un hombre, los actos mínimos de independencia como caminar, sostenerse en pie, tender la cama y, definitivamente, escribir. La construcción de la subjetividad en este relato pasa de un tono irónico a la ternura, como observamos en la siguiente cita, la relación fraternal con Dolor:

No te estoy criticando, palabra, sólo estoy aprendiendo a conocerte. Y sé que ignoras al otro dolor, al que no merece nombre propio, porque no lo sientes. Ese dolor en el alma, en el corazón, en algo que a ti te arranca risa tosijona, como un tuberculoso, mi pobre dolor, tienes que comer mejor, más verduras, más fibras, más fruta [...] Y ahora, Dolor, se nos acaba el tiempo. Si ya quieres volver a ser tú, yo estoy lista para volver a ser yo [...] Sé que tú no eres el causante de mis males. Eres la consecuencia. Por eso no me caso contigo y sí con la artritis, a la que sí considero violencia.¹¹

La representación de la vida corporal y la construcción de tales imágenes se relaciona con las partes del cuerpo afectadas por esta terrible enfermedad y por las “incapacidades” que se van dando de manera progresiva; las “pérdidas” físicas y motoras en las tareas cotidianas. Sin duda, en gran parte, este texto apunta el tema de la identidad y la memoria de la narradora, es decir, de quien era en el pasado: joven, saludable, independiente;

¹¹ Puga, *op. cit.* 69 y 74.

y entre lo que sé es ahora: dependiente, encerrada, deformada, vieja, enferma. La voz narrativa reflexiona sobre este cambio físico de su cuerpo que le ha trastocado lo más concreto y fundamental del “yo”:

¿Cómo será verme arrebatada de mí? Como caer en prisión o encontrarme en un exilio no voluntario. Sin la identidad de siempre por más que esté presente como recuerdo. Porque ahí estará mi cuerpo, mi memoria, mis hábitos ahora huecos, algunos de mis objetos (cuaderno, pluma, a lo mejor computadora), pero ya no seré la misma. Quizá lo único que permanezca idéntico en todo esto sea Dolor. Por lo menos al principio, después quien sabe [...] Yo lo que defiendo es mi derecho a seguir siendo y haciendo hasta que ya no pueda. Calidad de vida es eso después de dos años de convalecencia.¹²

En el libro de Puga hay una insistencia en el tono de lucha y voluntad por no dejarse vencer, la lucha que se ha emprendido le ha devuelto una conciencia de su cuerpo físico que le reitera sus diferentes roles como persona social, individual, como escritora y como mujer; indagación del sujeto que concreta un amplio sentido humano. La literatura como creación estética recurre a diferentes formas de afirmar o negar el cuerpo a través de la subjetividad, la narración y la memoria.

LITERATURA Y ENFERMEDAD: EL CUERPO GROTESCO

El tema de la enfermedad en la literatura ha estado presente en diversos libros, épocas y contextos. Un buen ejemplo es *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, la cual desarrolla la enfermedad de tuberculosis y la vida en un sanatorio a través de una reflexión literaria y filosófica acerca del cuerpo y las afecciones del alma, al mismo tiempo que es una

¹² *Ibid.* 61 y 45.

crítica a la sociedad burguesa alemana y a la guerra. El autor afirma la referencia autobiográfica, pues esta novela surge a raíz de la enfermedad de su esposa, Katia, en 1912. La concepción de la enfermedad y la muerte aquí es un necesario paso para el saber, la salud y la vida, un camino hacia la revelación y el crecimiento.¹³

Este tópico es muy amplio y ha estado relacionado a diferentes afecciones físicas, como la epilepsia, la tuberculosis, y psicológicas como la locura, por ejemplo, con un sentido negativo tanto físico como moral. No obstante, en el romanticismo el estado de la enfermedad y la soledad propicia la creación literaria, a la vez que mitifica la representación de la figura del escritor en un halo espiritual, como se aprecia en el ensayo “Convalecencia y creación”:

El romanticismo mitifica al creador como un ser que necesita aislamiento, desprendimiento de la vida vulgar, liberación de los groseros impulsos del cuerpo [...] En el Romanticismo, “la salud se hace banal, casi vulgar”, escribe Susang Sontag. Se considera socialmente interesante en los ambientes más sofisticados la imagen física del tuberculoso, la consunción. La delgadez se adueña de la figura humana convirtiendo al sufriente enfermo en un ser refinado *malgré lui*, de aspecto mucho más interesante que el que tenía cuando estaba sano. Las muestras ruidosas de la salud tienen algo de ofensivo. Sólo la gente grosera es la que come mucho y todo le sienta bien y adquiere un aire de plenitud teñida de vulgaridad [...] Por

¹³ El mismo Thomas Mann afirma en la “Introducción a la montaña mágica”, conferencia dictada a los estudiantes de la Universidad de Princeton (EEUU) el 10 de mayo de 1939: “Preferí escribir *La montaña mágica* haciendo uso de las impresiones que acumulé durante las breves tres semanas que permanecí allí y que bastaron para darme una idea de los peligros que entraña tal ambiente para los jóvenes –la tuberculosis es una enfermedad de jóvenes. El mundo de enfermos que se respiraba allá arriba es de una cerrazón tal y posee la fuerza envolvente que seguramente habrán experimentado ustedes al leer mi novela. Se trata de una especie de sucedáneo de la vida que logra, en poco tiempo, enajenar al joven y alejarlo completamente de la vida real y activa. Todo es, o era, suntuoso allá arriba, también la noción de tiempo”. http://www.revistaoxygen.com/Menus/Recursos/7montana_magica.htm

el contrario, se considera y se valora al enfermizo, al lánguido, como un personaje sensible que habita en un plano superior, que flota, casi levita, sobre la plebeyez de los descaradamente sanos.¹⁴

El tema del amor, frecuentemente ligado a la enfermedad, es motivo de muchos personajes femeninos en el XIX, *Madame Bovary* de Flaubert y *María* de Jorge Isaac, por ejemplo. De hecho también en la poesía, el tema amoroso se encuentra ligado a la enfermedad desde la literatura medieval “los poemas cortesanos de la baja Edad Media cuentan los sufrimientos del amor, insisten en la muerte de amor, tratan del amor como una enfermedad”.¹⁵ La literatura nos brinda diferentes textos donde podemos ver cómo el cuerpo en sí mismo no habla, evoca, refiere a algo más, a los desdoblamientos que nos conducen a imágenes y representaciones de la identidad a través de la narración.

La siguiente cita explora el aspecto autobiográfico, la identidad transformada y el inicio visible de la enfermedad de Puga como eje narrativo, aquí este tópico se relaciona más con lo médico y con lo físico, aludiendo a las fechas de 1985 y 1994, lo que evidencia un sentido testimonial y de confesión. La voz de Puga refiere la enfermedad como algo que cambió su vida, marcando un antes y un después de la persona que ha sido y será en un futuro. Se instaura la incertidumbre, porque el cuerpo como voluntad y gozo de ser sigue un camino diferente, el miedo a dejar de ser uno mismo, como hemos mencionado antes:

Desde 1985. Cómo nos evitamos hasta octubre del 2001. Tú, porque yo a los doctores los comencé a ver mucho antes. Y si tenía algún tratamiento, el que fuera, me sentía a salvo. NADIE, desde 1985, habló de artritis y mucho menos de cadera. Se hablaba siempre de columna y una ocasión

¹⁴ Josefina Aldecoa, “Convalecencia y creación”, en *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo* (Madrid: Taurus, 2001) 29.

¹⁵ Luis García Montero, “La enfermedad y la poesía”, *ibid.* 34.

de reumas (la humedad de la casa era la explicación). ¿Cuándo comencé a cojear? Esporádicamente, por temporadas, desde 1985. Cuando se volvió visible fue en 1994, año en el que me secuestraron y caí al lodo de piedras y lo que hubiera como mil veces. Cuando me hicieron caminar por el bosque bajo la lluvia. Tú Dolor, no estabas allí. Quien estaba era la adrenalina.¹⁶

En *Diario del dolor* está implícita la referencia a las historias clínicas, narración ligada al ambiente de la medicina, los hospitales, los enfermos, los síntomas, etc., pero, desde luego, desde el punto de vista del paciente y desde una mirada humanista.¹⁷ El informe médico me reveló, después de asistir a una conferencia sobre la artritis reumatoide, el sufrimiento de Puga. Entendí cuándo se deja de ser uno mismo para ser un cuerpo enfermo, otro, algo más que surge del cuerpo conocido. Un cambio de la piel, las articulaciones, las deformaciones, los impedimentos que hubiera tenido antes un cuerpo sano. La historia clínica y el reporte médico refirió palabras y términos sin alma, información que me sensibilizó y me atemorizó: la artritis reumatoide surge y se desarrolla en las partes diartrodiales, es decir, las extremidades de manos, brazos, pies y así va minando todo el cuerpo.¹⁸

¹⁶ Puga, *op. cit.* 48 y 49.

¹⁷ La vida tejida entre las lecturas literarias y la propia experiencia de la enfermedad, posibilita la presencia de “las historias clínicas”, como afirma Juan José Millás en su ensayo “Literatura y enfermedad”, donde brinda reflexiones interesantes en torno al enfermo como un personaje dentro del historial clínico, ejercido casi siempre desde el punto de vista científico por parte del doctor, y casi nunca desde la voz del paciente. La narración de la enfermedad, su novelización es un vínculo indisoluble, pues el enfermo enuncia y crea un relato desde su propia narración, como precisamente lo hace el psicoanálisis en el notorio caso de Freud. Juan José Millás, “Literatura y enfermedad”, en *Contra mirada...*, *op. cit.*

¹⁸ La artritis reumatoide es una enfermedad inflamatoria principalmente de las articulaciones diartrodiales, con manifestaciones sistémicas, de etiología desconocida, de naturaleza autoinmune y evolución crónica con curso y duración variable. Se puede definir como la destrucción del colágeno de los tendones, huesos, articulaciones y erosiones

Al escuchar la conferencia anoté muchos términos y palabras que realmente tenían sonidos desagradables, menos una, “dedo de cisne”, o “cuello de cisne”, que alude a pérdida de la movilidad de las manos por tal deformación; lo que me llevó a pensar en el cuerpo y la enfermedad como una expresión de lo grotesco o las imágenes grotescas que hacen referencia a un todo corporal y sus límites, sus contornos: lo grotesco se caracteriza por una exageración de un “rasgo” o parte del cuerpo que es transformado, o como una especie de apéndice que surge. En el texto, la narradora se expresa de sí misma con este sentido deformado del cuerpo, que ha perdido una “estética” de un cuerpo sano, haciendo referencia varias veces a la falta de verticalidad; aunado a esto hay otras pérdidas relacionadas con las habilidades motoras, lo que le reitera aquel cuerpo que antes solía ver, gozar y ser. Es decir, que además de la enfermedad, la vejez también inicia la degradación y la deformación como un proceso inevitable del cuerpo, pero en definitiva la enfermedad acelera y socava toda posibilidad de retorno a un cuerpo sano, esbelto, bello y joven:¹⁹

óseas. *Cuadro clínico*: rigidez, entumecimiento, remisiones y exacerbaciones progresivas, artritis en dedos y manos, los músculos se adelgazan, atrofia muscular, de las muñecas, dedos y manos. Aparece el “cuello de cisne”: se doblan, se inflaman y se deforman los dedos, las manos, las rodillas, los codos, los hombros, los tobillos. Llega un momento en que cualquier movimiento duele y al respirar duele también. Se presentan otros síntomas como paño, fatiga, febriola, linfadenotapia (nódulos subcutáneos), anemia y palidez. Afecta los pulmones al respirar (fibrosis pulmonar), afecciones cardíacas, lesiones valvulares y artritis coronaria (que es la inflamación de las venas). Conjuntivitis y ojos secos; lesiones cutáneas, úlceras, quebraduras, gangrenas, isquemia visceral, e infarto intestinal, vasculitis reumatoide. Tratamiento para aliviar el dolor, la inflamación y la depresión. Hidrocortisona, naproxeno, supresores contra el dolor. Se pretende un alivio y preservación e integridad articular, rehabilitación. Drogas antirreumáticas. Inductores de remisión: cloroquinas, Azatrioprina. En el futuro se espera encontrar una vacuna a partir de estudios genéticos.

¹⁹ Aunque este trabajo no indaga una lectura feminista acerca del cuerpo, si creo que está implícita una mirada estética del mismo; en este sentido, revisar el ensayo de Almudena Grandes, “Las curvas de Fortunata. Una aproximación al tratamiento de la gordura”, en *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo* (Madrid: Taurus/Santillana, 2001) 51-81.

Ya casi cumplo un año de estar rodante así: rodante, no erecta, con malestares que antes no (por mucho que el dolor antes hubiera sido mucho peor). Lo que es la palabrita dolor ¿no? Le puse mayúscula y le hablé. Antes no lo nombraba [...] En lugar de eso ahora tengo movimientos limitados; no camino; no me enderezo. Salvo en el agua, no me puedo estirar. Si me quedo en la casa y más que sentir, veo mi persona arrastrándose en la silla del escritorio (arrastrándose es demasiado patético) [...] Y la verdad es que me siento grotesca. Es que no soy yo. Y la verdad es que cojeando, doblada y con la cara estragada, tampoco soy yo. Elegantemente Dolor se inclina sobre mi oído izquierdo y murmura: Sí eres, lo que ya no eres es joven.²⁰

La tematización del cuerpo y lo grotesco me llevó a la lectura de Mijail Bajtín, filósofo y crítico literario, y a su texto *La cultura popular y la Edad Media y en el Renacimiento*, el cual analiza la obra de François Rabelais estableciendo la relación entre el realismo grotesco y el lenguaje del carnaval como una expresión popular que forma parte de una cosmovisión de la cultura y la época. Estas imágenes grotescas del cuerpo a diferencia del grotesco moderno (basado más en la burla y el aspecto negativo de la forma exagerada), dice Bajtín, abren la posibilidad de una “segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo parodia de la vida ordinaria, como un “mundo al revés”.²¹ El humor carnavalesco utiliza el cuerpo como fuente de muerte y de renovación, donde no hay restricciones, pero que además tiene dimensiones simbólicas y formales grupales, más allá del individuo, es decir, es una manifestación *universal y popular*; donde se emplea un lenguaje que “degradaba a la vez que regeneraba”. Entonces, esta presencia de lo grotesco y el cuerpo guarda un significado ambivalente, fuera de un lenguaje oficial y

²⁰ *Ibid.* 61-62.

²¹ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat (Madrid: Alianza, 1988) 16.

prohibitivo. Lo que este autor llama en Rabelais *el principio de la vida material y corporal*, adquiere forma a través de, según Bajtín, el *realismo grotesco*.²²

El contexto moderno literario de Puga evidencia una gran distancia temporal y cultural que no guarda una relación inmediata, así también la expresión de lo de sí misma no se centra en la parodia ni de ningún modo en la carnavalización, aunque sí notamos, a veces, un tono irónico en su diálogo con Dolor. La degradación a través de la enfermedad refiere la vida corporal a manera de una cadena donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro más viejo, donde la deformación elabora una continuidad entre la agonía el cuerpo físico con todos sus impedimentos y la lucha por seguir en la vida. La estética cultural y literaria presente en Rabelais se ha perdido, pues actualmente estos temas relacionados con actividades y procesos corporales han sido vistas como de mal gusto, y han separado al individuo de la conciencia de su cuerpo, unido al universo y a su vida cotidiana; precisamente, la enfermedad o el embarazo, procesos ligados a la vida y la muerte, nos reiteran la idea de lo nuevo y lo viejo como una sola unidad que se desdobra y transforma la percepción de quien somos:

Esta es la razón por la cual los acontecimientos principales que afectan al cuerpo grotesco, los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales, el embarazo, el parto, el crecimiento, la vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, el despedazamiento, la absorción de un cuerpo en otro –se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y el nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados [...] pues lo grotesco se interesa por todo lo que

²² Afirma Bajtín: “La vida es descubierta en su proceso ambivalente, interiormente contradictorio. No hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto. Esta es precisamente la concepción grotesca del cuerpo”, *Ibid.* 29.

sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. Así es como las excrecencias y ramificaciones adquieren un valor particular; todo lo que, es suma, prolonga el cuerpo, uniéndolo a los otros cuerpos o al mundo no corporal.²³

El cuerpo grotesco que brota de Puga se identifica por toda su estructura, que ya no puede erigirse ni realizar las actividades cotidianas, pues sus manos se han ido deformando, al igual que sus “dedos de cisne” que brotan de lo viejo como algo nuevo que se ha contorsionado sin poder asir ningún objeto. Hay una interpretación de la enfermedad como algo negativo, pero que al final guarda una dura enseñanza; no obstante, a través de su diario y de la escritura se puede visualizar como algo positivo, capaz de regenerar. Este mundo de las incapacidades y las pérdidas está ligado a la descripción de objetos, tales como la silla de ruedas, el bastón, la cama y la computadora, donde se describen pequeñas acciones y espacios, objetos que identifican el acontecer diario en la vida de la autora, como sucede en el relato 16: “En estas condiciones, cómo hacer la cama”:

Lista de materiales: una cama, dos cobijas ligeras y calientes y una sábana, dos almohadas, un bastón, una silla de ruedas de esas de escritorio (nótese, no una silla de ruedas). Supongamos que usted tiene acceso a un solo costado. Ayudándose con el bastón y los pies, impúlsese hasta la orilla de la cama. Retire las cobijas jalándolas desde los pies con el brazo que le duela menos. Debe uno hacer a un lado los conceptos diestro y zurdo. Será lo que el brazo que duele menos permita [...] ya con el bastón alise la sábana. Alísela de manera que no quede la menor arruga. *Nada* más doloroso que una arruga en la sábana.²⁴

²³ *Ibid.* 185.

²⁴ Puga, *op. cit.* 18.

El cuerpo grotesco de Puga expone, sin duda, una mirada individual del sujeto frente a su propia transformación, podemos afirmar una degradación que “cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento”, según Bajtín, “el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea, la transferencia del plano material y corporal elevado, espiritual y abstracto”.²⁵ Con toda certeza, Puga no explora un realismo grotesco, por el contrario, su *Diario* es saludable en varios sentidos, pues es todo menos una descripción de imágenes grotescas o degradantes, más bien busca dar al lector una mirada lúdicamente dolorosa, incluso a veces demasiado plena de ternura; entonces su proyecto literario se regenera, como un cuerpo textual que se comparte, donde su relato personal de la enfermedad sobrepasa los límites o fronteras de lo individual. En Puga esta falta de perfección que nos reitera la enfermedad, la agonía, trae una conciencia de nuestra humanidad frágil y cambiante que adquiere una expresión literaria.

LA CURACIÓN Y LA SALUD DE LA ESCRITURA

El tema de la enfermedad tiene como personajes a los médicos y como espacios las clínicas y sanatorios que constituyen el ambiente, la atmósfera de la agonía en la búsqueda por curarse. Sabemos que los médicos ejercen un poder, debido al conocimiento privilegiado de las enfermedades, quienes pocas veces se sensibilizan ante la situación del enfermo, es decir, se concretan a recetar y seguir un tratamiento sin ver la parte del alma y las emociones. En varios apartados de *Diario del dolor* la voz narrativa enfoca su experiencia con la clínica y el trato, a veces inhumano, al cual responde con ironía y un total desencanto:

²⁵ Bajtín, *op. cit.* 24.

91. ¿No te he contado dolor lo que me han dicho algunos médicos?: “Uno dijo: si yo fuera usted, no me operaría. Si fuera su médico, no la operaría. Si yo fuera su amigo le diría que no se operara en Morelia. Y luego añadió: ¿Para qué operarse? Usted es una escritora, ¿no? ¿Por qué no se compra una cama de hospital? Obliga a la cama a adaptarse a la movilidad de su cuerpo y sigue escribiendo. Dormirá mejor. Ciertamente, va a quedar un poco contrahecha, pero lo que usted hace es escribir, ¿no? Otro me dijo, no sé si con repulsión o con lástima: ¿Para qué quiere caminar? Los pies le van a doler de todos modos y no va a caminar bien. Además, vea el color de la palma de su mano. Mire la mía, rosadita. Mi autoestima, Dolor, quedó por los suelos, de manera que le contesté: –Es que, doctor, yo soy de sangre azul y usted no. A ese doctor no lo he vuelto a ver, pero ya sabes, en Nutrición no tienes doctores, tienes expediente. Sólo así existes. Tú, por ejemplo, no eres más que anécdota. Así es la enfermedad.”²⁶

Es imposible soslayar el hecho de que *Diario del dolor* es el último texto de Puga, y como el tema, el proceso y el personaje de la escritura quisieran no sólo salvar sino también postergar la vida, darle un último toque de humor y trascendencia a la muerte inevitable. La larga lucha de esta escritora tiene un doble sentido: por un lado, la convivencia con el dolor, la descripción de la agonía llevadera y, por otro lado, su amor por escribir libros, por edificarse como escritora, silenciosa, callada, solitaria. En varios relatos se menciona el oficio de Puga, a la vez que se habla de la construcción del diario y de las reflexiones en torno al acto de escribir. Escribir es una ruta de salvación, una personificación, a través de un diálogo: “Es la escritura que me pregunta ¿te vas a curar?” y “Eso le digo a la escritura porque en realidad es ella la que no encuentra palabras para hablar de una posible realidad curada. Dolor guarda silencio en sí mismo”.²⁷ La salvación del cuerpo según el informe

²⁶ Puga, *op. cit.* 86-87.

²⁷ *Ibid.* 20.

médico parece entonces imposible, pero el alma va configurando sus opciones y subterfugios:

Hallarse en un agujero, en el fondo de un agujero, en una soledad casi total y descubrir que sólo la escritura te salvará [...] El miedo de todo inseparable de la vida misma. Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo. Para abandonar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo, hay que ser más fuerte que lo que se escribe.²⁸

Escribir se titula este entrañable libro de Duras, donde evoca la salvación en el acto de la escritura y que en Puga no media una metáfora sino la más concreta necesidad de seguir en la vida. En este sentido, la lectura del libro *Crítica y clínica* de Gilles Deleuze apunta la salvación en el acto de crear, según afirma este autor en su ensayo “La literatura y la vida” donde enfatiza el acto de escribir como una iniciativa de salud:

[...] el escritor goza de una irresistible salud pequeñita, productor de lo que ha visto y oído de las cosas demasiado grandes para él, irrespirables, cuya sucesión le agota, y que le otorgan unos devenires que una salud de hierro y dominante haría imposibles. La salud como literatura y escritura consiste en inventar un pueblo que falta.²⁹

Inevitablemente, las afecciones que sufre el cuerpo en *Diario del dolor* muestra el deseo por la salvación del cuerpo, por volver a ser la misma de antes y seguir en la vida. Entre las afecciones del cuerpo y del alma hay una delgada línea que en el espacio literario se traduce a la inventiva, a la imaginación de un diálogo con un Dolor, que a final de cuentas lo que hace más evidente es la soledad del escritor frente a su irreparable muerte, donde la salvación es un remedo creativo que de alguna forma

²⁸ Marguerite Duras, *Escribir* (México: Tusquets, 1996) 22.

²⁹ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* (Barcelona: Anagrama, 1997) 14.

dará esperanza a otros. Este diario íntimo se convierte en una suerte de comunidad para aquellos que estamos sanos, o hemos estado enfermos.

Este florecer del alma surge por un lado de la desgracia de saberse vulnerable, pero también de la fuerza que se adquiere en el duro aprendizaje de la enfermedad, y desde luego, a través de las muertes literarias, de la intimidad entre el lector, provocando más vivencias a través del acto de la lectura, esas pequeñas muertes que no conoceríamos hasta que nos llegaran en carne propia. La enfermedad es decadencia, es un cuerpo grotesco que nos muestra la fragilidad humana, pero también en manos del escritor puede transformarse hacia una salud creativa que brinde esperanza y vida a los lectores, pues finalmente la enfermedad nos obliga a meditar, ya sea entre el afán aristocrático de los autores románticos o la visión de Susan Sontag respecto a las ausencias de metáforas, pues estar enfermo confluye hacia un real y tajante encuentro entre el cuerpo y el alma.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

BIBLIOGRAFÍA

Aldecoa, Josefina. "Convalecencia y creación." *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat. Madrid: Alianza, 1988.

Domínguez, Christopher Michael. "El libro de las obsesiones. El poder y los cuerpos." *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*. México: FCE, 1991.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1997.

Duras, Marguerite. *Escribir*. México: Tusquets, 1996.

- García Montero, Luis. "La enfermedad y la poesía." *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Taurus: Madrid, 2001.
- Grandes, Almudena. "Las curvas de Fortunata. Una aproximación al tratamiento de la gordura." *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid: Taurus, 2001.
- May, George Claude. *La autobiografía*. México: FCE, 1982.
- Millás, Juan José. "Literatura y enfermedad." *Con otra mirada. Una visión de la enfermedad desde la literatura y el humanismo*. Madrid, Taurus, 2001.
- Molloy, Sylvia. "El teatro de la lectura: cuerpo y libro en Victoria Ocampo." *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE, 1996. 78-106.
- Nin, Anaïs. *Diario de infancia (1914-1918)*. Barcelona: Plaza & Janes, 1987.
- Picard, Hans Rudolf. "El diario como género entre lo íntimo y lo público." *1616, Anuario Sociedad Española de Literatura general y comparada* (Madrid, IV, 1981): 115-122.
- Parrini Roses, Rodrigo. *Los contornos del alma, los límites del cuerpo: género, corporalidad y subjetivación*. México: UNAM, PUEG, 2008.
- Puga, María Luisa. *Diario del dolor*. México: Alfaguara, 2004.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996. 37.

VIOLENCIA

ROMPER EL CERCO DEL SILENCIO:
LAS NARRATIVAS CARCELARIAS DE LA GUERRA SUCIA*

...los zapatos están desperdigados, vacíos, y
[el vientecillo helado
se endulza con el olor de la sangre
y miles de hojas de papel,
iluminadas bajo la luz mercurial,
abandonan en desbandada los cuerpos
para romper el cerco de la muerte
Salvador Castañeda

Dime pinche carcelero,
¿entre tus llaves hay alguna para abrir las flores?
Agustín Hernández Rosales

Diles que se callen...
Luis Echeverría

AURELIA GÓMEZ UNAMUNO

Muchos años después de los trágicos eventos represivos como la masacre de Tlatelolco o el 10 de junio de 1971 –por mencionar los más visibles– la programática violencia de Estado contra sectores específicos de la ciudadanía, en particular durante las décadas de los años sesenta y setenta, no habría de ser reconocida todavía por el gobierno mexicano pese a los

* Para una versión en inglés véase “And They Didn’t Shut Up: Prison Narratives of the Mexican Dirty War”, *A contracorriente*, vol. 10, No. 2, Winter 2013, 243-270. Para una versión más detallada de la poesía carcelaria véase “Con el puño crispado: la poesía carcelaria de los presos políticos” en Rodolfo Gamiño *et al*, *La Liga Comunista 23 de septiembre. Cuatro décadas a debate: historia, memoria, testimonio y literatura*, México: UNAM/Universidad de Tlaxcala, 2014, 481-501.

esfuerzos de distintas organizaciones por llevar a juicio político a los responsables de la masacre y desapariciones durante la guerra sucia.¹

Esta historia, bastante familiar, se repite como violencia fundadora de “orden” que legitima a la autoridad que la ejerce. Sin embargo, la repetición de esta historia, la renarración de sí misma olvidada, en su imposición violenta, los desvíos y las rearticulaciones de las resistencias a su ejercicio hegemónico. Muestra de ello han sido los múltiples movimientos de resistencia ciudadana en respuesta a la represión en zonas zapatistas, Oaxaca y Atenco por citar algunos ejemplos actuales.

Así, a pesar de la aparición, desarrollo y perfeccionamiento de un programa contrainsurgente durante la guerra sucia, ya sea en su forma paramilitar como los grupos De la Lux, Batallón Olimpia, Halcones y Brigada Blanca o, bien, en su forma oficial como la Dirección Federal de Seguridad (DFS) y el ejército; a pesar del constante silenciamiento de la población a través de las operaciones “Rastrillo” y “Amistad” en Guerrero, sucesos menos visibles; a pesar de todo ello, la emergencia de voces marginales no dejó de imprimir su huella como último bastión resistente a la persecución y aniquilamiento.

“Diles que se callen” fueron las palabras del expresidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) dirigidas a un reportero al enfrentar a la multitud abarrotada tras declarar ante la Fiscalía Especial para Movi-

¹ Los esfuerzos tanto de los familiares de los desaparecidos y los distintos comités como Comité 68 Pro Libertades Democráticas, Eureka, entre otros, han tenido incidencia en la politización de la sociedad civil, pero no ha sido suficiente para llevar a juicio a los responsables del 2 de octubre, el Jueves de Corpus y las operaciones contrainsurgentes de la guerra sucia. La creación de la Fiscalía Especial para los Movimientos Sociales Políticos del Pasado (FEMOSPP), a cargo del fiscal Ignacio Carrillo Prieto, durante el gobierno de Vicente Fox (2000-2006), parece haber sido solamente una jugada política para crear un efecto de voluntad de verdad sin llegar a una acción jurídica hasta la fecha. Por otro lado, el informe de la FEMOSPP *Que no vuelva a suceder* autodefine como su principal objetivo el establecer una verdad histórica, mas no jurídica. Véase el documento final publicado por el Comité Pro Libertades Democráticas AC, o bien el informe en calidad de borrador de The National Security Archive: The Mexico Project de la Universidad George Washington. <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/mexico/index.html>

mientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) en julio del 2002.² Ante esta declaración, el primer y segundo epígrafe revelan de forma contundente no sólo las prácticas perversas de violencia institucionalizada del Estado, sino también las resistencias de la escritura frente al autoritarismo para silenciar estas voces.

Al describir la escena de Tlatelolco tras la masacre, el epígrafe de Castañeda apuesta a la escritura como sobreviviente, ya que los volantes que llevaban los manifestantes fueron los únicos capaces de romper el cerco. Por otro lado, el poema de Agustín Hernández señala la incapacidad del poder carcelario para regular los ciclos de la naturaleza. En ambos casos, el viento que dispersa los papeles y la flor que abre siguiendo un ritmo biológico, funcionan como metáfora de la resistencia como una fuerza inasible que no puede ser intervenida o silenciada por la violencia de Estado.

Tras la brutal represión del movimiento estudiantil del 68, fue inevitable que la *ciudad letrada* respondiera con indignación a la violencia efectuada por el gobierno de Díaz Ordaz –Echeverría en la Secretaría de Gobernación. Muestra de ello fue no sólo la renuncia de Octavio Paz a su cargo diplomático en la India, sino la extensa producción de narrativa y poesía de diferentes generaciones de narradores y poetas compilada posteriormente en los trabajos de Marco Antonio Campos e

² En el 2002 y 2004 el expresidente Luis Echeverría Álvarez fue llamado a declarar a la Fiscalía (FEMOSPP) por el cargo de genocidio, presentado por la Comisión de la Verdad para la investigación de la masacre en Tlatelolco. Por el cargo de genocidio, Luis Echeverría no ha podido ser procesado ya que en el 2004 la Suprema Corte de Justicia declaró que el delito prescribía. En un nuevo intento por atraer el caso a la corte, en junio de 2006 un magistrado giró orden de aprehensión contra el expresidente por la retención ilegal y desaparición de Héctor Jaramillo, estudiante del IPN y destacado activista durante el movimiento del 68. Echeverría fue detenido en su domicilio, pero no fue fotografiado ni fichado por su condición médica. Al igual que en el caso Pinochet, las triquiñuelas legales han evitado sentar precedente jurídico por los intereses que están en juego con el grupo político en el poder. Finalmente no ha podido ser procesado porque la corte declaró que se requería el cuerpo del desaparecido para poder comprobar el delito. Véase Kate Doyle, “Una verdad en construcción”, *Proceso* 1545 (2006).

Ivonne Gutiérrez, entre otros.³ Por supuesto, no puedo dejar de mencionar la crónica de Elena Poniatowska ni los testimonios o memorias de algunos de los miembros del CNH, así como tampoco el sano ejercicio de una memoria colectiva que obstinadamente recuerda la masacre en Tlatelolco y se parapeta bajo la consigna “2 de octubre no se olvida”, ya que efectivamente las demandas de justicia no son atendidas a la fecha.

Sin embargo, la visibilidad de la fatídica tarde del 2 de octubre echó una cortina de humo sobre la violencia de la guerra sucia dirigida contra la disidencia, en particular contra los movimientos guerrilleros rurales y urbanos, historia que sólo recientemente ha comenzado a ser desenterrada.⁴ Habiendo sido denostada por los intelectuales, la guerrilla quedó cercada entre las acciones paramilitares y el rechazo generalizado de la violencia insurgente, promovido principalmente a través de los medios. Sin ser reconocidas las condiciones de los diferentes brotes y levantamientos durante la década de los sesenta, cuando mucho fue señalada como el desvío radical del movimiento estudiantil del 68.

En este contexto se sitúan las narrativas carcelarias producidas por los presos políticos y exguerrilleros que, sin pertenecer a la *ciudad letrada*, tomaron por asalto el espacio escriturario como bastión de resistencia al poder. Este hecho es claro indicador de un cambio en la arena

³ Véanse las antologías de Miguel Arroche Parra, *53 poemas del 68 mexicano* (1972); Leopoldo Ayala et al., *Tambores de sol: poesía sobre el movimiento estudiantil de 1968* (1998); Marco Antonio Campos, *Poemas y narraciones sobre el movimiento estudiantil de 1968* (1996); e Ivonne Gutiérrez (pról.), *Entre el silencio y la estridencia: La protesta literaria del 68* (1998).

⁴ Sobre la guerrilla y la guerra sucia, véanse los trabajos académicos de Laura Castellanos, *México armado* (2007); Carlos Montemayor, *La guerrilla recurrente* (1999), Verónica Oikón Solano y Marta Eugenia García Ugarte (ed.), *Movimientos armados en México, siglo xx*. 3 vols. (2006); Fernando Pineda Ochoa, *En las profundidades del MAR* (2003) y Jorge Luis Sierra Guzmán, *El enemigo interno. Contrainsurgencia y fuerzas armadas en México* (2003). Para filmografía y documentales, véanse *Bajo la metralla* (1983) de Felipe Cazals; *Cementerio de papel* (2007) de Mario Hernández; *El violín* (2005) de Francisco Vargas; *Guerrilla de los años setenta. Un testimonio* (1970) de Julio Pliego; *Historia de un documento* (1971) de Óscar Menéndez; *La guerrilla de la esperanza: Lucio Cabañas* (2005) de Gerardo Tort; *Rubén Jaramillo 1900-1962. Una historia mexicana* (1999) de Óscar Menéndez y *Trazando Aleida* (2009) de Christiane Burckhard.

política, en el que las distintas luchas –cuyo espacio originalmente era el ámbito social, político y jurídico– son trasladadas al texto literario como un repliegue de fuerzas en un último intento por hacerse visibles. Sin embargo, a pesar de que el espacio escriturario albergó o dio refugio a la denuncia de la violencia de Estado, las condiciones persecutorias de producción, la censura y la ilegitimidad de estos hijos bastardos de la *ciudad letrada*, colocaron a textos y autores marginales en un limbo que debieron actuar en un doble frente institucional.

La circulación de estos textos en gran medida dependió no sólo de una ambigua aunque sólida política cultural y editorial, acorde muchas veces con los cambios sexenales, sino también de la distancia del género testimonial o su carácter abiertamente disidente. Por ejemplo, la antología de poesía carcelaria *Sobreviviremos al hielo* de Manuel Anzaldo y David Zaragoza, proyecto preparado en la cárcel, tuvo que esperar varios años y tres intentos de publicación hasta concretarse en Costa Amic en 1988 con un tiraje modesto. Un caso similar fue el diario de cárcel de Salvador Castañeda, *Los diques del tiempo*, ya que solamente tendría relativa circulación hasta 1991 con una publicación de la UNAM. Por el contrario, la novela *¿Por qué no dijiste todo?*, también de Salvador Castañeda, logró filtrarse tempranamente a la *ciudad letrada* a través del concurso de novela Grijalbo en 1979 y ser publicada en 1980 con un amplio tiraje. De este modo, el género novela o la categoría de “ficción” permitió la circulación del texto, aunque tuviera una fuerte matriz testimonial y existieran referentes a la guerrilla y la vida carcelaria.⁵ No obstante, a pesar del relativo éxito en su pequeña o mayor circulación, han sido textos soslayados por la institución literaria.

De este modo, las narrativas carcelarias de los exguerrilleros –con este término me refiero a un amplio sentido de construcción discursiva

⁵ Posteriormente la colección Sep-Setentas le daría mayor difusión con un amplio tiraje en 1986. El diario de cárcel fue publicado de nuevo en 2004 por el Gobierno del Estado de Coahuila bajo el título *Diario bastardo*.

y no exclusivamente al género narrativo— plantean no sólo la denuncia de las injusticias sociales como motivos de la lucha, la vida carcelaria y la programática violencia de Estado, sino que ponen en evidencia el relato de legitimidad que la *ciudad letrada* ha impuesto sobre los límites y fronteras de lo literario.

Con la publicación de *Sobreviviremos al hielo. Literatura de presos políticos*, creemos contribuir al enriquecimiento de la moderna expresión literaria en México. Los textos que se difunden no contienen necesariamente una enmarcación rigorista que pudiera satisfacer al fino gusto literario de muchos y posiblemente algunas páginas presenten graves dolencias que delaten al que escribió como un mero aficionado al delicado arte de escribir, pero la intención de esta casi antología es otra. La obra se publica, pues se cree representativa de una clase especial en nuestra sociedad: el preso político; y la forma literaria sería también un apartado especial en las letras: literatura carcelaria.⁶

La necesidad de explicar y justificar el proyecto en prólogos y notas de los editores tensiona no solamente los criterios puristas que debe enfrentar la antología o la falta de reconocimiento de textos carcelarios producidos desde las márgenes, sino también el poco interés de la *ciudad letrada* para abordar el tema de la guerrilla y la guerra sucia durante esta década.⁷

A pesar de que el tema carcelario no es nuevo en la literatura mexicana del siglo xx,⁸ destacando por supuesto la obra de José Revueltas,

⁶ Manuel Anzaldo Meneses y David Zaragoza Jiménez, *Sobreviviremos al hielo. Literatura de presos políticos* (México: Costa Amic, 1988) 11.

⁷ Con la excepción de *La guerra en el paraíso* (1991) y *Las armas del alba* (2003) de Carlos Montemayor, así como *La guerra de Galio* (1991) de Héctor Aguilar Camín, parecería que escritores e intelectuales quedaron atrapados en el cerco del 2 de octubre. Elena Poniatowska dedica una parte a la guerrilla en *Fuerte es el silencio* (1980), sosteniendo una posición que rechaza el uso de la violencia.

⁸ Comenzando por *La isla* (1938) de Judith Martínez Ortega, quien describe la vida carcelaria cuando trabajó como secretaria del director del penal en las Islas Marías, o Martín

los textos carcelarios de la guerra sucia presentan un cambio en el lugar de enunciación. Es decir, que el foco de narración o voz poética se sitúa desde la mirada del preso político, en donde las condiciones de producción se convierten en un elemento intrínseco al texto y abandonan una función meramente extratextual o referencial. De este modo, estas narrativas no poseen una perspectiva externa, ni desde la posición del intelectual como en los casos de *Islas Mariás* de Martín Luis Guzmán, *Los muros del agua* de José Revueltas o *Diario de Lecumberri* de Álvaro Mutis.⁹

En este sentido, algunos de los rasgos que distinguen a las narrativas carcelarias de la guerra sucia serían, por un lado, el ejercicio de la memoria en contra del silencio y olvido institucional y, por otro, la retorsión al poder precisamente desde la experiencia de marginalidad como lugar de enunciación. Como señala Costa Leonardo en el prólogo a *Sobreviviremos al hielo*, los textos incluidos son prácticamente recopilados en las condiciones más adversas, no son representativos de todos los presos políticos de la época, ni tampoco hay una selección literaria que privilegie el estilo, simplemente es la recopilación de aquellos que escribieron en la cárcel y que trataron de “modificar las relaciones existentes en nuestro país”. “Creemos que esta etapa fue definitiva para la historia de este país y que no debe ser ocultada ni minimizada y mucho menos menos olvidada, para que el imperio del terror no vuelva a

Luis Guzmán con *Islas Mariás* (1959), guión que no vio la luz como producción cinematográfica y se transformó en “novela y drama” como lo describe Guzmán en el subtítulo. Por otro lado, el gran José Revueltas dedica gran parte de su obra a narrar los sujetos y espacios marginales de la cárcel en *Los muros del agua* (1941), *El apando* (1969) o en el cuento “Hegel y yo” que aparece en *Material de los sueños* (1974). A su vez encontramos *Diario de Lecumberri* (1960) de Álvaro Mutis, la obra de teatro *Círculo vicioso* (1974) de José Agustín y los testimonios de los presos políticos del 68 como *Los días y los años* (1971) de Luis González de Alba o *Testimonios de la cárcel. De la libertad y el encierro* (1998) de Roberta Avendaño “la Tita” por citar algunos ejemplos.

⁹ Si en *Los muros del agua* Revueltas aborda el problema del preso político, la narración sostiene una perspectiva externa como una novela de tesis; por otro lado, *El apando* explora la perspectiva del preso común dejando fuera al preso político.

ensombrecernos como a veces parece que quiere, a juzgar por los últimos acontecimientos”.¹⁰

El carácter de inmediatez por llevar a cabo la denuncia, plantea también certeramente el problema del preso político. Negado por el gobierno de Díaz Ordaz y Echeverría, posteriormente se dio la amnistía a los presos políticos del movimiento del 68, enviando a la mayoría de ellos fuera del país. Y mientras el gobierno de Echeverría se jactó de llevar a cabo una “apertura democrática”, dando refugio a los exiliados de las dictaduras del Cono Sur, las cárceles oficiales y clandestinas encubrieron al guerrillero y preso político bajo la categoría de delincuente, robavacas o terrorista.

La antología *Sobreviviremos al hielo* de Anzaldo y Zaragoza, la novela *¿Por qué no dijiste todo?* (1980) y el diario de cárcel *Los diques del tiempo* (1991) de Salvador Castañeda denuncian la represión de un gobierno autoritario, un sistema corrupto, no democrático, injusto e inmoral; denuncian a su vez las condiciones carcelarias y, como señalé anteriormente, el ambiguo estatus del guerrillero y del preso político. Así, las narrativas carcelarias literalmente sobreviven a la represión, ya que se gestaron en condiciones de extrema vigilancia, persecución, torturas, golpizas y cateos constantes durante las incursiones de la policía política tanto en Lecumberri como en los reclusorios Norte y Oriente. El proyecto de la antología estaba casi listo para ser impreso en los talleres del reclusorio en 1977; sin embargo, un repentino traslado lo echó abajo, perdiendo algunos de los mecanuscritos, así como el trabajo en las placas y linotipos:

Un traslado en la cárcel significa empezar nuevamente desde cero, cambiar de residencia quiere decir que todo lo aprendido acerca de las minucias de la convivencia carcelaria y todo lo logrado a base de estiras y aflojas sutiles y constantes se desvanece como el humo y nuevamente hay que recomenzar todo, empezar por la fajina, el trabajo semiesclavo, y buscar

¹⁰ *Ibid.* 19.

acomodo en la estructura social rigurosamente jerarquizada de la cárcel. Aunado a esto cuando hay un traslado el sujeto en cuestión es notificado 10 o 15 minutos de anticipación y sólo puede llevar lo que pueda cargar en la mano. Por lo mismo todo se perdió, placas, negativos, pruebas, papel, tiempo de máquinas y sobornos pagados, todo se perdió menos el original aunque incompleto.¹¹

Salvador Castañeda, por su parte, destaca en *Los diques del tiempo* lo complicado que era escribir en la cárcel en circunstancias tan adversas, desde conseguir papel y pluma, hasta esconder los textos cada vez que entraban a catear la crujía.

Lo que se registra corresponde tal vez a una séptima parte del tiempo que duró nuestro encierro. Encajonados por tal circunstancia, tomar notas aquí dentro exigía inflexibles medidas de seguridad no tanto por la vigilancia interna o los registros repentinos celda por celda espulgando todos los rincones (incluso en nuestros pliegues) en busca de cualquier cosa por escrito; no tanto por eso como por las incursiones que hacen a la cárcel tanto la Judicial Federal como los cuerpos antiguerrilleros, que no se limitan a la búsqueda sino a la tortura [...].¹²

Como sucede con todo texto perseguido, del diario de cárcel de Castañeda quedaron seis partes dispersas entre distintos camaradas que fueron trasladados a distintos reclusorios. Algunas notas jamás se recuperaron y su destino es tan incierto como el de algunos compañeros caídos o desaparecidos. En este sentido, textos y cuerpos se enlazan más allá de lo metafórico, ya que ambos comparten destinos, se trata de textos-cuerpos sobrevivientes, textos marginales que lograron colocarse, aunque en

¹¹ *Ibid.* 13-14.

¹² Salvador Castañeda, *Los diques del tiempo (diario desde la cárcel)* (México: Coordinación de Difusión Cultural-UNAM, 1991) 9.

pequeña circulación, dentro del circuito letrado, cuerpos que sobrevivieron la muerte y la tortura dentro de un espacio persecutorio y de censura:

En la cárcel el espacio se reduce al máximo (¿o al mínimo?) como castigo. El mundo se cierra apareciendo de pronto más pequeño. La incidencia de tal encajonamiento opera sobre el individuo cambios notables que lo obligan a cerrarse también como si en realidad se adaptara al monstruo que puede devorarlo. La soledad escondida y el espacio oscuro resultaron el marco para hacer estas anotaciones que son la bitácora del reptar del tiempo sobre nuestra conciencia.¹³

La antología *Sobreviviremos al hielo* incorpora una serie de grabados y compila escritos de presos políticos de distintos reclusorios de México, España y Mozambique, así como un fragmento de “El hombre acecha” de Miguel Hernández y la poesía colectiva de la cruja “O” en Lecumberri llamada “Poesía (in)necesaria” del Colectivo El Yacaré.¹⁴ Los temas abordados en la poesía refieren al aislamiento, la soledad, el recuerdo a los caídos, las dificultades por la separación de la familia, los hijos y la pareja, los motivos de la lucha, las condiciones de la vida carcelaria y los deseos de libertad, por citar algunos ejemplos. En este ensayo me limitaré en adelante a analizar algunos de los recursos poéticos en dos poemas incluidos en la antología y algunas estrategias narrativas de la novela de Castañeda que, más allá de la denuncia, operan una retorsión y resisten el ejercicio del poder hegemónico.

¹³ *Ibid.* 9-10.

¹⁴ En la antología aparecen textos de distintos grupos guerrilleros como la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR), el Frente Urbano Zapatista (FUZ), el Grupo Lacandones, la Liga Comunista 23 de Septiembre (LC23S), el Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR), el Partido de los Pobres (PDLP), la Unión del Pueblo (UP) entre otras. También incorpora textos de Samoa Moisés Machel, secretario general del Frente de Liberación de Mozambique y Alfonso Sastre, encarcelado en Carabanchel en 1973, por ser miembro del grupo ETA.

A diferencia del testimonio de los presos políticos del 68 donde la cárcel aparece como espacio de estudio y militancia política, para Castañeda representa un espacio más seguro que el de la tortura practicada en las cárceles clandestinas. Ser presentados ante la prensa como terroristas y delincuentes, significaba un espacio de visibilidad frente al horror de la desaparición, como en realidad sucedió con muchos compañeros durante las sesiones de tortura, los vuelos de la muerte, en especial en el estado de Guerrero, o bien tras la excarcelación. “Al fin estaban fuera de aquel lugar, *nacidos otra vez al mundo*, salidos de los espacios de tortura líquida, de cables de corriente alterna y directa, de caucho sintético; listos para entrar otra vez en la oscuridad de otras paredes.¹⁵

Sin embargo, la cárcel tampoco fue cobijo, no sólo por las condiciones del encierro, sino por la represión y tortura ejercida durante las incursiones de la DFS. De este modo, los textos carcelarios que nos ocupan descargan una crítica feroz contra el aparato carcelario, así como los dispositivos de disciplinamiento social. Por ejemplo, en un poema sin título de David Zaragoza presenta el fracaso de la cárcel como correctivo social, así en un juego poético asedia el significante “cárcel” en un intento por describir y contener su significado:

¡Asesina! corruptora de mayores
 gran maestra
 Frustración de los creadores
 creadora de los frustrados
 Mina de gambusinos de escritorio
 Secadora de conciencias
 templo de meditaciones
 Desintegradora familiar
 Cómplice de jueces

¹⁵ Salvador Castañeda, *¿Por qué no dijiste todo?* (Grijalbo, México, 1980) 79.

Alcahueta de ladrones con licencia para matar
Represiva incorregible
 Redentora insospechada
Paridora de hombres
 Hacedora de despojos
Lugar de las masturbaciones
 Creadora de neuróticos
Gran panacea
 Sala de espejos desnudantes¹⁶

Imitando el ritmo y tono de una plegaria religiosa, la enumeración obsesiva encierra no solamente el dolor y rabia al poder coercitivo de la cárcel, sino que, a través de la ironía, devela sus mecanismos, perversiones y objetivo de disciplinamiento:

¡GRAN PUTA!
Exterminadora de amores
 Forjadora de odios
Truncadora de proyectos
Arrancadora de máscaras
 Fábrica de locos
Reina del vicio
 ¡¡PINCHE CÁRCEL!!
Clausuradora de gargantas
 Domadora impotente
Semillero de degenerados
 Soledad de soledades
Encauce de desvíos

¹⁶ Anzaldo Meneses, Manuel y David Zaragoza Jiménez, *Sobreviviremos al hielo. Literatura de presos políticos* (México: Costa Amic, 1988) 30.

Artículo de primera necesidad

Compendio de historia¹⁷

El describirla como un “artículo de primera necesidad” significa que no solamente se trata de un espacio de disciplinamiento, sino un engranaje imprescindible en el funcionamiento del cuerpo social. En un tono ácido, la experiencia carcelaria se convierte en un medio de acceso al conocimiento de una realidad otra, al develamiento de máscaras y al desmantelamiento de los valores sociales que la cárcel protege discursivamente. Por otro lado, la enumeración no apela a la figura retórica de repetición, sino de proliferación semántica que destaca consecuencias, estrategias y modos de operar de un poder disciplinante y represivo, cooptado y prostituido en nombre de la ley. Otro recurso utilizado para describir la cárcel es el retruécano, por la acción que ejerce en el sujeto en un primer momento: “Opacadora de soles” y, en un segundo momento, por lo que se ha convertido en su interacción semántica con el sujeto: “sol de los opacados”:

Opacadora de soles
sol de los opacados
Constructora de poetas, que destruyes
Degeneradora de dioses
diosa de los degenerados¹⁸

El retruécano no sólo es un elemento retórico, sino que expone el funcionamiento de la cárcel evidenciando sus relaciones, mecanismos y efectos de poder que subyacen a ésta. La cárcel, entonces, no es un espacio físico, sino un concepto, un mecanismo coercitivo, no acabado, un mecanismo vivo y en constante devenir que se transforma en su relación con el sujeto

¹⁷ *Ibid.* 31.

¹⁸ *Ibid.* 30.

precisamente en el momento en que lo territorializa como sujeto delin-
cuencial, como sujeto carcelario.

De ahí que en el poema aparezca la enumeración de adjetivos deri-
vados del verbo, es decir, de la acción ejercida sobre el sujeto: “opacadora
de soles”, “constructora de poetas que destruye”, “degeneradora de dio-
ses”, “secadora de conciencias”, “desintegradora familiar”, “redentora
insospechada”, “paridora de hombres”, “hacedora de despojos”, “creadora
de neuróticos”, “exterminadora de amores”, “forjadora de odios”, “trunca-
dora de proyectos”, “arrancadora de máscaras”, “fábrica[dora] de locos”,
“clausuradora de gargantas”, “domadora impotente”, etc... Y, de modo
inverso, la construcción del sujeto carcelario está dada asimismo en su
contacto y transformación con el aparato carcelario; así los sujetos están
intervenidos, ya sean reos, celadores o jueces devienen en opacados,
degenerados, frustrados, ladrones con licencia de matar, despojos huma-
nos, neuróticos o gambusinos de escritorio, por citar algunos ejemplos.

Se puede observar entonces que el poder de lo carcelario se cierne
no solamente sobre el preso común o el preso político, sino que tiene un
mayor alcance y atraviesa todo el cuerpo social, lo que Michel Foucault
denominó como “archipiélago de lo carcelario”.¹⁹ Aunque pareciera que
el sujeto no puede escapar al poder carcelario, es precisamente en el
develamiento de estos mecanismos, en este caso a través de la escritura,
que el sujeto “delincuencial” o “carcelario” rompe con estas categorías
que lo territorializan.

Por ejemplo, el poema “Carcelero” de Agustín Hernández Rosales,
incluido en la antología y con el que cierra la novela de Salvador Casta-
ñeda, encaja incisivamente el dedo en la llaga, al señalar la reificación
del carcelero y con éste, el quiebre de la función carcelaria en su inútil
tarea de controlar las pulsiones de vida, como se señaló al comienzo de
este ensayo:

¹⁹ Anterior a la publicación de *Vigilar y castigar* y por supuesto en otros términos, José Revueltas desarrolla esta tesis en *El apando* centrándose en el preso común.

He agotado ya
los trámites para un amanecer
he ido desde el puño crispado
hasta la mirada oblicua
y sólo he estrujado
el aire de tu minuciosa y ridícula malignidad
pero,
¿sabes qué significan
esas virutas de sol
sobre este follaje de sombras?
No encabronan
tu mirada aceitosa
ni tu andar domesticado.
Lo que encabrona
es que un barrote como tú
pueda andar por ahí
esparciendo miradas
como si de veras comprendiera
la alegría de los pendientes
y la reverencia de los árboles.²⁰

Como contrapunto del carcelero, el poema marca un énfasis en la experiencia del preso político que, tras un viaje al infierno, ha pasado por todas las instancias de violencia y ha logrado sobrevivir; es entonces, que asumiendo la realidad desde *el lado moridor* logra deconstruir al poder del estado representado en el cuerpo del carcelero.²¹ En este

²⁰ *Ibid.* 190-191.

²¹ Con este término, más que una elaboración teórica o metodológica, en el prólogo a *Los muros del agua*, José Revueltas reflexiona sobre la necesidad de un realismo que vaya más allá de un ejercicio mimético y sea capaz de vislumbrar el propio movimiento “dialéctico” de la realidad. Como señala Evodio Escalante, éste término “le permite perseguir sus movimientos internos de este mundo, descubrir sus líneas de fuga, sus movimientos de

sentido, el carcelero es prisionero al igual que los internos ya que, como sujeto, ha sido reducido no sólo a cuerpo, sino a máquina y engranaje de violencia. Aún más, el poema despoja de la sexualidad al carcelero y la traslada a la estructura física de la cárcel: a los orificios de los cerrojos y las llaves que abren o cierran el placer:

Pero a ti
 a los de tu estirpe
 a los de la hermandad del flato
 sólo les queda el placer
 del acoplamiento de metales
 el regocijo enfermo
 de acariciar orificios de candados
 y ondularse maricones
 con el penetrar morboso
 de las llaves.²²

La novela de Castañeda *¿Por qué no dijiste todo?*, por su parte, desarrolla la historia de los últimos seis militantes del Movimiento Acción Revolucionaria (MAR) que se encuentran a punto de salir de la cárcel de Santa Martha Acatitla tras seis años de encierro, la mayoría sin tener un proceso legal y tras haber pasado por distintas cárceles, clandestinas y oficiales. A través de saltos cronológicos y el recuerdo de cada integrante, la narración expone el contexto de donde emergen los guerrilleros, los

descenso y degradación, y encontrar en esta degradación, en esta corrupción aparente, no una manifestación del mal en términos absolutos, sino un momento en el camino de la superación dialéctica de la realidad”, Evodio Escalante, *José Revueltas. Una literatura del lado moridor* (México: Era, 1979) 23. En este sentido hay una gran afinidad entre el *lado moridor* y el concepto de desterritorialización en Deleuze y Guattari: “Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto desierto”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1975) [Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 2001] 31.

²² *Ibid.* 181-182.

motivos del levantamiento, la creación del grupo en la ex Unión Soviética al margen de las autoridades de la Universidad de los Pueblos Patricio Lumumba, las diferencias ideológicas entre el grupo, así como el castigo a otros compañeros por la delación tras las sesiones de tortura. Asimismo plasma las condiciones marginales de la vida en el campo y la ciudad, así como el confinamiento, disciplinamiento y violencia carcelaria que sufrió el preso político.

Uno de los primeros elementos que destacan en su narración es la inversión del foco de narración en donde tanto carceleros como agentes de la policía política son descritos como animales o como un engranaje más de la maquinaria panóptica. Por ejemplo, al describir el traslado de Lecumberri al reclusorio Norte, Castañeda aprovecha una situación extraña en la que tanto celadores como reos se encuentran esperando el traslado dentro de un autobús; de este modo, invierte el foco narrativo colocando a guardias y reos en la misma situación de encierro:

Ellos también, desde su pequeño mundo que los aprisionaba, veían a los presos como si fueran animales, sin poderse explicar quiénes eran, en ese momento, los verdaderos prisioneros; cada uno aferrado a sus pertenencias, unos con macanas que les alargaban los brazos y otros con hilachos envolviendo hilachos, sin poderse mover, metidos en su jaula que estaba frente a las de los guardias. En realidad eran dos jaulas, sólo que una estaba dentro de la otra, en una aparente contradicción con una de las propiedades de la materia: su impenetrabilidad.²³

La violencia carcelaria obviamente permea la novela no solamente al describir el maltrato físico y psicológico, sino que el propio lenguaje de la narración está impregnado de violencia, sordidez y referentes constantes al cuerpo y sus fluidos:

²³ *Ibid.* 38.

Le vendaron los ojos con algo que no supo qué era, y también le ataron las manos. Al terminar esto último, repentinamente fue asaltado por un temblor desconocido que lo cimbró de pies a cabeza, lo mismo que en un ataque de epilepsia, sin poder controlar nada y con los músculos extrañamente endurecidos, como los de un muerto, con un dolor en la cintura que le dividía el cuerpo en dos, al igual que si acabara de masturbarse en la litera o en medio de las paredes frías del baño.²⁴

El cuerpo forma parte central de la narración ya que al ser el blanco para infligir el dolor, es precisamente a través de él que el sujeto carcelario reconstruye su identidad tras haber sido reducido a cuerpo puro o *bare life*, en los términos de Agamben, durante la sesión de tortura. Un ejemplo de ello es el concurso de masculinidad entre los reos para imponer una nueva marca de distancia en la eyaculación: “Cuando la eyaculación estaba cerca comenzaban a alargar el ritmo de la respiración, deformándose tanto al contraer el cuerpo, que adquirirían una imagen monstruosa, como alguien que quisiera concentrar la esencia de su ser en el punto central de su cuerpo para arrojarla con violencia al vacío, a la nada”²⁵

De este modo, la eyaculación arrojada al vacío aparece como una pulsión de vida derrochada que, paradójicamente, devuelve a la vida el cuerpo del prisionero permitiéndole el control y la sensación de placer en su propia pérdida de conciencia, esta vez como contrapunto de la pérdida de la conciencia en la tortura.

Por último, quiero destacar la imagen de la rata en la novela, ya que su recurrente aparición señala una relación intrínseca a la experiencia de marginalidad que, sin embargo, funciona como una imagen inestable en el texto; es decir, no puede ser reducida a una metáfora, ya que su significado es múltiple. Por ejemplo, en uno de los pasajes la rata aparece como comestible que los reos aprovechan para cocinar en un caldo

²⁴ *Ibid.* 140-141.

²⁵ *Ibid.* 175.

espeso llamado “pollo fino”; en otra ocasión aparecen en grupo como ejecutoras de violencia al atacar a uno de los guerrilleros cuando va a ser atrapado en el mercado. También aparecen de nuevo en grupo, esta vez como cuerpo nómada que logra escabullirse entre las celdas de la prisión; e inclusive en una escena final, uno de los guardias y torturador aparece también con atributos de roedor.

Por otro lado, la rata funciona como un cuerpo en el que se objetiva la violencia en un concurso de carreras llamado “el ratódromo”. Esta escena, una de las más sórdidas, encierra la violencia que no ha podido ser narrada en la reconstrucción de las sesiones de tortura. La mutilación, el canibalismo y el dolor que uno de los reos inflige a las ratas, para entrenarlas y someterlas a la carrera, alude indirectamente a la brutalidad ejercida sobre el cuerpo del torturado:

Las ratas eran colocadas en carriles separados y cubiertos para que no se vieran entre sí, y sólo se les dejaba la salida al final. En la meta colocaba, subrepticamente, bajo las tablas del canal, un trozo de carne. Al ponerlas en el partidero, con una sorprendente habilidad en las manos –que le envidiaría el mejor de los ilusionistas– se humedecía con la lengua la punta del dedo índice de la derecha, la metía en el bolsillo del pantalón y acto seguido, una vez que lo había untado de chile, lo restregaba en el ano de la rata y la dejaba revolcándose. En tanto abría las puertas, él corría también hasta la meta y, tomándola de la cola, la golpeaba contra el piso y la remataba de un pisotón en la cabeza. No dejaba una con vida; sabía que sin dientes morirían al poco tiempo. A Agustín le decían el *Gato*, por eso de las ratas.²⁶

La rata y el cuerpo del torturado están relacionados no por semejanza como en la metáfora, sino a través de la metonimia, es decir por una

²⁶ *Ibid.* 102.

relación de contigüidad. De este modo, la experiencia carcelaria plasmada en el texto no funciona como una narración transparente, sino a través de la mediación, en donde la narración de la tortura se resiste a una narrativa de la repetición que diluya la experiencia del sujeto.²⁷

La rata como elemento intrínseco a la experiencia carcelaria no puede ser reducida a un significado unívoco, por el contrario se ha observado que la imagen trabaja a través de la multiplicidad, inestabilidad y desterritorialización. Al igual que la rata, la experiencia de tortura y la construcción del sujeto carcelario se encuentran en devenir, lo cual pone en evidencia la capacidad del sujeto para encontrar fisuras y escapar a las estrategias carcelarias de la biopolítica del poder, por lo menos en su reconstrucción discursiva.

De este modo, las narrativas carcelarias de la guerra sucia, emergiendo de un espacio marginal, afirman su condición de resistencia y logran infiltrarse dentro del sistema de poder hegemónico a través de operaciones de quiebre y retorsión, para elaborar contradiscursos que evidencien el fracaso de un sueño de modernidad, particularmente tras la represión del 68 y 71. Siendo una presencia bastarda que encaja el dedo en la llaga obligan, por su incómoda existencia, a revisar un pasado soslayado.

HAVERFORD COLLEGE

²⁷ Como señala Elaine Scarry, uno de los efectos de la tortura es la destrucción del sujeto y la imposición de la voz del torturador que garantiza el silencio del torturado. Esto plantea un problema entre lenguaje y tortura que ha sido abordado por Idelber Avelar en el período de la postdictadura en Chile. En el trabajo de duelo, la narración es parte esencial del proceso psicológico para sanar la herida, tan importante como en la elaboración de los testimonios de la dictadura. Sin embargo, se observan dos fenómenos, por un lado, una resistencia inherente a narrativizar los hechos y, por otro, la producción de una narrativa de repetición que al formar parte del edificio ideológico organiza, sutura y eventualmente difumina la enfermedad al centrarse en la detallada descripción de los síntomas: “La manufacturación de una narrativa no cómplice de la perpetuación del trauma incluye como uno de sus momentos, de nuevo, una guerra al interior del lenguaje, alrededor del acto de nombrar” Idelber Avelar, “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”, en *Pensar en/la postdictadura*, ed. Nelly Richard (Santiago: Cuarto Propio, 2001) 185.

BIBLIOGRAFÍA

- Anzaldo Meneses, Manuel y David Zaragoza Jiménez. *Sobreviviremos al hielo. Literatura de presos políticos*. México: Costa Amic, 1988.
- Avelar, Idelber. “La práctica de la tortura y la historia de la verdad”. *Pensar en/ la postdictadura*. Ed. de Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio, 2001. 175-96.
- Castañeda, Salvador. *Diario bastardo (diario desde la cárcel)*. México: Instituto Coahuilense de Cultura/ Gobierno del Estado de Coahuila, 2004.
- _____. *La Patria Celestial*. México: Cal y Arena, 1992.
- _____. *Los diques del tiempo (diario desde la cárcel)*. México: Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 1991.
- _____. *¿Por qué no dijiste todo?* México: Grijalbo, 1980.
- Castellanos, Laura. *México armado*. México: Era, 2007.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. París: Les Éditions de Minuit, 1975. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 2001.
- Doyle, Kate. “Guerra sucia, apertura y privacidad en Estados Unidos.” *Proceso* 1326 (2002).
- _____. “Impunity’s Triumph: The Failure of Mexico’s Special Prosecutor.” <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB180/index2.htm> (2006).
- _____. “La guerra sucia vista desde Washington.” *Proceso* 1414 (2003: 26-30).
- _____. “Los rasurados archivos mexicanos.” *Proceso* 1374 (2003).
- _____. “Secretos por revelar.” *Proceso* 1405 (5 de octubre de 2003).
- _____. “Una verdad en construcción.” *Proceso* 1545 (11 de junio de 2006).
- Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. México: Era, 1979.
- Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos (FEMOSPP). “Informe histórico presentado a la sociedad mexicana.” *México: Genocidio y delitos de lesa humanidad 1968-2008*. T. IX. México: Comité Pro Libertades Democráticas, A. C. 2008.

- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Genealogía del poder. 3ª. ed. Madrid: Ediciones La Piqueta, 1992.
- _____. “Nacimiento de la biopolítica.” Curso en el Collège de France (1978-1979). “Naissance de la biopolitique.” Course au Collège de France, Seuil/Gallimard, París, 2004. Trad. Horacio Pons. Michel Senellart, bajo dirección de François Ewald y Alessandro Fontana. Buenos Aires: Era, 2007.
- _____. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. París: Gallimard, 1975. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Nueva criminología, 31ª. ed. México: Siglo XXI, 2001.
- González de Alba, Luis. *Los días y los años* [1971]. México: Era, 2004.
- Hirales, Gustavo. *La liga comunista 23 de Septiembre: orígenes y naufragio*. México: Ediciones de Cultura Popular, 1977.
- _____. *Memoria de la guerra de los justos*. México: Cal y Arena, 1996.
- Ibarra Chávez, Héctor. *Pensar la guerrilla en México*. México: Expediente Abierto, 2006.
- _____. (comp.). *La guerrilla de los 70 y la transición a la democracia*. México: Ce-Acatl A.C., 2006.
- Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- _____. *El 68. La tradición de la resistencia*. México: Era, 2008.
- _____. “Los de atrás se quedarán: Cultura y sociedad en los años setenta”. *Nexos* 28 (1980).
- _____. “Persistencia de la memoria”. *Parte de Guerra II. Los rostros del 68*. Ed. Julio Scherer García y Carlos Monsiváis. México: Nuevo siglo/Agui-lar, 2002. 26-40.
- Montemayor, Carlos. *La guerrilla recurrente*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999.
- Oikón Solano, Verónica y Marta Eugenia García Ugarte (eds.). *Movimientos armados en México, siglo XX*. III vols. México: El Colegio de Michoacán/ CIESAS, 2006.
- Pineda Ochoa, Fernando. *En las profundidades del MAR (El oro no llegó de Moscú)*. México: Plaza y Valdés, 2003.

- Poniatowska, Elena. *Fuerte es el silencio*. México: Era, 1980.
- _____. *La noche de Tlatelolco*. México: ERA, 1971.
- Revueltas, José. *El apando*. México: Era, 1969.
- _____. *La palabra sagrada*. Ed. de José Agustín. México: Era, 1999.
- _____. *Los muros del agua*. Editorial Los Insurgentes, 1941. México: Era, 2000.
- _____. *México 68: juventud y revolución*. México: Era, 1976.
- _____. “Año nuevo en Lecumberri.” *En el filo* [1970]. Sel. Andrea Revueltas. Pról. de Juan Cristóbal Cruz Revueltas. México: UNAM/Era, 2000.
- _____. “Hegel y yo”. *Material de sueños*. México: Era, 1974.
- Samuel-Muñoz, Rafael. “El otro testimonio: Literatura carcelaria en América Latina”. *Revista Iberoamericana* 164-165 (1993): 497-507.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: the Making and Unmaking of the World* [1985]. Nueva York: Oxford University Press, 1987.
- Sierra Guzmán, Jorge Luis. *El enemigo interno. Contrainsurgencia y fuerzas armadas en México*. México: Plaza Valdés/Universidad Iberoamericana/ Centro Estudios Estratégicos de América del Norte, 2003.
- The National Security Archive. “Que no vuelva a suceder.” *The Mexico Project. Informe oficial*. Washington: George Washington University, 2005.
<http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB209/index.htm>
- Ulloa Bornemann, Alberto. *Sendero en tinieblas*. México: Cal y Arena, 2004.
- _____. *Surviving Mexico’s Dirty War. A Political Prisoner’s Memoir*. Ed. y trad. Arthur Schmidt y Aurora Camacho de Schmidt. Philadelphia: Temple University Press, 2007.
- Vidal, Hernán. *Chile, poética de la tortura política*. Santiago: Mosquito Comunicaciones, 2000.

LITERATURA Y VIOLENCIA: EL NORTE DE MÉXICO COMO ESCENARIO NO FICCIONAL

HUGO SALCEDO

No puede entenderse de forma cabal la frontera geográfica del norte de México si no se le considera dentro de un escenario de fuerzas contradictorias donde, al menos, el teatro que allí se escribe no tiene una sola carga de ficción o de mera imaginación lanzada al vuelo, ya que la práctica de levantar muros divisorios que hagan todavía más notoria la diferencia de economías es asunto concreto. Los alarmantes índices que nos enteran de los decesos por bala, hipotermia o asfixia –resultantes del periplo de ciudadanos interrumpidos trágicamente a mitad de su camino– hacen referencia a muertos de verdad en las noticias de todos los días.

Ante estas condiciones, la literatura dramática como referente de la realidad queda ampliamente rebasada, pues en el devenir cotidiano aparecen –cada vez de forma más acuciante– los gestos racistas y de acotamiento: la promoción de normas que pretenden prohibir a los indocumentados el envío de remesas –productos de su propio trabajo– para mantener a sus familias; la imposición de recias sanciones a empleadores que lleguen a contratar en sus negocios a inmigrantes sin papeles; las deportaciones masivas como una práctica frecuente, o el despliegue militar en la franja norte para aumentar –dícese– la “seguridad nacional” de los Estados Unidos de América.

En la factura de este teatro de carne y hueso, el texto dramático planeado para la escena descansa en la creación de juegos anecdóticos ilimitados, pues nunca dejan de sorprender las nuevas modalidades de opresión, sometimiento, atropello o intolerancia ejercidas sobre los sectores sociales más desprotegidos.

Se ubica en ese contexto la situación histórica de vecindad y la relación de interdependencia de México con el país más bélico del mundo, y al que miles de ciudadanos pretenden ingresar debido tanto a aspectos económicos marcados por el desempleo y la crisis galopante, como por el natural interés de reagrupación con familiares. Estas condiciones hacen que el teatro no sea mera ficción literaria, sino cruel y violento espacio real en el que la historia cotidiana contiene los elementos suficientes para la composición de piezas de marcado aliento trágico, y no por un pesimismo a ultranza, sino porque se constituyen situaciones más propias del absurdo y de una tendencia existencialista que demuestra la orfandad del hombre en el nuevo siglo.

La línea fronteriza del norte con 160 años de historia y más de tres mil kilómetros de longitud, divide a las dos economías dispares propiciando el flujo migratorio y el consecuente incremento demográfico que se deja sentir en las ciudades del lado mexicano: aún con las marcas de la depresión económica son muchos los migrantes que fracasan en su intento de cruzar al país del *american way of life*; o como bien se sabe, porque son expulsados del país vecino apoyados mediante los sofisticados controles tecnológicos de vigilancia como cámaras de visión nocturna, iluminación con lámparas de alta intensidad o helicópteros para sobrevolar las zonas de mayor tránsito, que se han ubicado en ciertos puntos estratégicos de la franja compartida.

Este depurado aseguramiento de la frontera sur de Estados Unidos ha hecho que los migrantes intenten el cruce por otros puntos menos supervisados, al desplazamiento por rutas antes inexploradas en el desierto y cuya peligrosidad da censo de fallecimientos múltiples, también como efecto de la insolación en el verano o del frío en el invierno, por la picadura de reptiles y arañas venenosas o la deshidratación, cuyos cadáveres –en el mejor de los casos– se encuentran hasta semanas o meses después de ocurridas las desgracias.

No podemos tampoco olvidar a los francotiradores que con un férreo sentido de patriotismo, dicen, se apuntan como voluntarios mili-

tantes para la protección de sus límites fronterizos que pretenden justificar la particular cacería de los inmigrantes que rondan en ranchos y caseríos sintiéndose ya a salvo del peligro.

Los contrastes reales hacen aflorar una carpeta de temas, personajes y situaciones prioritariamente violentas que dan razón del acontecer en el tránsito de indocumentados, o del choque con las situaciones adversas a que llega a enfrentarse el ciudadano común. Obras de nuestra autoría como *El viaje de los cantores* de 1990 expone la tragedia real de dieciocho jóvenes que mueren sofocados al cruzar sin documentos y escondidos en un vagón de ferrocarril herméticamente sellado, soportando una temperatura estival de 40 grados centígrados en la zona de Sierra Blanca, en Texas. De los viajeros sólo uno habrá de ser rescatado con vida, un joven de 24 años que logró sobrevivir al poder hacer un rudimentario agujero en el piso enmohecido que le aseguró respirar.

Este dramático suceso se utiliza para experimentar con la disposición en la recepción lectural o espectacular de forma tal que como se explica en la instrucción de inicio, la obra invita a sus lectores a la ordenación mediante una modalidad que sugiere el sorteo, para conseguir combinaciones diferentes en cada ejercicio de lectura;¹ pero de manera independiente al juego propuesto, el azar de la forma en que descansa la propuesta estructural de dicha obra, se pretende referir a su vez el periplo azaroso del caso fortuito a que se tuvo que enfrentar el grupo de muchachos y que habrá de culminar en la desgracia. Por otra parte, con la ordenación consciente de la secuencia, se intenta otorgar una modalidad expositiva que proporcione cierta distancia entre el hecho sucedido y el tiempo presente del propio lector/espectador para reflexionar sobre este particular acontecimiento violento y sobre las condiciones inhumanas a que se expone el tránsito migratorio.

¹ Hugo Salcedo, *El viaje de los cantores* (México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2001) 15 y 16.

En ese sentido, las aportaciones hechas por Gerardo Navarro, dramaturgo bajacaliforniano, no dejan de ser elocuentes, pues la lectura de sus propuestas causa desasosiego e inquietud temática. Aparece así caracterizada su prístina entrega publicada en 1997, que tituló como *Hotel de cristal*, en donde se percibe el uso del espanglish del personaje dramático fronterizo que navega en ese espacio geográfico como mutante; pero sus hallazgos no los realiza mediante un estéril o mínimo experimento lingüístico, sino como el retrato de una modalidad emergente que va cobrando espacio y notoriedad en el acontecer fronterizo.

En esa obra, la violencia cual tinta indeleble es la constante que aflora inmisericorde. Allí hay reales gruñidos de los personajes en una suerte de enfrentamiento primitivo, pieles tatuadas como una cartografía privada o registro de la violencia, tortura, chasquidos de lengua, ripios poemas escritos con navaja en las paredes miserables, tinas llenas de orines viejos que conducen a la eficaz ambientación y el tránsito por los infiernos: desde la irreverencia clerical de uno de los personajes, al sádico canibalismo del otro que hace doblegar a su contrincante.

En este breve texto titulado *Hotel de cristal* –que toma su nombre por la anfetamina así conocida en el mundo de la droga– el Morro ha hecho esnifar una sustancia paralizante al Gringo, su víctima; y ante la mudez de éste, le confiesa finalmente su intención: “eres un militar y hasta me pegaste un susto de la chingada... Pero no me juzgues, en guerra y hambre se vale todo. Ése es el horror más puro, el que no tiene trucos ni máscaras, ni musiquita, ni monstruos extraterrestres... sólo la lenta, silenciosa e inevitable: muerte [...]”.²

Así le dice el Morro antes de sacar dos cuchillos de carnicero y afilarlos frente la mirada desorbitada del Gringo que ya se imagina des-tazado en vida. El efecto del uso de dicha anfetamina, crea en el personaje esa sensación de euforia comparable a la de la cocaína, perdiendo el control de sus acciones; o más bien, elevándolas en su agresividad que, una vez concluida la pieza, nos hace entrever la desmembración en vida y la consumación del acto de canibalismo.

Diez años después Gerardo Navarro habría de ganar el Premio Baja California de Literatura con la obra titulada *Yonke humano*, misma que le permitió la publicación en 2009. En esta pieza, Navarro da continuidad a su trabajo con el planteamiento y la exposición de situaciones de alto voltaje: En una ciudad del tercer milenio transitan por la delgada línea de la existencia, un abanico de seres en principio contrarios entre sí, pero que como en un modelo para armar, se requieren unos a otros para ensamblarse y mostrar en su conjunto el panorama urbano de necesidad, corrupción, asesinato, vicio y podredumbre.

La factura caricaturesca de esta obra aporta un tono de burla, denuncia y al tiempo de urgente escapatoria ante la impotencia civil que se respira en ciudades del norte mexicano como Tijuana, Ciudad Juárez o Reynosa, en donde los habitantes comunes son víctimas cotidianas mediante el fuego cruzado en el enfrentamiento de bandas rivales, del tráfico de drogas y el narcomenudeo, del asalto, el secuestro, el asesinato, la extorsión, el chantaje...

Los personajes del drama integran un “animalario” que el autor crea y utiliza en esta fábula negra, una suerte de “psicotriller” en donde se encuentran y del que se fugan: Akiro Montana (el antihéroe que trabaja en solitario), la Payaya (un romántico travestido costeño que pretende el cambio definitivo de su sexo), Cavernario Sinisterra (el farsico sujeto que es malo malo hasta las cachas, jefe de la policía, arista reconocible de una compleja red de corrupción), la Madame Rui (quien funge como posmoderno oráculo y conecta con el inframundo), y el doctor Al Kabal (cirujano y traficante de órganos humanos). Entre todos trazan el capítulo invertido y bufón que acopia y deconstruye un episodio como extraído de los seriales policíacos *The Shield* o *CSI*.

En el texto todo es vertiginoso y los personajes se enfrentan a una diversidad de riesgos en el cumplimiento de sus objetivos, semejantes a los avatares de un sorpresivo juego electrónico de alta complejidad, con trampas y pasadizos secretos. Sin embargo, quizá el impacto de este drama radique en que los sitios elegidos para el desarrollo de la acción,

indefectiblemente nos ubican en esa Tijuana del siglo veintiuno que aquí se mira la borra acumulada en el ombligo. Es verano y el sopor canicular produce por su lado un ambiente de locura que apoya la acción de los personajes; los humores del cuerpo y los sudores de los personajes son eficaces ambientadores que alteran los sentidos y los catapultan a la expectativa o a la reacción violentada en el enfrentamiento de unos contra otros: “Me enseñó que el calor no sólo pudre más rápido y multiplica las alimañas, hace que la isla y la prisión sean la misma cosa...” Y más adelante: “Y cuando hace calor, sale la jauría por la vía rápida”.³

La obra *Yonke humano* se propone como el aquelarre de las brujas pintadas en un cuadro de Goya, o en el Cronos que a mordiscos devora a sus propios hijos, o en el infierno dantesco; lo terrible es que en este caso, la ficción no queda sólo en la pantalla del dramaturgo, sino que se vive en la vida de todos los días, provocando una ola de incertidumbre, vacío, miedo e impotencia.

La idea del “yonke” se emparenta a la cultura del automóvil con la fragmentación que representa el vivir –y convivir– en la frontera. El carro deshuesado se manifiesta a su vez “como un espectáculo de alambres colgantes, fierros torcidos, llantas polvosas, vísceras mecánicas, tamaños y combinaciones bizarras y grotescas”⁴ dando ambientación y tonalidad al texto dramático que muestra la cara de una realidad hecha pedazos, pulverizada, que pretende infructuosamente reconstruirse al amparo de la posmodernidad. La sumatoria de las partes se propone como un caleidoscopio de ingeniería artificiosa que potencia el afán reconstructor o de renovación a partir de la miseria humana.

Navarro ubica su obra en escenarios que él define como “iconográficamente fronterizos” y a la vez ampliamente atractivos para la resolución escénica, al desarrollarse en espacios como el de la canalización del adelgazado río Tijuana que cruza de oriente a poniente la ciudad, un cine de proyecciones pornográficas, el hotel de paso, la comandancia de policía o la clínica clandestina, y entendida por su autor como “una historia de suspenso psicológico del delirio producido por la canícula, (es decir)

el verano indio que disuelve la conciencia en el sopor de la existencia; los perímetros de la condición humana al borde de la desesperanza y el suicidio civil: el sacrificio de nuestras relaciones”⁵

Sin embargo, en la práctica de la creación dramática norteña se expone no sólo la voracidad de un sistema ideológico y económico que desfavorece a los más desfavorecidos y que se expone mediante el espectro de pugna que nutre el planteamiento del conflicto y que –como ya se ha dicho– fortalece la estructura dramática en cierne. También estas coordinadas temáticas que permiten asomarse en el hecho verídico, buscan hacer experimento en *las fronteras* del propio discurso textual alimentado por la focalización del pasaje narrativo en esta singular geografía, con la intención de explotar a su vez el ejercicio de abstracción y ritmo poéticos, confeccionando con ello una trama que también se mueve en *las fronteras* intangibles del *nuevo texto* que ya se construye y constituye mediante la consciente contaminación genérica; dicho de otra manera tenemos que la propia porosidad del texto dramático permite incorporar conscientemente otros aspectos de la literatura como la poesía y el lenguaje narrativo. En el drama de reciente cuño hay además la preferencia hacia el uso del monólogo narrativo que convive armoniosamente a nivel formal con el resto del texto pero que trae para sí una amalgama de elementos que generan cierta complejidad para la comprensión unívoca y la consecuente resolución escénica.

Por otra parte, con la invención de la imagen poética como valioso constituyente del material textual o partitura dramática, se da pauta a la reflexión teórica respecto a los linderos de lo propiamente dramático (el decir, el conflicto) y los recursos generales de la expresión literaria (la descripción narrativa, la abstracción o el referente poético, etc.).

La composición de la ficción dramática se presenta doblemente enriquecida, propagándose más allá de la propuesta finita que concibiera el autor en solitario, porque golpea en lo urgente/necesario (lo social) para abrirse camino hacia la delectación interpretativa, en la re-creación o re-escritura textual que confiere el carácter participativo y bien nece-

sario por parte del espectador; es decir, en el carácter de la recepción que obliga a una participación consciente por parte del enunciatario.

En los terrenos de la literatura dramática, los avances han sido muy relevantes como puede apreciarse en la literatura de varios autores contemporáneos. En Harold Pinter, por ejemplo, donde la ambigüedad, lo no revelado en el discurso y la potenciación de los silencios que impregnan el relato, dan distinto aliento al teatro firmado en Occidente que incorpora activamente al espectador en la construcción a partir de los referentes culturales individuales y sociales, y las estrategias brindadas por el espectáculo. En el dramaturgo Benard-Marie Koltès donde la afloración generosa del discurso dramático aparece con la peculiar combinatoria poética y narrativa, que deja emerger la irracionalidad violenta a la que poco importa la causalidad señalada por Aristóteles (pensamos en *Roberto Zucco*, por ejemplo) y cierta reflexión cuántica con la resultante debacle del encuentro fortuito con resultados violentos.⁶ Abona también lo suyo la puesta en crisis de la noción clásica que define al personaje como una entidad psicológicamente acabada y unívoca, mediante la propia fractura de esa concepción canónica que invalida toda lógica ya revisada por Peter Handke con obras suyas como los celebrados *Insultos al público* que prefieren la inconsistencia, la desmembración, la dicotomía, el desdoblamiento o la afloración de lo irracional para hacer todavía más atractivo el tratamiento y la exposición del entramado dramático, igual que aporta por su lado el cuestionamiento filológico que se mueve en *las fronteras* ya intangibles entre el drama aristotélico (es decir: planteamiento, crisis, resolución) y el lenguaje narrativo (es decir: descripción, focalización, punto de vista).

Recurriendo a la producción dramática de México, hallamos un texto de amplia significación y sentido. Se trata de la obra *Papá está en la Atlántida* de Javier Malpica (Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón 2005), que se instaura bajo una forma y temática que recurre a *la frontera*, trayendo a cuenta el trasunto geográfico ya referido, pero no quedando sólo en eso. Su exposición reposa en diez escenas

dialogadas que permiten ir reconstruyendo la imagen del otro (de los otros: la abuela, el papá y la madre muerta en primer plano; pero también la figura de la amiga Graciela, de los primos, de la maestra, de los tíos), soltando de manera pausada la información que nos descubre la travesía de los únicos personajes que intervienen en el drama, y que resultan ser los dos hermanitos de once y ocho años en su viaje al norte mexicano: desde la capital del país hasta el desierto en Arizona, al ansiado reencuentro con su padre que se ha ido en busca de trabajo.

Se trata de una obra que si bien redundante en el aspecto migratorio como motor de su historia o sea “teatro de la frontera”, lo hace experimentando con el desplazamiento y casi ausencia del lenguaje didascálico, potenciando la velocidad de los hechos mediante las rupturas temporales o saltos de la historia que se antojaría convencional, dando prioridad a los silencios como grandes incógnitas a resolver y recurriendo a lo liminal en el discurso como punto de riesgo, es decir “teatro de fronteras”.

La obra involucra directamente al lector mediante la exposición temática de un referente conocido (la práctica migratoria) a merced de la cercanía con el campo que menciona Pierre Bourdieu, y lo jalona mediante el uso de la ironía sutil que se deja escuchar entre estos huérfanos de madre y desarraigados de todo. Tanto el sentido de la “no-pertenencia” como la necesidad vital de reunirse con su progenitor en Atlanta, lleva a los personajes a desafiar los peligros individuales primero y enfrentar después los riesgos de la migración en espacios de paso y ante situaciones inhóspitas que en su periplo se les proponen.

No es ajena en esta pieza la ironía triste percibida como una constante de manera tal que el más chico de los hermanitos (el de 8 años) confunde el destino de su padre: “Mi papá está en la Atlántida [...] un lugar maravilloso donde toda la gente era feliz”.⁷ Confunde la ciudad de Atlanta con la mítica Atlántida; y a la aclaración de su hermano mayor (el de 11 años) ve cómo se derrumba la idea que se hacía del padre como protagonista de un relato maravilloso. Remarco la edad de los pequeños protagonistas, para intentar resaltar la tesitura del texto que se cons-

truye en ese vaivén que oscila entre la ternura propia de la infancia y la rudeza de los hechos a los que deben desventuradamente enfrentarse. Luego de los intentos fallidos por hacerse de un lugar amable en la casa de la abuela o al lado de los primos, los hermanos se trepan a un autobús que los hace cruzar el estado de Sonora.

La ambigüedad termina la pieza, marcada por la violencia contenida que precisa la desgracia en la oscuridad del desierto: los niños se enfrentan a la soledad, a las inclemencias del tiempo y quizá a la muerte física que se presenta en principio como el delirio que se inventan para imaginar una tierra feliz:

<: ¿Sabes qué más hay en Atlanta además de albercas por todos lados?

>: Dímelo.

<: Hay juegos como los del parque. Y de comer siempre hay pastelitos. Y malteadas de chocolate.

>: Qué padre.

<: Y todos los días y todas las noches pasan películas.⁸

En este juego se muestra el imaginario que los dos pequeños –como si se tratara de la Tierra prometida– tienen de la ciudad en donde suponen reside su progenitor. Sin embargo, al cierre de la obra, las vocécitas van perdiendo intensidad hasta que concluye la escena en la oscuridad y el silencio absolutos.

La obra de Javier Malpica refleja la situación de urgencia social que se expresa aquí por el desempleo que motiva a la migración y el consecuente abandono que a su vez conduce a los infantes a su propio intento de migrar al lado del padre. Por otro lado, dicho texto se expresa mediante la modernidad de la forma; es decir, a través de la experimentación del recurso literario que en este caso se refleja en el uso mínimo de las didascalias, la dinámica de la secuencia discursiva, la economía de los personajes, la contundencia de las acciones y la potenciación de los silencios que incrementan la tensión dramática.

Vale mencionar, en ese sentido, la nominación de los personajes –hermanos de los que escuetamente se apuntan en el libreto con la siguiente simbología: “>” para referirse al hermano mayor, el niño de 11 años; y “<” para referirse al hermano menor, el niño de 8 años.⁹

En el cierre de la presente, nos apoyamos en las palabras del novelista Eduardo Antonio Parra, quien para marcar la diferencia entre la literatura producida en uno y otro punto del país dice: “El norte de México no es simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el miedo...”, a lo que valdría agregar la contundencia definitiva debida en parte a los elementos en choque (los deseos vs los obstáculos) que le resultan de natural al juego del teatro y que, por lo tanto, se aprovechan en la escritura de los propios textos.

La literatura dramática facturada en la porción septentrional del país, o la que a ella se refiere, no se aparta del compromiso en apelar a tal conciencia, y si bien la delectación del hecho literario le da fundamento, tanto la carga social y la referencia con el entorno se apuntan como sus bastiones más sólidos. De esta manera se hace efectiva la recomendación de utilizar el teatro como herramienta para representar la realidad, expresada por el dramaturgo alemán Bertolt Brecht en una de las estrofas de su “Canción del autor dramático”:

Soy un autor dramático. Muestro
lo que he visto. Y he visto mercados de hombres
donde se comercia con el hombre. Esto
es lo que yo, autor dramático, muestro...

BIBLIOGRAFÍA

- Malpica, Javier. *Papá está en la Atlántida*. Monterrey: Conarte/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2006.
- Navarro, Gerardo. "Hotel de cristal." *Vicios privados*. Antología de Hugo Salcedo. Tijuana: Centro de Artes Escénicas del Noroeste, 1997.
- _____. *El shock del futuro nos mandó al yonke humano*. [Ensayo inédito, 2009].
- _____. *Yonke humano*. Mexicali: Instituto de Cultura de Baja California, 2008.
- Salcedo, Hugo. *El viaje de los cantores*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2001.

EL CANIBALISMO EN LA LITERATURA: NARRATIVAS DE LA VIOLENCIA EN TRES CUENTOS HISPANOAMERICANOS CONTEMPORÁNEOS

LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA
CLAUDIA ELIZABETH VARGAS ÁLVAREZ

INTRODUCCIÓN

El tema del canibalismo –ya sea como expresión de un tabú o como metáfora de la vida social– puede ser localizado en expresiones literarias remotas, como las que ofrecieron Hesíodo y Homero, y en obras artísticas centenarias, como las de Rubens y Goya. Montaigne, en *Los ensayos* (1595), con su enorme capacidad de abstracción, escribiría “Los caníbales” (Libro I, capítulo xxx), un relato erudito de las expediciones que dan cuenta de estas prácticas en América, con lo que generó en Europa una constante, aunque intermitente, atención al asunto. En la literatura el tema fue explorado después por Daniel Defoe, en su célebre *Robinson Crusoe* (1719). Luego, durante los siglos del positivismo, las narrativas sobre el tema del canibalismo parecen haberse desvanecido. No obstante, tal vez en virtud de un cambio en el modelo socioeconómico y como una consecuencia del paso de la modernidad a la postmodernidad, parece haberse dado un crecimiento exponencial en el número y tipo de sus manifestaciones. Dadas las peculiares características sociohistóricas de Latinoamérica, resulta de interés analizar las curiosas maneras en que este tema se convirtió en un contenido narrativo en la literatura hispanoamericana contemporánea como portador de mensajes de gran interés cultural y político.

El atractivo de la antropofagia reside en las profundas conexiones que despierta en la imaginación humana, ya que “hace entrar a Occidente en la realidad del mundo primitivo” (Cobast 37). Se trata de la manifestación de los temores al otro, a las costumbres ajenas, pero también del miedo a nuestra propia naturaleza violenta, capaz de “devorar”, literal o simbólicamente, a nuestros semejantes. Este contenido de “lo primitivo” siguió latente en los conceptos de identidad del continente y mantuvo abierta la oposición civilización vs. barbarie que encajó perfectamente en las categorías de la desigualdad social: al rico y educado se le consideró civilizado mientras que al pobre e ignorante se le pensó salvaje.

En América Latina existen distintos ejemplos de manifestaciones artísticas relacionadas con el canibalismo. En este trabajo nos concentraremos en analizar las narrativas y representaciones de la violencia de tres textos literarios de distintas décadas del siglo xx. Los abordaremos en el orden cronológico de su publicación con la intención de comparar, diacrónicamente, algunas de las consideraciones metafóricas y las expresiones de violencia en relación con el contexto social en que fueron escritos. Al final, discutiremos las posibles implicaciones que podrían tener estos inusuales textos hispanoamericanos.

El cuento “El antropófago”, del escritor ecuatoriano Pablo Palacio, se redactó en Quito en 1926 y fue publicado en el libro *Un hombre muerto a puntapiés* en 1927. La historia es narrada por un estudiante de criminología que observa a Nico Tiberio, el caníbal, en la penitenciaría, para después llevar al lector al pasado y contar la infancia del criminal. A los 10 años quedó huérfano. Años después se casa, tiene una familia y una vida normal hasta que, cierta noche, se despertaron sus instintos caníbales, lo que provocaría que arremetiera contra su mujer comiéndole un pecho para después ir contra su hijo y devorar partes de su rostro.

“La cocinera”, del mexicano Julio Torri, fue publicado en el libro *De fusilamientos* en 1940. La historia es narrada por uno de los personajes

que asiste a las cenas convocadas por una familia rica. Entre los comensales se encuentran personas distinguidas de la sociedad que acuden para disfrutar de los tamales que elabora la cocinera. Todo va bien hasta que una niña interrumpe la plática para señalar el dedo de un niño en su tamal. La cocinera es sentenciada a la horca, para disgusto de los comensales, quienes estarían gustosos de seguir comiendo ese manjar.

“La carne”, del cubano Virgilio Piñera, fue publicado en 1944 en el libro *Cuentos fríos*. El narrador nos muestra la situación en la que se encuentra un pueblo ante la falta de carne para seguir alimentándose. A uno de los habitantes, Ansaldo, se le ocurrió cortar un filete de su nalga izquierda y prepararlo para alimentarse. Cuando uno de sus vecinos se enteró, el hecho comenzó a replicarse, con la venia de las autoridades. La gente se consumía a sí misma. Esa solución tuvo consecuencias: la gente desaparecía por completo.

Como puede apreciarse, el espectro temático es amplio y oscila entre lo público y lo privado. Como se mostrará líneas abajo, una mirada atenta, que prácticamente no ha sido dispensada por la crítica, puede revelar cómo la imaginación de estos autores le ha dado un tratamiento poco común al tema de la violencia en las sociedades de nuestro continente.

DESARROLLO

Al estar agrupados dentro de un mismo periodo, el del siglo xx, los cuentos nos llevan a preguntarnos de qué modo los sucesos históricos, sociales y políticos contribuyeron a que los escritores recurrieran a este tópico, motivo por el que debe ser tomado en cuenta, aunque brevemente, el contexto de cada país y de cada autor. Se observa que existe correlación entre ellos a pesar de pertenecer a años y países diferentes. Sostenemos la hipótesis de que efectivamente existe una continuidad del tema del canibalismo en la literatura latinoamericana del siglo xx y de que el tópico ha permitido que sus autores hablen realmente de otros temas –de formas de la violencia– al usarlo como metáfora.

Aunque con cierta frecuencia se escucha la palabra canibalismo o antropofagia, poco se reflexiona sobre el significado implícito que pueden tener y cuál podría ser la finalidad de emplearlas como tema en la literatura. Por otra parte, la falta de estudios en torno a los textos seleccionados ha suscitado el interés para llevar a cabo este trabajo, de carácter comparativo y con enfoque cualitativo. Además, vale la pena reflexionar, en una época como ésta, por qué el tema del canibalismo está resurgiendo, como veremos en las conclusiones. Quizás exista una relación entre los problemas sociales y el canibalismo como metáfora que no ha sido identificada en la literatura y mucho menos tomada como objeto de estudio.

Si bien el canibalismo existe desde la antigüedad, el término no surgió sino gracias a América. El vocablo se popularizó con la llegada de Cristóbal Colón al “Nuevo Mundo”. En 1492, Colón arribó a una isla del Caribe y tomó a algunos nativos como lenguas. La comunicación se basaba en señas, y era deficiente. A Colón los nativos le hablaron, en esas condiciones, de hombres de otras tierras que iban a capturarlos y a comérselos, a quienes llamaban *carib* o *canib*; por la dificultad de la lengua y la deformación del vocablo, la palabra fue interpretada más tarde como *canibal*. Él seguía creyendo que la gente que comía personas era un invento de los nativos, pero después, en un punto alejado de la isla que el Almirante nombró La Española, se encontraron con sujetos que mostraban mutilaciones en algunas partes del cuerpo, huellas de trozos de carne que habían sido extraídos a mordidas, y con hombres que él describió como muy feos y agresivos. En su diario, en la entrada del domingo 13 de enero, por fin escribió que esos hombres “andan por todas estas islas y comen la gente que pueden haber” (2002, “El segundo viaje”).

En su *Historia natural del canibalismo* (2008), Manuel Moros Peña realiza un recorrido por la historia de la antropofagia. Ahí clasifica el canibalismo en cinco prácticas: “de supervivencia”, “ritual”, “prehistórico”, “guerrero” y “patológico”. Uno de los cuentos que aquí se

revisan, “El antropófago”, puede agruparse en la última categoría, el canibalismo patológico; en él, son claros los elementos asociados con una enfermedad mental. En “La cocinera”, se trata de un canibalismo ignorado, por lo que no puede clasificarse estrictamente según esta tipología, aunque su resultado, como en el caso de “La carne”, puede asociarse en ambos con una especie de locura colectiva expresada en clave irónica.

En “El antropófago”, la estrategia narrativa se basa en la defensa moral de un estudiante de criminología ante el juicio que se le hace a Nico, el caníbal. Aunque se trata de un discurso judicializado que incluye argumentos de tipo social en la justificación (como el hecho de que sea carnicero de profesión), llama la atención la causa que parece más bien orgánica, aun cuando es fantástica: Nico tuvo un periodo de gestación atípico, fue oncomesino, y eso hace que el estudiante/defensor considere incluso normal la caída del protagonista en la antropofagia: “Van a castigar una acción naturalísima” (Palacio 29). Estamos ante el tabú de que el canibalismo se exagera al ingerir anormalmente sustancia humana: “porque quien se nutre por tanto tiempo de sustancias humanas es lógico que sienta más tarde la necesidad de ellas” (Palacio 30). El canibalismo como una condición que se genera en la gestación a manera de patología latente.

Los casos de “La cocinera” y “La carne”, no pueden ser considerados, en estricto sentido, casos de canibalismo patológico. En el primer caso se trata de un canibalismo ignorado, pues quienes consumen carne humana no saben que lo están haciendo, es algo involuntario, aunque el final sugiere que, al ser tan deliciosos los tamales hechos con carne de niño, serían capaces de seguir haciéndolo; en el segundo caso se trata de una parodia, por lo que la autofagia que los miembros del pueblo practican sólo se asume de manera simbólica, y si acaso, como ritual según la clasificación arriba enunciada. Por ello, proponemos que, saliéndose de una más bien típica clasificación antropológica, la narrativa del canibalismo funciona hermenéuticamente de dos maneras: una como símil

y otra como metáfora social. Como símil, porque se busca explorar las causas de conductas derivadas de la naturaleza humana, es decir, a través de una narrativa que entreteje en la etiología del canibalismo temáticas sobre la violencia. Como metáfora, porque el canibalismo es empleado como instrumento para la significación de otra cosa, de algo que subyace en una oposición entre barbarie y civilización.

Podemos ver que en el tratamiento del tema los tonos varían, pero no los discursos. Hay una constante que tiene que ver con el reflejo de aquello que la sociedad oculta, pero de lo que no se ha desprendido: de su propia naturaleza violenta. Ya sea en clave paródica o a través de narrativas cercanas al cuento de horror, esta dialéctica barbarie *versus* civilización es una manera de aproximarnos al contenido mental de la evolución social de nuestros pueblos.

“EL ANTROPÓFAGO”

Pablo Palacio nació a principios del siglo xx, época en la que hubo cambios políticos y sociales importantes. Fue en las primeras décadas cuando tuvieron lugar la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución rusa (1905), la Revolución soviética (1917) y la Revolución mexicana (1910-1920), entre otras. En Ecuador también se vivía una agitación constante por la lucha del poder. En 1912 las luchas civiles habían causado la muerte de más de tres mil personas, lo que provocó un levantamiento que concluyó con el mandato del general Eloy Alfaro. El domingo 28 de enero de 1912, una turba de ciudadanos ingresó a la penitenciaría y arrasó con sus opositores, que ahí buscaron resguardo. Los asesinaron, arrastraron los cadáveres, y lo mismo sucedió con el cuerpo de Alfaro. Ese día Quito se convirtió en un escenario de sangre que culminó con una hoguera en la que se arrojó el cuerpo del general. Este hecho es conocido como “La Hoguera Bárbara” (Gran Guayaquil). Destaca de aquí el escenario: la penitenciaría, que es en donde vemos a Nico, el caníbal del cuento de Palacio.

Poco después, en 1922, ocurrió el asesinato de trabajadores y obreros que se manifestaron con marchas y huelgas por las precarias condiciones de vida. El general Enrique Barriga recibió un telegrama del presidente José Luis Tamayo que decía: “Espero que mañana a las seis de la tarde me informará que ha vuelto la tranquilidad a Guayaquil, cueste lo que cueste, para lo cual queda usted autorizado”, según recoge Alejo Capelo en su libro *15 de noviembre de 1922, una jornada sangrienta* (Gallegos Sevilla). Barriga ordenó abrir fuego contra los manifestantes. Al final de la jornada el número de muertos resultó alarmante, aunque no se conoce la cifra exacta. Entre los fallecidos había mujeres y niños. Los cadáveres fueron enviados a fosas comunes o lanzados al río Guayas (Manríquez). Más tarde, Joaquín Gallegos Lara relató lo sucedido en su libro *Las cruces sobre el agua* (1946). El hecho es conocido como la masacre del 15 de noviembre. No obstante, este hecho sólo sería el inicio de una reforma que concluyó más tarde con un golpe de Estado conocido como la Revolución Juliana. Por todo esto, es posible observar que el país estaba inmerso en una lucha económica salvaje y guerras fratricidas que permean en la sensibilidad de los artistas y escritores.

Pablo Arturo Palacio Suárez nació el 25 de enero de 1906 en Loja, Ecuador. Su madre fue Clementina Palacio y en el registro su padre aparece como desconocido, lo que debe tomarse en cuenta para el análisis del texto que nos ocupa. A los dos años su madre murió y él quedó bajo el cuidado de su tío. A los tres años, el niño cayó a un arroyo del que sólo fue posible sacarlo medio kilómetro después y con múltiples heridas. De dicho accidente diría Palacio que había obtenido 77 fracturas, lo cual condicionaría su salud mental (Palacio 9-16). Así, paternidad abominable y la oposición cordura vs. locura van a ser factores importantes en la vida del escritor, así como lo son en “El antropófago”. Palacio estuvo en el hospital psiquiátrico por siete años, hasta el 7 de enero de 1947, día en que falleció.

En la época en la que vivió Palacio destacaban las obras de corte costumbristas, del realismo social, aquellas en que los escritores reflejan

una realidad general, es decir, los personajes son sujetos que podemos encontrar en la calle, en cualquier lugar, los autores realizan una descripción de los hechos. Pero desde el punto de vista de Palacio, las narraciones no eran acertadas. Los personajes de los textos de Palacio serán seres que suelen ser considerados anormales, locos, de pasiones vulgares o falsos. Además, sus cuentos son cortos y producen el rechazo y la incomodidad de la sociedad que aprovechó la salud mental del autor para justificar lo “descabellado” de sus escritos. Pero tiempo después, y tras varios estudios, se considera que Palacio fue un innovador de la literatura en Ecuador. Palacio proponía una narrativa con seres pocos convencionales, como el antropófago, y con el empleo de la ironía. Se considera que fue uno de los representantes de la vanguardia. Su realismo es más amplio, rechaza aquel que supone llevar a cabo una mimesis de la realidad institucionalizada; en cambio, sus textos inician con este quiebre, y para ello transforma la realidad para realizar una crítica innovadora (Barriga).

“El antropófago” se redactó en Quito en 1926 y fue publicado por primera vez en el número dos de la revista *Hélice* (mayo de 1926); posteriormente se publicó en el libro *Un hombre muerto a puntapiés* en 1927. El cuento inicia cuando el narrador-personaje nos sitúa en la penitenciaría y comienza a describir al antropófago, quien está preso, y nos relata cómo los demás estudiantes se acercan para observarlo, primero con miedo y después con curiosidad. El narrador hace un juicio, considera que el preso está siendo tratado de forma injusta y lo compadece pensando que la culpa no es de él. Para que su actitud no sea mal interpretada procede a narrar la vida del antropófago desde su nacimiento para concluir con la escena que lo llevó a estar en la cárcel.

El tono es el del discurso jurídico, justificable debido a que es un estudiante de criminología quien narra los hechos al mismo tiempo que pareciera que relata un informe, pues expone datos precisos sobre algunos hechos, por ejemplo, el tiempo de gestación, la muerte de los padres, la discusión sobre su profesión, entre otras cosas, elementos importantes

para un criminólogo a la hora de elaborar un perfil psicológico. Otro de los elementos que se aprecian en el cuento es el empleo de la ironía, como cuando se justifica el hecho de que Nico sea caníbal, insinuando que serlo tiene su origen en la clase social (al modo del *Buscón* de Quevedo):

Yo le tenía compasión. A la verdad, la culpa no era de él. ¡Qué culpa va a tener un antropófago! Menos si es hijo de un carnicero y una comadrona, como quien dice del escultor Sofronisco y de la partera Fenareta. Eso de ser antropófago es como ser fumador, o pederasta, o sabio (Palacio 29).

El final comienza a perfilarse cuando al encontrarse solo Nico siente un profundo deseo de carne fresca. Al llegar a su casa, luego de atacar a su mujer, muerde a su hijo, lo que se describe de la siguiente manera:

Se abalanzó gozoso sobre él; lo levantó en sus brazos, y abriendo mucho la boca, empezó a morderle la cara, arrancándole regulares trozos a cada dentellada, riendo, bufando, entusiasmándose cada vez más.

El niño se esquivaba y él se lo comía por el lado más cercano, sin dignarse escoger. Los cartílagos sonaban dulcemente entre los molares del padre. Se chupaba los dientes y lamía los labios (Palacio 32).

No es, pues, de extrañar que el texto conmoviera a los lectores de su tiempo. En este texto se presenta a un hombre que, llevado por las circunstancias del momento o por sus antecedentes, comete un acto que es reprochado por la sociedad y como consecuencia debe ser aislado de ésta antes de que la corrompa. Pero no basta con aislarlo, hay que exponerlo, que el resto se dé cuenta. Es lo que sucede con el antropófago, quien es exhibido como atracción en una jaula. Expuesto ante las miradas inquisitivas, de burla o miedo por parte de los estudiantes de criminología, para algunos de ellos es un idiota que ante la provocación puede volverse una fiera. Se encuentra con la mirada vacía y sólo reacciona al deseo de carne cruda y al placer de consumirla.

Durante la vida de Palacio en Ecuador, el país enfrentó distintas crisis y luchas, como de las que se habló líneas arriba. Aparentemente, estos sucesos no guardan relación con el autor, y quizás menos con el cuento. Sin embargo, el cuento puede ser una metáfora de cómo la misma sociedad actúa como víctima o como verdugo según sus intereses. En un país en constante lucha, un texto caníbal devoraba la atención de las personas causando su rechazo. Ante esto, cabe preguntarse: ¿qué es lo que tanto les asustaba del texto?

“LA COCINERA”

Julio Torri Maynes nació el 27 de junio de 1889 en Saltillo, Coahuila. Fue un escritor, maestro y abogado, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua. A los 19 años, Torri se traslada a la Ciudad de México para ingresar a la Escuela Nacional de Jurisprudencia. Sólo un año más tarde, en 1909, se une al Ateneo de la Juventud, donde conoce a Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, quienes influenciarán su formación intelectual. Torri vive en un país que enfrenta la Revolución mexicana, la llamada “Decena Trágica” (que se parece a “La Hoguera Bárbara” ecuatoriana) y la guerra cristera. Como la historia complicada de nuestro país es más conocida, no abundaremos, pero sí insistiremos en las semejanzas de la complejidad política de los contextos en que se generan los textos.

En 1917 se publica el primer libro de Torri titulado *Ensayos y poemas*, aunque no se ceñía a la forma tradicional de los poemas ni de los ensayos. Sus textos son una aproximación a la poesía en prosa que conllevan una reflexión sobre una idea, y al mismo tiempo son ensayos que pueden ser considerados cuentos. Todos ellos están definidos por la brevedad, como manifiesta Serge I. Zaïtzeff en “El arte de Julio Torri” (Torri 23-25), lo que será un aspecto distintivo de toda la obra del autor. Al respecto, en una entrevista publicada en la revista *El Gallo Ilustrado*, en 1969, Torri afirma: “A mí siempre me gustó ser muy conciso [...] me

gustaba que fuera poco, pero muy meditado, buscar así la perfección” (Terán 1).

En su obra, Torri (como Palacio) hace uso de la ironía como elemento que le permite una aproximación a la realidad, en la que percibe la falsedad, el fracaso, la vanidad, la ignorancia, la soledad; probablemente como consecuencia del caos en el país, aunque a Torri lo que más le preocupa es hacer buena literatura. Más que hablar directamente de temas políticos y sociales prefiere abordar la figura del antihéroe y la mujer, temas como el fracaso, el autorretrato o aspectos diversos de mitos, entre otros. Sus textos se deslizan por espacios más personales en los que muchas veces exhibe al sujeto, analizando aspectos internos de los individuos en la sociedad.

Dado que Torri era extremadamente exigente en su labor como escritor, no publicaba todo lo que escribía, a pesar de la insistencia de Reyes. En ocasiones sólo empleaba frases o fragmentos de otros textos para producir uno nuevo. Un ejemplo es “Mi único viaje”, escrito que no fue publicado pero del que algunos pasajes pasaron a formar parte del cuento “La cocinera”, cuento que apareció por primera vez en *De fusilamientos* en 1940 y posteriormente en *Tres libros* en 1964. Llama la atención que haya pasado de un libro a otro por el mismo cuidado en los textos con el que trabajaba Torri, lo que habla de cierto aprecio y particular interés.

La historia es narrada por uno de los personajes que asiste a las cenas convocadas por una familia rica. Entre los comensales se encuentran personas distinguidas que acuden para disfrutar de los tamales de la cocinera. El platillo resulta ser todo un manjar, pero se descubre en éste el dedo de un niño. El narrador dice que gastrónomos y personas de bien cubrieron de flores la tumba de la cocinera, lo que ejemplifica el tono irónico del relato. El cuento discurre a lo largo de una página y media, lo que responde a la estética de la brevedad. Inicia con un epígrafe del libro *Calvario y Tabor* del general Riva Palacio. Posteriormente tenemos el planteamiento, el cual se desarrolla en dos párrafos, en el

que se dan los antecedentes del suceso y se presenta a los miembros de la familia. Enseguida se hace una introducción a la cena final. En cerca de diez líneas sabemos que las reuniones son cada vez más frecuentes y con un mayor número de comensales, cuyo objetivo es consumir los tamales que elabora la cocinera. El desarrollo se ejecuta desde el momento en que el narrador comienza a describir a las personas reunidas en torno a la mesa y los diálogos que tienen lugar mientras disfrutan de los alimentos, y concluye cuando la narración es interrumpida para ofrecer un juicio sobre la educación de los niños. La interrupción funciona como preámbulo para el clímax, el momento en que se anuncia el hallazgo del dedo de un niño en el tamal de la niña. Finalmente se presenta el desenlace, del que ya se habló.

Es sólo hasta el final cuando el narrador nos muestra un problema que se había omitido: “Quedó explicada la frecuente desaparición de criaturas en el lugar” (Torri 153). No obstante, los comensales lamentan más la ausencia de la cocinera que la desaparición de criaturas. Ante este hecho se muestra la falta de moral y la postura irracional de los personajes, que, pomposos, prefieren ignorar una problemática social criminal que dejar de yantar y llenar el estómago con delicias. Aquí la fina y aguda crítica social de Torri, quien en su ambigüedad delega la responsabilidad hermenéutica en el lector, a quien el escritor mexicano tomó siempre muy en serio. Los tamales de “La cocinera” eran tan deliciosos que transportaban a los comensales a una “región superior de bienaventuranza” (Torri 152); una señora se olvidó de hacer dieta, el señor de su dispepsia, el vegetariano de su régimen, alguien más logró “llenar su plato por sexta vez” (Torri 152) y el embajador estaba dispuesto a renunciar a la embajada de Mozambique. Se observa, pues, que se genera una diversa y múltiple indisciplina de lo virtuoso.

En este texto, el canibalismo sirve para evidenciar a una sociedad que se preocupa más por sus placeres que por la muerte de niños anónimos, mostrando así la metáfora del consumo que convierte en salvaje a aquello que consideramos civilizado. Esta es la clave del texto, quizá de

todos los que usan el tema del canibalismo: la oposición entre civilización y barbarie. Para el año en que “La cocinera” fue publicado, México había pasado los terribles momentos a los que ya se aludió. Los adultos estaban tan ocupados en las distintas luchas que nadie se preocupaba por los niños. Torri deja de lado las guerras y dirige su narrativa hacia lo que sucedía en torno a la guerra. Grandes cantidades de niños se vieron ocupando las calles al quedar huérfanos durante las luchas, o algunos se veían en la necesidad de tomar las armas y unirse a las filas. Después de las luchas, los adultos vieron en los niños de la calle mano de obra barata, pues no existía una ley que los protegiera, lo que los dejaba expuestos a todo tipo de abusos. En ese momento las nanas asustaban a los niños advirtiéndoles que, si no se portaban bien, el robachicos los convertiría en tamales. Todo esto queda sutilmente implicado en el cuento de Torri con su magistral uso de la ironía y con la brevedad con que buscaba la perfección.

“LA CARNE”

A principios del siglo xx, Cuba era prácticamente una colonia de los Estados Unidos, que no dudó en imponer sus normas, desarmó a la población, creó cuerpos represivos, estableció la enseñanza del inglés y la historia estadounidense en las escuelas e hizo circular la moneda norteamericana. Después, Gerardo Machado se convirtió en un presidente a modo de los Estados Unidos y en un tirano que realizó represiones contra la población y periodistas opositores; además, fue responsable de la muerte de líderes revolucionarios tanto de los estudiantes como de los obreros. Su estancia en la presidencia creó un ambiente hostil entre la población, además de una gran inestabilidad política y económica. Machado quería mantenerse en el poder a toda costa.

La crisis económica de Estados Unidos en 1929 tuvo serias repercusiones en Cuba, ocasionando el cierre de múltiples fábricas, además del descenso del precio del azúcar. Lo anterior causó la inconformidad

por parte del pueblo. Luego del golpe de Estado que llevó a la presidencia a Fulgencio Batista, éste autorizó el uso de la violencia para silenciar las manifestaciones; entre las acciones que se le imputan están el asesinato de estudiantes, trabajadores, periodistas y más, además del exilio y encarcelamiento de intelectuales, así como el arresto de judíos comunistas. Se le acusó de ordenar abrir fuego contra una multitud que exigió su renuncia el 7 de agosto de 1933, con el resultado oficial de 20 muertos y decenas de heridos (González López). Los conflictos políticos, junto con corrupción y violencia, continuaron a pesar de que Batista fue obligado a renunciar, sin que por ello se las arreglara para seguir ejerciendo el poder con simulacros de democracia. Todo esto continuó hasta 1959, año en el que inició la Revolución cubana (Castellanos). Ese es el contexto del país en el que nace Virgilio Piñera, el 4 de agosto de 1912, en la ciudad de Cárdenas de la provincia de Matanzas.

Piñera perteneció a una familia pobre, por lo que su vida nunca estuvo rodeada de comodidades. El canibalismo del cuento “La carne”, aventuramos, se desprende de la violencia económica de su país y de su entorno. En 1956 publica su primer libro: *Cuentos fríos*. A partir del triunfo de la Revolución cubana, Piñera colaboró con el periódico *Revolución* y el suplemento cultural *Lunes Revolución*. En 1960 se estrenó la obra *Electra Garrigó*. Durante los siguientes años trabajaría con *Gaceta de Cuba y Unión*. En 1965 comenzó una política antihomosexual, que a la postre lo afectaría, aunque en 1968 recibió el Premio Casa de las Américas de teatro por *Dos viejos pánicos*. Hasta 1970, él seguía trabajando en traducciones y publicaciones, así como en representaciones de sus obras teatrales. A partir de 1971, sus obras dejarían de publicarse en Cuba.

En Cuba las corrientes literarias que dominaban de los años 40 a los 70 pasaron del nacionalismo al realismo mágico y, posteriormente, a lo real maravilloso. Sin embargo, la narrativa de Piñera se alejaba del realismo, en especial del realismo social, un tema que en ese instante tenía el respaldo del Estado, pues las obras no le resultaban nada mara-

villosas. Piñera se destacaba con sus narraciones teñidas de humor negro, de lo absurdo y de la ironía, elementos para llevar a cabo su crítica social (Gutiérrez Pérez 21).

“La carne” fue escrito en 1944 en Cuba, pero no fue publicado sino hasta 1956, en el libro *Cuentos fríos* por la editorial Losada en Buenos Aires, Argentina; y, en 1999, pasó a formar parte de los *Cuentos completos* de la editorial Alfaguara. En el cuento, un narrador nos muestra la situación en la que se encuentra un pueblo ante la falta de carne. A Ansaldo, uno de los habitantes, se le ocurrió cortar un filete de su nalga izquierda y comérselo. Cuando uno de sus vecinos se enteró fue ante el alcalde, quien sugirió que se hiciera “una demostración práctica a las masas” (Piñera 38). Ahora todos habían encontrado la solución y comenzaron a consumir la carne de sus glúteos para continuar con otras partes del cuerpo. El cuento narra el proceso de autocanibalismo de todo un pueblo. Se plantea una autofagia colectiva, pero por decisión y no por supervivencia, lo que de entrada sitúa al cuento en clave irónica, orientada a una voluntad de consumo.

El consumo de la carne va desde la autofagia de un “hermoso filete” y los labios usados “en la confección de frituras” hasta el consumo del alimento crudo. Los suministros van desde las lenguas consideradas “un manjar de monarcas” y los labios fritos. Uno de los extremos lo hallamos cuando el bailarín del pueblo decide comerse el último de los dedos de sus pies, con lo que desde luego no podrá ya seguir bailando, agotando incluso vocación y profesión: “En medio de un sangui-nolento silencio cortó su porción postrera, y sin pasarla por el fuego la dejó caer en el hueco de lo que había sido en otro tiempo su hermosa boca” (Piñera 40). De esta forma, los hechos que podrían ser considerados bárbaros y salvajes quedan normalizados y son asumidos por el colectivo que además recibe las instrucciones como un acto de iniciación al canibalismo. Evidentemente, el cuento hace cuestionarse si la desaparición de las personas es el precio que se debe pagar para que el

pueblo siga consumiendo lo que desea, no lo que necesita, y si al final es válido que la voracidad conduzca al crimen, aunque sea al propio.

CONCLUSIONES

En este trabajo se ofrece una hermenéutica de orientación tipológica de las obras en relación con sus contextos de producción. En los cuentos analizados se encuentra la práctica de un canibalismo patológico individual y social. Todos los textos dejan un amargo sabor de boca, a pesar de la ironía con que se expresan. Sus tonos crean una extraña distancia, como si se tratara de escenarios de pesadilla. El canibalismo en ellos revela un núcleo de la psique social, el de la parte instintiva que tiene que ver con las relaciones con los demás y que en gran medida están marcadas por la agresividad. Freud lo dejó claro en *El malestar de la cultura* (1930). Y esta naturaleza agresiva provoca miedo: el miedo a acabar siendo víctimas del Otro, devorados por el Otro, incluso en una sociedad que, aunque “civilizada”, no deja de ser peligrosa, no deja de ser “bárbara”.

Luego de repasar los cuentos, cabe plantearse la siguiente pregunta: si el escenario de la primera mitad del siglo xx en América Latina produjo en la imaginación de los creadores escenas como las que se muestran en estos textos, ¿cuáles serán las orientaciones imaginarias y las representaciones de la violencia a principios del siglo xxi en relación con el canibalismo en la literatura? En otro lugar hemos hecho un balance del tema del canibalismo en el cine contemporáneo (Pérez Amezcua), que ha mostrado un incremento exponencial en el uso del tema desde el éxito de *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1991), la famosa cinta que popularizó aún más los libros de Thomas Harris en los que el personaje principal es Hannibal “The Cannibal” Lecter, interpretado en el filme por Anthony Hopkins. El brillante psicoanalista antropófago fue incluido en la lista que realizó el American Film Institute de “100 héroes y villanos del cine”, ocupando el primer

lugar, siendo entonces el más grande villano. En las series de televisión, el canibalismo es también cada vez más frecuente. Para invitar a la consideración del tema y a su eventual estudio en otros textos, mencionaremos dos cuentos latinoamericanos que también recurren a la ironía para expresar una crítica social en nuestro continente.

El primero es “Margarita o el poder de la farmacopea”, del famoso escritor argentino Adolfo Bioy Casares, que apareció en 1983 de forma independiente y posteriormente fue incluido en el libro *Una muñeca rusa*, publicado en 1991. El narrador es un abuelo que se dedica a la farmacia, pero el problema surge cuando su nieta Margarita, una niña de dos años, muestra inapetencia, hecho que lo impulsa a crear un tónico que en pocas semanas transforma a Margarita, quien demuestra una voracidad sorprendente. En pocas semanas la pequeña de dos años “manifiesta una voracidad satisfactoria, casi diría inquietante” (Bioy Casares 46). Una mañana, a la hora del desayuno, cuenta el abuelo:

me esperaba un espectáculo que no olvidaré así nomás. En el centro de la mesa estaba sentada la niña, con una medialuna en cada mano. Creí notar en sus mejillas de muñeca rubia una coloración demasiado roja. Estaba embadurnada de dulce y de sangre. Los restos de la familia reposaban unos contra otros con las cabezas juntas, en un rincón del cuarto (Bioy Casares 47).

Se trata, de nuevo, de un canibalismo íntimo, familiar, de los más cercanos. En “Margarita o el poder de la farmacopea” el canibalismo se presenta como una reacción adversa al consumo de un suplemento alimenticio, es decir, lleva implícita una crítica al consumo y a aquello que se ofrece como medicina mágica, asunto éste, nos parece, altamente postmoderno. En apariencia, al intentar solucionar un mal se ha producido otro peor. De la inapetencia a la antropofagia.

El otro cuento, ya del siglo XXI, es “Z”, del escritor mexicano Julián Herbert, que se publicó en 2017 en el libro *Tráiganme la cabeza de*

Quentin Tarantino. En éste se habla de una sociedad que se ha vuelto entre caníbal y zombi a causa de un virus. El narrador, uno de los pocos que aún no han sido infectados, vive en la Ciudad de México y recibe terapia de un psicoanalista que sí lo está, quien irónicamente trata de convencerlo de que se deje morder. La narración plantea que el apocalipsis zombi inició en México. En “Z” la “epidemia” es objeto de estudio: “El primero en viajar a México y estudiar el fenómeno fue el científico inglés Frank Ryan, virólogo” (Herbert 116). Éste elabora una teoría, e incluso se refiere lo que en epidemiología se denomina el paciente cero: “un albañil asesinó a su amante y compañero de trabajo en las inmediaciones de una obra negra. Las autoridades hallaron fragmentos de intestinos y corazón humanos asados en una lámina de tanque colocada a las brasas. Durante el proceso judicial, el detenido se suicidó” (Herbert 116). La crítica social implícita es de amplio espectro y podría dar lugar a reflexiones interesantes sobre las problemáticas actuales. (A propósito, el tema del cuento es semejante al de la serie *Santa Clarita Diet* [Victor Fresco], comedia de terror que cuenta ya con tres temporadas).

Todos estos relatos, los aquí analizados y los apenas esbozados, buscan denunciar la poca conciencia social sobre las situaciones violentas que se presentan en las sociedades latinoamericanas, que parece que prefieren cerrar los ojos y seguir consumiéndose antes que involucrarse en la resolución de los problemas. Vivimos en medio de una serie interminable de enfrentamientos que dejan tras de sí un cúmulo de muertos, niños y mujeres incluidos que no parecen ser sino los restos y los despojos que demuestran que “el hombre es el caníbal del hombre”.

CENTRO UNIVERSITARIO DEL SUR
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

REFERENCIAS

- American Film Institute. “afi’s 100 Years... Greatest Heroes & Villains”. Disponible en: <http://www.afi.com/100Years/handv.aspx>.
- Barriga, Juan Sebastián. (5 de noviembre de 2014). “La grotesca genialidad de Pablo Palacio”. *Arcadia*. Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/la-grotesca-genialidad-del-pablo-palacio/39792>.
- Bioy Casares, Adolfo. (1991). *Una muñeca rusa*. Barcelona: Tusquets.
- Castellanos, Dimas. (2006). “La caída de Machado y la crisis de hoy”. *Diario de Cuba*.
- Cobast, Éric. (2014). *100 mitos de la cultura general*. Madrid: Akal.
- Colón, Cristóbal. (2002). *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición y prólogo de Ignacio B. Anzoátegui (en formato HTML). Edición digital basada en la 10ª ed. de Madrid, Espasa-Calpe, 1991. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch70d3>.
- Freud, Sigmund. (2010). *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gallegos Sevilla, Diego. (15 de noviembre de 2015). “La masacre obrera, una de las páginas más tristes del Ecuador”. *El Ciudadano*. Disponible en: <http://www.elciudadano.gob.ec/author/diego-gallegos/page/529/>.
- González López, Rosa María. (11 de agosto de 2014). “12 de agosto del 33: La caída de un tirano”. *Adelante*. Disponible en: <http://www.adelante.cu/index.php/es/historia/sucesos/1268-12-de-agosto-del-33-la-caida-de-un-tirano>.
- Gran Guayaquil. (28 de enero de 2010). “El asesinato de Eloy Alfaro Delgado”. *El Universo*. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/2010/01/28/1/1445/asesinato-ely-alfaro-delgado.html>.
- Gutiérrez Pérez, Laura Vivian. (2010). *Cuentos de la burla y la ironía de lo absurdo*. Tesis. Pontificia Universidad Javeriana. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6433/tesis191.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

- Herbert, Julián. (2017). *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino*. México: Penguin Random House.
- Manríquez, Alina. (14 de noviembre de 2014). “Cuando el río se llenó de cruces”. *El Universo*. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/2004/11/14/0001/627/E0B3BD69A51E4C8EB7FB1258D9340B2B.html>.
- Montaigne, Michel de. (2007). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: Acantilado.
- Palacio, Pablo. (2006). *Obras completas*. Quito: Universidad Alfredo Pérez Guerrero.
- Pérez Amezcua, Luis Alberto. (2017). “‘Postmodern or postmortem?’: el mito del caníbal en el cine del siglo XXI”. *Ação Midiática. Estudos em Comunicação, Sociedade e Cultura*, Volumen 14 (Jul/Dez 2017). Doi: <http://dx.doi.org/10.5380/2238-0701.2017n14p81-98>.
- Piñera, Virgilio. (1999). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Terán, Luis. (30 de marzo de 1969). “Habla Julio Torri: Lo bueno si breve, dos veces Torri. Entrevista”. *El Gallo Ilustrado* (Suplemento de *El Día*). [También en *La Cultura en México* (suplemento de *Siempre!*), 19 de julio de 1989, p. 44].
- Torri, Julio. (2011). *Obra completa*. México: Fondo de Cultura Económica.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. Entre territorios, la posnación
y el desborde de los géneros: los estudios literarios
hispanoamericanos en México

Leticia Mora Perdomo 7

IMAGINACIÓN

La escritura autobiográfica de Ariel Dorfman:
una identidad bifurcada

Horacio Molano Nucamendi 35

Lectura, texto y lector en la novela *Señorita México*
de Enrique Serna

Marina Martínez Andrade 63

Onetti: ciudades, pueblos y una isla

Rocío Antúnez Olivera 85

De animales y obsesiones

Laura López Morales 101

Camera lucida: un modelo de relectura

Gonzalo Lizardo 121

GÉNERO

Lázara Meldiú: entre la tradición y la rebeldía

Ester Hernández Palacios 139

En busca de una lectura para un ensayo:
“Influencia de las mujeres en la formación
del alma americana” (1930) de Teresa de la Parra

Mayuli Morales Faedo 153

Aunque caigan los pilares: el adentro y afuera del espacio en algunas piezas teatrales de Elena Garro	
Margo Echenberg	171
Un acercamiento a <i>Diario del dolor</i> : entre el cuerpo y el alma	
Elsa Leticia García Argüelles	185

VIOLENCIA

Romper el cerco del silencio: las narrativas carcelarias de la guerra sucia	
Aurelia Gómez Unamuno	211
Literatura y violencia: el norte de México como escenario no ficcional	
Hugo Salcedo	235
El canibalismo en la literatura: narrativas de la violencia en tres cuentos hispanoamericanos contemporáneos	
Luis Alberto Pérez Amezcua / Claudia Elizabeth Vargas Álvarez	247

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana
la doctora Sara Ladrón de Guevara,
TERRITORIOS DE LA CRÍTICA. IMAGINACIÓN, GÉNERO Y VIOLENCIA
EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, editado por Leticia Mora Perdomo,
se terminó de imprimir en diciembre de 2020 en los talleres de
Lectorum, S. A. de C. V. Belisario Domínguez 17, Loc. B, col. Villa
Coyoacán, 04000, Ciudad de México.

La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.
Cuidado de la edición: Martha Osorio Martínez,
Diego Armando Lima Martínez y Enrique Cruz Huerta.
Maquetación: Porfirio Castañeda Nevárez.