

# Itinerario crítico

Ensayos sobre literatura mexicana



COLECCIÓN  CUADERNOS  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

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.

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Sara Ladrón de Guevara*

Rectora

*Leticia Rodríguez Audirac*

Secretaria Académico

*Clementina Guerrero García*

Secretaria de Administración y Finanzas

*Octavio Ochoa Contreras*

Secretario de la Rectoría

*Édgar García Valencia*

Director Editorial

*Norma Angélica Cuevas Velasco*

Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

ITINERARIO CRÍTICO  
ENSAYOS SOBRE LITERATURA MEXICANA

# COLECCIÓN CUADERNOS

## *Coordinador*

José Luis Martínez Morales

## *Comité Editorial*

José Pedro Díaz †  
Françoise Perus  
Sixto Rodríguez Hernández  
Enrique Cruz Huerta  
Efrén Ortiz Domínguez

## *Editor*

Enrique Cruz Huerta

# ITINERARIO CRÍTICO

## ENSAYOS SOBRE LITERATURA MEXICANA

Coordinadoras: ELIZABETH CORRAL Y NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO



COLECCIÓN CUADERNOS

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

2014

Clasificación LC: PQ7111 I84 2014

Clasif. Dewey: 860.9972

Título: Itinerario crítico : ensayos sobre literatura mexicana / coordinadoras:  
Elizabeth Corral y Norma Angélica Cuevas Velasco.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Instituto de  
Investigaciones Lingüístico-Literarias, 2014.

Descripción física: 375 páginas : ilustraciones ; 23 cm.

Serie: (Colección Cuadernos)

Nota: Incluye bibliografías.

ISBN: 9786075023151

Materia: Literatura mexicana--Historia y crítica.

Autores secundarios: Corral Peña, Elizabeth.

Cuevas Velasco, Norma Angélica.

DGBUV 2014/19

Diseño de cubiertas de la colección: Joaquín Pedraza López

Ilustración: *El circo* (1939), María Izquierdo. Gouache sobre papel, 40 x 49 cm.

Colección Banamex. Ciudad de México, México.

Primera edición: 25 de marzo de 2014

© 2014 Universidad Veracruzana

Dirección Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz, México

Apartado postal 97, CP 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax (228) 8185980; 8181388

ISBN: 978-607-502-315-1

Impreso y hecho en México

Printed in Mexico

## ÍNDICE

ELIZABETH CORRAL Y NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO Presentación .....	9
ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ <i>Guía de forasteros de México. Poemario del siglo XVIII novohispano</i> .....	13
TATIANA SUÁREZ TURRIZA <i>El Museo Yucateco. Revista Científico Literaria (1841-1842), una joya hemerográfica</i> .....	47
JOSÉ JULIÁN GONZÁLEZ OSORNO Poros y Penia en <i>La paloma, el sótano y la torre</i> de Efrén Hernández .....	81
CÁNDIDO GUEVARA ZAMORA El ritual erótico .....	103
ASUNCIÓN RANGEL De los márgenes al centro: la historia de la escritura de <i>Morirás lejos</i> de José Emilio Pacheco .....	137



RICCARDO PACE	
De la carnavalización en la obra de Sergio Pitlor y Carlo Emilio Gadda o la escritura que desconfa de sí misma.....	167
DAHLIA ANTONIO ROMERO	
Esbozo de una poética histórica de la farsa .....	195
NIDIA VINCENT	
El color del cristal con que se mira o la farsa en Emilio Carballido ...	223
CATERINA CAMASTRA	
Las formas de la tradición: modelos y ejemplos.....	249
MARÍA DE LAS MERCEDES LOZANO ORTEGA	
Fuego y erotismo en la lírica jarocho.....	279
LUIS JOSUÉ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ	
El fototexto, una estrategia para acortar las distancias entre el signo verbal y el signo visual.....	313
AISHA CRUZ CABA	
Palabra e imagen en “La gaviota” .....	343

## PRESENTACIÓN

ELIZABETH CORRAL  
NORMA ANGÉLICA CUEVAS VELASCO

*Han pasado casi dos años desde que, en una animada conversación sobre el nuevo impulso que estábamos logrando para nuestro posgrado mediante su modificación curricular —el único programa entonces en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias era la Maestría en Literatura Mexicana—, propusimos la idea de hacer un volumen como este donde se mostrara la presencia de un diálogo fructífero entre estudiantes de la Maestría y los académicos que la sostienen con su labor cotidiana; intercambiamos ocurrencias, ideas, puntos de vista y concluimos que lo ideal sería darle un espacio protagónico a nuestros nuevos investigadores, a nuestros egresados titulados, con sendos trabajos y que a la fecha no hubieran sido publicados. El investigador fungiría como guía de la exploración del estudiante, de acuerdo con la línea de generación y aplicación del conocimiento en la que se inserta la contribución que aquí conoce la luz pública. Son, pues, estudiantes nuestros de distintas generaciones quienes dan cuenta de la formación que recibieron. No hubo limitantes ni exclusiones, pues siempre hemos creído que nada hay más gratificante que aquello que se realiza voluntariamente.*

*Procedimos por convocatoria: a cambio de nuestro compromiso institucional de hacer la publicación, quienes respondieran asumían el suyo*

*de escribir un ensayo a partir del capítulo nodal de la tesis que les dio el grado. Así, se reunió una muestra significativa del trabajo de investigación que realizamos en la Maestría.*

*Ordenamos los trabajos siguiendo en lo posible los ejes “cronología-género”, porque a tales respondió y corresponde el plan de estudios que estábamos despidiendo con la llegada del Plan Flexible de 2010. Estela Castillo Hernández abre el volumen con un trabajo dedicado a la Guía de forasteros de México, un poemario del siglo XVIII novohispano; le sigue Tatiana Suárez Turriza, con un estudio sobre la revista decimonónica El Museo Yucateco; José Julián González Osorno, Cándido Guevara y Asunción Rangel presentan análisis sobre las obras de Efrén Hernández, Bernardo Ortiz de Montellano y José Emilio Pacheco, respectivamente, y Riccardo Pace cierra la sección con un estudio comparado de Sergio Pitol y Carlo Emilio Gadda.*

*Los géneros más estudiados son la poesía y la narrativa, pero no faltan al volumen artículos de corte teórico, como el de Dahlia Antonio Romero: un estudio sobre aspectos de la poética histórica en la farsa; ni los analíticos aplicados a otros géneros, como el de Nidia Vincent, que también estudia la farsa, pero ahora en la escritura teatral de Emilio Carballido. Por su parte, Caterina Camastra y Mercedes Lozano Ortega introducen los estudios de la lírica popular veracruzana, una de manera conceptual (formas, modelos, ejemplos) y la otra con el análisis de dos motivos —el fuego y el erotismo— en la lírica jarocha. Reunimos los cuatro artículos en la segunda sección pensando en un rasgo compartido: la representación.*

*Luis Josué Martínez Rodríguez y Aisha Cruz Caba componen la tercera y última sección del volumen con dos artículos sobre los lazos de la literatura y las artes visuales. Josué reflexiona conceptualmente sobre el fototexto y Aisha muestra los lazos visuales entre los cuadros de Irma Palacios y Roger von Gunten y “La gaviota” de Juan García Ponce.*

*La colaboración de nuestros nuevos investigadores, colegas varios de ellos, tiene dos caras: la propia y la de los docentes que guiaron el trabajo; queda constancia en la nota inicial de cada artículo. Si bien no todos los integrantes del colegio de profesores están representados, sí lo están los cuerpos académicos del Instituto, que son también los grupos de investigación que cultivan las cuatro líneas que atiende el posgrado: Problemas de teoría*

*literaria, Poética literaria hispanoamericana, Estudios filológicos de la poesía y la novela mexicanas de los siglos XIX y XX y Diálogos interdisciplinarios en la literatura hispanoamericana.*

*El volumen se va a la imprenta cuando la Maestría trabaja con la décima generación de estudiantes que cursan el segundo período de un plan de estudios diferente, con modificaciones y actualizaciones que fueron aprobadas en el Consejo Universitario General de diciembre de 2010 y puestas en marcha en agosto del siguiente año. Nos parece que esta casualidad subraya el carácter de documento de la publicación, en el sentido original del término: la reunión de estos antiguos compañeros de posgrado documenta una etapa importante de la vida de la Maestría, de 1990 a 2010, y lo hace con trabajos de buena calidad, con las marcas evidentes de investigadores formados que tienen pericia para la investigación, dirigidos por los miembros del colegio de profesores.*

*Editar el volumen fue, desde el principio, una actividad muy grata. En el trayecto de su paso por la Maestría, como estudiantes, al día de hoy en que estamos cerrando el volumen, nos causa gran alegría saber que nuestros egresados han continuado su formación en programas de doctorado externos a la Universidad Veracruzana en los que postularon su candidatura y fueron aceptados sin tropiezos; algunos de ellos se han incorporado ya como profesores de tiempo completo en universidades distantes en la geografía, pero cercanas a nuestro Instituto por su espíritu humanista; hay quien confiando una vez más en nuestros proyectos se cuenta ya como estudiante de nuestro recién creado Doctorado en Literatura Hispanoamericana. En fin, las satisfacciones de esta empresa no han sido pocas, de allí el empeño por continuar la ruta al tiempo que se van abriendo nuevos caminos.*

*Este libro se proyectó y realizó en su totalidad dentro del III-L. Aparece en la Colección Cuadernos que dirige José Luis Martínez Morales, a quien agradecemos profundamente el buen ánimo con el que se sumó a esta empresa de abrir camino a los jóvenes y nuevos investigadores. Va también nuestra gratitud a quienes atendieron con entusiasmo nuestra invitación. Este es el fruto que ahora compartimos.*



*GUÍA DE FORASTEROS DE MÉXICO.*  
POEMARIO DEL SIGLO XVIII NOVOHISPANO<sup>1</sup>

ESTELA CASTILLO HERNÁNDEZ

*Guía de forasteros de México* es una obra manuscrita que presenta el mundo prostibulario de la ciudad de México del último tercio del siglo XVIII, en el que desfilan distintos tipos de prostitutas con sus alegrías, penas, congojas, placeres y deseos. Este cuaderno se localiza en el Archivo General de la Nación, exactamente en la Galería 4, donde se encuentra la mayoría de los archivos del Tribunal del Santo Oficio. Alrededor de 1783, fue recogido el cuadernillo por esta institución que, durante casi tres siglos, vigiló la producción literaria que se hacía en el virreinato, pues a menudo los heterodoxos escribían y en sus creaciones quedaba manifiesta una carga ideológica opuesta al régimen monárquico y a la religión.<sup>2</sup> Estas

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana bajo la dirección del Dr. Ángel José Fernández Arriola, titulada “*Guía de forasteros de México. Poemario del siglo XVIII novohispano*”.

<sup>2</sup> La implementación de las reformas borbónicas en la Península y en territorio americano repercutió en el aspecto religioso, social, administrativo y económico de los habitantes de

obras prohibidas y perseguidas por la Inquisición constituyen un cuerpo de textos literarios al que se le ha denominado literatura marginal.<sup>3</sup>

El cuaderno manuscrito procede del *Ramo Inquisición* del AGN. Las medidas de éste son 30 cms. de alto por 10 de ancho; se localiza en el tercer tomo del volumen 548, dentro del expediente número 6 y entre los folios 542r-555r. Estos catorce folios contienen 97 composiciones poéticas. Las composiciones están distribuidas de la siguiente manera: dos décimas introductorias —*Carta del autor a un amigo [que] le pidió esta obra y Proemio*—, separadas por una quintilla —*Al lector*—, luego vienen 92 décimas —numeradas sucesivamente del 1 al 100—,<sup>4</sup> un soneto y un romance. En cada folio hay en promedio cuatro poemas y el manuscrito, en total, tiene 1056 versos: 1042 octosílabos y 14 endecasílabos.

El cuadernillo se encuentra incompleto, falta el folio que contenía los versos restantes de la décima 21, de la cual sólo se conservan tres, y las siete décimas siguientes, es decir, de la 22 a la 28. Esta hoja

Nueva España. Uno de los propósitos de las reformas era ejercer un mayor control sobre los novohispanos, por lo cual se hizo necesario crear nuevas instituciones y transformar otras. Entre las organizaciones modificadas por la corona, está el Tribunal del Santo Oficio, cuya función principal, durante siglo y medio fue preservar la fe en el Virreinato y, por ende, erradicar la herejía; pero a mediados del siglo XVIII, debido a motivos políticos, cambió de objetivo y comenzó a perseguir aquellas manifestaciones que atentaban contra el imperio y su forma de gobernar; de esta manera, la Inquisición se convirtió en “el brazo armado” de la monarquía, utilizado “para combatir la traición más que para combatir los crímenes de la fe” (Farris 125). El Tribunal de México, al volverse un mero instrumento político, entró en un proceso de decadencia, el cual concluiría con la desaparición de este organismo en el siglo XIX.

<sup>3</sup> Las obras requisadas por la Inquisición son marginales respecto a la literatura promovida por el Tribunal, no respecto “a la tradición literaria y cultural vista en su conjunto”, como ya ha señalado Aurelio González (Maserá 107). Denominar marginal a un texto no depende del mal uso de la métrica o de los cánones poéticos utilizados en su momento, sino trasciende la cuestión estructural, implicando intereses de vida y de gusto que no estaban de acuerdo con los buscados por el Santo Oficio. El término marginal no tiene un sentido peyorativo, ni le resta importancia a estos textos literarios, sino bajo ese rubro se intenta unificar la variedad de escritos confiscados por los inquisidores durante el período virreinal.

<sup>4</sup> Las décimas mantienen la forma espinela, cuyo esquema es el siguiente: abbaaccddc. No existe ninguna anomalía en la construcción de dichas décimas: todas respetan el sistema rítmico, la consonancia (a veces el autor se toma ciertas licencias respecto a este punto), las ocho sílabas por verso y la disposición de sentido, propio de la espinela.

desapareció antes de la foliación del volumen. Además, las décimas 43 y 46 carecen del quinto verso, descuido quizá de los copistas, pues en el cuaderno se pueden distinguir dos tipos de letras, por lo cual se deduce que este poemario era una copia del original. Es importante señalar que 20 décimas vienen acompañadas por unas anotaciones escritas al margen, esas glosas complementan o precisan la información dada en los poemas. En total son 21 apostillas, ya que la pieza 48 tiene dos.<sup>5</sup>

Al ser este manuscrito un acopio del Tribunal del Santo Oficio, se esperaría también encontrar como anexo el expediente relativo al trámite inquisitorial, donde apareciera la denuncia, la calificación, las audiencias de los testigos o del autor y, finalmente, el decreto; sin embargo, en este caso no sucede así, el poemario se halla sin antecedentes, data de 1782 y está colocado dentro de un expediente cuyos datos tratan sobre otro asunto: el de la causa de Joseph Baldés, “natural y vecino de esta ciudad”, denunciado en 1707, por haber escrito unas décimas de escarnio sobre el arzobispo de la ciudad de México. No existe, en sentido estricto, una correspondencia causal, ni siquiera temporal, entre el poemario y la composición de Joseph Baldés; ni tampoco la hay respecto del tratamiento del tema, pues mientras en uno se expone el caso de la prostitución, en el otro se trata de ridiculizar el comportamiento y los actos reprobatorios del arzobispo.

Haciendo una revisión más exhaustiva del tercer tomo del volumen 548, se descubre que los documentos ahí agrupados van de 1707 a 1718, los cuales se relacionan con reos de las cárceles secretas que habían cometido dobles matrimonios, actos de herejía, reniego de diversa índole, etc. Tampoco, tanto en la primera como en la segunda parte de este volumen, existe alguna información o mención sobre el poemario en cuestión. Este estado de aislamiento ocurre con frecuencia en los archivos inquisitoriales, debido a que la agrupación de documentos en tomos se realizó hasta el siglo XIX, sin establecerse, aparentemente, patrones precisos para encuadernar. Si a este hecho se suman

<sup>5</sup> Las siguientes décimas tienen anotaciones al margen: 3, 6, 16, 30, 31, 37, 40, 42, 45, 48, 52, 55, 56, 61, 72, 80, 81, 82, 87 y 92.



las mutilaciones, las pérdidas y los robos que han sufrido los archivos, los lectores e investigadores se hallan ante el desconocimiento real y certero de la génesis y compaginación de algunos manuscritos.

Además, se desconoce el autor del cuadernillo; en el último verso de la primera décima del poemario se asienta a un Juan Fernández, sin embargo, no se trata precisamente del sujeto de carne y hueso que escribió la obra. La aparición de Juan Fernández puede ser sólo un requisito para hacer la concordancia de rimas entre los versos<sup>6</sup> o ser un recurso técnico para presentar el texto, tal como lo hizo Cervantes en el *Quijote* al introducir la figura de Hamete Benengeli, historiador árabe y supuesto autor del relato de don Quijote de la Mancha. También, cabe la sospecha, por el contexto colonial, de hallarnos ante el seudónimo bajo el cual se esconde la identidad de otra persona, quien, sabiendo “su delito” y por temor a las represalias, prefirió encubrir su nombre. Ante tantas probabilidades, es evidente que el autor real quería ocultar su procedencia y la única manera de hacerlo era dejando su texto en el anonimato, como sucedió con otras creaciones confiscadas por la Inquisición durante el siglo XVIII.<sup>7</sup>

En el manuscrito tampoco está asentado el título del poemario. Cada una de las composiciones del cuadernillo está antecedida por unas palabras o un número, pero la obra en general carece de un nombre. Si bien sobre el autor real del poemario sólo podemos hacer conjeturas, no

<sup>6</sup> Por regla, los versos sexto y séptimo deben rimar con el último de la décima. Así, “mis contentos serán grandes” y “estoy para que me mandes” riman con “de ochenta y dos. Juan Fernández”.

<sup>7</sup> Los textos recogidos por el Tribunal del Santo Oficio tenían diferentes formas, estructuras y contenidos; sin embargo, los vinculaba la marginalidad, es decir, su creación o circulación ocurría al margen de lo oficial, fuera de lo autorizado y fomentado por la Inquisición, la cual, a lo largo de casi tres siglos, estableció, de acuerdo con sus intereses religiosos y políticos, los lineamientos que las manifestaciones escritas de Nueva España debían seguir. Esta institución, al establecer ciertos criterios para escribir, obligó a distintos sujetos, quienes no estaban conformes con las pautas dadas por la Inquisición, a realizar y divulgar obras de manera clandestina, las cuales, con el tiempo, conformarían la literatura marginal del Virreinato. Dicha literatura se preservó debido a las actividades inquisitoriales, durante las cuales se confiscaron y resguardaron, entre otros documentos, textos literarios.

ocurre lo mismo con el título del cuadernillo, ya que en el *Ramo Edictos* del AGN,<sup>8</sup> en el volumen II, folio 41, aparece un edicto, fechado el 10 de junio de 1785, describiendo una obra llamada *Guía de forasteros de México*, la cual concuerda en todos los aspectos referidos con el poemario manuscrito. Cabe señalar que los edictos son una fuente importante de información, pues contienen datos “sobre las características exteriores y el contenido de las obras”; además, “tienen [...] el mérito de conservar el recuerdo de escritos que desaparecieron” (Ramos 282-283). Por medio de estos impresos se pueden conocer diversas particularidades acerca de textos que no tuvieron la oportunidad de llegar hasta nuestros días o, como en este caso, que no conservan un expediente con los respectivos documentos sobre el trámite inquisitorial.

El edicto antes mencionado comienza con una exhortación a todos los habitantes de Nueva España para que obedezcan y cumplan los mandamientos de la Inquisición; con esta apelación iniciaba la mayoría de los edictos emitidos por el Tribunal. Después, el edicto les recuerda a los novohispanos las distintas actividades que la Inquisición y otras autoridades religiosas y civiles han realizado con el propósito de contrarrestar la circulación de escritos “perversos”, los cuales “tratan, refieren o enseñan cosas obscenas o lascivas que fácilmente corrompen las costumbres, singularmente de la incauta juventud”.<sup>9</sup> Sin embargo, a pesar de las diversas medidas dispuestas por el Tribunal, los textos nocivos siguen surgiendo y, en esta ocasión, los inquisidores se han enterado, “con íntimo dolor de [su] corazón”, que se ha

escrito y esparcido singularmente en esta ciudad de México, con grave ruina y escándalo de los buenos cristianos, una obra o libelo manuscrito, compuesto de primera, segunda, tercera y cuarta parte, en verso e idioma castellano, sin nombre

<sup>8</sup> El *Ramo Edictos* “reúne la mayor parte de los edictos promulgados por el Tribunal durante toda su gestión. Estos documentos impresos en una hoja de gran formato [...] puede[n] alcanzar hasta alrededor de 60 x 100 centímetros” (Ramos 282). Este grupo documental también se localiza en la Galería 4 y consta de 5 grandes volúmenes.

<sup>9</sup> Se cita por el “Edicto sobre *Guía de forasteros de México*”, foliado con el número 41, al cual se le modernizó la ortografía y se le modificó la puntuación, según fue necesario.

del autor y con el título de *Guía de forasteros de México*, dirigido a dar noticia con señas harto individuales de las mujeres prostitutas que se supone haber en esta ciudad.

Hasta aquí, todo lo mencionado en el edicto concuerda con el poemario, el cual es un texto manuscrito, hecho en verso y en lengua castellana; también, como ya se había mencionado, es anónimo. Además, las composiciones poéticas del cuadernillo admiten una división en cuatro partes. La primera sección comprendería la décima inicial y la quintilla, en ambas se utilizan recursos retóricos tradicionales para presentar la obra: por un lado, la *Carta...* alude a un amigo, quien especialmente encomendó al autor escribir este texto, es decir, el poemario se elaboró a partir de una petición;<sup>10</sup> por el otro, la quintilla introduce la figura del lector, al cual el poeta “humildemente” solicita que lea la obra. Tanto el encargo de la elaboración de un texto, ya sea por parte de un amigo o de un mecenas, como la apelación a los lectores, son dos recursos frecuentes en la literatura. Estas dos piezas, la décima y la quintilla, sirven de preámbulo y juntas constituyen la invitación del autor para la lectura de la obra.

La segunda parte se iniciaría con el *Proemio* y concluiría con la décima 100; esta sección es la medular del poemario y la más extensa. Ahí, el poeta describe detalladamente a las prostitutas de la ciudad de México, como también señala el edicto. La tercera parte se compone del *Soneto*, dirigido a los hombres, donde se les muestra el destino de las mujeres que “se han prostituido” y se les recuerda su desafortunado fin en caso de relacionarse con ellas. La cuarta sección la conforma el *Romance*, destinado a prevenir a las mujeres de los engaños varoniles y a persuadirlas para que éstas enmienden su camino. Estas dos últimas composiciones sirven de colofón a la obra, pero ambas cumplen una función diferente.

<sup>10</sup> *La Celestina* de Fernando de Rojas también comienza su obra con este recurso: una carta del autor a un amigo.

Cabe señalar que en el *Proemio*, el *Soneto* y el *Romance* se presenta la convención del discurso moral, característica de varios textos de la época y de siglos anteriores; la tradición literaria había prolongado esta convención, obligando a los escritores a iniciar o finalizar su obra con dicho discurso, donde quedaban asentadas ciertas normas y valores del momento. Muchos autores seguían esta práctica sin tener la intención de aleccionar a sus lectores y tampoco creían que éstos realmente atenderían a su arenga moral.

Para finalizar este punto, aunque en el manuscrito todas las composiciones aparecen seguidas, separadas tan sólo por una línea horizontal, la división anteriormente realizada al poemario no es forzada, pues las cuatro partes señaladas por el edicto se pueden identificar claramente en la obra. Hasta este momento, sólo se han señalado las características formales que menciona el edicto sobre *Guía de forasteros de México*, rasgos que coinciden perfectamente con el cuadernillo manuscrito, falta mencionar dos elementos consignados en este pliego, los cuales terminarán por evidenciar, sin dejar lugar a dudas, que el poemario y *Guía de forasteros de México* son la misma obra. Dichos elementos son el tema y la temporalidad.

Ahora bien, salvo este cuaderno manuscrito, aún no se ha encontrado otra obra recogida por la Inquisición de México, cuyo tema principal sean las prostitutas de la ciudad de México y en donde se les describa minuciosamente, como especifica el edicto.<sup>11</sup> La figura de la

<sup>11</sup> Según Ana M. Atondo Rodríguez, la prostitución en el Virreinato se concibió como una relación entre sujetos en la cual mediaba “un pago monetario o en especie o beneficio a cambio del acto sexual” (*prostitución* 1). Se le llamó prostituta a la mujer que participaba en esta actividad, obteniendo ciertas ganancias al comercializar con su cuerpo. El término *prostitución* y sus derivados se introdujeron a la lengua castellana en el siglo XVIII. A partir de ahí, se comienza a utilizar dicha palabra, apareciendo en varios textos de la época; sin embargo, las voces latinas *prostituere*, *prostitutio* y *prostituta* ya se conocían en el ámbito eclesiástico, pues aparecen en los tratados teológicos previos a esa fecha. Antes del siglo XVIII se utilizaron los siguientes vocablos para designar a la prostituta: “Además de la expresión «mujeres públicas», se les llamaba «mancebas», «mancebas públicas», «rameras», «mujeres escandalosas», «enamoradas», «meretrices», «gayas», «putas», «mujeres perdidas» o simplemente «mujeres malas»” (Atondo, *amor* 139).

prostituta aparece en otros textos requisados por el Tribunal del Santo Oficio; sin embargo, su mención es breve y su presencia sirve para complementar un tema más general. En estos escritos, algunas veces se le señala con el epíteto de “puta”; otras, surge con un sobrenombre o apodo y en pocas ocasiones se alude a ella por medio de alguna palabra asociada con su oficio.<sup>12</sup> Después de haber revisado algunos escritos donde aparece la prostituta, se concluye que ésta no ocupaba un lugar central dentro de las obras requisadas por la Inquisición de México en el siglo XVIII; su mención obedecía a otros propósitos, lo cual no sucede con este cuadernillo, en el que el poeta sólo se dedica a hablar sobre las prostitutas, convirtiéndolas en el asunto primordial del poemario.

También coincide temporalmente la elaboración del poemario con la confiscación de *Guía de forasteros de México*. El cuadernillo data de 1782, por lo que se revisaron los edictos posteriores a esa fecha. Los impresos de ese año y de los dos siguientes nada mencionan acerca de una obra similar al poemario; es hasta 1785 cuando aparecen dos edictos sobre *Guía de forasteros de México*, cuyas características concuerdan perfectamente con las del cuadernillo. Estos dos pliegos se localizan en el volumen II del *Ramo Edictos* y están foliados con los números 40 y 41. El folio 40 se encuentra certificado al reverso por el secretario Santiago Martínez Rincón, quien confirma que dicho edicto fue leído en la Santa Iglesia Metropolitana y fijado en uno de los pilares de la misma; el folio 41 es una copia exacta de este impreso, sólo que no está certificado.<sup>13</sup>

A finales de 1785, el 17 de diciembre, aparece otro edicto que informa sobre *Guía de forasteros de México*.<sup>14</sup> Este pliego contiene dos

<sup>12</sup> En la tesis, de la que se hace un resumen en este texto, se presentan ejemplos de cómo apareció la prostituta en otros escritos requisados por la Inquisición. Entre estas obras se hallan: *Vivo tan cobijado de monjillas* (1701), *El Chuchumbé* (1766), “Ordenanzas de Venus” (1786) y *Mambrú* (1790).

<sup>13</sup> El folio 40 estaba rasgado de las esquinas superiores y deslavado de la parte media, lo cual impedía la lectura de algunas palabras, por eso utilizamos para este trabajo el folio 41, reproducción exacta del pliego anterior, sólo que en mejores condiciones.

<sup>14</sup> Este edicto también se localiza en el volumen II del *Ramo Edictos*, está foliado con el número 43 y se encuentra certificado, al reverso, por el secretario Matías López Torrecilla.

listas de obras: en la primera, hay 25 textos prohibidos y en la segunda, 12 mandados a expurgar; ambas listas están enumeradas. La mención acerca de esta obra se localiza en el punto 20, de la cual se dice: “Una obrilla anónima manuscrita, compuesta en verso y en lengua castellana, intitulada *Guía de forasteros de México*, dividida en cuatro partes. Se prohíbe, aun para los que tienen licencia de leer libros prohibidos, por escandalosa y obscena en sumo grado”.<sup>15</sup> La referencia es breve y única, pues en los edictos de los siguientes años ya no hay datos acerca de este texto.<sup>16</sup>

Agotado el *Ramo Edictos*, regresamos al de *Inquisición*, donde se localizó, en el volumen 1195, un expediente sobre el edicto de *Guía de forasteros de México*, el cual contiene las certificaciones que los comisarios de Nueva España enviaron al Tribunal del Santo Oficio, informando acerca de la lectura y fijación de las copias del edicto en las iglesias novohispanas.<sup>17</sup> Entre los folios 58r-119r hay un total de 42 certificaciones, por medio de las cuales sabemos que el pliego llegó a Puebla, Valladolid, Oaxaca, Guadalajara, Durango, Querétaro, San Luis Potosí, Chihuahua, Zacatecas, Zacatlán, Tehuacán, Guanajuato, San Miguel el Grande, Celaya, Sombrerete, Veracruz, Orizaba, Joya, San Mateo, Real del Monte, Yucatán, San Juan del Río, entre otros pueblos y ciudades.

Dentro del expediente 5 también se encuentra una carta del Consejo de la Suprema, fechada el 27 de enero de 1785 en Madrid y firmada por los inquisidores generales Diego Enríquez Santos, Juan Guerrero Verrio y Alejo Jiménez Castro, quienes, después de leer el testimonio enviado por los inquisidores mexicanos sobre *Guía de forasteros de México*,<sup>18</sup> de fecha 27 de marzo de 1784, ordenan se prohíba la

<sup>15</sup> Se cita por el “Edicto particular de 1785”, foliado con el número 43, del cual también se moderniza la ortografía y se modifica la puntuación.

<sup>16</sup> La revisión de los edictos se extendió hasta 1790, sin encontrar algún dato de interés para este trabajo.

<sup>17</sup> La localización de este expediente se debe a unas notas hechas por Pablo González Casanova.

<sup>18</sup> Recuérdense las Relaciones de causas de fe, que eran “resúmenes de los procesos instruidos por los inquisidores mexicanos, que debían ser puntualmente redactados por ellos y luego remitidos al Consejo Supremo de la Santa y General Inquisición —la Suprema—, organismo

obra “por ser sumamente obscena y perniciosa para las buenas costumbres” y se mande hacer un edicto, al cual se le deberá abrir su respectivo expediente con una copia del impreso; además, la orden debe ejecutarse con rapidez, porque el Consejo teme que algunos ejemplares de la obra hayan llegado a la Península. Los inquisidores mexicanos Mier, Cordera y Bergosa recibieron la carta el 3 de junio de 1785 y pronto ejecutaron las órdenes dadas por la Suprema.<sup>19</sup>

Del documento anterior se desprenden datos interesantes: en primer lugar, que *Guía de forasteros de México* estaba en manos de la Inquisición un año antes de la aparición del edicto, pues, como señala la carta, del 27 de marzo de 1784, era el testimonio enviado por los inquisidores mexicanos al Consejo, donde seguramente se les informaba cómo, cuándo y en qué lugar habían encontrado el texto, datos que se desconocen, ya que, a pesar de la búsqueda, no se halló un expediente relativo a esta obra. En segundo lugar, la fecha 27 de marzo de 1784 corresponde específicamente al momento en que fue remitido el testimonio, fruto necesariamente de una investigación realizada por los inquisidores, quienes debieron abrir un proceso inquisitorial para recabar noticias sobre *Guía de forasteros de México*, las cuales no debieron ser abundantes si se atiende a lo dicho en el edicto de 1785; ahora bien, se sabe que dichas investigaciones podían durar hasta seis meses, pues luego de una denuncia, seguían la calificación, las audiencias y el

central del que dependían los 21 tribunales dispersos en el imperio español, desde Sicilia hasta América” (Toribio 22). Cabe mencionar que toda decisión acordada por el Santo Oficio de México y por los otros tribunales de América, debía ser revisada y aprobada por el Consejo Supremo de la Santa y General Inquisición, el cual, por medio de las Relaciones de causas de fe, se mantenía informado de las actividades realizadas en los diversos tribunales que regía; además, por medio de estos sumarios, supervisaba el funcionamiento de cada una de sus sedes. La gran distancia entre la Suprema, ubicada en Madrid, y la Inquisición mexicana ocasionaba que se demoraran los trámites inquisitoriales, pues las Relaciones de causas de fe tardaban algunos meses en llegar a su destino y otros tantos en regresar con una aprobación, por lo cual muchos de los prisioneros permanecieron largos períodos en las cárceles secretas, víctimas de los dilatados medios de comunicación de la época.

<sup>19</sup> Los mismos inquisidores serán los que firmen el edicto 41: Juan de Mier y Villar, así como Antonio Bergosa y Jordán.

decreto, lo cual hace probable que esta obra haya sido confiscada desde 1783, a mediados o finales de ese año.

El poemario data de 1782 y *Guía de forasteros de México* fue requisada por la Inquisición al año siguiente, la coincidencia temporal entre ambos textos es evidente y viene a corroborar lo planteado anteriormente, se habla de una misma obra. Con base en las semejanzas previamente expuestas, se le restituye al cuaderno manuscrito su nombre original: *Guía de forasteros de México*, título con el que se le designa a lo largo de este trabajo y con el que deberá circular a partir de este momento.

#### RELACIÓN ENTRE LAS *GUÍAS DE FORASTEROS* Y *GUÍA DE FORASTEROS DE MÉXICO*

El título del poemario, es decir, *Guía de forasteros de México*, indica una relación entre esta obra y las *Guías de forasteros* de Nueva España, impresos que surgen durante el siglo XVIII y cuyos antecedentes se hallan en las *Guías* madrileñas. Dicha relación se establece por la imitación de ciertos rasgos del género llamado *Guías de forasteros* que el poemario hace; el manuscrito retoma el modelo de este género y lo utiliza para presentar tanto las diversas características de las prostitutas de la ciudad de México como el ambiente donde ellas desempeñan su trabajo.

Este tipo de imitación recibe el nombre de pastiche,<sup>20</sup> el cual parte de un modelo preexistente, del que toma las características representativas,

<sup>20</sup> “El término *pastiche* aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Es un calco del italiano *pasticcio*, literalmente «pasta» que designa en principio una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular. En 1767, Diderot, que también lo ha practicado, habla de su equivalente literario de una manera hipotética, como de un género posible. Marmontel [1789] señala esta nueva acepción y cita como ejemplo una página de La Bruyère escrita a la manera de Montaigne” (Genette 108-9). Genette distingue dos tipos de pastiches: en el primero, se imita el estilo de un autor, de un grupo, de una escuela o movimiento; en el segundo, se imitan los rasgos de un género, sea literario o no. En ambos casos, es necesario extraer un modelo, a partir del cual se desarrollará la imitación (99-150). La segunda forma del pastiche es la que nos interesa para este trabajo.



para construir un nuevo texto. La relación entre ambos escritos no siempre es clara ni literal; regularmente se manifiesta a través de indicios paratextuales;<sup>21</sup> en el caso del poemario, el indicio es el título, por medio del cual se le pide al lector establecer una analogía entre esta obra literaria y el género *Guías de forasteros*. Cabe señalar que un escrito sólo funcionará como pastiche si entre el lector y el texto se hace un pacto, en el cual se le especificará al receptor, de alguna manera, el objeto del pastiche; es decir, el nombre del género que se imita. También, el lector debe tener la competencia necesaria para reconocer el modelo, de otra manera, la relación entre uno y otro escrito se pierde por completo. Así, la identificación se vuelve indispensable para descubrir el pastiche.

El pastiche puede imitar de manera lúdica, siendo su función la de divertir y reír a expensas del modelo.<sup>22</sup> *Guía de forasteros de México* se sirve del género *Guías de forasteros* para dar una información distinta de la habitual, al hacerlo motiva a risa, pues no es la información que se esperaría de un impreso de esta naturaleza. Para evidenciar la relación entre el poemario y el género antes mencionado, es necesario partir del modelo, mostrando sus características, para posteriormente indicar qué elementos imita el cuaderno manuscrito y cómo lo está haciendo.

El género *Guías de forasteros*, creado para orientar a los extranjeros en un territorio desconocido, se ha ido modificando a través del tiempo; desde su origen en el siglo XVIII hasta el siglo XIX, período de mayor auge, ha cambiado de nombre y se le han ido añadiendo diferentes datos.<sup>23</sup> En la segunda mitad del siglo XVIII, debido al espíritu ilustrado y a las numerosas expediciones a territorio americano, comenzaron a aparecer las *Guías de forasteros* de México, las cuales informaban del estado político y administrativo de las posesiones ultramarinas.

<sup>21</sup> Llamamos paratextos a los siguientes elementos: "título, subtítulos, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas" (Genette 11).

<sup>22</sup> Además de la imitación lúdica, Genette también señala una forma satírica y otra seria; ninguna de estas dos últimas concuerda con la imitación presente en el poemario.

<sup>23</sup> En el siglo XX, en México aparecieron otras *Guías* con un formato y un contenido distintos.

Los cargos civiles, religiosos y militares figuraban en estas obras de pequeño formato, que oscilaba entre los 10 cms. de alto por 8 de ancho. En Nueva España, la *Guía* fue editada e impresa por Felipe de Zúñiga y Ontiveros, quien, junto con su hermano Cristóbal, dirigía la Imprenta Antuerpiana, ubicada en la calle de la Palma, de donde salieron múltiples tratados religiosos y políticos, además de todas las tesis de los graduados de la Universidad. Su imprenta gozó de gran prestigio y desde 1777 llevó el nombre de Imprenta Nueva Madrileña, pues sus tipos eran de los mejores de Madrid.

La primera *Guía* aparece en 1761, con el título de *Guía para las personas que tuvieren negocios en esta Corte, sepan las casas de los sujetos que obtienen empleos en los Tribunales y Juzgados de ella*, y estuvo a cargo de Zúñiga y Ontiveros, quien “permanece como único autor e impresor de dichos calendarios y guías, por un privilegio real otorgado por Carlos III, hasta el año de 1793 en que muere” (Lamadrid 10); al año siguiente de su muerte, su labor fue desempeñada por sus herederos y, en 1795, su hijo Mariano de Zúñiga y Ontiveros toma posesión de la imprenta, por lo que se le extiende el privilegio y prosigue con la reproducción de la *Guía* hasta 1825, año en que fallece; sin embargo, deja un calendario arreglado para 1826.

El volumen de la *Guía* mexicana se modificó con el tiempo, comenzaron a venderse con 30 páginas aproximadamente, y al finalizar el siglo contenían alrededor de 200 hojas.<sup>24</sup> Respecto a su estructura, las *Guías de forasteros* de México, en general, se dividían en tres secciones: la primera, comprendía todo el aparato político y administrativo novohispano, compuesto por el virrey y sus familiares, los oidores, los secretarios, los oficiales, los abogados, los relatores, los escribanos, los intendentes, los contadores, etc.; estos funcionarios conformaban el Real Palacio, la Real Audiencia, los tribunales, las contadurías, los juzgados y otras instituciones de gobierno. La segunda incluía a los representantes de la Iglesia, entre los cuales se encontraban los dirigentes

<sup>24</sup> La información que a continuación se dispone sobre las *Guías de forasteros* de México procede de los ejemplares que se encuentran en la Biblioteca Nacional de México.

del Palacio Arzobispal, del cabildo eclesiástico, de los provisoratos, de las capellanías, de los juzgados, de los tribunales, de la Universidad, entre otros organismos. Después de estos dos apartados, los datos que componían la tercera parte variaron con los años; así, la *Guía* de 1761 presentó un catálogo de los virreyes que habían gobernado en Nueva España; la de 1762, contenía una lista de los arzobispos de la ciudad de México y un extracto de las flotas y azogues que circulaban por territorio novohispano. El impreso de 1773 ya contaba con varios registros: los días de correo y los de gala para la Corte, así como las fechas de nacimiento de su Majestad y su familia. El ejemplar de 1775, además de las noticias anteriores, añadía los días que premiaba la lotería, al igual que diversas relaciones sobre los obispos de las provincias; los oficiales reales de las casas foráneas del reino; los factores de la renta de tabaco; y los gobernadores, corregidores y alcaldes mayores. El volumen de 1778 agregaba una lista de obispos, curas y jueces eclesiásticos de Nueva España; otra, de las misiones de los franciscanos y dominicos; un inventario de las operaciones del Monte de Piedad; un censo estadístico de matrimonios, nacidos y muertos; y, finalmente, un registro de los enfermos del Hospital Real de los Naturales.

La separación entre las secciones de la *Guía* mexicana se señalaba por medio de viñetas. Las listas de los funcionarios siempre seguían el mismo esquema: se colocaba un encabezado señalando el nombre de la institución de la cual se presentarían sus integrantes; después se asentaba el nombre completo de éstos seguido por la calle donde se localizaban. La información se disponía en un orden que dependía del rango de los funcionarios; había una perfecta jerarquía en estos impresos.

La *Guía de forasteros* de México comparte características similares con la *Guía* madrileña, ambas estaban emparentadas con el poder y dependían de las decisiones reales para existir; sirvieron a la corona para mostrar la estructura política y administrativa de su gobierno; de ahí que el elemento más importante de las *Guías de forasteros* del siglo XVIII haya sido la nómina de funcionarios con sus respectivas direcciones; las noticias históricas, además de otras informaciones, se delegaron a un segundo plano, lo cual no ocurre durante el siglo XIX, donde estas curiosidades ocupan un lugar memorable.

Antes de este poemario, el modelo de las *Guías de forasteros* ya había sido utilizado para realizar una obra literaria: en 1768, José Cadalso escribió, en la Península, un texto titulado *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre para el Carnaval del año de 1768*, en el que aludía a las costumbres amorosas de la época, en especial la del cortejo, realizadas por los miembros más importantes de la corte metropolitana. Aunque los nombres de las damas y de los caballeros que figuraban en dicho texto se encontraban cifrados, el libelo desgraciadamente le costó a su autor el destierro de Madrid.

Esta obra imita el modelo de la *Guía madrileña*, es decir, del *Kalendarario manual y Guía de forasteros en la Corte de Madrid*; recordemos que este impreso, a diferencia del mexicano, fue publicado junto con un calendario a lo largo del siglo XVIII,<sup>25</sup> por esta razón, algunos de los elementos del almanaque también aparecen en el texto de Cadalso y no sólo los de la guía, como sucede con el poemario *Guía de forasteros de México*. El *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre* retoma las siguientes partes de la *Guía madrileña*: los cómputos, las fiestas movibles, las témporas, los eclipses de sol y de luna, los meses del año, las canículas, los jubileos, las listas de los funcionarios de los tribunales, de los fiscales, de las juntas, y el Estado Militar. En el escrito de Cadalso, cada uno de estos elementos adquiere una significación diferente de la habitual, relacionada con cuestiones de carácter amoroso; por ejemplo, las témporas, períodos destinados por la Iglesia católica para hacer penitencia, se convierten en esta obra en días de fiesta, donde hombres y mujeres pueden regocijarse; de la misma manera, los meses del año que solían contener las celebraciones religiosas son utilizados para sentar las fechas y los lugares en que se efectuarán

<sup>25</sup> La *Guía madrileña* surgió como un anexo del calendario o almanaque, impreso en cuyas páginas se establecían “las fiestas fijas y las movibles de la Iglesia católica, con el santoral y las lunaciones, datos necesarios, tanto para el culto litúrgico y monacal como para la orientación de labradores y campesinos” (Aguilar 451).

ferias, bailes de máscaras y funciones de teatro; también se indican otros espacios de diversión: los cafés, los jardines del Retiro y el Paseo del Prado; asimismo, la lista de funcionarios políticos y administrativos se transforma en un registro de los miembros de una asociación llamada Orden de la Cadena, donde figuran diversos caballeros con sus madrinas, es decir, sus amantes; también, el informe sobre el estado del ejército y de la marina se modifica, volviéndose el catálogo de un tropa lasciva, compuesta de frailes, nobles, pajes, extranjeros, lacayos y enfermos, cuyos males fueron contraídos durante sus campañas amorosas. El inventario de los navíos es cómico, ya que los nombres de las embarcaciones reciben mote vinculado con el cortejo: el Desbanque, la Ostentación, el Pretendiente, la Lujuria, la Chimenea, la Variedad, la Vieja, el Expreso, el Celoso, la Envidia, el Chismoso, el Cuerno, el Abanico, etcétera.<sup>26</sup>

Desde el inicio, el humor impera en el *Calendario* de Cadalso, en contraste con el tono serio de las *Guías de forasteros*. Personajes de la mitología griega son rememorados en la obra: la diosa Venus autoriza la creación de este texto para el carnaval de Chipre de 1768;<sup>27</sup> esta deidad le concede a su amado Adonis el privilegio real para imprimirlo en el taller ubicado en la calle de los Placeres, frente al Templo de la Juventud. Así también, Venus cede a su hijo Cupido la facultad para entablar una guerra amorosa entre los hombres y las mujeres, por eso el autor muestra el Estado Militar y Marino de la Corte, cuyos elementos están a merced de Cupido. Todos los ministros, fiscales, soldados, caballeros y damas, mencionados a lo largo del *Calendario*, sucumben ante el poder del amor.

Evidentemente, Cadalso está utilizando el modelo de la *Guía* madrileña para tratar un tema de carácter amoroso; la idea de informar sigue prevaleciendo en su texto, aunque las noticias contenidas en su obra son de diversa índole. El autor trata de respetar al máximo la estructura del *Kalendarario manual y Guía de forasteros en la Corte de Madrid*, por esta

<sup>26</sup> Sobre cortejo, véase Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI, 1972.

<sup>27</sup> Recuérdese el mito de Pigmalión; así también que en la ciudad de Pafos, dentro de Chipre, existió un templo consagrado a Venus.

razón coloca, la mayoría de veces, los mismos encabezados que aparecen en la *Guía* madrileña: “Cómputos”, “Fiestas movibles”, “Las cuatro temporadas”, “Eclipses del sol”, “Eclipses de luna”, “Tribunales”, “Fiscales de lo criminal”, “Fiscales de lo civil”, “Junta apostólica” y “Tribunales fuera de la Corte”; sólo que el contenido anunciado por estos breves títulos difiere del común, como ya se ha señalado. Al igual que la *Guía* madrileña, el *Calendario* de Cadalso está escrito en prosa.

El pastiche de José Cadalso es diferente del pastiche del autor anónimo del poemario: en la primera obra, *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre*, existen varias marcas relacionadas directamente con las *Guías de forasteros*; se reconoce la imitación de este género no tan sólo por el título, también porque la estructura de este escrito sigue textualmente el modelo de la *Guía* madrileña; en cambio, en el poemario, el modelo de las *Guías de forasteros* se encuentra implícito, por lo cual se hace necesario exponerlo, evidenciarlo, sacarlo de su estado latente. A diferencia del *Calendario* de Cadalso, *Guía de forasteros de México* no copia la estructura de la *Guía* mexicana; los elementos que retoma de ésta, como la nómina de funcionarios con sus respectivas direcciones y los registros acerca del estado de diversas instituciones, aparecen en las composiciones poéticas del cuadernillo, pero sin ser enunciados como tales; por ejemplo, no se halla un subtítulo anticipando una lista de los miembros de algún tribunal, ni tampoco otra sobre los integrantes de alguna fiscalía, como sucede en el escrito de Cadalso. Los elementos retomados de dicho género se encuentran dispersos a lo largo del poemario y requieren ser agrupados para poder observar claramente el modelo de las *Guías*, el cual, al ser utilizado para presentar un tema diferente, el de las prostitutas, adquiere otro sentido, caracterizado por el humor y por una pérdida de seriedad.

Antes de exponer cómo se manifiesta el modelo de las *Guías de forasteros* en el poemario, es importante señalar una diferencia fundamental entre esta obra y el género antes mencionado: la manera de presentar el tema varía, pues *Guía de forasteros de México* se encuentra escrita en verso y las *Guías de forasteros* en prosa. En el poemario, la elección de esta forma de escritura no es gratuita, obedece a la búsqueda de un contraste entre este texto y el modelo que imita, el que se

caracteriza por tener un lenguaje breve y, sobre todo, preciso; mientras que el lenguaje poético del cuadernillo posibilita la polisemia, la cual se opone a la precisión anhelada en las *Guías*. Este contraste se enfatiza aún más por el tipo de metro utilizado para componer a *Guía de forasteros de México*; siendo las *Guías de forasteros* portadoras de los nombres y noticias más insignes del gobierno, debieran ocupar un metro de arte mayor, tradicionalmente usado para asuntos solemnes; sin embargo, en el poemario, salvo el soneto, el metro elegido es el de arte menor —versos octosílabos—, frecuentemente empleado para cuestiones populares y festivas. En el poemario, la escritura en verso revela dos dicotomías: precisión/polisemia y seriedad/regocijo. Es evidente que en *Guía de forasteros de México* se intenta divertir al lector a expensas de un modelo concreto y serio, aprovechándolo para mostrar un tema informal y clandestino, que al mismo tiempo puede ser cómico.

Siguiendo con la cuestión de la estructura, *Guía de forasteros de México* no trata de separarse por completo de su modelo, recurre a la colocación de notas al margen de las décimas, cuya brevedad y precisión recuerdan la escritura de las *Guías de forasteros*. Veinte décimas tienen glosas, las cuales complementan o puntualizan la información dada en las estancias acerca de las prostitutas; los datos en las apostillas son de diversa índole: diferentes sobrenombres, lugares donde ejercen su oficio, sus dichos y expresiones, sus formas de practicar el acto sexual, sus padecimientos, sus actividades, entre otras noticias. También, la décima introductoria del poemario, llamada *Carta del autor a un amigo [que] le pidió esta obra*, se encuentra relacionada con el formato de las *Guías de forasteros*; esta composición contiene los mismos datos que aparecían en las portadas de dichos impresos: el año de edición, el nombre del impresor y la ubicación de sus oficinas:

AMIGO querido: va,  
por la instrucción que me diste,  
la obrita que me pediste,  
que quizá te cuadrará.  
Si acaso a tu gusto está  
mis contentos serán grandes;

estoy para que me mandes,  
conserva tu vida Dios.  
San Miguel, y enero dos  
de ochenta y dos. Juan Fernández.<sup>28</sup>  
(vv. 1-10)

La fecha asentada en la décima es la del dos de enero; tanto el mes como el día aluden al período durante el cual salían a la venta las *Guías*, las que, por órdenes reales, comenzaban a circular los primeros días del mes de enero. Dichos ejemplares le mostraban al público las disposiciones políticas y administrativas del gobierno que iban a estar vigentes en el año; de acuerdo con esto, el poemario también revela una disposición jerárquica de las prostitutas existente en 1782. Además, la figura del impresor la asumiría Juan Fernández, a quien se le encarga componer una guía; sólo a él se le otorga el privilegio para crear su *Guía de forasteros de México*.

El lugar asentado en el penúltimo verso de esta composición, es decir, San Miguel, puede compararse con el espacio donde el impresor establece sus oficinas; entonces, Juan Fernández tendría su taller en San Miguel. Es problemático encontrar una referencia certera para este espacio, pues en Nueva España existían numerosos lugares con ese nombre; quizá la colocación de este sitio era una estrategia del autor para conservar su anonimato, pues nadie podría rastrear al creador del texto sin una referencia concreta. A pesar de esta situación, es interesante que dos recintos con esta denominación tuvieran relación directa con el mundo de la prostitución durante el siglo XVIII: el primero de éstos es la parroquia de San Miguel, la cual, en la segunda mitad de esa centuria, gozó de popularidad en Nueva España, ya que el cementerio alledaño al templo servía de aposento a las prostitutas y a los clientes de esa zona, hecho que motivó

<sup>28</sup> Cito por la décima titulada *Carta del autor a un amigo [que] le pidió esta obra*, que aparece en la edición crítica que presenté como tesis de maestría, motivo de este artículo. En lo sucesivo, toda décima citada procederá de esta edición y sólo se indicará en el texto el número de versos de la décima.



inconformidad entre los feligreses de la parroquia, quienes acudieron en varias ocasiones a reportar este suceso ante las autoridades novohispanas; el segundo fue el recogimiento de San Miguel de Belem, institución encargada de albergar a diversas meretrices de la ciudad de México; algunas entraban con el objetivo de enmendar su vida disipada; otras, eran confinadas ahí por sus frecuentes escándalos. La cantidad de mujeres que hospedó este recogimiento fue considerable para la época.<sup>29</sup> La posibilidad de que a uno de estos espacios pudiera referirse el autor no es tan remota, pues con su obra intentaba hacer una guía sobre el ambiente prostibulario; al ubicar su texto en algún recinto relacionado con la prostitución, seguramente, le hacía un guiño al lector contemporáneo.

Como ya se mencionó, la importancia de la *Guía mexicana del siglo XVIII* radicó en la nómina que contenía de las figuras políticas, administrativas

<sup>29</sup> San Miguel: regularmente, en el Virreinato, con el nombre de la iglesia se identificaba tanto el templo, como el barrio y la calle donde ésta se localizaba. Así tenemos que *San Miguel* es una parroquia que “Por cédula real de 18 de junio de 1689 se erigió [...] en la ciudad [de México]. Se asignó el territorio de la parte meridional de ella y se puso la sede en la ermita de S. Lucas, como provisoria, formando su jurisdicción parte del sagrario y del territorio de los franciscanos. Se eligió el terreno en que se halla y se comenzó la edificación, el 20 de marzo de 1690, bajo la dirección del Dr. Velasco, su primer cura. Se dedicó en agosto de 1692, a expensas del Conde de Galve, bajo el título de San Miguel Arcángel. Reedificada en el s. XVIII, tuvo una nueva dedicación en 1714 y otra más, tras reparaciones, en 1850. En la desamortización de 1861 no tuvo mudanza” [DHBG]. En la segunda mitad del siglo XVIII, varios feligreses de San Miguel se quejaron con las autoridades, pues el cementerio aledaño al templo servía de aposento para algunas prostitutas y sus clientes (Atondo, *amor* 233). También, con el nombre de San Miguel de Belem se conoció un famoso recogimiento para prostitutas, fundado en 1683 por el asturiano Domingo Pérez de Barcia. “Pérez Barcia dio a la casa el título de Recogimiento de San Miguel y San Francisco Javier. El primer nombre proviene del concepto de que la existencia es una lucha contra el pecado, lucha en la cual San Miguel, el abanderado de las milicias militares, dispensa la protección contra los demonios que tratan de ganar las almas, en este caso, hace caer a las mujeres en el pecado [...] El segundo, San Francisco Xavier, proviene, sin duda, de la influencia del padre Luis de San Vitores, confesor de Domingo, que tanto había hecho por fundar un recogimiento con este nombre” (Muriel, *recogimientos* 92-93). “El título de Belem, que luego tuvo, provino de encontrarse en la zona del convento de Belem que tenían los mercedarios” (93). Hacia 1751, el recogimiento albergaba a 250 mujeres, entre ellas, prostitutas, viudas y doncellas pobres. A finales del siglo XVIII, se transformó en un colegio para niñas y jóvenes, el cual se extinguió en 1862.

y religiosas más relevantes de Nueva España, la cual circulaba entre los novohispanos y los extranjeros; en *Guía de forasteros de México* también encontramos una lista de funcionarios, en este caso, funcionarias del placer, mujeres de distintas clases sociales y étnicas, encargadas de proporcionar satisfacción a los habitantes y vecinos de la ciudad de México. En total, 97 prostitutas aparecen en el poemario, sin contar las que debieron hallarse entre las décimas 22 y 28; más de un centenar de putas incluía la obra. Por lo demás, el poemario no sólo se reduce a un simple catálogo de prostitutas; este texto se convierte en una guía de la clandestinidad, pues, además de señalar a las mujeres más famosas que se dedican al comercio carnal, indica los lugares donde ellas se localizan y donde desempeñan su trabajo; el poemario muestra la otra cara de la ciudad, la que no se revela en las *Guías* oficiales.

La *Guía* mexicana se dividía en tres secciones: la primera, comprendía a los miembros del aparato administrativo colonial; la segunda, incluía a los representantes de la Iglesia; y la tercera contenía diversos datos que iban cambiando con cada edición; sin embargo, algunos elementos se mantenían constantes, tales como los informes sobre los días de correo y los de gala para la Corte, los censos de matrimonios, la estadística de nacidos y muertos, los índices de los enfermos del Hospital Real de los Naturales y los registros tanto del Monte de Piedad como de la Lotería. Estos tres apartados se pueden observar en *Guía de forasteros de México*. En el poemario, la primera sección la constituyen las prostitutas de mayor rango, seguidas por las menos afortunadas; dentro de este bloque se distingue que el orden jerárquico obedece a la clase social y étnica a la que pertenecen las meretrices.

En el plano superior de este apartado, se hallan las cortesanas, las cuales trabajan en el teatro como actrices, cantantes, bailarinas o músicas. Se le llama cortesana a la prostituta de alta categoría, la cual proviene, regularmente, del ámbito teatral.<sup>30</sup> Las cómicas, nombre dado a

<sup>30</sup> “En la metrópoli, en los inicios del siglo xvii, bajo el reinado de Felipe III (1598-1621), los nobles españoles escogían frecuentemente a las mujeres de teatro como amantes. Esta práctica se acentuó durante el gobierno de Felipe IV(1621-1665), quizá por la relación

las actrices, fueron también asediadas por los hombres de la Corte en la segunda mitad del siglo XVIII. Esta misma situación se presentó en Nueva España, donde las mujeres que trabajaban en los coliseos mantuvieron relaciones con los caballeros de mayor prestigio social y económico del Virreinato: “Así, podemos observar, en relación con el ámbito del teatro, una prostitución refinada destinada a satisfacer los deseos de los hombres que integraban la elite de Nueva España” (*amor* 242).

En *Guía de forasteros de México* existen cinco cortesanas: Ciprianilla, quien, además de cantarina, es música; toca dos instrumentos de cuerda: la guitarra y el violín (décima 9); Olalla hace honor a su nombre, pues es muy elocuente, habilidad que aprendió seguramente en su profesión como actriz, misma que le permite convencer a su público y a sus amantes (13);<sup>31</sup> Paula la Majota, en el teatro siempre se le observa haciendo escándalos y, por sus enredos amorosos, ha estado en numerosas ocasiones encerrada en algún recogimiento (56);<sup>32</sup> Georja comenzó cantando y bailando, pero se percató que la prostitución, aunada al teatro, era más redituable (79). Veamos:

*Georja*, bailando y cantando,  
al principio se mantuvo;  
pero como poco tuvo,  
pensó tener más puteando.  
Y como empezó bailando,  
aunque varió de esperanza,  
y ahora más socorro alcanza,  
no olvida cómo empezó,

que éste sostuvo con la comediente María Calderón, que en la época fue de conocimiento público. La misma atracción por este tipo de mujeres se manifestó en la corte de Francia, bajo el reinado de Luis XIV” (Atondo, *amor* 241).

<sup>31</sup> Los dígitos entre paréntesis corresponden al número de la décima donde se encuentra la prostituta mencionada. Sólo aparecerá esta información cuando sea señalada la prostituta por primera vez.

<sup>32</sup> Las cómicas gozaron de gran popularidad en el Virreinato, sin embargo, su labor no fue considerada respetable; cuando sus actividades amorosas se volvían públicas, frecuentemente eran confinadas a un recogimiento, donde permanecían por largas temporadas.

se acuerda de que bailó,  
no deja de hacer mudanza.  
(vv. 729-738)

Jacinta, la cual sólo era cantante, llegó a la misma conclusión que Georja, pero conserva una fijación: le gusta escuchar el rechinar de la cama mientras realiza el acto sexual, pues eso le recuerda su otro oficio (94):

*Jacinta* se entrega toda,  
pero más, que aquel *gustito*,  
oír, le complace el ruidito,  
que es lo que más le acomoda;  
a los hombres incomoda  
su cama porque rechina,  
y no sé por qué se inclina  
más al oído en este oficio,  
que es diverso este ejercicio;  
ya no es el de cantarina.  
(vv. 879-888)

En el segundo plano se ubican las meretrices que laboran en algún prostíbulo o en su propia casa; entre éstas se encuentran Anita la Sedano, quien, según la nota al margen, “en tres congales [prostíbulos] le han hecho hijo” (45):

Con *Anita*, la *Sedano*,  
acredita la experiencia,  
que a muy poca diligencia,  
ningún tiro sale vano.  
Con estilo liso y llano  
quiere que el hombre le acuda;  
ella se empeña, no hay duda,  
por granjear la recompensa,  
pues suda, no de vergüenza,  
por lo que se afana suda.  
(vv. 389-398)

Isabel, que visita cuanto lupanar existe, por esta razón sus clientes la acusan de infiel (60); Tamayo, la cual vive afligida, pues debe desempeñar también labores de costurera (61); la queretana Rosa se la pasa en los congales y le atraen tanto hombres como mujeres, por eso permite que su compañera Escalante, también conocida como la Mochito, la seduzca —ambas son bisexuales— (14 y 77):

La *Escalante*, no te espante,  
que no es puta de *poquito*,  
¿por qué llaman la *Mochito*  
las putas a la *Escalante*?  
Porque aunque ella al hombre aguante,  
de manera es lujuriosa,  
que satisfacciones goza  
encimando a otra mujer;  
testigo de esto ha de ser  
su compañerita *Rosa*.  
(vv. 156-165)

En el tercer plano se localizan las prostitutas más pobres. Una gran cantidad de meretrices del poemario entraría en esta categoría. A estas mujeres sólo les interesa su remuneración, por lo cual se relacionan con cualquier hombre, ya sea rico o pobre, noble o plebeyo, criollo o lépero. En Nueva España, al igual que en el Viejo Mundo, el sexo femenino que se prostituyó, en su mayoría, perteneció a una clase baja o necesitada de ciertos bienes para sobrevivir o llevar una vida desahogada; los factores socioeconómicos determinaron la decisión de comercializar con su cuerpo, pues las mujeres pobres, solteras, mal casadas, viudas o abandonadas por sus esposos, carecían de medios para obtener alimentación, vestimenta y refugio.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> El mayor número de mujeres dedicadas a este oficio correspondió a la clase española de escasos recursos; para dicho grupo se había destinado una cantidad relevante de recogimientos y colegios, en donde se les otorgaba una dote para tomar estado como esposas o

Dentro del grupo de las meretrices pobres se ubicarían la Moco (1), la Engrilladita (2), la Favila (3), la Mona (33), Anita la Corte (46), la Pontedurera (57), las Jamaicas (72), María la Ballesteros (81), entre otras.

Que se siga, aunque no importe,  
*Anita la Corte* ya,  
pues a todos *corte* da,  
aunque el hombre no se porte.  
[.....]  
mucho tren ella consiente,  
lo pasa bien pobremente,  
y así sólo desconfío  
que no le adapte lo frío,  
pues le es propio lo *caliente*.  
(vv. 399-408)

En el tercer nivel también se encuentran las mujeres de raza indígena y negra, grupos étnicos que se hallaban en la parte inferior de la escala social novohispana: la Amozoqueña, quien proviene de las tribus indígenas del norte de Nueva España (82):

La *Amozoqueña*<sup>34</sup> halagüeña  
no es muy costosa putita,  
pues tan sólo una *pepita*  
mantiene a la *Amozoqueña*.

monjas; sin embargo, no todas las jóvenes y adultas blancas alcanzaron estos beneficios y para subsistir buscaron diversas formas de vida, entre ellas: la prostitución. Además, la sociedad novohispana vio con desdén el desempeño de trabajos domésticos o de campo por los miembros de ascendencia peninsular, lo cual redujo las posibilidades de empleo de las españolas, motivándolas a vender su cuerpo; en cambio, a las mestizas, indígenas, mulatas y negras se les permitió ejercer varias labores serviles en haciendas o casas opulentas, teniendo más oportunidades de colocación (*amor* 176-180).

<sup>34</sup> *Amozoqueña*: "Gentilicio que designa al oriundo de Amozoc" [DMEX]. *Amozoc* es actualmente un municipio de Puebla, se localiza en la parte central del estado [DHBG].

Pero, según ella enseña,  
sus ascendientes queridos  
fueron mecos conocidos,  
pues se advierte —aunque la ultrajan—  
que cuando los *mecos*<sup>35</sup> bajan  
los recibe con silbidos.  
(vv. 759-768)

Y la Conguito, cuyo nombre alude a su origen étnico y, quizá, a su condición de esclava (47):<sup>36</sup>

La *Conguito*, con modito  
provoca a todo varón,  
que es más chusca que este son,  
sí, por cierto, la *Conguito*.  
Por gozar de su estilito  
los mocitos se convocan;  
hacen mal si se provocan,  
porque no baila esta hembrita  
tan sólo una *piecesita*,  
el son baila que le tocan.  
(vv. 409-418)

<sup>35</sup> *Mecos: meco*: “Nombre que se ha dado históricamente a los indios bárbaros, principalmente los del norte” [DMEX]. Meco en plural es una “palabra obscena” que designa al “semen”, con este sentido aparece en el verso 767 [DCAB].

<sup>36</sup> Cabe mencionar que, durante los siglos anteriores, las indígenas tuvieron escasa participación en esta profesión, pero en el siglo XVIII, debido a su inmigración hacia las ciudades, se registra un papel activo por parte de este sector en el comercio carnal (*amor* 209-239). Respecto a la raza negra, algunas alcahuetas solían vender a sus propias sirvientas, regularmente negras o mulatas; sin embargo, las esclavas o sirvientas domésticas no siempre necesitaron de una intermediaria para prostituirse; algunas buscaban embarazarse para procrear hijos con libertad y otras aspiraban a pagar con sus ganancias su independencia. Este último grupo étnico gozó de gran fama entre los criollos (*amor* 134-135).

La segunda sección de *Guía de forasteros de México*, se compone de las prostitutas cuyos nombres y actividades se relacionan con la Iglesia. Aquí están las meretrices que, por medio de su mote, aluden a alguna figura o tradición religiosas: Blasita, a san Blas (6); Candelaria, a la Virgen de la Candelaria (10); la Peregrina, a las procesiones o romerías (16); Agustina, a san Agustín, quien justificó la prostitución ante la Iglesia católica (17); Thomasa la Sierpe Santa, a la serpiente del Génesis (51); y la Sábado de Gloria, a la resurrección de Jesucristo (63). También, entran las putas que representan los pecados capitales y los enemigos del alma: Luisilla, simboliza la soberbia (86):

Los siete vicios verás  
en siete putitas, pues  
si el primero soberbia es,  
ésta en *Luisilla* hallarás.  
Ha ido su soberbia a más,  
aunque su atractivo a menos;  
de viento ha tenido llenos,  
y esto es muy cierto, los cazos,  
a los pobres les hace ascos;  
sólo los ricos son buenos.  
(vv. 799-808)

Rosa la Muda representa a la avaricia (87); Bergara, a la lujuria (88); la Carnicera, a la ira (89); Guartango, a la gula (90); Gamboa, a la envidia (91); Manuela la Coja, a la pereza (92); Paloma, a la carne; Ana, al mundo; y la sobrinita de estas dos últimas, al Demonio (85).

Otras prostitutas como la Villalobos, Montaña y Mariquita hacen referencia a la Iglesia a través de sus dichos y acciones; así, Villalobos, acerca de su oficio, menciona que siendo bueno el curato nunca está vacante el puesto (30); Montaña lleva consigo un librito y una novena para aparentar que sigue los preceptos de la religión, al parecer es una falsa beata (54); y Mariquita trabaja en la calle de la Merced, donde se localizaba el templo de los mercedarios, el cual le dio nombre a esa zona, caracterizada por una considerable actividad comercial, misma



que propició la prostitución en ese barrio (65); por otro lado, según Álvaro Alonso, la orden de los mercedarios tenía “mala fama [...] se les atribuía toda clase de historias poco edificantes” (Anónimo, *Carajicomedia* 17); en el poemario, quizá con este espacio también se esté sugiriendo la participación de los frailes en el mundo de la prostitución, idea recurrente en varios textos de la época, en los cuales aparecen diversos religiosos interviniendo en varias prácticas sexuales.

Los lugares mencionados en el poemario, donde se desenvuelven las prostitutas, se localizan en la ciudad de México. Los primeros sitios aludidos son los congaes, nombre dado a los burdeles en Nueva España. También se hace referencia a los hogares de las mujeres públicas, que funcionaban como mancebías; esto sucede con la Panochera Corrillos (7):

*La Panochera Corrillos*  
en su casa tiene varios,  
y haciendo afectos contrarios  
mascar sabe a dos carrillos.<sup>37</sup>  
Persuade a los mozalbillos  
con habilidad o treta,  
y es tanto lo que la inquieta  
la carne, que sin disputa  
a unos les sirve de puta  
y a otros también de alcahueta.  
(vv. 86-95)

También, surge el teatro como otro ambiente asociado con la prostitución; se le señala directamente, es el caso de Paula la Majota, o indirectamente, a través de ciertas actividades hechas por algunas meretrices. Se cita el barrio de la Jamaica, el que gozó de fama, durante la segunda mitad del siglo XVIII, por albergar a un número considerable de prostitutas. De la misma forma, son evocadas algunas calles vinculadas con

<sup>37</sup> *Mascar sabe a dos carrillos: comer o masticar a dos carrillos: “Tener a un mismo tiempo dos cargos o empleos lucrativos” [DRAE].*

dicha actividad: en la calle de la Merced realiza su oficio Mariquita; la puta Bergara, con su mote, alude a una calle que llevaba este mismo nombre;<sup>38</sup> y Rosa la Muda ha instalado una vinatería, según la acotación al margen, “en la calle de Venero”,<sup>39</sup> junto a la calle de las Gayas, lugar donde se construyó el primer burdel oficial novohispano y que, antes de su edificación, acogió a varias meretrices:<sup>40</sup>

La avaricia es el segundo,  
y mirando bien la cosa,  
la misma avaricia es *Rosa*,  
la *Muda*; y aquesto fundo:  
en que sacándole al mundo  
tanto de su chuchería,  
en enriquecer porfía,  
que a más de su culitrato  
—porque esto anda ya barato—,  
ha puesto vinatería.  
(vv. 809-818)

<sup>38</sup> *Bergara: Vergara*: con el mismo nombre existió, en la capital de Nueva España, una calle, la cual, durante el siglo XIX, se caracterizó por albergar varios burdeles, fondas y unos baños muy famosos. Ya que algunos espacios de prostitución del siglo XVIII se conservaron en la centuria decimonónica, es posible que la calle Vergara acogiera algunas mancebías desde el siglo anterior. La ubicación actual de la calle Vergara es la 1ª y 2ª cuadra de Bolívar (Ríos 33).

<sup>39</sup> La calle de Venero se localizaba en la 4ª de Mesones, mientras la calle de las Gayas en la 7ª. Parece ser que estas zonas fueron de tolerancia durante el siglo XVIII.

<sup>40</sup> En 1538, a petición del ayuntamiento de la ciudad de México, se aprobó la construcción del primer burdel en la capital novohispana: en la Real Cédula del 9 de agosto, promulgada en Valladolid por la reina Isabel de Portugal, se permitía la explotación y monopolio de la prostitución por la propia ciudad. “La casa de mancebía que autorizó la reina se erigió años después, en terrenos que el mismo ayuntamiento se adjudicó, el 19 de septiembre de 1542. Éstos fueron cuatro solares situados en la que actualmente es la 7ª calle de Mesones, que entonces se llamó Calle de las Gayas” (Muriel, *recogimientos* 35). Se tienen pocas referencias sobre la edificación y funcionamiento de esta casa de mancebía, la cual debió abrirse hasta el siglo XVIII, pues, de acuerdo con Atondo Rodríguez, hacia finales de 1587 el prostíbulo aún no existía y en los siglos XVI y XVII no hay referencias sobre este sitio. Si bien, no funcionó un burdel oficial en ese lugar sino hasta el siglo XVIII, la prostitución sí se ejerció en esa zona en siglos anteriores (Atondo, *amor* 41).

La tercera sección de *Guía de forasteros de México* se conforma de varios registros, sobre la prostitución familiar, las putas veteranas y experimentadas, las meretrices enfermas y grotescas, las diversiones relacionadas con la prostitución y las formas de realizar el acto sexual, en las que varias prostitutas obtienen placer, como la Buen Caballo (66):

De la *Buen Caballo* hablillas  
en el vulgo muchas hallo;  
pero como es *buen-caballo*,  
caballo es de todas sillas.  
Aunque no aguanta cosquillas,  
sufre que el cincho le aprieten;  
la rienda es de rechupete,  
paso que dure y no mate;  
pero en sintiendo acicate,  
téngase bien el jinete.  
(vv. 599-608)

Los clientes de las prostitutas también encuentran un lugar en el poemario; estos hombres son señalados por el autor de diversas formas: niños, tontos, léperos, nobles, plebeyos, criollos, chinos, chicos, grandes, viejos, mozos, varones, vecinos, pobres o ricos. A menudo éstos regalan sus pesos, tostones y duros; pero, a pesar de que pierden sus bienes, ellos gozan de la compañía de estas mujeres, las buscan y se dejan seducir. Ambos géneros hallan placer y satisfacción en dicha práctica, aunque a veces ésta trae sus desventajas, como la enfermedad, la violencia, el desorden y la mentira.

\*\*\*

*Guía de forasteros de México* reconstruye el mundo de la prostitución novohispana del siglo XVIII, apoyándose en el modelo de las *Guías de forasteros*, del cual retoma algunos elementos y los adecua a las necesidades

de un tema que oscila entre lo sórdido y lo festivo. El poemario intenta divertir y entretener a su lector a expensas de un modelo serio y formal donde, como señala Francisco de Solano, no se manifiesta “el fervor humano, la virtud y los defectos de sus habitantes, no se plasma ni la alegría ni el dolor. Y cuando aparecen se dibujan sin sangre, ni llanto, sin olor y sin sonrisas [...] apenas y entra el ciudadano corriente” (Almonte X); al contrario de estos impresos, el poemario es cálido, con más vida, unas veces estremecedor y otras humorístico.

En el poemario, el jolgorio y la irreverencia se vuelven recurrentes; rasgos que seguramente hicieron olvidar a sus lectores o receptores contemporáneos los diversos altibajos de la vida, las penalidades de su realidad y tiempo. En estas obras marginales, como bien señalan María Águeda Méndez y Georges Baudot, existe “un portentoso afán de vivir, afirmarse y reír [...] en tiempos de crisis y en una de las épocas de las más agudas y punzantes de la historia de la humanidad” (Baudot 276).

El tema de *Guía de forasteros de México* es de suma importancia para la literatura novohispana porque, salvo mejor opinión, es la primera obra en las letras mexicanas donde la prostituta alcanza un papel protagónico; ya antes este personaje había aparecido en otros textos, pero de forma un tanto superficial. Ante este hecho, dicho poemario se hace único en su especie e insustituible. Sería interesante hacer un rastreo de este personaje en la poesía mexicana; ya María González ha señalado, en *El desarrollo de la prostituta en la novela mexicana contemporánea: siglo xx*, la necesidad de “un estudio formal de esta figura desde el punto de vista literario”, pues, “aunque hay varios trabajos monográficos”, no hay ninguno “que siga su desarrollo en la literatura mexicana” (*desarrollo* 1). Esta autora sigue la trayectoria de la prostituta en siete novelas del siglo anterior, pero, aun con su aporte, todavía falta revisar las producciones de las centurias pasadas.

La tesis “*Guía de Forasteros de México. Poemario del siglo xviii novohispano*” contiene la edición crítica de *Guía de forasteros de México* y un estudio introductorio, en el que se le restituye el título original de la obra, ya que antes de esta edición el poemario circulaba con diferentes nombres, asignados por sus distintos transcritores; además, se revela parte de la postura de los inquisidores frente al propio manuscrito, de

la que no se tenía noción por hallarse el poemario aislado de su respectivo expediente inquisitorial y finalmente se describe y desarrolla la relación estrecha que guarda el poemario con las *Guías de forasteros* del siglo XVIII. Sobre la edición es necesario señalar que una vez fijado el texto y enmendados los errores de lectura hechos por los transcritores anteriores, queda *Guía de forasteros de México* disponible, en principio, para proporcionar una lectura placentera y, en segundo lugar, para motivar distintas interpretaciones, ya que la crítica no le ha prestado suficiente atención a la obra; tan sólo existen cuatro acercamientos, el de Óscar López Camacho, Pablo González Casanova, Margarita Peña, María Águeda Méndez y Georges Baudot. Queda abierta, pues, la invitación para leer y escudriñar esta obra.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, Francisco. "Las *Guías de forasteros de Madrid* en el siglo XVIII." *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 35 (1995): 451-473.
- Almonte, Juan Nepomuceno. *Guía de forasteros y repertorio de conocimientos útiles*. Ed. facs. Pról. Vicente Quirarte. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1997.
- Anónimo. *Carajicomedia*. Ed. de Álvaro Alonso. Málaga: Ediciones Aljibe, 1995.
- Anónimo [*Guía de forasteros de México*]. Ms. *Ramo Inquisición*. Vol. 548 (3ª parte). Exp. 6. Fol. 542 r.- 555 r. AGN, México.
- Atondo Rodríguez, Ana María. *El amor venal y la condición femenina en el México colonial*. México: INAH/CNCA, 1992.
- \_\_\_\_\_. "La prostitución femenina en la ciudad de México, 1521-1621. El alcahuete y la manceba pública." Tesis Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1982.
- Baudot, Georges y María Águeda Méndez, comp. Pról. Elías Trabulse. *Amores prohibidos. La palabra condenada en el México de los virreyes*. México: Siglo XXI, 1997.
- DGAB: Cabrera, Luis. *Diccionario de aztequismos*. 2ª ed. México: Colofón, 1994.
- DHBG: *Diccionario Porrúa. Historia, biografía y geografía de México*. 4ª ed. 2 ts. México: Porrúa, 1976.
- DMEX: Santamaría, Francisco J. *Diccionario de mexicanismos*. 2ª ed. México: Porrúa, 1974.
- DRAE: Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*. 21ª ed. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

- Farris, Nancy M. *La corona y el clero en el México colonial 1579-1821. La crisis del privilegio eclesiástico*. Trad. Margarita Bojail. México: FCE, 1995.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- González, María R. "El desarrollo de la prostituta en la novela mexicana contemporánea: siglo xx." Tesis University of California Irvine, 1991.
- Inquisición. "Edicto particular de 1785." *Ramo Edictos*. Vol. II. Fol. 43. AGN, México.
- \_\_\_\_\_. "Edicto sobre *Guía de forasteros de México*." *Ramo Edictos*. Vol. II. Fol. 41. AGN, México.
- Lamadrid Lusarreta, Alberto A. "Guías de forasteros y calendarios mexicanos de los siglos XVIII y XIX, existentes en la Biblioteca Nacional de México." *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* 6 (jul.-dic. 1971): 9-135.
- Masera, Mariana, coord. *La otra Nueva España. La palabra marginada en la Colonia*. Barcelona: Azul-UNAM, 2002.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Madrid: Siglo XXI, 1972.
- Muriel, Josefina. *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática social novohispana*. México: UNAM, 1974.
- Ramos Soriano, José Abel. "Orígenes de la literatura prohibida en la Nueva España del siglo XVIII." *Vida cotidiana y cultura en el México virreinal*. México: INAH, 2000. 281-315.
- Ríos de la Torre, Guadalupe. "Casas de tolerancia en la época porfiriana." *Revista Fuentes* 3 (jul.-sep. 1991): 33-37.
- Toribio Medida, José. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de México*. Pról. Solange Alberro. México: CNCA, 1991.
- Zúñiga y Ontiveros, Felipe de. *Calendario manual y guía de forasteros para el año de 1778*. México: Oficina del Autor, Calle de la Palma [s.a.].
- \_\_\_\_\_. *Calendario manual y guía de forasteros para el año de 1784*. México: Oficina del Autor, Calle del Espíritu Santo [s.a.].
- \_\_\_\_\_. *Calendario manual y guía de forasteros para el año de 1785*. México: Oficina del Autor, Calle del Espíritu Santo [s.a.].
- \_\_\_\_\_. *Guía de forasteros para el año de 1775*. México: Oficina del Autor, Calle de la Palma [s.a.].
- \_\_\_\_\_. *Guía para las personas, que tuvierén negocios en este Corte, sepan las Casas de los Sujetos, que obtienen empleos en los Tribunales, y Juzgados de ella* [s.p.i.] [México: Imprenta del Autor, 1761].
- \_\_\_\_\_. *Guía para las personas, que tuvierén negocios en este Corte, sepan las Casas de los Sujetos, que obtienen empleos en los Tribunales, y juzgados de ella* [México]: Imprenta del Autor, Calle de la Palma 1773.
- \_\_\_\_\_. *Guía para las personas, que tuvierén negocios en este Corte, sepan las Casas de los Sujetos, que obtienen empleos en los Tribunales, y Juzgados de ella. Los claros son*

*para los que se nombran por años. Y el cathálogo de los Illmos. Señores Arzobispos que han gobernado en esta Metrópoli, con el extracto de las Flotas y Azogues, que hay noticia han entrado, y salido del Puerto de S. Juan de Ulúa de la Nueva Vera-Cruz* [s.p.i.] [México: Imprenta del Autor, 1762].

Zúñiga y Ontiveros, Mariano de. *Calendario manual y Guía de forasteros en México, para el año de 1794.* [México]: Herederos de Felipe de Zúñiga y Ontiveros [s.a.].

*EL MUSEO YUCATECO.*  
*PERIÓDICO CIENTÍFICO Y LITERARIO* (1841-1842),  
UNA JOYA HEMEROGRÁFICA<sup>1</sup>

TATIANA SUÁREZ TURRIZA

*El Museo Yucateco. Periódico Científico y Literario* editado por don Justo Sierra O'Reilly e impresa en Campeche por José María Peralta en 1841, logró trascender las fronteras regionales por su calidad para colocarse a la altura de las mejores publicaciones literarias de México. *El Museo Yucateco*, subtítulo *Periódico Científico y Literario*, circuló mensualmente de 1841 a 1842. El primer número apareció el 1º de enero de 1841 en la ciudad de Campeche y la última entrega corresponde al mes de mayo de 1842. *El Museo Yucateco* pretendió convertirse, como su título lo sugiere, en “Un Museo de preciosidades naturales y artísticas y de monumentos antiguos” (*Museo* 71), ya que como lo

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana bajo la dirección del Dr. Manuel Sol Tlachi, titulada “Estudio e índice de *El Museo Yucateco. Periódico Científico y Literario*”.



expresaron sus editores: “Ese sería un paso de gigante que daríamos en la carrera de la civilización, por más indiferente que parezca a algunas personas” (72). Esta revista fue el primer proyecto periodístico literario de Justo Sierra O’Reilly.<sup>2</sup> Al inicio del segundo tomo de la revista, los editores ratifican los lineamientos de su contenido:

Leyendas del país, romances populares, artículos de costumbres y literarios. También se presentará una regular galería biográfica de yucatecos, o que hubiesen prestado servicios a Yucatán, constanding siempre con la indulgencia de los lectores (*Museo 2*).

Este rescate de lo “propio”, uno de los objetivos de las revistas literarias de la época que fue directriz del contenido de *El Museo Yucateco*, entraña otra inclinación romántica: la pasión por lo exótico. Los escritores hispanoamericanos, como afirma Mónica Mansour, concibieron como exótico aquello que “había sido su vecino toda la vida o hasta su pariente” (38). Una de las vertientes del romanticismo supuso el descubrimiento del espíritu de las nacionalidades mediante la exploración de lo original de cada pueblo. Este interés por la historia propia, sobre todo por el pasado prehispánico, fue parte del proyecto de definición de una identidad nacional mediante la literatura. En México fueron los escritores de la Academia de Letrán quienes iniciaron esta empresa literaria. Sierra O’Reilly emuló en parte la propuesta de la Academia de Letrán para la elaboración de *El Museo Yucateco*.<sup>3</sup> La revista yucateca parece adecuar algunos de los ideales que encausaron el proyecto literario de los escritores de la Academia de Letrán al contexto sociocultural de la península.

<sup>2</sup> Así que la exaltación de valores regionales en el contenido de *El Museo Yucateco*, por encima de los mexicanos, no sólo responde a una inclinación romántica, también a las circunstancias políticas de Yucatán en esos años. El contenido de la publicación aspira a definir una identidad nacional, entendiéndose por ésta una “identidad yucateca”.

<sup>3</sup> En el tiempo de la fundación de dicha asociación literaria, Justo Sierra O’Reilly se encontraba en la ciudad de México cursando estudios de derecho en el colegio de San Ildefonso, y es muy probable que durante su estancia haya asistido a las tertulias organizadas por la Academia.

En la “Introducción” a la revista yucateca, después de mencionar que una de las finalidades de la publicación era la de animar a sus compatriotas “a la afición al estudio de las materias literarias”, los editores declaran: “hemos creído oportuno escitar [*sic*] la emulación de la juventud yucateca, a fin de ir sembrando poco a poco en sus almas ardientes las semillas que producen al cabo tan preciosos frutos”. Como los escritores de la Academia de Letrán, los editores de *El Museo Yucateco* pretendían una revista donde se expusiese, sobre todo, los frutos de la intelectualidad de su tierra, una de sus pretensiones era también la de fomentar la creación de una literatura “nacional”, yucateca, en su caso. A semejanza de las publicaciones que dieron a la luz los miembros de la Academia de Letrán, *El Museo Yucateco* pretendía ser un medio por el que se expresara o desarrollara una literatura propia.

Si bien *El Museo Yucateco* representó por su contenido literario una publicación innovadora en el escenario de la prensa yucateca de aquel tiempo, también lo fue en cuanto a su formato. A diferencia de los periódicos que existían en la península en ese tiempo, *El Museo Yucateco*, como más tarde *El Registro Yucateco*, se diseñó para formar una colección. Consistía en un conjunto numerado de periódicos coleccionables, los cuales, en el caso del *Museo Yucateco*, se reunieron en dos tomos, y en el del *Registro Yucateco* en cuatro.<sup>4</sup> Los editores

<sup>4</sup> Esta intención se confirma en un aviso de los editores aparecido al final de la tercera entrega: “Los Sres. que en adelante gusten suscribirse, pueden hacerlo, aunque no reciban los tres primeros números que hasta hoy se han publicado; seguros de que al fin de año haremos una nueva edición de ellos, pudiendo, por consiguiente, completar su colección” (*Museo* 120).

Los dos tomos del *Museo Yucateco*, el primero de 480 páginas y el segundo de 204, constan de 17 entregas, cada una tiene alrededor de 40 páginas impresas en octavo. Aunque los tomos no están separados por entregas, es posible establecer el criterio de su extensión a partir de una serie de constantes. Entre estos indicios se puede mencionar el hecho de que cada fascículo suele finalizar con una sección de textos dedicados a su público femenino. Asimismo, al final de algunas entregas aparecen anuncios o avisos en los que, a veces, se aclara alguna cuestión concerniente a la edición: erratas, cambios o adelantos del contenido de la próxima entrega, etc. Por ejemplo, el artículo “Dos palabras de los editores”, donde se habla del éxito de la publicación y se invita al público a suscribirse “aunque no reciban los tres primeros números que hasta hoy se han publicado” (*Museo* 120), ayuda también a calcular el número de páginas de cada entrega.

se esforzaron por ofrecer a sus lectores una revista no sólo estimable en cuanto a la calidad de su contenido, también por su impresión o formato. Entre las peculiaridades formales por las cuales representó esta revista una novedad editorial se puede considerar como la más relevante la inserción de litografías. Aunque esas litografías no se comparan en calidad con las que años más tarde embellecieron las páginas de *El Registro Yucateco*, *El Museo Yucateco* tiene el mérito de ser la primera revista en Yucatán con esas características de impresión.<sup>5</sup>

La intención de forjar una identidad nacional por medio de la literatura estuvo apoyada por el desarrollo de una litografía de carácter costumbrista. Como la literatura decimonónica, la litografía en México, en específico la de carácter costumbrista, formó parte integral de un movimiento cultural a la vez que político relacionado con la concepción de una identidad nacional. Imagen y texto se convirtieron, de manera paulatina, en un binomio característico de las revistas decimonónicas. En opinión de María Esther Pérez Salas, con la inserción de litografías se logró dar auge a la producción editorial en el país e “incursionar en las nuevas corrientes literarias, de las cuales el costumbrismo fue una de las que mejor integró texto e imagen; reforzar visualmente el romanticismo con una técnica muy a propósito para los temas manejados” (13).

El trabajo litográfico del *Museo Yucateco* se sitúa en los inicios del “proceso de integración de la litografía al género costumbrista” (Pérez Salas 15), que se dio en México de manera paulatina, ya que presenta, aunque todavía de manera indefinida, una perspectiva local o regional. Las ilustraciones del *Museo Yucateco* son el apoyo visual de textos de filiación romántica o costumbrista y aluden a lugares específicos de

<sup>5</sup> En la época en que aparece la revista yucateca eran contadas las colaboraciones nacionales con ilustraciones, debido a las condiciones precarias del trabajo litográfico en México. En los años en que se publica en Campeche *El Museo Yucateco* aderezado, aunque de manera modesta, con algunas litografías, en México se editaba *El Mosaico Mexicano* (1840-1842), revista que, a decir de María Esther Pérez Salas, es pionera de la prensa ilustrada (*Costumbrismo* 12). Esta circunstancia suma valor al esfuerzo de los editores yucatecos por hacer de su revista una publicación a la altura de las mejores del centro del país en ese momento, editadas acaso en situaciones menos adversas.

la región: el cementerio de Santa Lucía en Mérida, o la playa de San Román en Campeche. La tendencia a integrar texto e imagen, característica de la corriente romántica y costumbrista fue adoptada por los editores del *Museo Yucateco*. “Mis recuerdos” y “El cementerio de Santa Lucía” de Justo Sierra O’Reilly son artículos que permiten reconocer esa conjunción entre imagen y texto.<sup>6</sup>

En la “Introducción” a *El Museo Yucateco*, redactada por Vicente Calero, se expresa el concepto de literatura bajo el que determinó su proyecto cultural:

*Si el arreglo de nuestras ideas y la buena manera de expresar nuestros pensamientos fuera cosa de poquísima importancia, nosotros convendríamos [...] en que se des-terrasen los principios, los deseos y la marcha que se notan en una sociedad culta; pero no es así, pues los mismos que con más ardor atacan la literatura, porque no*

<sup>6</sup> “Mis recuerdos”, como “El cementerio de Santa Lucía”, aunque aparecieron sin firma en el tomo segundo de *El Museo Yucateco* son, sin duda, obras de Justo Sierra O’Reilly. En las carpetas de manuscritos de este escritor yucateco, localizados en la Biblioteca Campeche, se encuentra los borradores de los dos escritos. Es importante también mencionar que los manuscritos de ambos textos demuestran que el autor tenía en cuenta ya, al momento de escribirlos, la inserción de las viñetas o litografías que los embellecerían. En el borrador de “Mis recuerdos” y de “El cementerio de Santa Lucía” el autor señala (por medio de indicaciones como “viñeta A”, “viñeta B”, etc.) el lugar preciso donde habrían de incluirse las ilustraciones, tal y como fueron publicados en *El Museo*. Este dato es relevante también porque confirma, como bien ha mencionado Pérez Salas, que en las ediciones mexicanas del siglo XIX, los editores, literatos e ilustradores formaron equipos que buscaron darle mayor unidad al trabajo editorial.

Al parecer, las dos libretas de manuscritos autógrafos de Sierra O’Reilly, empastadas a la holandesa, que conserva la Biblioteca Campeche, y que datan del año de 1839 —según se indica en el primer folio de una de las libretas— fueron redactadas por el autor expresamente para la edición de sus dos revistas literarias, que vieron la luz años más tarde. En su conjunto, por su contenido, estos manuscritos son una suerte de borrador del proyecto literario que representó la edición de *El Museo Yucateco* (1840-1842) y de *El Registro Yucateco* (1845-1849). En la parte superior de primera hoja de una de las carpetas de los manuscritos se lee: *Colección de máximas, pensamientos sueltos, anécdotas, dichos notables, producciones de literatura, frases brillantes, etc. El fruto ó resultado de mis lecturas para mi uso y conocimiento privado. 1839*; y en la parte inferior el lema del *Museo Yucateco*, que corrobora la idea de que al iniciar la redacción de estos manuscritos, el autor tenía en mente que servirían para su proyecto editorial: *Floriferis ut apes in saltibus omnia libant, omnia nos itidem depascimur aurea dicta* (Lucret. Lib. III) [f.1 r.).

conocen su mérito, se esfuerzan con mucha necesidad en mostrarse correctos en su estilo, elocuentes en sus discursos (*Museo* 1) (Las cursivas son mías.).

Cuando los editores afirman que *el arreglo de las ideas y la buena manera de expresar los pensamientos* es una cualidad que distingue el quehacer literario dan cuenta de la amplitud del concepto de literatura, el cual comprendía casi todo lo “bellamente” escrito. En la “Introducción” del primer tomo de *El Registro*, quienes antes fueran redactores y editores del *Museo Yucateco* expresan de forma más directa la idea horaciana de mezclar lo “útil con lo bello”, que fue el criterio de selección del contenido literario de las dos revistas:<sup>7</sup>

Así es que las ciencias y la literatura, haciendo causa común, han marchado unidas por las innumerables sendas que abrió la imprenta a las mejoras sociales, llenando de este modo los deseos del hombre, que no halla completa satisfacción sino en la unión de lo útil y lo bello (*El Registro* 7).

En otro ensayo aparecido también en *El Registro*, titulado *Consideraciones sobre la situación y el porvenir de la literatura hispanoamericana*, el escritor cubano Dionisio Alcalá Galiano subraya esa amplitud del campo literario:

[...] según la clasificación de la misma escuela moderna a que pertenecemos, no habrá de entenderse por literatura tan sólo la poesía y las bellas letras, sino igualmente la historia, la metafísica, la crítica, la política teórica, y cuantos ramos en fin, hay del saber humano que no entren, como las matemáticas o la química, en la categoría de lo que suele denominarse *ciencias exactas*.

<sup>7</sup> María del Carmen Ruiz Castañeda define las revistas de ese período como “verdaderas misceláneas de literatura y conocimientos ‘curiosos o instructivos’ que cumplen, en diversos aspectos, el precepto horaciano, insistentemente repetido, de mezclar lo útil con lo agradable” (*Revistas literarias* 35). Al seguir este precepto, las revistas literarias se convierten en las productoras de las directrices en el gusto y la literatura de la época.

Esta concepción de la literatura se relaciona con la influencia del naciente romanticismo, movimiento al cual se refiere el autor como la “escuela moderna”, que determinó la elección del contenido de la revista. Sin embargo, las revistas de esa época solían presentar una suerte de eclecticismo estético; aunque por su novedad temática podían pasar por publicaciones de corte romántico, prevalecía en ellas una fuerte contención neoclásica. En *El Museo Yucateco* conviven lo neoclásico y el floreciente romanticismo; el estudio de lo antiguo y de lo moderno se mezclan en sus páginas para forjar una identidad literaria. Este rasgo se anuncia desde la introducción a la periódica:

Homero no tuvo necesidad de las reglas de Aristóteles para ser un gran poeta, ni Cicerón de los principios de Quintiliano para ser el maestro de la oratoria universal. Mas ahora preciso es que *el estudio de las obras clásicas, así antiguas como modernas, se una a la meditación de las costumbres de la época, porque al fin cada uno piensa según el siglo que vive* (*Museo* 1) (Las cursivas son mías.).

El fin didáctico de la literatura decimonónica puede apreciarse, de manera especial, en un género que proliferó en las revistas de la época: los artículos de costumbres y literarios. En *El Museo Yucateco* se encuentran los tempranos y valiosos ejemplos de los inicios de ese género en el país.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> El inicio de la tradición de los “artículos de costumbres”, tanto en España como en México, como cuadros “aislados” o independientes de un libro, se vincula con el momento en el cual se generaliza la prensa periódica y se popularizan las revistas literarias. El medio de difusión determinó en gran medida las características formales de este género, definido como una composición breve, en prosa o en verso, que tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares, o bien, la pintura moral de la sociedad. Sus temas son variados, entre los más frecuentes, se encuentra la descripción de tipos, escenas, incidentes, lugares o instituciones de la vida social contemporánea, con escasa o nula trama argumental. En su fondo y forma representa una especie de fusión entre el género ensayístico y el cuento (Ucelay da Cal 40).

Los artículos o cuadros de costumbres constituyen una parte significativa de la revista y varios de ellos, en particular los de Sierra O'Reilly, sobresalen por su calidad literaria. Hay que tener en cuenta que en ese tiempo apenas se comenzaba a definir este género literario en México, circunstancia que otorga mayor mérito al trabajo de los intelectuales yucatecos, editores de la revista, y habla de su interés por ofrecer una publicación periódica al tanto de los movimientos o tendencias literarias en boga y de su esfuerzo por colocarla a la altura de las que en ese momento circulaban en la capital.

En la revista aparecen nueve artículos de carácter costumbrista: "Campeche visto desde el mar", de Isidro Rafael Gondra (firmado *I. R. G.*), "A las niñas traviesas", de Justo Sierra O'Reilly, "Las diligencias y la feria de Izamal", de Justo Sierra O'Reilly (firmado *José Turrisa*), "Extravagancias de los enamorados", de Sierra O'Reilly, "A un petrimete" (firmado *Tu primo*), "Los aficionados" (anónimo), "A una *de tijeras*" (anónimo), "¡¡Qué Bula!!" (anónimo), "La almohadilla", de Justo Sierra O'Reilly.<sup>9</sup>

El artículo "Los aficionados" lleva por subtítulo *Boceto de un cuadro de costumbres*. "Los aficionados" (*Museo II* 88-92) es la pintura humorística de las personas que pretenden pasar por eruditos o diestros en diferentes artes y oficios. Entre otros artículos de vena humorista

<sup>9</sup> A Manuel Barbachano, colaborador de *El Museo Yucateco*, se le atribuye el haber implantado el costumbrismo como género literario en tierras yucatecas. Barbachano, habiendo cursado sus estudios superiores en Madrid, regresó a Yucatán con el bagaje literario de los costumbristas españoles, en particular de Mesonero Romanos y de Mariano José de Larra. De manera que no considero aventurado decir que las páginas de *El Museo* sirvieron a este escritor yucateco para ensayar ese género literario. Años más tarde, gracias a sus colaboraciones en *El Registro Yucateco*, será reconocido como uno de los mejores escritores de artículos de costumbres de su tiempo. En esa revista, Barbachano firmó sus artículos con el seudónimo de *Don Gil de las Calzas Verdes*, pero, desafortunadamente, en las páginas de *El Museo* no se encuentra ningún artículo con su firma. Sin embargo, porque fue uno de los principales editores y colaboradores de esta revista, se puede suponer que algunos de esos textos se deben a su pluma o, al menos, se corrobora el gusto de los redactores por ese género literario.

se encuentra “A una *de tijeras*” (*Museo III*: 107-109), donde se expone el carácter de una mujer crítica y chismosa; en “Un petrimete” (*Museo III*: 53-56), firmado con el seudónimo *Tu primo*, se esboza la imagen literaria de ese personaje “tipo” de la sociedad decimonónica, también conocido como “pisaverde”. No hay que olvidar que entre los personajes predilectos de la literatura costumbrista de la época, ya sea en poemas, relatos o artículos, se encontraban precisamente el “petrimete” y la “coqueta”. Los redactores del *Museo Yucateco* también aportaron especiales retratos literarios de estos “tipos”. Mención aparte se debe a los artículos costumbristas de Justo Sierra O’Reilly. El tipo de la “coqueta” fue trabajado por este escritor yucateco en su artículo “A las niñas traviesas” (*Museo I*: 234-235), con singular estilo, en un tono festivo, “agridulce” como él mismo lo define en el texto.

“Las diligencias y la feria de Izamal” (*Museo II*: 15-19), también de Justo Sierra O’Reilly, es ejemplo —al igual que el artículo “Los aficionados”, antes mencionado— de la presencia de lo anecdótico en este género de escritos. Por medio del relato lúdico de algunos de sus viajes en diligencia en territorio yucateco y de su visita reciente a la feria del poblado de Izamal, Yucatán, el autor ofrece una animada pintura de las costumbres de su sociedad. Es notable la riqueza de la pintura costumbrista realizada por Sierra O’Reilly en este artículo, la diversidad de detalles, de pinceladas, su habilidad para contener en un sólo lienzo literario, tipos, caracteres, *usos* y *costumbres* de su sociedad. En ese cuadro el autor describe el estado de las diligencias en el “país”, los hábitos y actividades del pueblo yucateco durante la feria. Además, este artículo tiene una estructura más compleja, ya que el autor incluye una breve anécdota a manera de otro cuadro de costumbres. Como en un juego de “cajas chinas”, este artículo contiene otro de su mismo género. Dentro del relato y cuadro de costumbre principal —sobre la feria y las diligencias de Izamal— se presenta la “pintura viva” con reflexiones “graciosas y picantes” del “tipo” de una coqueta, desde la pretendida perspectiva femenina de una señora “conocedora de los usos, costumbres y maneras de la sociedad meridana” (18).

“Extravagancias de los enamorados” (*Museo II*: 72-73) es otro de los artículos de Justo Sierra O’Reilly, en el cual satiriza desde un supuesto



punto de vista femenino algunos extraños hábitos de los hombres enamorados. A partir de la relación de dichas “extravagancias” o tácticas de enamoramiento, el autor bosqueja breves retratos literarios de personajes “tipo” de la sociedad decimonónica: el de un “lechuguino”, un “romántico”, o el de un “currutaco”. En este artículo, como en “Las diligencias y la feria de Izamal”, aunque con un tono más cercano a la sátira, Sierra O’Reilly realiza otra pintura donde encuentran cabida distintos caracteres de la sociedad de su tiempo. El último artículo de este género aparecido en *El Museo*, atribuible a Justo Sierra O’Reilly, se titula “La almohadilla” (*Museo II*: 197-199), dedicado a las lectoras, en el cual describe la costumbre femenina de emplear *la almohadilla* —accesorio parecido al *neceser* y los costureros de la época— como baúl de recuerdos amorosos. El autor “transcribe” en el texto el contenido de tres cartas de amigas que, según refiere, las robó de la *almohadilla* de “cierta niña” conocida suya. Con ese artificio otorga al escrito un estilo más ameno y consigue dar la impresión de ser cómplice del acecho a la supuesta vida “íntima” de un personaje femenino. La “transcripción” de esa carta, plena de errores ortográficos, es también un artificio literario del que se vale el autor para “satirizar” —y de esa manera “corregir y educar”— la manera de escribir de algunas mujeres de su época.

Si un artículo de costumbres es la pintura literaria de tipos, escenas, incidentes, lugares o instituciones de la vida social contemporánea sin más fin que el de la descripción por sí misma, en esta categoría puede inscribirse también la valiosa colaboración de Isidro Rafael Gondra, “Campeche visto desde el mar” (*Museo I*: 69-71). Esta colaboración bien puede considerarse un cuadro costumbrista por lo que tiene de “bosquejo pintoresco”, de pintura poética de la ciudad de Campeche vista desde el mar. El autor detalla distintos aspectos y planos de la ciudad: su arquitectura, su riqueza natural, gastronómica, así como algunos *usos* y *costumbres* de los campechanos. Asimismo, el cuadro de Gondra ejemplifica otro de los rasgos que, a decir de Pérez Salas, definen los artículos de costumbres: el estrecho vínculo entre pintura y literatura, el cual se percibe “en el momento en que se utilizan términos como *dibujo, lápiz, color, pincel*” (Pérez 41). Baste el siguiente fragmento para esclarecer esa idea:

[...] *delineando* con cámara oscura la hermosa vista de aquel puerto [...] abandonaba las ilusiones ópticas en que por medio de la *refracción de la luz* en el espejo, encontraba reducidas a menor proporción aquellas inmensas dimensiones, y en que arrojando el *lápiz* y el papel, sólo el término del crepúsculo vespertino me hacía volver (70).

Los artículos de costumbres del *Museo Yucateco*, aunque en opinión de sus mismos redactores sea definidos en ocasiones todavía como “boce-tos” o ensayos de ese género literario, lo cierto es que la mayoría representan ya acabadas y apreciables aportaciones al género.

#### LAS CRÓNICAS, “VIAJES SENTIMENTALES” POR YUCATÁN

Acaso la inclinación de Sierra O'Reilly por cultivar la crónica tenga relación con el hecho de que es un género que enlaza dos de sus más caras pasiones: la historia y la literatura. El mejor testimonio de su gusto por ficcionalizar o “novelar” la historia son sus “leyendas”; pero sus crónicas, aun cuando pretenden de manera primordial el registro del acontecer histórico, destacan por su peculiar estilo literario. Las crónicas donde la pluma del escritor yucateco se deja llevar de manera más abierta por los parajes de la poesía y la literatura, aunque sin olvidar la intención de fijar en su escrito un suceso histórico del cual fue testigo o protagonista —como corresponde al género en su dimensión periodística— son: “Mis recuerdos” y “El cementerio de Santa Lucía”.

En “Mis recuerdos” (*Museo II*: 116-119), el autor rememora algunos sucesos de trascendencia en su vida, relacionados con sus viajes en mar. La estructura de este escrito resulta interesante, se compone de distintos fragmentos de viajes entrelazados por un relato principal que otorga unidad al texto: la visita del autor a la playa de San Román, en Campeche. De tal manera, en esta crónica se amalgaman dos tiempos: el presente, representado por la descripción del paisaje de San Román, y el pasado, por la evocación de algunas travesías en mar:

He llegado con paso lento; estoy bajo la enramada, sentado sobre un cuarterón, y me hallo de repente en el lugar de una espléndida y magnífica escena. Esto sólo se ve y se siente. ¡Cómo la pluma va a trasladar al papel lo que el corazón puede apenas sentir, por la grandeza y sublimidad del objeto! (116).

Como se lee en ese fragmento, el autor se cuestiona sobre la posibilidad de referir al lector los sucesos de su vida de modo que pueda transmitirle, además de los hechos, las intensas emociones unidas a esos acontecimientos, aquello que el “corazón puede apenas sentir”. En efecto, la crónica decimonónica, sobre todo, la de viajes y en la pluma de ciertos escritores, se considera un género literario porque en el registro de lo “visto y vivido” hay no poco de lirismo, ya que el cronista suele involucrar en su relación del “suceso histórico” sus impresiones poéticas, la relación de sus “cuitas sentimentales”. No se olvide que en 1843, un año después de la aparición de “Mis recuerdos” en *El Museo Yucateco*, Manuel Payno definió los escritos de este género como crónicas de “viajes sentimentales”, al titular a una de sus colaboraciones a *El Museo Mexicano*: “Viaje sentimental a San Ángel”.<sup>10</sup>

En “Mis recuerdos”, Sierra O’Reilly realiza la semblanza poética de viajes y sucesos memorables en su vida. El fragmento inicial relata su primera travesía en mar:

<sup>10</sup> Uno de los testimonios que quedó como legado de la percepción que el propio cronista tenía de su trabajo es lo expresado por Manuel Payno en su crónica “Viaje sentimental a San Ángel”, publicada en 1843 en *El Museo Mexicano*:

He aquí un artículo en el que no encontrarán los lectores aventuras maravillosas, ni naufragios, ni incendios, ni desafíos, ni muertes. Cuando se cuenta un viaje al derredor del mundo, todo esto y mucho más puede haber; más cuando el viaje es de tres leguas y dura un día ¿qué queréis que haya de notable en él? No obstante amo tanto a mis desconocidos lectores, por la indulgencia con que toleran mis escritos, estoy tan acostumbrado a darles cuenta de mis aventuras, de mis sensaciones, y hasta de mis cuitas interiores, que me es imposible contarles en tono sentimental, a la manera de mi buen Sterne, mi viaje a San Ángel (*La República de las Letras* 331).

Cuando era niño hice mi primer viaje sobre el mar. Tenía entonces diez años... un norte, una borrasca, nos puso en tumbos de quedar sumergidos. Mi corazón no amaba a una belleza...: la que hoy ama, sólo era una tierna flor que nacía...! tal vez la ví y la admiré...! ¿qué me importaba la vida! [...] El furor de las pasiones calmará como calmó el norte impetuoso de ayer, será más suave y más duradero mi amor, como lo es la fresca brisa que *hoy* favorece a los dos veleros bergantines; que entran magestuosamente [*sic*] en el puerto (117).

Esos “viajes sentimentales” no tenían siempre como destino lugares distantes o extranjeros. “El cementerio de Santa Lucía” (*Museo II*: 111-114) de Sierra O’Reilly, o “La Alameda” (*Museo II*: 75-76) de autor desconocido, son otros ejemplos de la tendencia de los cronistas decimonónicos por convertir una visita a un sitio cercano, en estos casos situados en la ciudad de Mérida, en toda una “travesía sentimental”. “El cementerio de Santa Lucía” es una crónica valiosa en un aspecto literario, ya que el autor da fuerza poética a su relato al entretejerlo con la descripción de sus pensamientos y emociones, además de que le imprime su peculiar estilo novelesco y consigue crear un ambiente de suspenso.

De acuerdo con las tendencias nacionalistas, las crónicas decimonónicas tenían por tema viajes a regiones dentro del país, ya que se pretendía exaltar la belleza del territorio. Además de los ejemplos ya mencionados, existen tres crónicas más del *Museo* que se ocupan también de exponer la riqueza del territorio “nacional” (es decir, yucateco): “Un paseo por las ruinas de Uxmal” (*Museo I*: 195-199), anónimo, “Viaje a Bolonchén-Ticul” (*Museo I*: 217-221), firmado por *D. F. M. de A.*, y “Ruinas de Chichén Itzá” (*Museo I*: 270-276), firmado por *J. J. H.* (Juan José Hernández). En estas crónicas, si bien al estilo de Manuel Payno los autores urden la relación de su viaje con la de sus “cuitas interiores”, a diferencia de otras aparecidas en la revista, en ellas son más frecuentes las alusiones a datos históricos y geográficos sobre el lugar visitado.

Las únicas crónicas de viajes a lugares fuera del territorio peninsular, son las que corresponden a las dos entregas del “Libro de memorias. Fragmentos de mis viajes” (*Museo II*: 199-201); las cuales

dan cuenta de algunas travesías por Estados Unidos.<sup>11</sup> Un caso especial de las crónicas del *Museo* es el texto titulado “Un criminal” (*Museo I*: 338-342) de Justo Sierra O’Reilly. Esta colaboración se diferencia de otras crónicas del *Museo* en que no refiere ningún viaje o visita a algún lugar, ni un evento novedoso, pero sí se trata del registro de un acontecer de trascendencia en la vida del escritor; es el relato cronológico de un suceso extraño, vivido por el propio autor: su encuentro en varias ocasiones y en diferentes lugares (Campeche, Yucatán, Tabasco y México) con un criminal. Como su crónica “Mis recuerdos”, esta relación se divide en cuatro momentos que corresponden a cada encuentro del autor con el personaje que da nombre a su relato. En el primero, sucedido en el año de 1824, presenta y describe al personaje de su historia; el segundo encuentro con el criminal tiene por fecha el 22 de octubre de 1825 y por escenario la ciudad de Campeche; el tercero, tiene lugar en Tabasco a fines del año de 1827. El último momento narrado sucede el mes de agosto de 1838 en la ciudad de México, y podría leerse como una suerte de desenlace de la historia. Ahí el autor refiere la muerte de aquel “hombre funesto” con el cual, por extraña casualidad, había tropezado en varias ocasiones, en distintos lugares y había sido testigo de sus fechorías y fugas de la justicia.

Por su estructura y su estilo esta crónica bien podría leerse como un cuento. Además de su tono novelesco o literario, de su matiz ficticio, del manejo de la intriga o el suspenso en la narración, es posible identificar en el texto, como en un cuento, el principio y el desenlace de la historia. Sin embargo, es el mismo autor quien define su obra como una crónica, más bien como una “memoria”, al declarar en la introducción:

<sup>11</sup> Llama la atención esta circunstancia, si la relacionamos con la especial situación política de Yucatán en ese momento. No se olvide que Yucatán, por aquel tiempo, motivado por el deseo de independizarse de México, pretendía una alianza con Estados Unidos. Así, no es de extrañar que en las páginas de la revista se exalten también, a través de estas crónicas, algunos de los aspectos de la sociedad norteamericana.

Voy a contar a VV. SS. suscritores del Museo uno de los casos más terribles que hayan podido ocurrirme en el discurso de mis pocos años: un caso que en mi alma hizo tal impresión que no puedo recordarlo sin estremecerme [...] Este suceso lo tenía escrito en mi *libro de memorias*, y jamás me habría venido la idea de publicarlo si un amigo mío no se hubiera empeñado en que lo verificase (338) (Las cursivas son mías.).

Al final del escrito el autor vuelve a subrayar el carácter histórico, real, del hecho narrado, a la par que reconoce su urdimbre fictiva: “Este suceso es verdadero en todas sus partes, por más que se crea novelesco, ofrece en su simple relato multitud de reflexiones [*sic*] profundas que podrán hacer mis lectores”. Pero no es de extrañar esta similitud de la crónica con el cuento, ya que tanto las crónicas como los cuadros de costumbres decimonónicos, por involucrar las más de las veces alguna anécdota y por su estilo literario, se pueden reconocer como cercanos al cuento.

#### LAS *LEYENDAS* DE SIERRA O'REILLY, LA INAUGURACIÓN DE UN GÉNERO

El relato es uno de los géneros literarios de mayor importancia en la revista. En sus páginas están los inicios del cuento y la novela en Yucatán, géneros que alcanzaron esplendor gracias a la pluma de Justo Sierra O'Reilly. Como menciona Manuel Sol Tlachi, las “leyendas” de Justo Sierra O'Reilly pueden considerarse como “piedras de toque” en su narrativa, ya que le sirvieron de ensayo para la creación de sus obras mayores, las novelas *La hija del judío* y *Un año en el Hospital de San Lázaro* (Sol 10). La calidad literaria de estas leyendas es indiscutible; además, como advierte también Manuel Sol, no se trata de comparar los cuentos con las novelas, ya que los dos géneros responden a técnicas y estilos distintos (11).

Ahora bien, ¿cuál es la razón de llamar leyendas y no cuentos a estos relatos? A decir de Esquivel Pren, Sierra O'Reilly les daba el nombre de leyendas: “por mezclarse en la trama fingida mucho de suceso histórico, a veces traído en el vuelo de la tradición...” (*Yucatanense*

V 624). Por su parte, Manuel Sol ofrece una explicación más sencilla y precisa: “porque simple y llanamente en aquella época no existía la palabra ‘cuento’ con la acepción que le damos ahora” (17). En efecto, así como el concepto de literatura comprendía un vasto repertorio de escritos de naturaleza diversa, el término cuento era indeterminado; de hecho, se solían utilizar de manera indistinta las palabras historia, anécdota, leyenda y cuento para nombrar cualquier género de relato.

A pesar de esa falta de “conciencia de género” de los creadores de narrativa, a los ojos del lector de hoy la mayoría de las “leyendas” de Sierra O’Reilly se pueden percibir como cuentos, y algunas como novelas cortas. Si bien las fronteras entre los diversos géneros de narración breve no se encontraban delimitadas, Sierra O’Reilly sí tenía cabal conciencia, al parecer, de la diferencia entre una novela y un relato breve, llámese éste último leyenda, cuento, novela corta. Por ejemplo, en contraste con *La hija del judío*, en la mayoría de los relatos aparecidos en *El Museo Yucateco* la trama se encuentra organizada de modo que todo apunta hacia el desenlace, es decir, en sus leyendas no tienen cabida las digresiones.

Así, podrían leerse como cuentos: “La tía Mariana” (*Museo I*: 65-68), “Doña Felipa de Zanabria” (*Museo I*: 109-116), “Antes que te cases mira lo que haces” (*Museo I*: 132-135), “Los anteojos verdes” (*Museo I*: 99-100), los cuales aparecen firmados con los pseudónimos *José Turrisa* y *J. Tomás Isurre y Ara*, anagramas de su nombre. También son cuentos “Don Pablo de Vergara” (*Museo I*: 152-156) y “Don Juan de Escobar” (*Museo I*: 414-424) que se publicaron como anónimos, pero Esquivel Pren y algunos otros críticos e historiadores de la literatura yucateca los consideran también obra de Sierra O’Reilly. Esquivel Pren asegura que “tienen su inconfundible estilo, a más de que, por entonces, él era el único escritor de novelas en Yucatán” (*Historia de la literatura II*: 17). Sin embargo, al no tener datos suficientes que corroboren sin lugar a duda que son obra del editor del *Museo Yucateco*, me parece prudente considerarlos tan sólo como atribuibles.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> En las libretas autógrafas de Sierra O’Reilly se encuentran los borradores de todas las leyendas, a excepción de esos dos relatos, no aparece alguna mención sobre ellos.

Si se sigue la propuesta de que uno de los elementos que distinguen a la novela corta del cuento, aparte de la extensión, es la presencia de más de una intriga y “variadas imbricaciones de personajes” (Pavón 71), quizá resulte más adecuado referirse con ese término a “El filibustero” (*Museo I*: 187-193, 235-240, 310-317) y “Los bandos de Valladolid” (*Museo I*: 391-398 / *Museo II*: 61-72, 153-160). Conforme a la pretensión de los editores de que la revista representase un “Museo” de la riqueza cultural e histórica de Yucatán, las leyendas de Sierra O’Reilly tienen como trasfondo histórico el tiempo de la Colonia en la Península, a excepción del cuento “Don Juan de Escobar”, ambientado en los años de la lucha por la Independencia en Puebla y Veracruz. La inclinación por recrear literariamente épocas pasadas es un rasgo del romanticismo, no se olvide que así como los artistas europeos volvieron los ojos hacia la Edad Media, los hispanoamericanos exploraron nuestro pasado prehispánico y colonial. A diferencia de lo que sucedía con gran parte de los escritores del centro del país que comenzaban a privilegiar como venero de inspiración poética el mundo prehispánico, la pluma de Sierra O’Reilly prefirió como fuente la historia colonial yucateca registrada en documentos y obras de carácter histórico. Entre las principales obras históricas a las cuales acudió con fines artísticos se encuentra la *Historia de Yucatán* de Diego López Cogolludo y los *Manuscritos inéditos* de José Nicolás de Lara.

La primera de las leyendas que vio la luz en el *Museo* es “La tía Mariana”. El epígrafe resume en pocas líneas la trama del cuento y advierte, a la vez, de su fuente de inspiración: *Las tradiciones populares sobre las excursiones de Lorencillo el pirata*. El cuento relata los intentos frustrados del pirata Lorencillo por apoderarse de una joven de la villa, doña Rita, quien se encontraba al cuidado de su aya, la tía Mariana. La parte histórica del relato, anunciada en el epígrafe, es aquella que refiere la manera como Lorencillo se apodera de la iglesia de Jesús en uno de sus ataques a la villa de Campeche, y la muerte de la tía Mariana ante la impresión y el miedo que le causa la sola presencia del pirata. Sin embargo, el autor añade la historia de doña Rita, la bella joven custodiada por la vieja aya, a quien Lorencillo intenta raptar, para otorgarle un cariz más novelesco a la trama.



Cabe mencionar que, a diferencia de otros relatos de Sierra O'Reilly en los cuales los protagonistas son piratas, en "La tía Mariana" este personaje no se encuentra presentado de manera idealizada. Ciertamente que el interés por el pasado colonial es una tendencia del romanticismo, como lo es la predilección por personajes marginados de la sociedad, la figura del pirata por ejemplo, pero en este relato de Sierra O'Reilly aún no se percibe en este personaje un tratamiento romántico. Dicho de otro modo, no se describe a Lorencillo con todos los atributos que definen al héroe romántico, más bien se le presenta como un hombre impulsivo, apasionado, salvaje, pero aún no se le imprimen esos rasgos de nobleza y heroísmo que caracterizarán a estos personajes desde la perspectiva del romanticismo. La imagen de Lorencillo el pirata, tal como se presenta en este cuento, no parece tener por intención provocar empatía, está todavía lejos de ser la pintura de un héroe romántico:

[...] un hombre de estatura regular, color ceniciento, ojos relumbrosos, señalada la cara con varios machetazos y cubierta la boca de dos descomunales y sucios mostachos [...] un traje burdo de marinero, pendiendo de su lado un corvo sable, y portando en el cinturón de gacela dos puñales, una daga, un par de pistolas pequeñas y otro de gruesos trabucos. Servíale de apoyo un fuerte chuzo de hierro, y de sombrero una enorme gorra de lana amarilla pintarrajeada de encarnado; y el conjunto de esta figura sólo podía compararse con *Satanás*, si es que Satanás tiene esa figura (66).

"La tía Mariana" es el primer testimonio literario de la pasión de Sierra O'Reilly por el tema de la piratería del siglo XIX.<sup>13</sup> Aunque cabe mencionar

<sup>13</sup> De hecho, en el número anterior a la publicación de esa leyenda, al final de la primera entrega de los fragmentos de la *Historia de Yucatán* de López Cogolludo bajo el título "Antiguallas de Yucatán" (*Museo I*: 106-109) aparece una nota del editor en la cual avisa de la escasez de documentos "serios" sobre las excursiones de los filibusteros a las costas de Yucatán, y exhorta a los lectores a proporcionar cualquier dato o noticia al respecto: "Las tradiciones populares, principalmente de Campeche refieren mucho del Pie de Palo [*sic*], de Diego el Mulato y de Lorenzillo [*sic*]; pero ni de Lorenzillo, ni de Diego el Mulato ni del Pie de Palo sabemos nada a derechas" (*Museo I*: 29). Este interés por recabar información fidedigna sobre esos pasajes y protagonistas de la historia de Yucatán anuncian ya la inclinación de Sierra

que *Los filibusteros del siglo XIX*, obra que anunció pero que al parecer nunca finalizó o, al menos, hasta ahora se desconoce, hubiera sido la muestra más representativa de su entusiasmo por ese filón de la historia de su país y, con seguridad, ahí debió haber entretejido a la trama novelesca todos los datos recopilados durante años de investigación que, como se advierte en la nota, había ya comenzado en el tiempo del *Museo Yucateco*.

Entre las leyendas del *Museo* es, sin duda, “El filibustero” el mejor ejemplo de su predilección por el tema de la piratería.<sup>14</sup> Publicada por entregas en el primer tomo de la revista, esta leyenda es la más extensa, después de “Los bandos de Valladolid” y, acaso, la mejor lograda de ese conjunto de narraciones. En “El filibustero” el autor inserta una nota al pie del relato para anunciar el sustrato histórico de su relato, para imprimirle el sello de verosimilitud característico de este género de relatos: “Esta leyenda es toda histórica, casi hasta en sus más insignificantes circunstancias” (*Museo I*: 187). El venero de su inspiración fue la *Historia de Yucatán* de Diego López Cogolludo, en específico el fragmento publicado en el primer número del *Museo Yucateco*, donde el historiador refiere el ataque pirata a la villa de Campeche ocurrido el 11 y 12 de agosto de 1633, dirigido por *Diego el Mulato* (aunque *Pie de Palo* era el capitán), casi con los mismos elementos con los cuales Sierra O’Reilly construye su relato; es decir, el mismo escenario, la misma fecha, los mismos protagonistas, las acciones y descripciones. Como lo hace notar el propio autor, hasta “insignificantes circunstancias” de su cuento se encuentran documentadas en la obra histórica de López Cogolludo.<sup>15</sup> Pero aquí interesa subrayar la habilidad del

O’Reilly por ese tema, el cual explorará más como literato que como historiador.

<sup>14</sup> Sin mencionar, claro, su novela *Un año en el Hospital de San Lázaro* que, como se ha señalado, pretendía formar parte de la obra mayor: *Los filibusteros del siglo XIX*.

<sup>15</sup> Baste citar el siguiente extracto de la relación de López Cogolludo, aparecida en el tomo I del *Museo Yucateco*, para corroborar lo que el propio Sierra O’Reilly advierte sobre su relato. En las líneas siguientes pueden leerse algunos de los elementos con los cuales el escritor yucateco urdió la trama de su leyenda o novela corta:

El peligro que amenazó aquel año se vio ejecutado en el siguiente de 1633. Viernes

autor para construir una ficción a partir de esos sucesos históricos. Con sólo comparar el estilo narrativo de cada obra al referir un mismo evento (el ataque de *Diego el Mulato* a Campeche en agosto de 1633) se puede de inmediato confirmar que en el relato de Sierra O'Reilly la intención estética es esencial. Es de notar que la historia central de "El filibustero" es la del amor entre *Diego el Mulato* y Conchita Suárez de Mantilla y en esa trama amorosa ficticia (al menos no documentada en un discurso histórico) se concentra la parte novelesca del relato. Además en este cuento es más claro el matiz romántico, sobre todo, en la manera como el autor delinea la figura del pirata. A diferencia de Lorencillo, a quien, como se ha visto, Sierra O'Reilly pinta en "La tía Mariana" sin atributos que lo exalten, *Diego el Mulato* sí es presentado como un héroe romántico. En "El filibustero" el pirata se ennoblece, aun cuando se le describa al principio como a un criminal con "fama de sangre", que "había comido la carne de un indio en Río Lagartos, y bebido el agua salobre de una ciénaga" (188) se justifica su terrible conducta por la fuerza de la fatalidad; es decir, *Diego el Mulato* no eligió vivir en el crimen, fue el destino el que lo arrastró por esa senda, circunstancia que lo transforma de criminal a víctima. La *fatalidad*, concepto caro a la ideología romántica, que marca la vida del pirata

once de agosto parecieron a la vista de Campeche diez navíos, los siete de mediano porte, y los tres grandes se quedaron muy afuera [...] Sábado siguiente al amanecer, día de Santa Clara, salieron a tierra más de quinientos infantes de diversas naciones, holandeses, ingleses, franceses, y algunos portugueses que andaban alzados con los enemigos. Venía por cabo y era quien las trajo como guía, Diego el Mulato, corsario tan conocido, criollo de La Habana, donde fue bautizado. Salieron por la puerta de San Román, que cae al occidente de Campeche. El capitán principal de los enemigos era aquel tan nombrado corsario, que tanto molestó las costas de estas provincias, y llamaron *Pie de Palo*. Defendíala el capitán Domingo Galván Romero [...] llegó a tiro el enemigo, y a un mismo tiempo se correspondieron la opugnación y la defensa, porque de la trinchera le dispararon las piezas gruesas y arcabucería a un tiempo [...] Hizo alto el escuadrón, luego como que se retiraba. Incauto el capitán Galván salió con la infantería en su seguimiento, y a poco trecho volvió el enemigo a hacer cara [...] y de la primera rociada que alcanzó mataron al capitán Galván [...] Pasando vio *Diego el Mulato* al capitán Galván muerto de que mostró gran sentimiento, porque había sido su padrino cuando lo bautizaron (*Museo I: 25-27*).

alcanza, irremediabilmente, a la mujer que ama. Conchita, la bella y delicada heroína romántica, se convierte también en víctima ineludible del mal sino que persigue a su amado, ya que como aclara el narrador: “Jamás los ojos del pirata se habían fijado inútilmente en los de una mujer; jamás habían dejado de inspirar amor delirante y frenético. ¡Desventurada Conchita! ¿A dónde podrá huir?” (190).

La trágica escena final tiene como trasfondo el paisaje de un mar embravecido, así se establece la correspondencia entre paisaje y el “mundo interior” de los protagonistas que es característica de los relatos de tendencia romántica. En esa escena los dos amantes se encuentran en la embarcación pirata, ahí, de súbito, la heroína descubre por fin la verdadera identidad de su amado<sup>16</sup> (*Diego el Mulato*, el asesino de su padre) y se desvanece de la impresión. La última imagen que el autor nos ofrece del pirata es metáfora de esa *fatalidad* que, como declara el mismo protagonista, lo “arrastra y sume en un insondable abismo”: “El pirata se arrojó al mar, y pronto quedó sumergido entre las ondas...” (*Museo II*: 317).

Con la publicación de estas narraciones históricas, en particular con “La tía Mariana” y “El filibustero”, Sierra O’Reilly inaugura el género novelístico en Yucatán y también la novela de piratería en nuestro país. Entre sus influencias literarias, además de los principales exponentes franceses de la novela de folletín, como Eugène Sue y Alexandre Dumas, se encuentran los escritores ingleses Samuel Richardson, Bulwer-Lytton; pero, sobre todo, Walter Scott y lord Edward George Byron, quienes habían tratado ya de manera romántica la figura del pirata; el primero, en su novela *El pirata* publicada en 1822, y el segundo, en su poema homónimo. Sierra O’Reilly no fue inmune a la influencia del romanticismo que dominaba el ámbito literario de la época; fue admirador de la pasión y el elemento imaginativo que caracterizaba a esta corriente estética, la cual absorbió, de manera primordial, de las obras de lord Byron y Victor Hugo. Sin

<sup>16</sup> Cabe recordar que la existencia de un “terrible secreto”, el cual es por lo general revelado casi al final de la historia, y que trastorna la vida de los protagonistas, es también un elemento constante en los cuentos decimonónicos de corte romántico.

embargo, como bien ha hecho notar Ermilo Abreu Gómez, el autor yucateco no abrazó por completo la corriente romántica en sus obras literarias, tan sólo el elemento imaginativo y, por tanto, su estilo conserva las formas tradicionales y clásicas (35). Por su parte, Hernán Lara Zavala asegura que es precisamente por esta especie de eclecticismo de movimientos estéticos que la literatura de Justo Sierra O'Reilly se ha mantenido en el interés del lector actual (Lara 152). El no caer en los excesos del romanticismo permitió a su literatura acentuar su poder narrativo, y lograr mantener, lo más importante, el interés del lector. Ciertamente, en sus leyendas, por ser sus primeros esbozos de novela, aún no se encuentra desarrollado de manera definitiva el estilo que distinguirá su narrativa, pero sí es posible reconocer algunos de los trazos que delinearán el estilo de sus obras mayores. La convivencia de elementos románticos con formas clásicas que Abreu Gómez señala como marca distintiva de su obra, ya se atisba en algunas de las leyendas; por ejemplo, en "El filibustero", donde el "elemento imaginativo" propio del romanticismo determina la configuración de *Diego el Mulato* y su amada Conchita, sin que por ello el relato logre desprenderse de su fuerte sujeción neoclásica. De hecho, como se ha insistido, este eclecticismo es un atributo general del contenido de la revista.

"Los bandos de Valladolid" es la leyenda más extensa aparecida en *El Museo Yucateco*, a pesar de que se encuentra incompleta, ya que sólo se publicaron las tres primeras partes. Como bien hace notar Manuel Sol, los lectores nos quedamos intrigados, en espera del desenlace de la historia de amor y traición de Frasquito y doña Perfecta Sánchez de Aguilar, esposa del alférez real, cuya perfidia debió explicarse en la cuarta parte del relato (Sol 18). Ni siquiera en las libretas autógrafas de los borradores de todas sus leyendas aparece concluida esta novela. Es de extrañar esta circunstancia ya que, como también señala Manuel Sol, Sierra O'Reilly parecía tener especial predilección por esta historia. Así lo demuestra el hecho de que no haya dudado en ofrecerla al poeta y dramaturgo español don Antonio García Gutiérrez, a su llegada por primera vez a la ciudad de Mérida, quien a su vez se inspiró en ella para escribir su obra de teatro titulada precisamente "Los bandos

de Valladolid” (Sol 18).<sup>17</sup> La trama de índole histórica —a saber, el altercado político entre los dos bandos de Valladolid— sí llega a una especie de desenlace, en las tres partes que vieron la luz, con el triunfo del bando de la gente del pueblo dirigida por don Francisco Pérez Sarmiento, alias Frasquito, por encima del bando de los *ricos hombres* de la villa; en cambio, la trama amorosa se halla trunca, pues apenas se comenzaba a detallar en el último capítulo aparecido. La parte histórica del relato se encuentra documentada en los *Manuscritos inéditos* de José Nicolás de Lara, también publicados por entregas en *El Museo Yucateco*, los cuales a pesar de su índole de documentos históricos tienen también un estilo bastante novelesco.<sup>18</sup> Es el propio narrador quien indica el sustento histórico de su relato, al transcribir en la tercera y última parte un acta que data del año 1688 donde el rey Carlos II nombra alguacil de Valladolid al capitán don Francisco Pérez de Sarmiento. Además, por si no fuera evidente esta circunstancia, como lo hiciera en “El filibustero”, el autor inserta una nota donde especifica cual fue su fuente histórica:

Sobre el texto de la precedente acta, se ha escrito esta leyenda. Aquel documento, a excepción de una u otra alteración existe en una copia antigua que poseemos, debido a un distinguido amigo nuestro, a quien estamos muy reconocidos. La actual ciudad de Valladolid, es nuestra patria querida y sentiríamos

<sup>17</sup> Manuel Sol, en su “Introducción” a *El filibustero...*, aventura una serie de hipótesis sobre la razón que determinó a Sierra O’Reilly a dejar inconclusa esta leyenda:

¿Por qué Sierra O’Reilly la dejó inconclusa? ¿Quizá para no herir la susceptibilidad de los vallisoletanos que, según una nota del mismo autor, se sintieron agredidos cuando habló de su sentido del honor y de que se consideraban los patriarcas de la nobleza yucateca? ¿Se habrá tratado de un gesto de modestia al no querer competir con el autor de *El Trovador y Venganza Catalana*? ¿O a lo mejor pensó ocuparse de obras más ambiciosas, pues hacia esas mismas fechas empezó a redactar lo que muy pronto sería la primera novela de un ingente ciclo novelesco que como él mismo nos lo dice, en una nota final de *Un año en el hospital de San Lázaro*, se llamaría *Los filibusteros del siglo XIX*? (Sol 18-19).

<sup>18</sup> “El secreto del ajusticiado”, cuento de Sierra O’Reilly publicado en *El Registro Yucateco* se encuentra también documentado en parte en esa obra de José Nicolás de Lara, en los mismos pasajes que inspiraron “Los bandos de Valladolid”.

en el alma que algún impertinente de los que hay en todas partes, creyese que pretendíamos ridiculizarla; y esto no lo decimos sin motivo [Nota del autor.] (*Museo II*: 160).

El cuento “Doña Felipa de Zanabria” se publica en una sola entrega en el tercer número de la revista y, al igual que “La tía Mariana” y “El filibustero”, aparece firmada con el seudónimo *José Turrisa*, anagrama del nombre del autor. Como en las otras leyendas, en esta narración el autor expone desde el inicio el sustrato histórico de su relato al citar como epígrafe fragmentos de un documento o manuscrito antiguo, el cual anuncia en pocas líneas la trama:

[...]Cuando la jura de este Sr. Rey (D. Felipe IV) era alférez real el maestre de campo, Alonso de Zanabria, como vos sabéis, fue muy infeliz dentro de su casa, por querer casar [...] Hija [...]de México [...]

Fragmentos de un antiguo M. S. sin rubro y sin fecha. (*Museo I*: 109.)

Y páginas adelante, en nota a pie, insiste en lo poco o casi nada que hay de ficticio en su relato:

Todos los nombres que se citan con muchas de las circunstancias que se han referido, pertenecen a nuestra historia. Así que este cuento tiene mucho de histórico, y se ha escrito con la mira de desenvolver algunos hechos antiguos [Nota del autor.] (112).

Este cuento gira en torno de una sola peripecia: don Alonso de Zanabria desea casar a su hija doña Felipa de Zanabria, en contra de su voluntad, con el caballero Cervantes, personaje principal de la ciudad de México. Ante la renuencia de su padre, doña Felipa toma la decisión de convertirse en religiosa. El relato finaliza en el momento en que la protagonista toma los votos religiosos y su padre, conmovido, le otorga el perdón.

“Los anteojos verdes” y “Antes que te cases mira lo que haces” son las leyendas más breves escritas por Sierra O’Reilly para *El Museo*,

firmadas con el seudónimo, anagrama de su nombre, *J. Tomás Isurre y Ara*. A diferencia de las demás leyendas, estos relatos presentan rasgos muy similares a los que definen a una anécdota. Y no me refiero sólo al hecho de su extensión breve sino, de manera particular, porque narran sucesos curiosos en un tono didáctico; es decir, a manera de un “ejemplo” o ilustración. “Los anteojos verdes” cuenta un lance cómico sucedido en la villa de Campeche, cuando de un bergantín llegado a puerto descendió un peculiar personaje de origen estadounidense, “un diabólico hombrecillo que tenía... ¡un par de anteojos verdes...!” (*Museo I*: 99). Con un tono lúdico y ligero, el cuento refiere el acoso del cual fue víctima el extraño personaje, a causa del morbo que desencadenó su excéntrico aspecto en los “muchachos” de la villa, en específico, sus “anteojos verdes”.

En contraste con la estructura sencilla de la anécdota, en la cual lo importante es el hecho referido más que la manera o estilo literario con el cual es narrado el evento, en este cuento se puede observar un artificio literario relativamente más complejo. Por ejemplo, al final del cuento el narrador se convierte en personaje; se le involucra en un diálogo con otro personaje, un curioso que le solicita más datos históricos acerca del evento que ha relatado:

—Y ¿quién era alcalde ese año? Mr. de los anteojos —preguntóme entonces un curioso, a quien hacía esta narración.

—Señor mío —respondíle—, hasta tanto no puedo decir a usted, porque el archivo está totalmente perdido, y no parecen los libros de actas, posesiones, ni maldita cosa. Usted haga forma de averiguarlo por otras vías, que no sean las ordinarias (100).

El narrador reitera la veracidad del suceso contado y también, aunque ahora de manera indirecta, la importancia de rescatar nuestro pasado histórico de los archivos y documentos antiguos:

Supé posteriormente que el pobre de nuestro amigo andaba muy empeñado en averiguar este punto, y que le fue imposible aclarar la verdad ni en la oficina del cabildo ni en ninguna otra.



¿No es una lástima que hayamos perdido todos nuestros archivos? ¿No sería bueno poner remedio a este inconveniente? (100).

El cuento “Antes que te cases, mira lo que haces”, desde el título deja en claro su carácter didáctico o moralizante; comienza con una breve reflexión sobre el adagio popular que sirve de título. La frase inicial se presenta como continuación de lo expresado en el título, y especifica el sentido otorgado al refrán en el cuento: “Y sobre todo (añadía un honrado hijodalgo de antaño, por vía de comentario al adagio) cuídate mucho de hacer semejante locura con una mujer que no haya pasado las viruelas” (*Museo I*: 132). Como suele suceder en las narraciones decimonónicas, el autor recurre al planteamiento de una situación inicial, una historia que sirve de introducción a la historia central: la reunión de varios personajes en el atrio de la parroquia de Santa Ana en Mérida, durante la cual uno de los asistentes narra la historia que da nombre al cuento. En esa introducción, el autor presenta un breve bosquejo de una de las costumbres religiosas del pueblo yucateco:

Los viernes sobre todo, acudíamos al *rendez-vous*, con una puntualidad admirable. Pocas imágenes de santos hay en Mérida que tengan un séquito más pronunciado como un San Francisco de Paula pequeñito, que se venera con mucha devoción en aquella iglesia [Santa Ana]; y en ese día de la semana es cuando van las gentes en romería a rezar la trecena del santo patriarca, y pedir a Dios, por su mediación, lo que más le conviene. Yo no sé por qué las niñas que han llegado a la edad núbil tienen al santo una devoción especial. Ello es que frecuentan mucho las trecenas: trecena acabada, y trecena comenzada.

De ese modo inicia la historia de don Toribio, un hombre frívolo que elige como esposa, de entre cinco hermanas, a la más hermosa pero de carácter más difícil y sin ninguna virtud moral o espiritual, y por esa decisión recibe el castigo de que su mujer, a causa de la viruela, se convirtiera en “un monstruo capaz de causar miedo a un perro, que nunca teme la fealdad”. Sobra aclarar la enseñanza moral de este relato, el cual finaliza con la repetición del adagio que lo titula.

“Don Pablo de Vergara” y “Don Juan de Escobar” son los últimos cuentos que integran la serie de “leyendas” escritas o atribuibles a Sierra O’Reilly. “Don Pablo Vergara” cuenta la historia de amor de ese personaje con doña Leonor Ordoñez. Por principio, el narrador describe brevemente el tormento padecido por el matrimonio a causa de los celos desmedidos de don Pablo, situación que desencadena las acciones: la huida de la esposa a un convento, su decisión de fingirse muerta, el consecuente sentimiento de culpa en don Pablo y su determinación de volverse seminarista. El cuento termina con el reencuentro de los esposos en uno de los pasillos del convento donde habría de profesar don Pablo. Dicha escena final tiene un matiz un tanto “fantasmal”, gracias, entre otros aspectos, a que se oculta al lector el hecho de que doña Leonor no está muerta, y éste se entera de la verdad al mismo tiempo que el protagonista, recurso que acentúa el suspenso y la intriga en el relato:

Mas a las ocho de la noche, cierta figura embozada solicita hablar con el provincial del convento [...] se le introdujo en una sala escasamente alumbrada por una lámpara que tenía traza de no haber sido atizada en todo el día [...].

—¿Y usted qué busca en mi celda? ¿Qué me queréis? ¡Dios me libre! ¡Jesús mío! ¡Hermano Andrés, hermano Andrés! —gritaba el pobre llamando a su lego para que viniese a ayudarle en tan inesperado conflicto—. ¡Cómo va a ser esto —decía asustado—, si usted señora ya murió!

—Pero vengo a buscar a mi don Pablo [...].

La que se decía Doña Leonor viendo la inquietud y el miedo del provincial, se salió del cuarto, y él se quedó sudando a mares y tosiendo más que nunca. Bajaba por una escalera oscura la de Ordoñez al mismo tiempo que subía don Pablo. ¡Qué encuentro! Le echa los brazos al cuello.

—¿Me conocéis? —le dijo

—Tú eres Leonor...! —y no se habló más en esta patética escena, se quedan algún tiempo inmóviles.

El cuento “Don Juan de Escobar” tiene ciertamente el “estilo” del escritor yucateco, aunque no deja de llamar la atención que sea el único no ambientado en la época de la Colonia en Yucatán, sino en el tiempo de las luchas de Independencia, en los estados de Puebla y Veracruz.

Narra la trágica historia de amor entre un soldado insurgente, don Juan de Escobar, y doña Guadalupe, la joven hija de un mercader simpatizante de la causa de los “realistas”.

Las leyendas que Justo Sierra O'Reilly escribió para *El Museo Yucateco* se cuentan entre las colaboraciones por las cuales esa revista es considerada una joya de la hemerografía mexicana del siglo XIX. Son el testimonio de los primeros pasos del escritor yucateco en su aspiración de forjar una literatura propia, “nacional”, y desarrollar un género: el de la novela histórica mexicana. Aunque no son las únicas colaboraciones de este género que dieron realce literario a esa publicación. El cuento “El Visitador” de Ignacio Rodríguez Galván es otro de los apreciables aportes literarios que albergan las páginas del *Museo*. Este cuento, ambientado como las leyendas de Sierra O'Reilly en los tiempos de la Colonia, es una más de las piedras de toque de la narrativa de corte histórico en nuestra país. Además, confirma la predilección del editor por los relatos de trasfondo histórico y por las narraciones breves.

La vena romántica que fluye por las páginas del *Museo*, sin detener del todo su cauce neoclásico, no sólo se atisba en algunas de las leyendas de Sierra O'Reilly, sino que también se puede percibir, sobre todo, en la elección de otros cuentos de hechura extranjera. Es el caso de “El muerto novio” de Washington Irving o “La fuente de amor” de autor desconocido, ambos ambientados en la época medieval, que por su tema y estilo se adecuan a las tendencias del romanticismo. Hay que recordar que una de esas tendencias románticas fue la de volver la mirada hacia el pasado, la de explorar la historia propia con fines literarios. Y mientras los escritores europeos se inspiraban en los tiempos medievales; los escritores mexicanos tomaron como fuente la época de la Colonia. En algunos relatos de Sierra O'Reilly se advierte cierta inclinación a describir el escenario con referencias a una ambientación medieval. En “Los bandos de Valladolid”, por ejemplo, escribe: “[...] el buen caballero, creía ver dibujada la sombra de *Lorencillo* en aquel como castillo encantado” (*Museo I*: 393). Aunque justifica estas comparaciones a un ámbito no propio de nuestro contexto al declarar en una nota al pie: “No se crea exagerada esta locución. Multitud de cosas antiquísimas existen en Valladolid, cuyo solo aspecto de grandeza

azora la imaginación [...]” (393). Otro ejemplo más se puede leer en el cuento “Don Pablo de Vergara”. En algunos aspectos ese cuento recuerda ciertas escenas de “El muerto novio” de Washington Irving, también publicado en la revista; en específico, la semejanza se establece con la escena, arriba citada, del cuento de Sierra O’Reilly que sucede en los pasillos de un viejo convento, cuando la “esposa muerta” se descubre ante su esposo y le revela que su muerte es una simulación. En suma, todos los cuentos del *Museo* tienen por rasgo común cierto aire de leyenda, exploran poéticamente la historia propia, los hechos y las costumbres que dan identidad a un pueblo.

#### LA POESÍA, LOS PRIMEROS ACENTOS ROMÁNTICOS

Como en la narrativa, en la poesía de *El Museo Yucateco* es definitiva la postura romántica de las colaboraciones de la revista. Sin embargo, muchos de los poetas que figuran en *El Museo Yucateco* representan un período de transición entre el neoclasicismo y el romanticismo. En la revista se publicaron 24 poemas de autores neoclásicos y románticos, aunque, en general, se observa una tendencia más acusada hacia el romanticismo. Seis de los poemas pertenecen a poetas nacionales, yucatecos y mexicanos: “A un árbol en invierno” (*Museo I*: 2) y “A un suspiro” (*Museo I*: 116) de Vicente Calero, “La vuelta a la patria” (*Museo II*: 127-128) de Wenceslao Alpuche, “La oración de la tarde” (Imitación de Mr. Lamartine) (*Museo I*: 93-94) y “Elisa en la primavera” (*Museo I*: 202) de José Joaquín Pesado, y “La sonrisa del pudor” (*Museo I*: 221-222) de Guillermo Prieto. Se reprodujeron ocho poemas de autores españoles, la mayoría de ellos precursores del romanticismo: “Traducción de Víctor Hugo” (*Museo I*: 320), “Para el álbum de una señorita” (*Museo I*: 366-367) y “La noche” (*Museo II*: 73-75) de Antonio García Gutiérrez; “A un niño” (*Museo I*: 63-64) y “El pescador” (*Museo I*: 156-157) del joven poeta Eugenio de Ochoa, acérrimo romántico y detractor de los neoclásicos; “El reló” [*sic*] (*Museo II*: 87) de José Zorrilla, poeta y dramaturgo también de acentos

románticos; la “Canción del pirata” (*Museo I*: 33-34) de José de Espronceda, y “Una cena” (*Museo II*: 175-176) de Baltasar Alcázar. También se publicó el famoso poema “Versos. Escritos en el álbum de una señorita imitando a Lord Byron” (*Museo I*: 320) del poeta romántico de origen cubano, radicado en ese tiempo en México, José María de Heredia.<sup>19</sup> Asimismo aparecen dos traducciones de poemas de Lamartine: “El templo” [Meditación 22 de Lamartine] (*Museo I*: 277) cuyo traductor firma con las iniciales *G. L. O.* y “Pensamientos de los muertos” (*Museo II*: 188-191), traducido por Francisco Manuel Sánchez de Tagle, con una dedicatoria a don Andrés Quintana Roo. Los siete poemas restantes: “Mi ensueño” (*Museo II*: 30), “A un joven retratándose en el daguerrotipo” (*Museo I*: 68-69), “Oriental” (*Museo I*: 261-264) firmado con el seudónimo *El Beduino*, “Memoria e imaginación” (*Museo I*: 440), “El egoísmo” (*Museo I*: 464-465), “La abuela servil y el nieto liberal” (*Museo I*: 465-466) y “La tempestad” (*Museo II*: 110) aparecen como anónimos.<sup>20</sup>

Como se puede advertir, los más de los poetas que se consignan en la revista tienen, en mayor o menor grado, filiación al romanticismo. No es gratuito que en sus páginas figure, por ejemplo, Wenceslao Alpuche y no Andrés Quintana Roo, ya que en la poesía del primero, aunque no se abandona del todo la tradición neoclásica, sí pueden leerse definidos acentos románticos, de manera más contundente que en la poesía de su compatriota, más arraigada en el neoclasicismo. De hecho, el poema de Alpuche “La vuelta a la patria”, seleccionado por los editores por su tema nacionalista —regionalista si se quiere—,

<sup>19</sup> Con este poema, publicado por vez primera en 1826 en *El Iris*, Heredia se convierte en el primer imitador de lord Byron, tanto en México como en España.

<sup>20</sup> Esquivel Pren asegura que en *El Museo Yucateco* se encuentra dispersa la obra de los poetas yucatecos: Luis Aznar Barbachano y Miguel Duque de Estrada Leclerc. También afirma que, además de “A un árbol en invierno” y “A un suspiro”, existen otros poemas de Vicente Calero en la revista; sin embargo, no especifica el título de ninguno de ellos (*Historia de la literatura...* 143, 150, 160). Si esto fuera cierto, habría que atribuirle a esos tres escritores yucatecos la autoría de algunos de los poemas anónimos mencionados. Sin embargo, al no tener datos precisos, no considero adecuado hacer alguna conjetura al respecto.

corresponde a los lineamientos ideológicos y estéticos de la publicación, ya que es una de sus composiciones de mayor tono romántico. Algo similar sucede con José Joaquín Pesado, quien fue entre los escritores de la Academia de Letrán uno de los más conservadores, ya que nunca padeció de desenfrenos románticos como varios de sus compañeros. Sin embargo, los poemas con los cuales figura en la revista, “La oración de la tarde” y “Elisa en la primavera”, pertenecen precisamente a su moderada faceta romántica. “La oración de la tarde” es un poema a imitación de la poesía de Lamartine. Incluso, algunos de los poetas españoles consignados, como Eugenio de Ochoa, José de Espronceda, o Antonio García Gutiérrez son escritores de reconocida vena romántica. Y ni qué decir de los poemas traducidos o imitados, todos pertenecen a autores identificados con esa corriente, en particular, Lamartine y lord Byron. Así, la poesía en *El Museo Yucateco*, aun cuando no se encuentra totalmente despojada del rigor neoclásico, sí denuncia una predilección por la estética romántica.

Antes de emprender el proyecto de *El Museo Yucateco*, Justo Sierra O'Reilly se propuso rescatar de los archivos de Yucatán todos los documentos que pudiesen contribuir a edificar la historia de su “país”. Conocer y esclarecer el pasado significó para este escritor yucateco una tarea inminente para entender el presente, y encauzar a la sociedad hacia el progreso. Con esa expectativa fundó *El Museo Yucateco*, donde unió, por vez primera, dos de sus pasiones: historia y literatura. Injusto sería, entonces, que permaneciera en el olvido esta obra dedicada precisamente a salvar el pasado, que reconoció la importancia de remontarse a los orígenes para explicar su momento y definir su identidad cultural. Con semejante certeza emprendí esta investigación; con la convicción de que para entender a cabalidad el desarrollo de nuestra literatura es necesario volver también la mirada hacia sus inicios. En vista de su importancia y de la escasez de sus ejemplares, la intención primordial de este trabajo fue dar a conocer el valioso contenido de esta primera revista literaria de Yucatán.

Después de estudiar el contenido literario de *El Museo Yucateco* puedo concluir que pese a la vertiente romántica que delinea sus páginas, priva en el contenido del *Museo Yucateco* un eclecticismo estético

y una desigualdad en cuanto a estilo, como sucede con casi todas las revistas literarias de México en esa época. Y es importante insistir en que en esta revista se encuentran las valiosas piedras de toque de distintos géneros literarios en la Península: los primeros ensayos de artículos o cuadros de costumbres, las primeras incursiones en la crítica literaria, los inicios de la crónica literaria; pero, sobre todo, los relatos precursores del cuento, la novela o la novela corta en Yucatán.

#### BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- El Museo Yucateco. Periódico Científico y Literario.* Justo Sierra O'Reilly (ed.). 2 t. Campeche: José María Peralta, 1841-1842.
- El Registro Yucateco.* Justo Sierra O'Reilly (ed.). 4 t. Mérida / Campeche: Castillo y Compañía / Castillo Peraza, 1845-1849.
- Altamirano, Ignacio. "Revistas literarias de México." *La literatura nacional*. T. I. México: Porrúa, 1949.
- Clark de Lara, Belem. "La crónica en el siglo XIX." *La República de las Letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. I. México: UNAM, 2005. 325-353
- Enciclopedia Yucatanense*. Tomos V y XII. México: Gobierno del Estado de Yucatán, 1977-1981.
- Lara Zavala, Hernán. "Justo Sierra O'Reilly: el hombre de letras." *La República de las Letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. I. México: UNAM, 2005.
- Mansour, Mónica. "Identidad regional e identidad nacional en la literatura mexicana." *México: literaturas regionales y nación*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1999.
- Martínez, José Luis. *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*. México: CNCA, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Misión de las revistas en México." *Literatura mexicana, siglo XIX*. México: Antigua Librería Robredo, 1949.
- Matute, Álvaro, "Crónica: historia o literatura." *Historia Mexicana*. Vol. XLVI. 4 (abr.-jun. 1997): 711-722.
- Pavón, Alfredo. *Al final, reCuento*. T. I. Orígenes del cuento mexicano: 1814-1837. México: UAM /Universidad de Puebla, 2004.
- Perales Ojeda, Alicia, *Asociaciones literarias mexicanas*. México: Imprenta Universitaria, 1957.

- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: UNAM, 2005.
- Pren, Esquivel. "Historia de la poesía, la novela, el humorismo, el costumbrismo, la oratoria, la crítica y el ensayo." *Enciclopedia Yucatanense*. T. V. México: Gobierno del Estado de Yucatán, 1977. 325-782.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la literatura en Yucatán*. Tomos I, V, VI y VIII. México: Universidad de Yucatán, 1975.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen. *Revistas literarias del siglo XIX*. México: UNAM, 1987
- \_\_\_\_\_. "El Iris. Periódico crítico y literario." *La República de las Letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Vol. II. México: UNAM, 2005. 77-81.
- Schneider, Luis Mario (ed. y pról.). "La primera revista literaria del México independiente." *El Iris*. Ed. facs. México: UNAM, 1988.
- Sierra O'Reilly, Justo. *Colección de máximas, pensamientos sueltos, anécdotas, dichos notables, producciones de literatura, frases brillantes, etc. 1839-1841*. Ms. Documentos autógrafos. CE 61-25-D BIO. Biblioteca Campeche.
- \_\_\_\_\_. *La hija del judío*. 2 t. (I y II). Ed., introd. y notas de Manuel Sol. Clásicos Mexicanos 8-9. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008.
- \_\_\_\_\_. *La Guerra de Castas, testimonios de Justo Sierra O'Reilly y Juan Suárez Navarro*. México: CNCA, 1993.
- Sol, Manuel. "Introducción." *El filibustero y otras historias de piratas, caballeros y nobles damas*, de Justo Sierra O'Reilly. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007. 7-21.
- Tola de Habich, Fernando. "Diálogo sobre los Año Nuevo y la Academia de Letrán." *El Año Nuevo de 1837*. Ed. facs. México: UNAM, 1996.
- Ucelay da Cal, Margarita. *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)*. México: El Colegio de México, 1951.





POROS Y PENIA  
EN *LA PALOMA, EL SÓTANO Y LA TORRE*  
DE EFRÉN HERNÁNDEZ<sup>1</sup>

JOSÉ JULIÁN GONZÁLEZ OSORNO

“¿Cuántos hombres estarían enamorados si no hubiesen oído jamás hablar de amor?”, se preguntaba François de la Rochefoucauld en el siglo XVII. ¿Hasta qué punto el amor es invención, fruto imaginario de hombres y mujeres? No se puede responder con certeza. Lo que sí sabemos es que la literatura ha sido esencial en la creación de la idea de amor que se tiene en Occidente. Denis de Rougemont, en su clásico estudio *El amor y Occidente*, ha demostrado que la literatura cortés dotó al amor-pasión de un lenguaje propio. Una de las tesis de este tratado apunta que ese lenguaje amoroso sigue campeando en el subsuelo de la mentalidad occidental. Nutrido del espíritu de los hombres cortesanos del siglo XII, las raíces culturales de este mito, el mito del Amor,

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana, bajo la dirección del Dr. Alfredo Pavón.

pueden hallarse en la religión cántara y su visión dualista y maniquea del mundo (Rougemont 95).

La herencia de los poetas provenzales es clara: nueve siglos después, la literatura sigue explorando el amor y sus metamorfosis. En la literatura mexicana, Eros también ha destilado sus poderes antiguos. La presencia o ausencia del amor ha sido en muchos poemas, dramas, cuentos o novelas, una temática predilecta de los escritores. En el siglo XIX, por citar un ejemplo conocido, los escritores moldearon una idea del amor a través de sus entregas literarias. Las lectoras, principalmente, suspiraban ante el desdichado avatar amoroso de los personajes, por quienes furtivamente sentían simpatía. De modo que es inconcebible hablar de amor en el siglo XIX sin mencionar la literatura de ese entonces. En este artículo me interesa explorar esta conexión entre literatura y amor a través del análisis de una novela del siglo XX. Me refiero a *La paloma, el sótano y la torre* (1949), de Efrén Hernández (León, Guanajuato, 1904-Ciudad de México, 1958).

La crítica destaca a Efrén Hernández como un gran cuentista. Su mundo narrativo, incluidas las novelas que han sido poco estudiadas, está creado mediante estrategias textuales tales como el monólogo interior, la intertextualidad, la digresión, la divagación, la desrealización de los personajes, la autorreflexividad de la escritura, el humor, la prosopopeya, la ironía y un uso novedoso del símil —rasgo importante del vanguardismo hispanoamericano, ha señalado Yanna Haddaty Mora.<sup>2</sup>

En el universo literario de Hernández no hay héroes memorables: son seres que descreen de las empresas de carácter épico. Los hay que indistintamente platican con un ratón o con un cuadro de santa Teresa, que se embelesan viendo las nubes, una ventana o un faro que confunden con la luna; los que adoran unos cuantos tomates en una

<sup>2</sup> Para el caso de la vanguardia mexicana, Hadatty estudia a Hernández y a Arqueles Vela. Por otra parte, Hugo J. Verani (1996) incluye la escritura de Hernández en la órbita de la vanguardia hispanoamericana, al lado de Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Pablo Palacio, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Martín Adán, César Vallejo, Felisberto Hernández, Julio Garmendia, Salvador Novo, Arqueles Vela y Gilberto Owen.

repisita. Otros prefieren la divagación y piensan, con toda seriedad, cómo se peinaba Medusa su serpentina y necia melena. No faltan los que buscan con singular tesón una palabra cuyos lindes rocen el silencio o los que desean saber cómo atar el tiempo a un clavito en el aire. También están los desventurados que creen que su esposa los engaña con un canguro, como es el caso de Nicómaco Florcitas, de *Cerrazón sobre Nicómaco. Ficción harto doliente*.

Estas obsesiones, inadvertidas para los demás, tienen, obviamente, su dosis de trascendencia para los personajes que las padecen. Éstos se mueven con la bandera de “antihéroes de la movilidad”, de la escasa acción física, pero poseen una intensa actividad intelectual que, a menudo, tiende a la ensoñación. Su caracterización sugiere tal volatilidad que uno teme que escapen por un costado de la página o se transfiguren en humo a la mitad de algún párrafo.

No asombra que al rastrear el periplo de los héroes hernandinos uno piense en personajes de escritores como Miguel de Cervantes, Knut Hamsun, Laurence Sterne, Franz Kafka, Felisberto Hernández o Samuel Beckett. Todos ellos artistas ajenos al paradigma realista, a la voluntad de reflejar o recrear el mundo objetivo con fidelidad y verosimilitud. Optan, en cambio, por relatar los avatares del hombre moderno y se vuelcan sobre la interioridad, la percepción del *yo* fragmentado y su angustia. En sus arquitecturas textuales, la ironía, el absurdo y lo sorprendente aparecen como elementos propicios para bordar el tejido narrativo en lugar de las exactas recreaciones realistas.

De la narrativa de Hernández destaca también la dificultad de clasificarla, la presencia de estrategias literarias diversas, de ecos intertextuales, y la capacidad de sorprender al lector tras cada página. Resaltan, del mismo modo, sus constantes temáticas: el tiempo como sustancia de lo humano, la imaginación como posibilidad válida de existencia, la muerte, la inteligencia como motor de la vida, la soledad, la infancia y el amor.

En algunos de sus cuentos, la carencia del amor y, por consiguiente, su búsqueda, son temas detonantes o líneas importantes de la configuración narrativa. Baste recordar a los solitarios amorosos de “Unos cuantos tomates en una repisita” y de “Un gran escritor muy bien agradecido”; o la locura amorosa de Nicómaco en la novela corta

*Cerrazón sobre Nicómaco...* Sin embargo, es en *La paloma, el sótano y la torre*, publicada en 1949, donde Hernández crea un mosaico narrativo cuyo eje central son las acciones amorosas de los tres personajes principales: Catito, Juana Andrea o Lina —a quien Catito dice “tía”— y Fulán. ¿Qué idea del amor se presenta en esta novela? Para ensayar una respuesta, habrá que detenerse en el título del capítulo quinto: “Poros y Penia”.

En la mitología griega, Poros y Penia son los progenitores de Eros. En *El Banquete* de Platón, Diótima de Mantinea le refiere a Sócrates que cuando Afrodita nació se hizo un gran festín entre los dioses. Entre ellos se hallaba Poros, dios de la abundancia. Concluido el festín, Penia, diosa de la pobreza, se acerca a la puerta para mendigar comida. En ese momento, Poros sale al jardín de Zeus, un poco embriagado por el néctar del vino, y después se queda profundamente dormido, circunstancia que Penia, desesperada por su miseria, aprovecha para concebir un hijo de él y ver si así le cambia el destino. De esa unión, surge Eros. Nacido el mismo día que Afrodita, Eros se convierte en su compañero y servidor (Platón 521-522).

Desde entonces, Eros lleva a costas la herencia de sus padres. Por un lado, como su madre, siempre está peleando contra la miseria; es ignorante, flaco, desaseado, sin domicilio; por otro, como el padre, siempre está buscando lo bello y lo bueno. Es varonil, atrevido, perseverante, cazador hábil, ansioso de saber. Ni mortal ni inmortal, Eros aparece floreciente si está en la abundancia o marchito, si en la miseria. De ahí la naturaleza dialéctica que lo constituye, la cual se expresa en una serie de opuestos que lo caracterizan: abundancia / carestía, arrojo / timidez, plenitud / desdicha, felicidad / tristeza, transcendencia del ser mediante la contemplación del alma / deseo de la belleza del cuerpo, sabiduría / ignorancia.

El origen platónico del amor tiene relación con *La paloma, el sótano y la torre* no sólo porque “Poros y Penia” es el título del penúltimo capítulo, sino porque es evidente que el sedimento ideológico del amor desplegado en la novela es platónico. Ciertos elementos de esta filosofía se advierten, por ejemplo, en la configuración de Catito, Fulán y Lina. Por otra parte, en la historia amorosa también se logra plasmar una crítica a la moral, la sexualidad y la concepción del amor del siglo XIX.

Evocar la vida propia es un ejercicio íntimo de reflexión, una forma de reconocerse, de saldar cuentas, de allegarse de los instrumentos necesarios para comprender el presente. En ese viaje de indagación, subyace el intento de responder a una pregunta esencial: ¿quién soy? Dicho cuestionamiento es importante en el caso del narrador y personaje principal de *La paloma, el sótano y la torre*. Catito cuenta un período de su vida, la adolescencia, con el objetivo de reflexionar sobre su primer encuentro “amoroso” y sobre las relaciones interpersonales que definieron su carácter y personalidad. Tamizando su relato a veces con una mirada cómplice, otras con una sutilmente amonestadora, Catito cuenta los avatares de su primer “amor” adolescente en Ciudad Madero, en plena Revolución.

Narrador y personaje a la vez, Catito posee las características típicas de un narrador autodiegético.<sup>3</sup> Este hecho da la sensación de que Catito narra al recordar o rememora al narrar, configurándose así una suerte de eco narrativo a dos voces, que a veces es difícil disociar. El narrador es, al mismo tiempo, autor implícito, porque está plenamente consciente de su acto de escritura, incluso de la publicación de la historia: “como referí, hará unas ciento y tantas líneas, de esta escritura angosta y apretada que vengo trazando con mi propia mano, que cuando esta historia sea trasladada a las formas de la imprenta, no sé en cuántas se convertirán”.<sup>4</sup> Gracias a esa escritura el narrador-autor fija su recuerdo, desplegado en la novela.

<sup>3</sup> Según Gérard Genette, hay dos tipos de narrador en el relato: heterodiegético y homodiegético. El primero está ausente de la historia que cuenta; el segundo está presente como personaje en la historia que narra. Al mismo tiempo, pueden distinguirse dos tipos de narrador homodiegético: uno que desempeña un papel secundario y aparece en la diégesis como testigo u observador; otro que tiene un papel relevante, porque es el protagonista de su propio relato. A éste, Genette le denomina *autodiegético* (299). En el caso de la novela que estudiamos Catito reúne las características típicas del narrador autodiegético.

<sup>4</sup> Citaré la novela por la edición de 1949. Se indicará al final de la cita, entre paréntesis, el número de página.

La historia de *La paloma, el sótano y la torre* se ubica en la Revolución Mexicana. No obstante, su sentido textual apunta a una dirección distinta a la estética inspirada en esta guerra civil. Los hechos recordados son ubicados en Ciudad Madero, donde vive la abuela y varios tíos de Catito. Los revolucionarios la ocupan como lugar de paso para la obtención de suministros y como lugar de descanso. El populacho, festivo, imita las actividades y el desorden inaugurado por las fuerzas revolucionarias y toma lo que puede del río revuelto. El campo es incendiado, los robos se suceden sin ningún castigo, las ocupaciones regulares que proveen del sustento se ven paralizadas por el miedo a “las arbitrariedades y latrocinios que cada día se cometían” (175). Poco a poco, dado el orden socio-económico alterado, la escasez va menguando a la población.

En esta atmósfera, los sucesos narrados toman cauce cuando la familia de Catito se refugia en casa de la abuela ante el avance del ejército encabezado por Pascual Orozco, uno de los sublevados en 1910 contra Porfirio Díaz y uno de los líderes del movimiento revolucionario. En este ambiente de inestabilidad social y violencia crecientes, la parentela de Catito se ve obligada a huir.

La familia de Catito, beneficiada por el régimen porfirista, había gozado de cierto poder en Ciudad Madero, dado que su bisabuelo, por la línea materna, había sido un próspero hacendado. Tras su muerte, la herencia queda repartida entre los hijos y con éstos la prosperidad empieza a disminuir. La casa donde se refugia la familia de Catito es el último bien que le queda a la abuela de Catito de la bonanza porfiriana; es el bastión familiar para guarecerse del avance de las fuerzas orozquistas, carrancistas o villistas. En este escondite no suceden las grandes épicas de la lucha cruenta, sino los eventos cotidianos de una numerosa familia que hace malabares para compartir el techo y la comida.

Es en este espacio donde se da el triángulo amoroso que vertebra la novela de Hernández. El narrador-personaje central de la historia, el adolescente Catito, aprovecha el desorden social, familiar, para seducir a Lina, a quien por la edad y por respeto le dice “tía”. Toda la historia será el intento del adolescente por seducir a Lina, quien constantemente le rechaza, hasta que termina dando una probadita de sus mieles,

porque su amor estaría destinado finalmente a Fulán: un muchacho pobre, poeta, huérfano, inteligente y sumamente tímido.

Catito es un adolescente de 13 o 14 años, y su particular inteligencia y precocidad lo llevan a descubrir la geografía de la sexualidad. Investiga y advierte que tras el ambiente familiar, aparentemente exento de la vivencia sexual, hay otro orden:

Mucho antes de lo que era justo [...] Averigüé qué cosa es mosco y mosca, consulté en los diccionarios las significaciones de las palabras que suenan a maldad, pregunté a los mozuelos lo que aún no sabía, espíé los gallineros, me asomé por las puertas de los dormitorios de las sirvientas jóvenes, observé los ayuntamientos de los canes, fantaseé a las horas en que por las noches se lamentan los gatos, recorrí los arroyos en frustrada y sigilosa búsqueda de bañadoras rústicas (21).

Al espiar los placeres carnales del mundo gallináceo y gatuno, entre otros, al perseguir con ansia el cuerpo femenino en las camas de la servidumbre y, frustradamente, en las orillas de los ríos, y al hacerse de un repertorio de palabras digno de plaza pública, Catito define su idea del deseo y del amor. Su intención en la novela será seducir a su tía, quien representa no sólo la mujer deseada, sino la mujer prohibida. Este rasgo muestra que su sentimiento hacia Lina está asociado al deseo de belleza corporal. Deseo que será realizado, aunque de forma incompleta, por los dos encuentros eróticos que tendrá con ella. En el primero, enfebrecido de ensueños eróticos, el adolescente decide buscarla en la oscuridad de la casa familiar mientras todos duermen. Con tiento, y después de una penosa travesía, esquivando camas, familiares dormidos, sillas y otros objetos, llega a Lina y piensa de qué forma despertarla para unirse a ella en “amorosa paz” (39). Al fin, decide tomarla del hombro. Pero errando el objetivo, toca “aquello a que se llega tan sólo hasta lo último” (39). La tía huye despa- vorida y él regresa a esconderse en su cama. Tras este primer encuentro torpe, el deseo de Catito se incrementa. Mientras está en la casa de la abuela, intentará de distintas maneras acercársele y hacerle saber su deseo. Su anhelo será estar:



Repegadito a ella, ¡Señor!, repegadito a ella, quizá ya casi sin maldad, hecho un ovillo amante, una apretura de contemplación inofensiva y tierna, el cuerpo mío pacificado e inmóvil, y recibiendo en éxtasis, al tacto, como temperaturas santas, los efluvios de la tersura sin frío y sin dureza de su florida piel, la suavidad de rosa procedente de sus tejidos hondos, la impresión de sus formas y el enlace de sus miembros colocados en amorosa paz sobre los míos, y bajo la dirección delicadísima de su corazón en flor, sin inclemencias (36).

Catito anhela penetrar en el alma y la mente de Lina, no para unirse con ella en “amorosa paz”, sino para saber qué piensa acerca de él, si le corresponde amorosamente:

Oh, si yo pudiera, a sombra de tejados, penetrar dentro de ella, como el espíritu de una de esas palabras que sin ser oídas entran, y entrar por un oído suyo sin que llegara a oírme, escurrirme a lo largo de todos los pasillos de su laberinto, mirar lo que allí había, salir por el otro y no abandonar la sala sino hasta cuando ya supiera con las que contaba y, por ende, a qué atenerme. No que, su cabeza y sus cabellos y sus manos y su pecho me eran impenetrables (77-78).

La edad que los distancia y el hecho de que Lina percibe a Catito como un niño, impiden esa unión. Pero a él no le interesa que ella sea más grande y sea su tía política, ni el opresivo contexto familiar. Llevado por el deseo, piensa incluso que seducirla es algo normal.

El segundo contacto se dará cuando las aguas de la Revolución han amainado y la familia de Catito regresa a su casa. En una visita, dice el protagonista, Lina se deja acariciar “pasiva, desmayada, desentendidamente” (211), debajo de sus ropas. Mas en este punto de la historia, Lina ya conoce a Fulán, de quien finalmente se enamorará. Al encuentro erótico sucede el arrepentimiento de ambos: “Yo mismo me llamo a humillación, a rendimiento, a incertidumbre, a polvo, a confusión”; “ella se limitó a extraer mis manos de debajo de sus ropas, a abrazarme muy tierna y silenciosamente, y como fin, buscó por mis bolsillos mi pañuelo, y se enjugó los ojos, se sonó la nariz, y murmuró: —‘De hoy en adelante, tú y yo, vamos a ser buenos amigos, vas a ver’” (212). Principio y fin, el encuentro erótico no se repetirá más. Lina pone así término a las pretensiones de Catito.

Catito, autor ficticio y narrador, es el personaje que Hernández utiliza para deslizar una serie de cuestionamientos acerca de la sociedad del siglo XIX y de su literatura. Hernández trata temas como el incesto, el deseo, el derecho a que los adolescentes descubran su sexualidad más libremente, sin las cortapisas de una educación simuladora. También toca la cuestión de la iniciación amorosa.

Lo que se deduce de la historia de Catito es que el principio del placer también es el principio del dolor —reinos de toda iniciación— y que las fronteras entre deseo y amor son evanescentes desde la óptica de un adolescente. Hernández opone al desparpajo e inteligencia de su personaje adolescente una sociedad moralmente conservadora.

Al afrontar la curiosidad por lo sexual de los adolescentes, por ejemplo, la madre de Catito buscaba, con sumo tiento, evitar el contacto erótico entre familiares:

Ella no exclamaba “llámenlos”, ni daba muestras de ir a escandalizar en forma alguna. Se limitaba a comentar: “Así son los muchachos”, “están jóvenes”. “No debe ser nada”. “Son puras muchachadas”, o cosa así por el estilo; pero inmediatamente, como quien ha liquidado ya un asunto y empieza a ocuparse en otro, enviaba a la sirvienta a comprar algunas golosinas: fruta, limonadas, galletas, cacahuates o dulces, y entonces sí iba gritando a cada uno: “Concha, Darío, Mundo, Mariquita, ¿no quieren limonadas?” Y luego: “también ustedes, Cato y Lola, si no vienen pronto se van a quedar sin limonadas; bajen, bajen pronto, si no quieren que vaya a llevárselas yo misma (46).

A este cuidado para ocultar el tema de la sexualidad, el narrador opone el caso de su tía Gila. Astuta y desconfiada, ella no se andaba por las ramas, como su cuñada, madre de Catito, ya que enseguida pedía que se salieran del lugar oculto en que jugaban los chicos; y si alguien se negaba a obedecer:

Ella lo amenazaba, por ejemplo, con pedirle las manos para olérselas, y el chico, todo espantado, no objetaba ya nada, y se encendía, e iba a comunicar a sus compañeros de andanzas con Jesús por los rincones, que su tía se había dado cuenta, y enseguida desfilaban dos, o tres, o cuatro, todos avergonzados,

sin osar volver el rostro a donde estaba nuestra maga tía, con rumbo al patio, en donde no había rincones, ni escondrijos, ni campo, ni oportunidad para juegos ocultos (33).

A diferencia de la madre de Catito, la tía Gila no tomaba la curiosidad sexual de los adolescentes como algo normal, menos porque los juegos eróticos eran entre primos: si la sexualidad era un tabú, el incesto era inconcebible. Esta parece ser la idea de Gila, quien sabe de los juegos de los chicos y una y otra vez los amedrenta. Paradójicamente, el miedo y la culpa que los pequeños sienten ante sus amonestaciones se convierten en una creciente curiosidad. La represión de Gila, y aun de la madre de Catito, hacia la sexualidad de los adolescentes convierte en pecaminosa su incipiente ternura, en pecado su cuerpo. Tras esta moral sexual hay claros elementos cristianos.

En este contexto se teje el juego de seducción de Catito, donde hay otro personaje central: Fulán, protegido de la abuela de Catito, dado que su padre lo había abandonado y su madre estaba muerta. Fulán ayudaba en la casa de la abuela con tareas menores y vivía en un cuarto en la azotea. El narrador presenta a este personaje de forma curiosa: “Fulán mira sus manos, las voltea, cierra los dedos y se espanta de ver cómo se cierran. Fulán nota sus brazos, recapacita acerca de sus piernas, desliza su mirada por el suelo, recorre las campiñas, asciende las montañas, cruza entre los poblados, ve el sol nacer, palpitar las estrellas, adormecerse el campo, y grita, y se espanta de su voz, y yo tengo a milagro que no se haya vuelto loco” (118). Su constitución es la de un ser sumamente inteligente, pero parecido a una “sombra solitaria, sin relación, sin ciencia, muerta” (118). ¿Qué lo hace transformarse de sombra en luz advertida? El descubrimiento de Lina.

Al enamorarse Fulán de Lina, piensa:

Todos mis pensamientos parten de ti, y hacia ti tornan. Si no fuera por ti, mi pensamiento no podría volar, yacería igual al sonido que dicen que no se despierta en el vacío, o descendería igual a un pájaro en un aire delgado que no ofreciera a sus alas apoyo suficiente.

Juana Andrea, antes de conocerte, ya te conocía. Sin que acierte a explicármelo, siento que entre tu figura y mis ojos existe una amistad anterior a nuestro primer encuentro. Conocerte no fue una adquisición, o el aprendizaje de algo que no se poseía, fue una rememoración (177).

Esta declaración hace pensar en la explicación que Aristófanes daba a Erixímaco, en *El Banquete*, cuando decía que en otro tiempo la naturaleza del hombre era distinta, pues antes el hombre era una unidad; los seres humanos que reunían en sí hombre y mujer se llamaban andróginos, pero cuando se rebelaron ante los dioses, Zeus los castigó y los dividió en dos partes (Platón 508-509). De allí que Aristófanes explique el amor como ese deseo de recuperar la unidad perdida. El intertexto es claro: la *rememoración* de la figura de Lina como algo que el propio Fulán ya había vivido remite a la experiencia de la unidad en un tiempo pasado. El amor de Fulán es el deseo de recuperar esa unidad perdida.

Sin embargo, Lina, la mujer que Fulán ama, no le corresponde de la misma forma. Le tenía resentimiento porque pensaba que él había intentado seducirla la noche aquella en que Catito tocó “aquello a que se llega tan sólo hasta lo último” y por ese motivo le tenía rencor. Por otra parte, Catito, al percibir ese malentendido, hace que Lina se acerque a Fulán: “Tía Lina, a ti él te quiere mucho. Yo lo he notado extrañamente triste últimamente” (79). Pese a que Catito desea fervientemente a Lina, trata de unirla a Fulán. En el fondo, Catito admira a Fulán y sabe que, finalmente, Lina no será suya y que podría sacar algún provecho si los acerca: “Y mi sueño de oro, la única agua con que creía poder calmar entonces ‘esta sed no saciada’, hubiera sido disponer una escena de contacto, entre el turbado golfo del alma de la tía Lina y las ‘corrientes aguas, puras cristalinas’, de la de Fulán” (83). ¿Con qué objetivo? Simple voyerismo de adolescente no correspondido: “yo deseaba que Fulán y ella se pusieran en contacto, a efecto de recrearme en las escenas que por esa virtud se produjeran” (85). Se advierte el interés de Catito por ver cómo es una relación amorosa entre adultos; además, el hecho de que él fuera el medio para el acercamiento le proporcionaba cierto control y poder sobre ambos.

El acercamiento que logra Catito entre Fulán y Lina va despertando en ella un sentimiento de cariño hacia Fulán. Finalmente descubre que él no fue quien intentó seducirla. Lina, como Fulán, es huérfana de padre y madre. Había sido adoptada por la abuela de Catito a los veinte años. El narrador la asocia con la tierra, el agua, la luz, lo etéreo, la fertilidad, atributos ligados simbólicamente a la mujer. Así, Hernández no escapa de la tipología de la mujer tradicional, vista como receptáculo del amor.

Esto es lo que sugiere la descripción de Lina cuando empieza a enamorarse de Fulán:

De pronto, esta tierra ha sido recorrida por un presentimiento. Algo desconocido y muy amable empieza a cuajar sobre ella, en el seno del aire y bajo el cielo. Con esa suerte de tacto que permite a los ciegos advertir una presencia, ella empieza a palpar que algo está cuajando. Es que el aire se ha ido cargando de un vapor invisible, que en vano buscarían, si los tuviera, los ojos de la tierra, mas que la áspera corteza de su piel ya palpa con infinito ensueño y complacencia (165).

El narrador expresa la sensación que Lina experimenta, la premonición de que pronto completará su ser. Si toda mujer, como explica José Ortega y Gasset en *Estudios sobre el amor*, lleva en sí la figura imaginaria de un hombre, todo hombre, a su vez, según lo vemos en la figura del solitario Fulán, podría llevar en sí un ideal de mujer, un perfil imaginario de lo femenino que él ama. Esa mujer ideal será precisamente Lina. El amor entre ambos adquiere entonces todas las trazas de la predestinación que está presente en el amor platónico.

Entretanto, Catito, dice él mismo, “seguía siendo el mismo badulaque que hasta entonces. Bastaba que una sirvienta joven y medio regular entrara en la casa” para que “volviera a pasar noches cenagosas, afanadas, y muy turbadas y llenas de fantasmas y de concupiscencia” (204). No obstante, la figura de Lina sigue erigiéndose como el modelo de mujer en el plano sexual. Catito busca en cualquier mujer a Lina: “Me pasaba las horas deseando intentar con la sirvienta lo que había intentado con la tía Lina [...] y se interponía la ilusión de que a

quien encontraría al ir a buscar a la sirvienta, era a la tía Lina” (204). Lo que en la imaginación de Fulán se configura como amor, en la mente de Catito se constituye como deseo.

#### LINA Y FULÁN

La historia del adolescente es lo opuesto a la historia romántica entre Fulán y Lina. La clave del sentimiento amoroso en la historia que protagonizan es el silencio, el reconocimiento íntimo del otro. Logran superar los obstáculos humanos y sociales, representados, respectivamente, en Catito y la moral dominante. El amor es para ellos el camino que les permite superar la soledad y encontrar en el otro la plena realización. Conscientes de que en el amor el *yo* está sujeto al egoísmo, a la vanidad, a la no-libertad, Lina y Fulán ofrecen su ser desde el otro: antes de que se casen, antes siquiera de que se conozcan, Fulán está predispuesto positivamente hacia el ser de Lina, porque ella inunda su existencia, y en ese reconocimiento, las pautas éticas del amor están presentes. Lo mismo ocurre con Lina. Antes de oponer el *yo* al otro, brinda el reconocimiento del otro: el amor entonces va precedido por la aceptación, el respeto y la libertad.

Por el contrario, como se ha expuesto, Hernández recrea a través de Catito el lado del deseo. Para hacerlo, muestra el proceso por el cual se va transformando: el adolescente busca por todos los medios estar cerca de Lina, no para amarla, sino para poseerla; busca en Lina un ideal físico de la mujer, una mujer que satisfaga su propio deseo; el lector sonrío ante la táctica inoportuna del adolescente, ante su seducción errada. El amor entre Fulán y Lina, en cambio, elaborado del más *fino silencio*, va mostrándose en la narración por indicios casi imperceptibles: la luz de una estrella que Lina y Fulán miran los acerca espiritualmente. Ausencia de palabras, ocultamiento del proceso: el lector sabe de antemano que la realización de su amor es inminente.

Con ello, Hernández logra plantear que, en el amor, el proceso que va del enamoramiento a su pleno reconocimiento es importante, así

como los principios de las personas y la forma en que apreciamos al otro. En la manera de buscar el amor, de conseguirlo y mantenerlo, probablemente está la clave de uno mismo. Después de todo, recordando a Ortega y Gasset, la manera en que amamos revela nuestro propio ser. Fulán es el ejemplo modélico de esto. De allí que Catito constantemente sienta envidia hacia su persona, deseo de ser él. Porque en la manera como Fulán busca el amor se descubren sus virtudes como humano.

Por otra parte, para armar esta historia Hernández utiliza la divagación, el manejo del absurdo, la digresión y el humor. A menudo los animales hablan y piensan en sus historias; los personajes planos en apariencia, como Fulán, tienen una vida interior y una imaginación vivísimas, que repercuten en el efecto de sentido de la historia; la realidad y el ensueño se mezclan de tal modo que uno termina asumiendo que son una unidad, ejemplo de ello es el final de la narración.

El desenlace es la evocación más dolorosa de Catito: la pérdida de Lina, meses después de la salida de todos los familiares de la casa de su abuela. Fulán y Lina terminan por unirse. Nada se dice de la primera vez que hablaron, del proceso de seducción o del de enamoramiento. Simplemente la invitación a la familia de Catito para asistir al matrimonio de Fulán Peralta y Juana Andrea Palomino (sus nombres completos, revelados al término de la novela), que coincide con la muerte de un tío, de una hermana, de su abuela y de la madre de Catito. El contraste entre las nupcias y el duelo es significativo para éste; simbólicamente se enlazan en su múltiple vida, muerte y amor. Pero el segundo le está vedado. De modo que experimenta un doble duelo: uno por los familiares muertos; otro por la pérdida de Lina.

El amor cobijado por los marcos legales que procura la sociedad se impone al puro deseo. Lina une su vida a Fulán a través del matrimonio, el remanso que les permite efectuar plenamente su relación. El destino vence a las contingencias: Lina, predestinada a Fulán, y viceversa, superan los obstáculos que les presenta el precoz adolescente y la vida misma. Sin embargo, Catito juega su última carta. El ensueño, la imaginación enfebrecida, lo conduce al camino anhelado. Poco antes del baile en honor a la unión legal, Lina va al cuarto donde está Catito y le pide que cepille una mancha de su vestido; el adolescente, vencido por la

celebración del matrimonio que lo confina a la soledad, lo hace. No se sabe bien si dormido o despierto, su imaginación trabaja a la par de su deseo y mientras cepilla la mancha advierte que la parte del vestido que va cepillando se va tornando transparente. Sorprendido gratamente, le ruega a la tía que le deje cepillarle todo el vestido. “¿Pero es que verdaderamente tengo tantas manchas?” (229), cuestiona Lina. Gracias a este juego de la imaginación, Catito puede contemplarla en plena desnudez: “Estuve cepillándola hasta poco antes del tercer canto de los gallos; y ella se fue de mí sin enterarse de que yo la había visto, sin comprender que iba vestida con sedas ya invisibles” (229). Tras esto se revela, no obstante, lo esencial: la pérdida. “Quedé solo de todo lo de ella. Hasta su mancha, alzándose del suelo, había partido aleteando torpemente como una mariposa cegatona que no encuentra el camino” (229).

Si la realidad le impide la contemplación del cuerpo de Lina, en la imaginación o en la ensoñación Catito logra poseerlo. Aún más: se arriesga a pelear contra Fulán para conseguir el amor de ella. Mientras duerme, Catito logra reducir el mundo a un tamaño tal que con sólo dar unos pasos en cualquier dirección puede sentirse el oleaje del mar; es un mundo que flota, de un tamaño tan reducido que los continentes están casi juntos y sus moradores se tocan con sólo extender el brazo; el movimiento es casi impensable. Al dormir, todos lo hacen con sumo tiento, pues el espacio es tan reducido que duermen de pie para que los demás puedan descansar. El tiempo, asimismo, es reducido: las noches duran sólo de diez a once minutos. Tiempo y espacio constreñidos en una unidad tal que hacen pensar en una narración fantástica, de no ser porque el narrador indica que se trata de un sueño de Catito.

El final onírico le sirve al narrador para hacernos ver que el adolescente sigue en pie de lucha. ¿Cómo es el espacio; quiénes viven allí? El narrador señala sus características:

En un segundo sueño reconocí palmariamente que el mundo que habitábamos era diminuto. Fuera extremo referir que lo era tanto como ojos de agua, o equivalente a un globo de hule de estos que hoy juegan los niños; mas tampoco está de más decir que no fuera tan grande que no cupiera adentro de una alcoba. Pero estaba en el aire, en el espacio libre. Sobre su superficie ocupábamos



nosotros un dulce continente; pero de tal incapacidad de contenernos que no nos podíamos apartar de su centro más allá de once medidos pasos sin ser embestidos por el sereno oleaje del mar que lo ceñía.

Los otros continentes estaban asimismo por tal cifra repletos, que vegetales, bestias y hombres, habían acabado por tener que resignarse a vivir siempre de pie, como cigarros, con amplitud de todo punto relativa, y se podían mover, no más holgadamente que como podrán moverse unos diecisiete cigarros en el recinto de una cajetilla con capacidad para veintiuno.

Y los moradores del continente nuestro éramos por suma dos familias; la mía compuesta por mí, por mi mujer y por tres niños y una niña; y la de Fulán que estaba compuesta por él, por su mujer, que era también la misma mía, desdoblada en dos cuerpos, mejor dicho, imágenes surgidas de ella misma, y otros tres niños y una niña (235).

Desdoblamiento, deseo de ocupar la vida futura del otro, pues seguramente el narrador sabe (y sólo él lo sabe) que, efectivamente, Lina y Fulán tuvieron cuatro hijos. Él anhela ocupar ese espacio futuro. De forma astuta, Catito decide apostar con Fulán para ver quién se marcha de ese mundo, ya que no hay espacio para ambos. Fulán pierde, sube a una peña y Catito lo arroja al vacío, pero al deshacerse de él, su sombra, la de Fulán, invade el mundo que imaginariamente Catito ha creado y nota que ocupaba “más espacio que antes aquel cuerpo” (236). De modo que el arrepentimiento lo invade y decide rescatarlo del abismo. Prepara una cuerda que, advierte, está hecha de la blusa de Lina, la mujer de Fulán, que él intenta desdoblar en el sueño para hacerla suya también. Y aunque reconoce que Lina es mujer de Fulán, y a sabiendas de que no puede ser suya en la realidad, Catito resuelve el problema en el sueño: “se me habría ocurrido que todo podría remediarse, ya fuera acrecentando el mundo por medio de obras mágicas, o reduciendo proporcionalmente, por los mismos medios, el volumen de nuestros cuerpos” (237). Pero la realidad es que Lina no será suya. Catito sufre la primera pérdida amorosa de su vida, y es tan importante que se asumirá como narrador de la novela con el solo objetivo de recordar esto y decir quién fue y quién es.

Catito descubre su propia historia pero también la historia de su contexto familiar, social. A través de él, Hernández plantea que la

educación conservadora modela de tal forma al sujeto que éste vive la sexualidad y el amor de manera torcida, simulada, con la marca indeleble del pecado. De ahí el sentimiento de culpa que finalmente experimenta Catito por seducir a su tía. El adolescente recuerda:

La educación tradicional era a este respecto, en nuestro medio, característica e inhumanamente inhibitoria, y producía como efecto el de conducir, en especial a la mujer, a adoptar una actitud cerrada dentro de la cual no podía darse cabida al reconocimiento del menor vislumbre de manifestación de lo sexual, sino bajo la consiguiente sensación de una infinita culpabilidad. Cada uno de los que según y bajo aquel implacable sistema nos formamos, debe haber llegado a saber, más tarde o más temprano y muy a su propia costa —no importa que no todos se lo hayan confesado—, que lo más a que alcanzó fue a llegar a aprender a esconderse bajo una máscara de simulación, a una hipocresía tan acabada y afanosa como cobarde e inútil, y a mantener tras el semblante una muy confusa, enervadora y dolorosa conciencia de pecado (90).

Se puede interpretar de esto que los gestos más nimios del deseo son negados por el mundo de los adultos. Pareciera que la sexualidad no forma parte de sus vidas. Simulación: el reino de Eros no tiene cabida en el mundo doméstico, cotidiano, y quien experimenta la tentación de desear otro cuerpo, necesariamente es un desterrado, un anormal; culpable ya no de su curiosidad sexual, sino de tener ese cuerpo deseante:

He aquí que, por una parte, habíamos aprendido a tener por nefando y reprochable, no sólo cada sensual acción, sino en conjunto y sin excepción ninguna, todo aquello que de cerca o de lejos se relacionara o provocara asociaciones de ideas relacionadas con la sexualidad; y por otra, las vidas y semblantes de quienes nos rodeaban, jamás nos mostraron otra cosa que impasibilidad, alejamiento, inexistencia en ellos de lo concupiscente. Era pues, forzoso, inevitable, que advirtiendo a través de una comparación ingenua, la actuación y expresiones aparentes de los demás y nuestra genuina realidad individual de turbación y tentaciones, llegáramos, cuando no a entristecernos, a caer en la resignación porque éramos viles, y de que nuestra vileza, sobre ser muy profunda, existía solamente en nosotros y era excepcional, y por ende, aún más abominable (90-91).

Como puede apreciarse en la cita, el deseo sexual es una anomalía. Así, el régimen sexual prevaleciente en la sociedad en la que se desarrollan los adolescentes simplemente anula al sujeto. Hay tras este dispositivo, no obstante, fuerzas de resistencia que reactivan la sexualidad, es decir, la negación de lo sexual provoca más deseo de conocer y aprehender lo prohibido. Pero, una vez más, la moral se interna de tal forma en el pensamiento de los sujetos que termina configurando un sujeto social lleno de miedos y prejuicios. No queda otra que simular las pulsiones vitales y esconder tras de sí el deseo.

Por otro lado, llama la atención la forma en que están configuradas las mujeres de la novela: son inteligentes, sensibles, prácticas, de carácter fuerte y con frecuencia, como en el caso de la abuela, detentan el poder de la familia. Sin embargo, siguen estando sujetas al dominio de los hombres. Los juicios del narrador critican esa situación. Hernández apuesta al amor, al reconocimiento del otro, para conciliar los opuestos. Todo esto parece entenderlo el narrador, quien desde su mirada de adulto reconoce en el amor la única vía para *estar y ser* en el mundo. Su papel en la historia entre Lina y Fulán es el del adolescente que se asoma por primera vez al deseo y al amor, los cuales confunde a menudo.

*La paloma, el sótano y la torre* se constituye como una historia de iniciación: Catito aprende a reconocer los principios del amor y de la muerte. El descubrimiento de Lina lo inicia en los principios del placer y, al final, del dolor, cuando aquella se casa; la muerte de dos de sus mujeres amadas, su madre y su abuela, lo hacen tomar conciencia de cuán importante son las personas queridas en la vida. Fulán da el primer paso, y el definitivo, hacia el amor. Gracias a una férrea voluntad y a una inteligencia y sensibilidad agudas, logra superar su soledad y unir su vida a la de Lina; quien, por su parte, descubre la muerte en la ausencia física de su padre y de su madre, y sólo podrá paliar esa soledad con el descubrimiento del amor.

En la novela de Hernández existe la intención de señalar que el hombre o la mujer, por sí solos, están incapacitados para dar sentido a su existencia. Pero sus personajes no buscan trascender la soledad en un ser supremo, sino en el hombre mismo. Los personajes buscan su identidad y su sentido existencial en el otro. Ciertamente, a veces pierden

el amor que les da sentido, pero el amor es un proceso que exige regeneración constante, y esta transformación en la novela de Hernández parece estar exenta del error o el extravío, al menos en los personajes que logran superar la soledad por el amor y no por el deseo

¿Es el deseo, en esta novela, la negación del amor? Probablemente no. Se afirma que el amor guiado sólo por el deseo está revestido ya de fracaso. El amor condesciende con el dolor de la soledad humana, pero su molde, al igual que los materiales blandos, toma la forma del recipiente que los contiene. Sólo así podría explicarse el fracaso de Catito y el triunfo de Fulán y Lina. No hay otra manera de trascender la esfera del *yo*, parece sugerir Hernández, si no es a través de la realización del *nosotros*. En los principios que guían esa búsqueda y en la actitud que tomamos al hacerlo pueden cifrarse ya los resultados; además, decía Ortega y Gasset, la humanidad que preferimos en el otro delinea nuestro ser; de allí la ética que parece advertirse tras la imagen del amor que Hernández plantea.

#### NOTAS FINALES

Efrén Hernández, un escritor del siglo xx, con el oído y la mirada atentos a la filosofía presocrática, platónica y neoplatónica, a los escritores del Siglo de Oro español (Cervantes, Góngora, Quevedo), a los místicos del siglo xvi (santa Teresa, fray Luis de León y san Juan de la Cruz), recupera una idea del amor que establece un diálogo, por una parte, con una de las fuentes primordiales de la idea del amor en Occidente, el platonismo; pero también con la idea del amor cristiano. Con este último, porque al final de la novela triunfa un tipo de amor ideal, de corte platónico, que se concreta mediante el matrimonio, sacramento regulado por la Iglesia a partir del Concilio de Trento y cuya culminación aspira a la unión con Dios.

A pesar de que en la historia y la literatura del siglo xx es notoria —de acuerdo con Denis de Rougemont— una crisis del matrimonio, definido en el siglo xix como un “infierno” por Tolstói, Hernández

hace que sus personajes, Lina y Fulán, triunfen cobijados por los marcos legales que éste procura. Sin embargo, aunque dibuja esta relación amorosa trascendente, también desliza una serie de cuestionamientos a través del pasional Catito, una crítica a la educación conservadora y la moral sexual del siglo XIX, que termina modelando un sujeto que vive la sexualidad y el amor de manera simulada.

Esta moral sexual cristiana, uno de los dispositivos más efectivos que se han erigido sobre la sexualidad para controlar los cuerpos, como lo ha señalado Michel Foucault, hace que los adolescentes experimenten su sexualidad con culpa, con la sensación de entrar en un oscuro ámbito prohibido donde no se es dueño del propio cuerpo. Quizá por ello se explique el interés de Catito por saber qué es el sexo.

Pasional y trascendente, Eros se configura en la novela de Hernández como esa unidad perdida que recobramos en el abrazo del otro, en su aliento vital. Sin embargo, la dialéctica persiste incluso en las razones de Eros: Catito y Fulán no son sino rostros distintos que en *La paloma, el sótano y la torre* pugnan por imponer una forma de amar. Hernández parece optar por la visión platónico-cristiana, porque gracias a ella sus personajes vuelven a la unidad del ser.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acuña González, Elvira. "Índices de *América Revista Antológica*." Tesis Universidad Iberoamericana, 2001.
- Alcántara Pohls, Juan Francisco. "Efrén Hernández y los problemas de la imaginación." Tesis Universidad Iberoamericana, 1993.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Benítez, Jesús Luis. "Para estudiar a Efrén Hernández." *Semana de Bellas Artes* 8 (19 jul. 1978).
- \_\_\_\_\_. "Entre apagados muros habita Efrén Hernández." *Plural* XV-X (jul. 1986): 38-42.
- \_\_\_\_\_. "'Tachas': elegía a un cincuentenario." *Plural* 8 (mar. 1979): 67-68.
- Bosque Lastra, Teresa. "La obra de Efrén Hernández." Tesis Universidad Iberoamericana, 1963.

- Brushwood, John. "Efrén Hernández y la innovación narrativa." *Nuevo Texto Crítico* I (1988): 85-95.
- Carballo, Emmanuel. "Prólogo" a *El cuento mexicano del siglo xx*. México: Empresas Editoriales, 1964. 57-58.
- \_\_\_\_\_. "Efrén Hernández, prosista ingenioso, poderoso y sustancioso." *Uno Más Uno* (16 mar. 1985).
- \_\_\_\_\_. "Efrén Hernández, uno de los seis grandes cuentistas del siglo xx mexicano." *Uno Más Uno* (9 ago. 199\_).
- \_\_\_\_\_. "Efrén Hernández, el cuentista más extraño del siglo xx." *El Universal* (24 feb. 2004).
- Castellanos, Rosario. "La obra de Efrén Hernández." *El Día* 36 (3 mar. 1963).
- \_\_\_\_\_. "Efrén Hernández: Un mundo alucinante." *Juicio Sumarios I*. México: FCE, 1984.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I*. México: Siglo XXI, 2000.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza, 2000.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*. México: Paidós, 2004.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- González Osorno, José Julián. "Efrén Hernández a tres voces." *Texto Crítico* XII. 24, nueva época (ene.-jun. 2009): 139-145.
- Gordon, Samuel y Fernando Rodríguez. "Cartas de Rosario Castellanos a Efrén Hernández." *Literatura Mexicana* VII (1996): 181-213.
- Hadatty Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid: Iberoamericana / Vervuet, 2003.
- Harmon, Mary M. *A Poet Discovered*. Estados Unidos: University and College Press of Mississippi Hattiesburg, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Appraisal of Efrén Hernández, a Mexican Thinker*. Estados Unidos: University and College Press of Mississippi Hattiesburg, 1969.
- Hernández, Efrén. *Tachas*. "Epílogo" de Salvador Novo. México: SEP, 1928.
- \_\_\_\_\_. *El señor de palo*. México: Acento, 1932.
- \_\_\_\_\_. *La paloma, el sótano y la torre*. México: SEP, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Efrén Hernández, sus mejores cuentos*. México: Novaro, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Obras*. "Nota preliminar" de Alí Chumacero. 1ª reimpresión. México: FCE, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Las tierras despojadas*. México: SEP / Conasupo, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Bosquejos*. Ed., pról. e índices de María Lourdes Franco Bagnouls. México: UNAM, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas I*. Ed. y pról. de Alejandro Toledo. México: FCE, 2007.
- Martínez Sotomayor, José. "Impresiones de Efrén." *América* 73 (sep.-oct. 1959): 21-22.

- Monges Nicolau, Graciela María. "Efrén Hernández a través de sus personajes." Tesis Universidad Iberoamericana, 1971.
- Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*. Colombia: Oveja Negra, 2003.
- Pasquel, Leonardo. "Sobre un logro angular." *América* 60 (jul. 1949): 114-128.
- \_\_\_\_\_. "Frente a la vida y la muerte de Efrén Hernández." *América* 73 (sep.-oct. 1959): 19-20.
- Paúl Arranz, María del Mar. "Efrén Hernández o el juego cómplice de la literatura." *Literatura Mexicana* V.1 (1994): 91-110.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1999.
- Peñalosa, Javier. "Apuntes para un retrato de Efrén Hernández." *América* 73 (sep.-oct. 1959): 7-8.
- Piñero de Piña, Berta Elena. "Efrén Hernández: el mundo de sus cuentos." Tesis Universidad Veracruzana, 1971.
- Platón. "Simposio (Banquete) o de la retórica." *Diálogos*. México: Porrúa, 2005.
- Poniatowska, Elena. "Tachas." *Novedades* (2 feb. 1958).
- Ricoeur, Paul. *Amor y justicia*. Madrid: Caparrós, 2000.
- Rojas Garcidueñas, José. "Notas sobre tres novelas mexicanas." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 16 (1948): 5-26
- Rougemount, Denis de. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós, 2002.
- Singer, Irving. *La naturaleza del amor* I. 3 t. México: Siglo XXI, 1999.
- Solana, Rafael. "Mayor, mejor, o más alto entre iguales." *América* 73 (sep.-oct. 1959): 7-8.
- Valadés, Edmundo. "Efrén Hernández o de la inocencia." *México en el Arte* 11 (1985-1986): 9-11.
- Valenzuela, Alberto. "Novelistas de Méjico." *Ábside* 2 (abr.-jun. 1959): 240-247.
- Verani, Hugo J. y Hugo Achugar (sel. y próls.), *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM, 1996.
- Villaurrutia, Xavier. "Efrén Hernández: el señor de palo." *Obras*. México: FCE, 1996.

# EL RITUAL ERÓTICO<sup>1</sup>

CÁNDIDO GUEVARA ZAMORA

## ARGUMENTO

Tu cabellera de naranjas en el vacío del mundo

Tu boca de labios de oro no está en mí para sonreír

La curva de tus ojos da la vuelta a mi corazón

La naturaleza cayó en las redes de tu vida

El árbol, tu sombra, muestra su piel desnuda: el cielo

Están la voz de la arena, los gestos del viento

Y todo lo que dices se mueve a tus espaldas

PAUL ÉLUARD, “Capitale de la douleur”

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana bajo la dirección de la Dra. Esther Hernández Palacios, titulada “Las voces del ritual erótico en *Sueño de amor* de Bernardo Ortiz de Montellano”.



En un mundo nocturno de cuerpos minerales, los cuerpos se cargan con una fuerza animal y penetran la negrura de la noche tratando de percibir los más leves movimientos de la vida que palpita a su alrededor. Luego los sentidos se entremezclan en el seno de una alucinante conflagración cósmica; a medida que el cuerpo se sumerge en el vacío va despertando hacia una nueva sensibilidad colindante con la muerte... El instante fugaz del amor deviene un *disfraz del ataúd*.

Hundida la pareja en el éxtasis amoroso, la mirada sólo mira hacia la muerte: se está en la entraña más activa y densa de la vida, en la médula de lo real, en la frontera ramificada donde el eterno oleaje de vida-muerte es sólo un latido. En ausencia del pensamiento pervive la sensación. En esta dimensión la sombra es más fuerte que el perfume, y la mujer se consustancia con la anémona infinita que nos ayuda a vivir y a morir: la mujer es el disfraz del ataúd. Las miradas despliegan su vibración dentro de un sólo ritmo, en un sólo pensamiento unánime, carnal. Entonces el amor alumbrá las raíces más hondas de lo mexicano: “Con siete de púas de maguey traspasaré mis labios / para callar en tí” (Ortiz de Montellano 12:1-2). Asistimos a una realidad recién nacida, respirante. El poeta hunde su voz en la mujer-realidad primigenia para callar en su seno cuando la noche es verdaderamente noche. Es una soledad total donde el hombre devora y es devorado en el postrer festín de la vida: la fiesta de los brazos de la mujer que él quiere, nimbada de fúnebres rocíos. Al centro de esta fiesta la lengua ensaya una memoria pletórica de signos descifrables sólo a través de la mordedura. Se arriba hasta un ansia cismática enclavada entre la sed y el agua. Ambos elementos prefiguran (¿desfiguran?) la factura de una realidad coagulada entre la vida y la muerte.

Con fuertes resonancias de la poesía erótica de Paul Éluard y de André Breton y compartiendo además marcados rasgos de familia con *El cementerio marino* de Valéry, *Sueño de amor* es, a pesar de todo, uno de los grandes aciertos en la poesía erótica mexicana. Este espacio onírico donde los cuerpos y las almas se entrelazan para echar a andar el mecanismo de un placer interrogante y angustioso, es también la soledad de ojos abiertos hacia un mundo ciego anclado en la plural presencia del “Amor que engendra y une lo aislado y lo diverso” (9).

Amor desde cuyo universo erótico manan imágenes contagiadas por la memoria del acto creador y del naufragio.

## PROSA Y VERSO

Todavía hoy es corriente la confusión entre verso y poesía, error éste que se debe denunciar. Hay quienes ven en el verso un adorno inútil, una traba nociva al libre vuelo del pensamiento poético. Es necesario destacar que el verso no es un revestimiento aplicado innecesariamente a un lenguaje cuyo destino poético se desarrolla a otro nivel. La prosa poética, en cambio, busca la musicalidad sin ritmo y sin rima, lo suficientemente flexible y agitada como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia. A pesar de las grandes transformaciones que ha sufrido en el curso de su historia, el verso ha sido hasta nuestros días el vehículo ordinario de la poesía, para la cual, así se debe considerar, constituye un eficaz instrumento.

Tal como suele ocurrir con gran frecuencia, ambos planteamientos tienen razón en lo que afirman y están equivocados en lo que niegan. Lo cierto es que el verso no es ni indispensable ni inútil, ya que el hecho de la poetización se desarrolla a ambos niveles del lenguaje, el fónico y el semántico. Sin duda el privilegio recae sobre el nivel semántico. Prueba de ello es que existe poéticamente el poema en prosa, mientras que el verso letrista no tiene más existencia que la musical. La poesía puede prescindir del verso, pero, ¿por qué habría de prescindir de él? Un arte completo debe utilizar todos los recursos de su instrumento. Por no apelar a los recursos fónicos del lenguaje, el poema en prosa siempre semeja poesía mutilada. El verso es un procedimiento de poetización, y como tal lo debemos estudiar.

El verso no existe sino en cuanto relación entre sonido y sentido. Es, pues, una estructura fono-semántica, con lo cual se distingue de los demás procedimientos de poetización, como por ejemplo, la metáfora, que se sitúa únicamente en el nivel semántico. Sin embargo, en su estructura profunda, el verso es una figura semejante a las demás. Verso

y metáfora tienen estructura homóloga. Su diferencia no descansa sino sobre los elementos que ambas figuras ponen en juego. Al aislamiento fonético debe la poética las dificultades impenetrables que le ha deparado el verso.

Se entiende, por lo tanto, que se está en presencia del verso cuando el contenido de la comunicación se establece de manera que, además de la trabazón gramatical de la expresión, existe una medida que ordena la secuencia del sintagma en unidades rítmicas con un número determinado de sílabas, y cada unidad o verso posee acentos métricos determinables; los versos se enlazan con rimas formando estrofas, y éstas constituyen el poema. El verso, dondequiera que existe, es de por sí unidad rítmica de medida, un canon o molde-esquema que se repite en serie continua o en alternancia con otros. Con la rima, los versos se acuerdan; con su agrupación reglada forman estrofas; pero siempre el verso resulta una entidad rítmica cabal y la estrofa es una estructura superior compuesta de unidades rítmicas regladamente combinadas. El verso es, pues, una unidad de medida para partir regularmente el tiempo.

La prosa, en el sentido común de la concepción, establece su curso en el tiempo a través de la fluencia de sílabas, formadoras de palabras con una disposición de acentos sólo condicionada por el curso de la sintaxis, con el juego de pausas que marca la conveniente entonación, y la cohesión rítmica del conjunto se percibe en forma más o menos vaga según la regularidad relativa del juego de pausas y la consiguiente división de períodos internos. En la prosa sí existe identificación entre la figura sintáctico-melódica y la rítmica, de tal manera que ambas se guían por la melodía que marca la condición del ritmo, sin que exista medición de tiempo silábico. Los miembros en que se divide un período de prosa rítmica son necesariamente miembros sintácticos. Los miembros de la prosa rítmica, en cambio, son ajenos a todo intento de medida.

El ritmo se manifiesta en la prosa con el juego de tensiones y distensiones reguladas a través de las inflexiones melódicas organizadas: cuando estas tensiones y relajaciones (movimientos) se suceden en un orden alterno, o armonizante en cualquier otra figura construida (estructura móvil), constituyen un poderoso ritmo fisiológico en el oyente lo mismo que en el recitador.

*Sueño de amor* de Bernardo Ortiz de Montellano es un sueño de espacios abiertos tanto a la prosa como al verso. Ambos proporcionan el andamiaje para que este poema del amor instale la sobriedad de sus líneas descriptivas. En todo el primer planteamiento (largo poema de versos libres con una sólo separación estrófica desgajada del cuerpo principal del texto) se registra una necesidad imperiosa de apresar lo inasible, de hacerlo palpitar entre las líneas del poema, de alcanzar y anclarse en el sueño que se fuga tras la muerte. Entre latencias movedizas y aparentemente caóticas, el poema responde a una estructura organizativa que acopla un ritmo enraizado en agonías creadoras con las vibraciones de una noche y un tiempo primigenios. El poema “despega” de una “noche sin tierra” y va instrumentando pulsaciones disímbolas entre voces armonizadas con la imagen delusiva pero funcional en la creciente arquitectura del poema. Pausas y encabalgamientos se ahogan dentro de una unidad sintáctica azarosa, hecha más para la percepción de un supramundo onírico que para apresar la oculta melodía de la palabra prístina puesta a madurar dentro de una sintaxis lineal.

*Sueño de amor* se desgaja en unidades menores cerradas y completas en sí mismas, unidades que de alguna manera nos remiten a la disposición de los jai-kú: descripciones únicas e indivisibles que dan cabida a un todo metafórico tendiente a la captura de un momento esencial: “No eres más que una flor ni menos que una nube. / Concédeme la luna de tu desnudez para / emboscarme noche” (4:1-3). Prosa y verso se contrapesan y es difícil marcar los límites que los separan y definen. Con creciente prescindencia de la musicalidad —propia del verso— el poema genera, sin embargo, una estructura fono-semántica y una trabazón gramatical que de consuno caen dentro de la órbita del verso libre.

La perseguida sensación de movimiento en conjunción con la contráctil elasticidad de los cuerpos marcan la culminación en cada verso y sirven para definir el carácter de todo el poema. Períodos aislados teñidos de prosa como el siguiente:

Centro oscuro del ser tú sin medida  
sin eco, sin oído, sin mirada  
ácido de la voz ennegrecida

sales del mar oculto de la vida  
sangre de la ribera descarnada  
donde a ciegas te busco entre el cuerpo y el alma. (13:1-6)

Son un blanco decisivo, el centro de gravedad que da proporción, armonía y razón de ser a las partes restantes del poema. Atendiendo a las necesidades acentuales del ritmo (repetición de acento y cantidad) y de la rima (que también es ritmo: repetición periódica de sonidos iguales), estrofas como la citada abren un camino alógico, es decir, poético. Cada uno de estos pequeños poemas en prosa comportan un análogo sentido unificador: son como paréntesis o pausas que recogen toda la carga semántica del poema y cohesionan las diferentes partes entre sí. A la vez, en una suerte de movimiento eferente, cada una de estas estrofas transfundiona su sentido a la totalidad del poema.

Los versos en *Sueño de amor* se precipitan inquietamente, llenos de ímpetu, en un movimiento interior fluyente; el ritmo es a momentos un dificultoso y pertinaz avance que con obstinada dureza se impone a los obstáculos verbales:

En la noche sin tierra de tus ojos  
despegados del agua y de los peces  
los sueños incineran  
muros de espesa hiedra  
lirios eternizados en el centro del hombre.  
En los ojos que cambian la mirada porque dos es  
amor  
se ahogan gritos  
de la sangre y el sexo  
y el horror y la lluvia  
y de tu voz extraña que ya a nada responde  
brota en dulces lactancias la agonía  
del perfume creador que nadie sabe en dónde repercute (1:1-13)

Movimiento de hondas profundas adherido al ritmo=vibración que confiere la vida. Poema que potencia un *aquí* y un *hoy* cuya animación

se antoja intransferible e inconmensurable. Tejido con palabras que en virtud de su altura y color acústicos poseen un determinado halo efectivo, el poema se nos revela como potencia ambientadora de momentos climáticos detenidos por la magia del cinematógrafo en el instante mismo de su culminación estética. En este complejo verbal poético (en cada uno de los sonidos y en cada onda de tensión, en la forma musical del conjunto, en ese todo que vibra de ritmo y resuena de melodía), va fundido, íntima e inseparablemente un adentro, un clima onírico y espiritual que lo hace intraducible: “Vibra junto a los ojos / la guitarra profunda de los huesos / mar de olvido rupestre y secas mariposas / el hálito del alma se entrelaza / a la lluvia del sexo que diluvia hiriendo rocas / musicales” (1:14-19). Es este un desplazamiento decisivo de imágenes que postulan la transformación de la actitud interior. Lo esencial en *Sueño de amor* es vivir las palabras en toda su virginal plenitud: “duros senos reptiles maduren / como frutos conscientes que un pensamiento excita”, “los martirios del hombre barrenando la noche”, “Arde en la sombra la carne vegetal / úlcera de la miel del fruto blando / conciencia electrizada de los plátanos negros” (1:20-21,23,27-29). La intuición se eleva sobre la comprensión, la imagen sobre el concepto.

[...] La intuición, la imagen, nos dice: “Sumergíos en mí, sin preguntar por mi realidad o irrealidad; no debéis ir con vuestras preguntas más allá de mi presencia por gracia del lenguaje; no pretendo ser copia de nada, sino señal de un estado interior. Es cierto que reproduzco un curso de acaeceres como si se dieran en la experiencia real; pero esta reproducción lleva su rasero dentro de sí misma: no puede y no debe medirse con un rasero exterior con el cual tuviera que concordar; lo decisivo es única y exclusivamente su atemperado contenido y su atemperada fuerza de persuasión (Pfeiffer 27).

No estamos ante una figuración estática sino ante un movimiento, un devenir; lo que importa no es propiamente su intuibilidad, sino su dinamismo. En *Sueño de amor* el periplo onírico se halla presente en una coexistencia espacio-temporal con la naturaleza sensiblemente visible que va asomando paso a paso a través de imágenes plásticas plasmadas en la ejecución del movimiento interno del poema:

palidece la arena de los labios  
y el ave de la lengua  
en nueve ramos  
mezcla a la sed de las ocultas flores  
la seca soledad del llano. (1:31-35)

Muros de espesa hiedra verdes eternizados  
detienen la mirada de los ojos  
cada vez más profundos y más altos  
y la sombra sonrisa que oscurece los párpados  
lleva lágrimas nuevas  
al sollozo y al canto. (2:1-6)

La asombrosa plasticidad de estos versos se debe a que la corporeidad estática de la naturaleza se contagia de movimiento y de acontecer al contacto del sueño que hace visible todo lo que toca. *Sueño de amor* es un poema que desde lo más profundo aspira a acoger una dimensión sensible, un mundo onírico-erótico como reunión confusa de sensaciones e impresiones refractarias, reverberantes, perceptibles. Cada detalle y cada rasgo del poema están experimentados en toda su vida palpitante. Lo que importa en este poema —más que la plasticidad en sí— es la imagen henchida de vibración, la “virtud proteica”, la transformabilidad de la presentación intuible:

Pasan girando entonces barcos desmantelados  
los cuchillos del aire se entrecruzan  
las anclas que no acaban de bajar  
y el aullido del perro que anuncia la partida de  
la noche  
y el abismo y la herida  
por donde rueda la piedra infinita que nos  
arrastra  
a la muerte del sueño que es la muerte en el puño  
cerrado del olvido. (3:1-10)

El desplazamiento entre los canales del sueño permite esta “insólita lucidez” de imágenes que se entrecruzan en una articulación sintáctica sin pausas; las palabras derraman su sentido en tenores como el presagio, la noche, la muerte y el sueño. De hecho, algunas de estas palabras están penetradas de una significación emotiva que no puede agotarse conceptualmente: *aullido, anuncia, abismo, herida, la piedra infinita que nos arrastra, muerte, sueño, puño cerrado del olvido*. El significado inmanente de cada una de estas palabras está inseparablemente fundido con un estado interior, una actitud que a través de una serie trabada de ideas potencializa un modo intransferible de fracturar la realidad e insertarla en nuevos ejes axiológicos.

La prosa poética en *Sueño de amor* está imbuida de certera luminosidad; los espacios oníricos se van configurando clara y distintamente, cada uno de los rasgos queda fijado por una palabra adicional, cuidadosamente seleccionada:

No eres más que una flor ni menos que una nube.  
Concédeme la luna de tu desnudez para embos-  
carne noche. (4:1-3)

La animante captación del sueño extiende su fuerza reveladora —su virtud iluminadora— en las secretas profundidades de palabras que colocan al poeta ante sí mismo. El yo poético se delata por cierta contorsión del gesto verbal: “Concédeme”, “emboscarme”. Versos (al borde de la prosa) que en apariencia se antojan laxos y torpes: “No eres más que una flor ni menos que una nube. / Concédeme la luna de tu desnudez[...]” responden en realidad al influjo onírico y a su inevitable violentación de la morfosintaxis: “para / emboscarme noche”.

La magia verbal adornada de imágenes y metáforas hace que el movimiento de los versos avance con tremenda precisión por su sendero onírico-erótico. Las ideas se van engarzando con todo cuidado hasta que el poema alcanza versos de gran expresividad, de impresionante vigor:



*Como en la noche cero*  
tu mano es en mi mano confundida  
*sangre de líneas, mármol y hombre,*  
*volumen, desnudez.*  
*La siento hundirse entre la piel y el tacto*  
siendo pequeña, imán y fluída,  
y enredarse a mi cuello y anudarse  
*y salir a la sombra de mi espalda*  
más libre que mi mano  
y menos honda imagen, languidez.  
Inusada caricia  
tus brazos y mi cuerpo  
conciencia de mi tacto  
delicia descubierta  
*en la espiral tersura de tu seno*  
*de tallo ennegrecido. (5:1-16)*  
(Las cursivas son mías.)

Palpitante vitalidad donde se dirime un ritual erótico abismado en el tacto de los sentidos. En todo se respira un contacto mórbido alumbrado por un deseo plural, rotundo en su despliegue de sensaciones. Las imágenes se convierten en símbolos de un erotismo trascendental. Las voces de los cuerpos desalojan la voz del entendimiento y hacen que la sexualidad (= conciencia omnisciente) se plasme en cada verso. Las irradiaciones eróticas se deslizan entre el sueño y la piel: “tu mano es en mi mano confundida / sangre de líneas, mármol y hombre, / volumen, desnudez. / La siento hundirse entre la piel y el tacto / siendo pequeña, imán y fluída”, “conciencia de mi tacto / delicia descubierta / en la espiral tersura de tu seno / de tallo ennegrecido”. Aquí ocurre una desviación hacia un lenguaje metafísico, etéreo, que se aleja lo más posible de la realidad inmediata.

La siguiente estrofa está animada por una pretensión de absoluto que hace de la mujer una compañera, un *tú* primigenio y totalizador:

Como en el cero días  
la hoja de tu espalda hendida y silenciosa  
es mi espalda y mi lecho

y tu cadera  
centro de muslos y raíces  
donde la flor con el estambre alterna  
pureza de lo impuro  
forma de líneas nueva  
sólo para los ojos limitada. (5:17-25)

Un fresco hálito de goce que brota instintivamente pasa intacto a cada verso. El gesto íntimo y puro se fortalece en un lenguaje metafórico de constante poder plasmador. El movimiento expresivo responde a un impulso sensual de vida, a la depurada y depuradora atmósfera de un erotismo que interactúa con la naturaleza. Ritmo de amplio aliento donde las imágenes iluminan desde dentro y brotan con fuerza elemental.

*Sueño de amor* revela el ser onírico-erótico no como algo pensado en general sino como algo que se ha vivido en un momento climático y proteico, no como una cosa en la que se medita abstractamente sino como ser concretamente contemplado. El poema cristaliza en una atemperada iluminación del ser y su poetización imaginativa en el seno del lenguaje plasmador.

## MATERIA VERBAL

### *a) Nivel sintáctico*

La agrupación de palabras es el resultado de la actividad sintagmática, cuya base es el código gramatical. Mediante la utilización de este código, los elementos del discurso se clasifican en clases y subclases, se asocian con otros elementos dentro de la secuencia y desempeñan una función distinta e identificatoria. El nivel sintáctico de la lengua poética forma su “esqueleto”, su “nomenclatura”; posee, por lo tanto, un valor decisivo dentro de ella. El código gramatical, según afirma

Cohen, es puramente formal; por lo que la actividad sintagmática (basada en dicho código) adquiere sus más extensas posibilidades de aplicación en la lengua poética. Por su parte, Jakobson señala que los sintagmas en poesía adquieren, además del sentido que expresan (esto es, además de su valor semántico), un valor propio, sobrepasando la significación de las palabras o prescindiendo de ellas. El nivel sintáctico se actualiza, adquiere un valor propio en la función poética, como resultado de la predominancia del mensaje.

En el nivel sintáctico, como en todos los demás niveles, la lengua poética adquiere características propias, desviaciones con respecto de la lengua comunicativa. Sin embargo, las desviaciones de la lengua poética con respecto de la prosa en el nivel sintáctico son limitadas: “[...] y se entiende el porqué. La gramática es el pilar sobre el que descansa la significación. Desde el momento en que existe un cierto grado de desviación en relación con las reglas del orden y de la concordancia, la frase se viene abajo y desaparece la inteligibilidad” (Cohen 183). Existe, en las desviaciones de la lengua poética a nivel sintáctico, un punto crítico más allá del cual ya no existen sintagmas, sino simples yuxtaposiciones de palabras. Las desviaciones de la lengua poética a nivel sintáctico son, muchas veces, limitadas por las desviaciones a nivel semántico, ya que si se acumulan las desviaciones lógicas (semánticas) y las sintácticas, desaparece la inteligibilidad.

Las características específicas de la lengua poética de *Sueño de amor* a nivel sintáctico se sujetan a procedimientos sintagmáticos característicos: en el poema abundan las inversiones del lenguaje (hipérbaton: alteración del orden normal de los elementos de la frase), consiguiéndose así un mayor impacto lírico:

En la noche sin tierra de tus ojos  
despegados del agua y de los peces  
los sueños incineran  
muros de espesa hiedra  
lirios eternizados en el centro del hombre. (1:1-5)

Puede verse cómo alrededor del sintagma “los sueños incineran” se originan (a manera de círculos concéntricos) los demás sintagmas de esta primera estrofa del poema. De hecho, todos los sintagmas endocéntricos y exocéntricos que giran en torno al núcleo del sujeto *sueños* y al núcleo del predicado *incineran* se encadenan en una suerte de expansión que en nada modifica las funciones de los núcleos mencionados. Cabe destacar también que en esta primera parte del poema es un sólo verbo, *incineran*, el que atiza el movimiento de todos los demás enunciados. En los siguientes versos una vez más el hipérbaton altera la sintaxis sin que por ello la expresión se debilite:

En los ojos que cambian la mirada porque dos es  
amor  
 se ahogan gritos  
 de la sangre y el sexo  
 y el horror y la lluvia  
 y de tu voz extraña que ya a nada responde  
 brota en dulces lactancias la agonía  
 del perfume creador que nadie sabe en dónde repercute (1:6-13)

En una primera fase el sintagma exocéntrico “de la sangre y el sexo” y el endocéntrico “y el horror y la lluvia” modifican el núcleo “gritos” de la oración refleja “se ahogan gritos”, mientras el circunstancial que abre la estrofa (“En los ojos que cambian la mirada porque dos es / amor”), compuesto por dos proposiciones subordinadas causales, le da un carácter espacial a dicha oración refleja. Esta vez es la presencia de sintagmas nominales y verbales lo que expande el significado de la oración nuclear “se ahogan gritos”.

Con cierta autonomía relativa (y después de un signo pausal tácito), el hipérbaton vuelve a presentarse en la oración compuesta: “y de tu voz extraña que ya a nada responde / brota en dulces lactancias la agonía / del perfume creador que nadie sabe en dónde repercute”. Por medio de proposiciones subordinadas al núcleo del sujeto y al núcleo del modificador directo del objeto directo, el poema eslabona su fuerza lírica en una especie de movimiento creciente e incesante. Además, en

un afán de reforzar la expresión de algunos versos, el poeta hace uso del polisíndeton:

de la sangre *y* el sexo  
*y* el horror *y* la lluvia  
*y* de tu voz extraña que ya a nada responde (1: 9-11)  
*y* el aullido del perro que anuncia la partida de  
la noche  
*y* el abismo *y* la herida (3:4-6)  
La siento hundirse entre la piel *y* el tacto  
siendo pequeña, imán *y* fluída, (5:5-6)  
*y* enredarse a mi cuello *y* anudarse  
*y* salir a la sombra de mi espalda  
[...]  
*y* menos honda imagen, languidez. (5:7-8,10)  
la hoja de tu espalda hendida *y* silenciosa  
es mi espalda *y* mi lecho  
*y* tu cadera (5:18-20)

Un nuevo hipérbaton viene a matizar aún más la presencia del verso surrealista:

Vibra junto a los ojos  
la guitarra profunda de los huesos  
mar de olvido rupestre *y* secas mariposas (1:14-16)

Es también notable en el poema la profusión de proposiciones subordinadas adjetivas introducidas por el relacionante *que*:

como frutos concientes *que* un pensamiento excita (1:21)  
*y* la gubia  
*que* equilibra la danza con la lluvia. (1:25-26)  
las anclas *que* no acaban de bajar (3:3)  
*y* el aullido del perro *que* anuncia la partida de  
la noche...(3:4-5)



Derivaciones y pleonasmos (aunque no añaden ningún dato nuevo a los vocablos) dan a la frases más fuerza o claridad:

En los ojos que cambian la mirada porque dos es (1:6)  
y del azúcar más azucarada, (1:30)  
detienen la mirada de los ojos (2:2)  
de mirada que mira hacia la muerte (8:10)

Los adjetivos comparativos de superioridad e inferioridad son también recurrentes a lo largo del poema:

No eres *más que* una flor ni *menos que* una nube. (4:1)  
*más libre que* mi mano (5:9)  
y *menos honda* imagen, languidez. (5:10)  
[...] Fue *más fuerte* la sombra *que* el perfume. (10:2)

El uso del gerundio en función de circunstancial o de modificador directo del nombre matiza esa idea de duración o de continuidad tan cara a este poema:

a la lluvia del sexo que diluvia *hiriendo* rocas  
musicales; (1:18-19)  
los martirios del hombre *barrenando* la noche (1:23)  
Pasan *girando* entonces barcos desmantelados (3:1)

De manera contrastante, los participios (lo mismo en función de adjetivos, adjetivos sustantivados y verbos que en frases absolutas correspondientes al ablativo absoluto oracional) sobresaturan el poema:

*despegados* del agua y de los peces (1:2)  
lirios *eternizados* en el centro del hombre. (1:5)  
conciencia *electrizada* de los plátanos negros (1:29)  
y del azúcar más *azucarada*, (1:30)





Se refuerza así la idea de continuidad o de duración en el poema.

Vale la pena destacar también la presencia de pronombres enclíticos en la potencia imperativa: “Concédeme la luna de tu desnudez [...]” (4:2) e infinitiva: “La siento hundirse entre la piel y el tacto” (5:5), “y enredarse a mi cuello y anudarse” (5:7). De esta manera, los versos adquieren mayor fluidez y expresan, sin ayuda de preposición, los complementos dativos y acusativos de la oración.

### *b) Nivel semántico*

La palabra, resultado de la actividad lingüística denominadora, está indisolublemente ligada con la actividad sintagmática. En este nivel semántico, se podrán registrar —dentro del poema— la frecuencia y la importancia de las palabras dentro del contexto total y no su posición en los sintagmas. Según Jean Cohen, la naturaleza de la lengua poética es reiterativa y cíclica; pues bien, en lo léxico del poema existe también repetición, reiteración. Algunas de las palabras de que consta se repiten a lo largo de él (con mayor o menor frecuencia, con mayor o menor importancia), y esta repetición no sólo es importante para el nivel fónico sino también para el nivel semántico.

Al analizar el léxico del poema nos encontramos con el primer nivel simbólico; los significados de las palabras que se repiten y los de las palabras que forman campos semánticos, nos dan las claves para encontrar el significado total; son columnas de significación sobre las que descansan los temas. Por otra parte, la caracterización del léxico es importante en sí misma dentro del análisis de la lengua poética.

Los sustantivos más importantes, cualitativa y cuantitativamente, son: *noche, ojos, sueño, gritos, sangre, lluvia, voz, perfume, alma, sexo, rocas, senos, frutos, sombra, abismo, muerte, olvido, flor, mano, tacto, espalda, cuerpo, desnudez, conciencia, brazos, caricia, palabras, fuego, mundo, amor, pez, carne, pensamiento, llama*. Estos sustantivos forman tres grupos: el primero corresponde a entidades que de alguna manera se conectan con la noche (*noche, sombra, abismo, muerte,*

*olvido*); un segundo grupo abarca las manifestaciones de los elementos de la naturaleza, las voces del mundo (*agua, lluvia, perfume, rocas, frutos, flor, fuego, mundo*); en un tercer grupo se encuadran los sustantivos que dan voz a los sentidos y al lenguaje erótico (*ojos, sueño, gritos, sangre, voz, sexo, senos, mano, tacto, espalda, cuerpo, desnudez, conciencia, brazos, caricia, palabras, amor, carne*). Estos grupos de palabras se reúnen, se asocian y forman campos semánticos, campos léxicos que interfieren en los materiales del léxico y los dinamizan. Los campos semánticos se basan en asociaciones que conectan un término con otro; las palabras asociadas forman una “esfera conceptual”. En el poema aquí analizado hay campos semánticos muy importantes compuestos por sustantivos. Algunas veces la asociación está basada en la contigüidad. Tal es el caso del campo semántico formado por sustantivos que sirven para animizar el trasunto erótico (*gritos, sangre, voz, sexo, senos, mano, tacto, espalda, cuerpo, desnudez, brazos, caricia, palabras, amor, carne*). Este campo semántico se divide a su vez en tres grupos: el primero tiene que ver con los escarceos, con el preludio erótico (*voz, senos, mano, tacto, espalda, desnudez, cuerpo, brazos, caricia, palabras, amor*); el segundo rinde el vasto sentido del acoplamiento sexual (*gritos, sangre, sexo, carne*); un tercer grupo estrecha el silencio, la paz mullida que sobreviene al acto sexual (*alma, callar, sueño*). En torno al sustantivo *cuerpo*, uno de los más importantes del vocabulario de este poema, se reúnen los sustantivos *sexo, senos, mano, tacto, espalda, desnudez, brazos, caricia, carne, voz, ojos*, formando otro campo semántico, cuyos términos asociados poseen una relación de contigüidad. Otras veces, la asociación de los sustantivos que forman un campo semántico está basada en la semejanza. Tal es el caso del campo semántico formado por *sexo* y *flor* por un lado y *senos* y *frutos* por el otro. Los primeros connotan (a través de una razón de semejanza) el centro del placer, los genitores eróticos; de igual manera, los segundos nos remiten a las zonas erógenas, a las elevaciones delectables del cuerpo femenino.

En cuanto a los adjetivos calificativos se da la repetición de varios de ellos: *espesa, eternizados, profunda, profundos, angosto, ennegrecido. Ennegrecida, electrizada, ciego, ciega, muertos, muerta*. Estos adjetivos

forman un campo semántico basado también en la semejanza (todos connotan la gestación de un mundo abismal acoplado con la densa oscuridad de la muerte). Los adjetivos determinativos posesivos *tus, sus, tu, mi, mis, su y nuestros* aparecen frecuentemente y adquieren un valor léxico importante: enfatizan la sensación de pertenencia recíproca durante el encuentro erótico. A momentos, sin embargo, se abre una cierta distancia en este encuentro a través del *su, sus* (posesión correspondiente a la tercera persona). La cercanía se rompe y la 2ª persona pasa a ser 3ª como por efecto del vaivén marino que de pronto separa una embarcación de otra. Asimismo, el uso reiterativo de los pronombres posesivos *míos, mío y tuyo* en la octava sección del poema viene a subrayar una vez más ese afán de pertenencia mutua que permea todo el poema.

En lo referente a los pronombres aparecen los personales *tú y ti* como los más importantes, cualitativa y cuantitativamente. De hecho, es alrededor de estos pronombres donde el poema concentra toda su fuerza semántica: el ritual erótico genésico del mundo tiene como eje gravitacional —fuente de movimiento— el cuerpo de la mujer inmerso en la segunda persona del singular.

La repetición significativa de la preposición *sin* alcanza cierta importancia léxica: amén de coordinar dos elementos del mismo nivel sintáctico carga el acento sobre la carencia que lastima, que escinde, que se añora:

En la noche *sin* tierra de tus ojos (1:1)  
 Centro oscuro del ser tú *sin* medida  
*sin* eco, *sin* oído, *sin* mirada (13:1-2)  
 que no puedo explicar *sin* mordedura (17:2)  
 hundido en la sombra de hierba *sin* pasos de la noche (18:2)  
 a la espalda del ángulo *sin* sombra (20:4)

La pertenencia semántica de la preposición *sin* es, pues, indiscutible: actualiza las dimensiones de una necesidad, de una carencia o de una pérdida. Y *Sueño de amor* se mueve sobre estos goznes: la conciencia

inmersa en un ritual erótico a la vez que percibe la génesis del mundo se duele de su caótica intangibilidad onírica. El sueño —como la mirada— mira hacia la muerte: noche *sin* medida, *sin* eco, *sin* oído.

c) *Nivel fónico*

La poesía integral se desvía de la prosa en los niveles fónico, sintáctico y semántico. Así pues, la función poética aparece en los tres niveles del lenguaje, y, aun cuando el que alcanza primacía es el semántico, en los tres se hace uso de procedimientos semejantes. Todos los elementos que constituyen la lengua de la poesía integral (tanto los que corresponden al nivel fónico como los que corresponden a los niveles sintáctico y semántico) están íntimamente relacionados; la poesía fonosemántica se distingue de la prosa, es decir, de la lengua comunicativa, en todos sus niveles. La distinción que se hace patente en primera instancia es la que corresponde al nivel fónico (sonoro y gráfico).

Una página en verso se distingue al primer golpe de vista de una página en prosa por su composición tipográfica. Después de cada verso el poema continúa en la línea siguiente. Cada verso está separado del siguiente por un blanco que va desde la última letra hasta el extremo de la página (Cohen 55).

Estructurado en versos blancos o sueltos (irregulares o amétricos) (“y la gubia / que equilibra la danza con la lluvia.”, “de los ojos abiertos y dormidos / en éxtasis vivos / de mirada que mira hacia muerte / cuando la vida entrega sus sentidos;” / “Centro oscuro del ser tú sin medida / sin eco, sin oído, sin mirada”, / “sangre de la ribera descarnada”) y abundantes rimas asonantes (“Muros de espesa hiedra verdes eternizados / detienen la mirada de los ojos / cada vez más profundos y más altos / y la sombra sonrisa que oscurece los párpados”), *Sueño de amor* presenta un sistema organizativo de escasos signos pausales. Pueden registrarse estrofas que van desde los 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 versos separados apenas por una coma, punto y coma y, rara vez, por

un punto y aparte. Cabe destacar que las tres últimas estrofas del poema (22 versos en total) no presentan —salvo el punto final— puntuación alguna a pesar de las mayúsculas que abren los primeros versos de cada estrofa y que hacen pensar necesariamente en una puntuación tácita; esta última parte del poema discurre sin que nada entorpezca su vuelo:

Véase como justificaba Apollinaire la no puntuación: “Es una novedad. Me pareció que la puntuación entorpecía de manera singular el vuelo de un poema. Éste realiza su carrera alada de un solo golpe. Es evidente que no se entiende, pero, ¿no es cierto que eso no tiene ninguna importancia?” (60).

Esta afirmación de Apollinaire implica —según Jean Cohen— no hacer pausa ni siquiera allí donde lo exige el sentido, lo cual de alguna manera viene a sacrificar también las pausas rítmicas. La ausencia total de puntuación en *Sueño de amor* sólo se da en las tres últimas estrofas del poema, generándose así un fenómeno de ruptura del paralelismo sonido-sentido que normalmente asegura la estructuración fuerte del discurso.

Por otro lado, los encabalgamientos que se registran en el poema atentan también contra el fuste métrico-sintáctico de éste:

se ahogan gritos  
de la sangre y el sexo  
y el horror y la lluvia  
y de tu voz extraña que ya a nada responde  
brota en dulces lactancias la agonía  
del perfume creador que nadie sabe en dónde repercute (1:8-13)  
Vibra junto a los ojos  
la guitarra profunda de los huesos (1:14-15)  
El hálito del alma se entrelaza  
a la lluvia del sexo que diluvia hiriendo rocas  
musicales; (1:17-19)

Los ejemplos de encabalgamientos a lo largo del poema son múltiples y responden a la concurrencia de dos sistemas de pausas no discernibles. Para anular un encabalgamiento sería necesario una coincidencia perfecta entre pausa métrica y pausa semántica, lo cual resulta virtualmente imposible ya que a pausas métricas iguales corresponden pausas rítmicas desiguales y viceversa. Lo único que puede hacerse es *reducir al mínimo* la discordancia entre el sonido y el sentido: evitar el encabalgamiento —es decir, una pausa grande en medio de un verso— y tratar de hacer que la terminación del verso coincida con pausas semánticas —puntos y comas—. Esto reduce el conflicto pero no lo elimina.

Para asegurar una convergencia absoluta entre ambos sistemas sería necesario un paralelismo exacto entre pausa métrica y pausa semántica, o sea que la pausa de la terminación de los versos correspondiese siempre a una determinada pausa semántica (por ejemplo, al final de frase) a partir de la cual se pudiese asegurar la proporcionalidad (Cohen 62).

Este esfuerzo por terminar los versos con signos de puntuación suaviza el conflicto entre verso y gramática.

La aliteración, procedimiento homólogo a la rima, opera también sobre las contingencias de la lengua en *Sueño de amor*:

y el corazón recuerda en sus *martillos*  
los *martirios* del hombre barrenando la noche (1:22-23)  
con el cincel *angosto* de la *angustia* (1:24)  
y la *sombra sonrisa* que oscurece los párpados (2:4)  
las anclas que no *acaban* de *bajar* (3:3)  
de nuestros *desiertos* y nuestros *desaciertos* (11:8)

Estos efectos de homofonía hacia el interior del verso —entre palabra y palabra—, es un procedimiento utilizado en todos los tiempos, y parece más general que la rima. Todas las lenguas que no hacen uso de la rima hacen un gran uso de la aliteración.

Sin duda, la emoción que genera la emoción vertebradora en *Sueño de amor* encuentra un fuerte basamento en los tres niveles estudiados. Pulsando la interdependencia palabra-sensación, el poema recorre el camino sensorial de fuera hacia adentro y de dentro hacia fuera, utilizando los sentidos como esclusas por donde el alma se derrama hacia fuera. Anclado en una órbita conceptual-impresionista, *Sueño de amor* entrega los hechos exteriores tal como los capta una percepción inmediata, sin acomodamiento alguno. A través de palabras particularmente cargadas de imagen, el poema da cuerpo a un mundo poblado de voces oníricas que comportan, empero, localización espacial. Una fuerza interna que transita entre el sonido de las palabras, su ordenamiento sintáctico y su sentido dinamiza la dispersión cósmica que el poema recoge verso a verso, metáfora a metáfora. Sin embargo, *Sueño de amor* no busca explicar la génesis del mundo, sino traducir la gravedad de un tiempo esclerótico (= tiempo de la conciencia) atado indisolublemente a la percepción de sensaciones internas, de cenestésias.

El “poder mágico” que poseen las palabras en *Sueño de amor* hace que el poema aterrice en una simbología donde se perciben dos voces: la de las palabras en cuanto sonidos y en cuanto símbolos. *Sueño de amor* tiene su “simbólica” personal, sus metáforas privadas que salen al paso y cumplen con uno de los misterios del encantamiento literario: la sugestión en el lector. Esta capacidad operatoria de sugerir correspondencias profundas atribuibles a las palabras aisladamente, también puede brotar de la combinación de las mismas en el discurso y, a menudo, se relacionan con actitudes impresionistas. Lejos de matices colindantes con lo dialectal, *Sueño de amor* —no obstante su relieve expresivo— se sumerge en un caos que responde al insólito control de una escritura automática.

#### AMOR Y MUERTE

Desde 1921, Ortiz de Montellano está entregado a descubrir no sólo la inmensidad alucinante de los sueños sino también las secretas correspondencias entre la vida y la muerte. Poeta que ha sufrido la anestesia de los

sueños y por eso —lo confiesa— se le hace difícil separar la vida de la muerte, lo orgánico de lo inorgánico, lo que permanece de lo que no es, Ortiz de Montellano encuentra que fuera de la poesía es también difícil entender, sin separarlos y oponerlos, fenómenos que parecen contradictorios como lo vivo y lo muerto, el cuerpo y lo que no es el cuerpo.

En *Sueño de amor* la estallante experiencia del amor y de la muerte se transfusionan y crean una temperatura de gran densidad lírica:

*En el angosto mundo de mis ojos*  
apenas señalado por el peso  
de formas y colores;  
*en el mundo cercano de tus ojos*  
*cuando los otros míos te marcan y conducen,*  
*en ese mundo ciego*  
*mío, tuyo, nuestro, reducido*  
de los ojos abiertos y dormidos  
en éxtasis y vivos  
*de mirada que mira hacia la muerte*  
*cuando la vida entrega sus sentidos;*  
en ese mundo de abismos y perfumes  
de donde huye medroso el pensamiento  
*me adhiero a ti, silvestre,*  
pendiente de los astros  
alma sola y cuerpo mineral (8:1-16) (Las cursivas son mías.)

*Amor que engendra y une lo aislado y lo diverso.* (9) (Las cursivas son mías.)

Las dos fuerzas, amor y muerte, se polarizan dentro de la parvedad de un mundo ciego; el ser extrovierte su función amorosa y escatológica y enciende una pluralidad de pertenencias elusivas (deleznables al contacto de los ojos y del éxtasis); la muerte que devora los sentidos crea el abismo y pone en fuga el pensamiento; el peso del mundo, su estrecha cercanía, suma su astringencia al encuentro amoroso dando por resultado una dispersión de sensaciones entre la vigilia y el sueño. Los ojos abiertos y dormidos punzan hondo en la dicotomía vida-muerte: se transita del espacio exterior a uno interior cancelado a sueño lento. Sin



embargo, el amor como centro gravitacional del mundo y de los cuerpos abiertos al hallazgo mutuo del placer, se adhiere a un esquema cosmológico de hondas resonancias ser adentro: el sentimiento amoroso curte una sintonía de alma y cuerpo mineral activados por el pulso de un sueño verbalizado en movimiento inexorables. El tiempo, como un bostezo que va cerrando su compás, oculta su precaria contingencia en el desierto paisaje de la muerte.

En *Sueño de amor* el cuerpo, sus pasiones y sus visiones —erotismo, sueño, muerte—, ocupan un lugar cardinal: son tentativas por destruir la realidad visible para encontrar o inventar otra —mágica, sobrenatural, superreal. La vertiente oscura desde la cual la mujer desplaza su voz atávica es también la redoblada simbolización escatológica que desgasta la conciencia y la adormece hasta un estado de yecto:

Poseído por la sombra de la mala mujer me halló tu  
voz dormido. Fue más fuerte la sombra que el perfume. (10)

El inequívoco nudo entre sombra y muerte se presenta en relación directamente proporcional con el de la mala mujer (= planta que lacera la piel y el sueño). La sombra (= muerte) abate las sensaciones.

Como un gran eje de atracción la caricia de las manos y de la noche letal fundan un acusado contraste entre el encuentro-desencuentro del placer carnal ante la génesis de un mundo navegable:

Anémona caricia de la noche  
Disfraz del ataúd  
Pez solitario acostumbrado al dúo  
¡Cómo diezmar el goce de su mano copiada de  
la mía,  
del pensamiento unánime, carnal, de su mirada  
si desnudos caímos a la isla continente  
de nuestros desiertos y nuestros desaciertos  
en una infancia de antes y después de la lluvia  
cuando la carne tiñe mi voz con seis corales  
y en sus ojos destroza núbiles esqueletos! (11:1-11)

Anegado de abstracciones el poema deviene una fuerza refleja que construye una atmósfera-escenario del ser dentro del ser (unicidad que pervive desde el principio de los tiempos) y activa el placer en cuerpos ascendentes hacia el rostro de la muerte: “Anémona caricia de la noche / Disfraz del ataúd”. Amor y muerte son también la desgarradura, la tensión central de otro gran poema de la literatura universal: *El cementerio marino* de Paul Valéry:

X  
Cerrado, sacro —fuego sin materia—  
trozo terrestre a la luz ofrecido,  
me place este lugar: ah, bajo antorchas,  
oros y piedras, árboles umbríos,  
trémulo mármol bajo tantas sombras.  
El mar fiel duerme aquí, sobre mis tumbas.

XX  
¿Acaso amor, o el odio de mí mismo?  
Tan cerca siento su secreto diente  
que no puede convenirle todo nombre.  
No importa. Siempre sueña, quiere, toca,  
ve: le gusta mi carne. ¡Yo soy vivo,  
ay, de pertenecer a este viviente! (Valéry 43, 46)

Monólogo de un *yo* subterráneo asociado con el mar y la luz en un entramado que pone en juego contraposiciones ontológicas: “el fuego sin materia” se homologa con el amor o “el odio de mí mismo” en un paralelismo detonante de transgresiones semánticas: la muerte como elíptica que viaja desde una órbita exterior —mar / mármol— transfigura al *yo* meditativo en abstracción sepultada bajo las nubosidades silogísticas del ser viviente que abraza su propio contacto en pleno uso de su interioridad. El equilibrio del poema —difícil y entreverado de sesgos filosóficos— se funda en una dialéctica metafísica donde “lo demasiado humano” define con mayor precisión a la persona que habla. Estamos ante la intensidad de una meditación que hace sentir la separación entre el *ser* y el *conocer* que desarrolla la conciencia de la conciencia.

En Ortiz de Montellano, la muerte —“ese centro oscuro del ser tú sin medida”— adquiere la corporeidad de la mujer y se consustancia con el sueño amoroso que la busca sin encontrar más que el silencio:

Centro oscuro del ser tú sin medida  
sin eco, sin oído, sin mirada  
ácido de la voz ennegrecida  
sales del mar oculto de la vida  
sangre de la ribera descarnada  
donde a ciegas te busco entre el cuerpo y el alma. (13:1-6)

Callar en ti, cuando la noche es verdaderamente  
noche. (14)

La infinitud del ser en su oscuridad escatológica “sin medida, sin eco, sin oído, sin mirada” se conecta irremisiblemente con la “sangre de la ribera descarnada” para potenciar con toda su crudeza la sustancia de la muerte: ser que en/calla en ti en una noche eterna. La muerte se vuelve así un centro de atracción en torno al cual giran las demás latencias del poema:

y el aullido del perro que anuncia la partida de  
la noche  
y el abismo y la herida  
por donde rueda la piedra infinita que nos  
arrastra  
a la muerte del sueño que es la muerte en el puño  
cerrado del olvido. (3:4-10)

La múltiple presencia de la muerte se reparte en las diversas pluralidades significativas de cada imagen: el aullido del perro, el abismo y la herida, la piedra infinita que nos arrastra, la muerte del sueño, la muerte en el puño cerrado del olvido. Entre premoniciones ominosas y la visión de “la piedra infinita que nos / arrastra” la muerte arrasa el sueño y se transforma en olvido insalvable, en ese eterno caer dentro de una herida siempre abierta.

En una suerte de desconcertante consonancia “de mirada que mira hacia la muerte / cuando la vida entrega sus sentidos” se vuelve eje de reconciliación entre el amor y la muerte: “Amor que engendra y une lo aislado y lo diverso”. Amor: fuerza genésica de la vida-muerte que arbitra el sueño y obedece al impulso centrífugo del deseo. Amor y muerte como signos reversibles en sus significaciones terminan por complementarse en la asfixiante geometría del cuerpo que habla en los sueños.

El amor es vida plena; la muerte es desgarradura, separación. A través de la sensación del abrazo carnal, la unión de la pareja se hace sentimiento y éste a su vez se transforma en conciencia: el amor es descubrimiento de la unidad de la vida y, contrastantemente, es también reflexión sobre la posibilidad de morir:

La muerte es la fuerza de gravedad del amor. El impulso amoroso nos arranca de la tierra y del aquí; la conciencia de la muerte nos hace volver: somos mortales, estamos hechos de tierra y tenemos que volver a ella [...] Sin la muerte, la vida —la nuestra, la terrestre— no es vida. El amor no vence a la muerte pero la integra en la vida [...] El amor es un regreso a la muerte, al lugar de reunión. La muerte es la madre universal (Paz 144).

Desde la dialéctica de Octavio Paz, la dualidad amor y muerte es una integración de principios opuestos pero complementarios entre sí; fuerzas coercitivas que nos vulneran y nos alumbran con su impulso haciéndonos cobrar conciencia de que, por encima de todo, somos tiempo y separación. Éstos cesan en la muerte: regresamos a la indistinción del principio, a ese abandono climático que entrevemos en el encuentro erótico.

En *Sueño de amor*, la mujer (antena psíquica, microscopio y telescopio de lejanas proyecciones en la esfera del alma) es el pentagrama de la sinfonía de la naturaleza; copia plástica del grito ahogado y de la sombra, del fuego erótico y de la memoria primigenia; sed y agua, tacto en llamas que colinda con la muerte. En un mundo alcanzado por la noche, el amor surge como un resplandor súbito en la honda soledad del espíritu que busca en la mujer su propia vivificación

trascendental. A su vez, la mujer es la que percibe en las entrañas de su ser los estremecimientos orfeicos, cadenciales. Y el alma vibrante y armoniosa de la mujer y del poeta se enlazan por virtud de una intuición que pulsa altos registros líricos.

La penetrabilidad o inmersión en el sueño erótico esencial en la mujer por serle concomitante la lectura del tacto y el abrazo profundo e intenso de una naturaleza descifrable por y a través del cuerpo femenino. El deseo que vaga entre el espíritu y la carne se vuelve sensación omnímoda y flotante, metafísica, como una rapsodia oscura y mística que deviene ritualización erótica.

En el curso del sueño polimorfo las imágenes trabadas en contrastes roturados por la navegación y el naufragio preconizan la génesis dispersa de voces cosmogónicas que despliegan una pausa frágil y petrificante: entre la flor y la roca la llama erótica rinde su prístino sentido.

El amor es el hermano hipostático de la muerte, es el filtro mágico de las saturaciones tanáticas:

A cuatro vientos arriba de la mano que toco  
del ojo que no ve porque vigila  
lo que con letra muerta vaga escrito  
a la espalda del ángulo sin sombra  
de la muerte del fuego  
será visible en ti cuando la llama  
que encanece los huesos  
desordene mi nombre con su grito. (20:1-8)

En un rápido expurgo simbólico puede discernirse el tacto amoroso junto al ojo sin visión que estrecha una vigilia estéril (= mirada en lontananza, ausencia de tierra a la vista). Vendrá entonces la muerte a consignar su letra muerta y su sentencia en la mujer despierta a los presagios: “será visible en ti cuando la llama / que encanece los huesos / desordene mi nombre con su grito”. La anulación / dispersión de la identidad ahonda su estrago en presencia del tacto que se fuga y del grito de la llama. Las fuerzas coordinadoras del amor (el tacto, la vigilia) y de la muerte (la muerte del fuego, la llama que encanece los

huesos) son visitaciones de las potencias profundas en el claroscuro de la eterna fluencia vital.

Desde su letargo el sueño obsedante se yergue como coeficiente poético del deseo —reprimido a veces— y del rapto —sueño en la vigilia. El mundo impalpable (el de los sueños) es gobernado entonces por el impulso humano sin / con las cadenas de la angustia. *Sueño de amor* vuelca, apenas disfrazados, los contenidos simbólicos del delirio onírico y de estratos eróticos. La expresión sexual se expande hasta rozar “[...] la memoria en la lengua morada de signos” y se vuelve expresión rítmica de enigmáticas sugerencias y puntos suspensivos. El encuentro amoroso se sublima:

A cuatro sombras más allá de tus cabellos de humo  
que se quedan prendidos a mi boca  
y enredan su distancia entre mis manos  
busco la huella digital de tus labios  
el apoyo delgado de tu mirada sensible  
la ramita con tacto de tus dedos de río  
índice navegable de mis viajes (19:1-7)

Entreverado en el lenguaje de la navegación el cuerpo de la mujer se deshebra en pulsaciones y distancias en estrecho maridaje con la mirada que plantea la ausencia del horizonte y una búsqueda ciega noche / mar adentro. Las manos que escarmanen cabellos de humo instauran la noción de lo remoto, evanescente: apoyo huidizo como el agua que se escapa entre los dedos, huellas de un amor cuya presencia se derrama entre el tacto y el recuerdo. La remembranza aletea con obstinación abismal: “busco la huella digital de tus labios / el apoyo delgado de tu mirada sensible”. Se vivencia el cuerpo presente-ausente por medio de una voluptuosidad verbal que activa anunciaciones cabalísticas:

Siete palabras ásperas cuando la caricia de tus manos tenga  
una voluptuosa lentitud. Siete palabras trémulas cuando  
la caricia tenga la aspereza de la rama en el fuego. (7)

Erotismo y revelación son senderos eternos iluminados por las ráfagas del ocultismo. Y otra vez el fuego como elemento destructor / purificador alimenta la densa ubicuidad de la muerte. También como nexo organicista el amor con su “voluptuosa lentitud” desgrana su palabra atávica y trémula sobre la caricia áspera: se vuelve hondura y sutileza bajo el rubro del pensamiento:

Por el amor y el pensamiento, que lo dinamiza y ennoblece, hallamos el arraigo en nuestro ser más íntimo, más inalienable, en nuestra más bella y perdurable sustancia. Reafirmamos así nuestra ansia trágica de poderío contra la muerte (Solana 186).

Una vez más el amor desafía a la muerte aunque nunca logre vencerla sino, como dice Octavio Paz, sólo la integre a la vida. El amor humano maduro se describe como “una síntesis de instintos” y cuando se trascendentaliza en un movimiento vinculado y unificador se vuelve finalmente una fuerza polar, destructora-mortal, que está inherente en cada uno de nosotros. Esa fuerza se dirige en parte hacia el mundo exterior; central y característicamente, se dirige de vuelta hacia el *yo* en un deseo de muerte, instinto central o unívoco porque el hombre vive en ella y va armónico y fatalmente hacia ella.

En un agudo sondeo interiorista, Ortiz de Montellano logra a través del *Sueño de amor* una triple fuerza interactuante entre el sueño, el amor y la muerte. Y ese trasmundo interior y superior —mundo onírico— es como la clave del enigma humano, de la esencia del ser. El conducto onírico es traducción psicológica de nuestros actos íntimos, de nuestros movimientos interiores, de nuestras tendencias más hondas, de nuestra vitalidad subyacente.

#### CUERPO Y ALMA

El cuerpo es rosa de los vientos, guía segura hacia el alma en la quietud oceánica de la noche uncida a un punto neutro, eterno en la inmensidad

ambigua de los sueños. Cuerpo-rumbo en altamar, bitácora de viaje que recoge los accidentes de la voz y sus afinidades con la palabra disparada hacia un vacío huérfano de horizontes. El “alma sola y cuerpo mineral” (8:16) consubstanciados en un ritual de piel y sensaciones a través de los cuales el deseo va deshilvanando su presencia. Cuerpo y alma: fuego y caricia abstracta desde “[...] el mar oculto de la vida” (13:4), desde la “sangre de la ribera descarnada” (13:5). En *Sueño de amor* el cuerpo y el alma<sup>2</sup> se buscan y se unen sobre la moviente superficie del deseo, del amor, poder que los anima y les infunde una terrible eternidad. “Para los amantes”, dice Octavio Paz, “el cuerpo piensa y el alma se toca, es palpable” (Paz 123). Y en la poesía de Ortiz de Montellano el cuerpo se abisma en el alma con los ojos abiertos “porque dos es amor”. Ambos —cuerpo y alma— se persiguen y se adhieren a la conciencia de su tacto, a “la aspereza de la rama en el fuego”. La búsqueda ciega entre el cuerpo y el alma es una de las piedras angulares en este poema:

El ser no es el cuerpo pero tampoco el alma, sino algo intermedio que participa de ambos, un algo intuido, perseguido a través de la poesía (Franco 29).

## BIBLIOGRAFÍA

- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. España: Gredos, 1984.
- Franco Bagnouls, María de Lourdes. *Bernardo Ortiz de Montellano, exégesis de una experiencia*. México: UNAM, 1983.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Sueño y poesía*. México: UNAM, 1979.

<sup>2</sup> Carl Gustav Jung destaca esa función de relación que se establece entre la conciencia y lo inconsciente: “El *alma* que vuelve a unirse con el *corpus* es lo UNO que nace de los DOS, un *vinculum* (lazo) común a ambos. El alma aparece por lo tanto como una *esencia de relación*”. Carl Gustav Jung, “El regreso del alma”, *La psicología de la transferencia*, trad. J. Kogan Albert (México: Planeta-De Agostini, 1985) 145.



- Paz, Octavio. *La llama doble, amor y erotismo*. Biblioteca Breve. México: Seix Barral, 1984.
- Pfeiffer, Johannes. *La poesía*. Trad. Margit Frenk Alatorre. México: FCE, 1983.
- Solana y Gutiérrez, Mateo. *Metafísica erótica*. Oaxaca: Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1973.
- Valéry, Paul. "El cementerio marino." *El poeta y su trabajo*. Trad. Jorge Guillén. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.

DE LOS MÁRGENES AL CENTRO:  
LA HISTORIA DE LA ESCRITURA  
DE *MORIRÁS LEJOS* DE JOSÉ EMILIO PACHECO<sup>1</sup>

ASUNCIÓN RANGEL

La obra nunca se consume. Nos deja en ese incumplimiento en que morimos. Es esa parte en blanco que nos queda, no por emplear sino por tolerar. Allí debemos instalarnos.

EDMOND JABÈS

*Morirás lejos* es publicada por primera vez en 1967 en Joaquín Mortiz. El texto no escapó a una de las actividades que distinguen a Pacheco como creador: fue revisada y vuelta a publicar en 1977, ahora en la Serie del Volador de la misma editorial. Los ajustes, de primera intención, parecen ser mínimos y desembocan en lo que críticos como Raúl Dorra e Ivette

<sup>1</sup>Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana bajo la dirección de la Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco.

Jiménez de Báez señalan: depuración estilística, concisión lingüística y capacidad semántica (Verani 1994).

La novela, en su última versión, se conforma de 159 páginas en las que se presenta una trama con diversos hilos narrativos que pueden ser descritos de la siguiente manera: por una parte, se presenta a los personajes eme —escrito invariablemente con minúscula— y Alguien —siempre con mayúscula—, quienes actúan en un espacio geográfico bien definido, pero no sucede lo mismo con su ubicación en el espacio ficcional narrativo. Alguien está en la banca de un parque leyendo “El aviso oportuno” de *El Universal*, mientras eme, en una casa cercana al lugar, se percata de la presencia de Alguien. La acción que se narra, en cuanto a este aspecto de *Morirás lejos*, se refiere a que eme observa a Alguien mientras éste lee el periódico. Este hilo narrativo no contiene alguna referencia historiográfica, es netamente ficcional, rasgo contrario a los otros hilos narrativos contenidos en la novela, en los cuales se da cuenta de algunos momentos de la historia sobre la persecución del pueblo judío: la destrucción del templo de Jerusalén a manos del ejército de Tito Flavio Vespasiano en el año 70 d. C.; el exterminio en los campos de concentración de Auschwitz-Birkenau, Belzec, Chelmno, Majdanek, Sobibór o Treblinka en la Segunda Guerra Mundial; la expulsión de los judíos de Toledo, España, hacia 1429; y el conflicto bélico en Vietnam. Al primer hilo narrativo, Ivette Jiménez de Báez, Edith Negrín y Diana Morán lo llaman microrrelato de la ficción; al segundo, microrrelato de la Historia (*Ficción* 175). Para efectos del análisis, me referiré al primero como narración ficcional y al segundo como narración historiográfica.

La complejidad de la novela obedece a que los hilos narrativos no se presentan ordenadamente a lo largo de los siete segmentos que la componen, cuyos subtítulos son “Salónica” (*Morirás* 11-15), “Díaspóra” (16-45), “Grossaktion” (46-72), “Totenbuch” (73-127), “Götterdämmerung” (128-148), “Desenlace” (149-151) y “Apéndice: otros de los posibles desenlaces” (152-159). En dicho segmentos, que siempre aparecen acompañados de un ideograma, el narrador presenta elementos que conforman la narración ficcional e interrumpe ese hilo para presentar otros hilos de la trama; es decir, elementos correspondientes a la narración historiográfica.

Al inicio de la novela, aparece el subtítulo “Salónica” y su correspondiente ideograma. En ese apartado, el narrador *central*<sup>2</sup> introduce a los personajes eme y Alguien para situarlos en el espacio donde, se supone, se presentará la acción narrativa; sin embargo tan sólo se mencionan algunos de los rasgos que configurarán a los personajes y quien enuncia interrumpe el discurso para dar pie a la historia de la destrucción del templo de Jerusalén, correspondiente al segmento “Díaspóra”.

La segmentación se complica cuando en los apartados el narrador *central* vuelve a introducir un subtítulo que hace alusión a segmentos anteriores, por ejemplo, el segmento “Grossaktion” contiene hilos de la narración historiográfica en donde se exponen seis testimonios de la lucha entre judíos y alemanes en el gueto de Varsovia. El primero corresponde a Ludwig Hirshfeld (*Morirás* 46-48); el segundo, a la anotación en el diario de Hans Frank, gobernador general del gueto (49); el tercero, al informe de un sobreviviente, el cual está dividido en dos partes (49, 52-53); el cuarto, al Reichsführer de las SS, Heinrich Himmler (52); el quinto, al relato de un testigo presencial, que también está fragmentado en dos (54-55, 61-63); y el sexto, que lleva el subtítulo “Epílogo” y en el que un testigo presencial también da cuenta de la pugna entre nazis y judíos. A pesar de que el apartado comienza con elementos de la narración historiográfica, se introducen hilos de la narración ficcional mediante el subtítulo “Salónica” —sin el ideograma—, y éstos tienen que ver con eme y Alguien. Por ejemplo, luego de que se presenta la primera parte del relato de un testigo presencial, se introduce el subtítulo Salónica y una de las posibles identidades del hombre que lee el periódico en la banca del parque: “el hombre es un dramaturgo frustrado” (56).

La presencia de “Salónica” será invariable en los apartados relativos a la historiografía; los hilos meramente ficcionales aparecen como una constante en los apartados “Díaspóra”, “Grossaktion”, “Totenbuch” y “Götterdämmerung”. Las figuras del plano ficcional estarán siempre

<sup>2</sup> En adelante llamaré de esta forma a la voz de la narración cuya enunciación predomina en toda la trama, la cual es generadora y organizadora de todo el discurso.

presentes en la narración historiográfica y su presencia no permanecerá ajena a lo narrado en el plano histórico, sino que alterarán la condición de lo narrado, tanto en el plano ficcional como en el historiográfico. La afectación —en términos de transformación— que sufrirá el todo de la novela se muestra como un efecto en el entretreído del discurso, y el sitio (o el lugar textual) desde el cual surgirá esa modificación puede ser situado en las escrituras marginales o umbrales de *Morirás lejos*.

En el mismo apartado “Grossaktion”, además de entretrejer hilos historiográficos y de ficción, se introduce otro tipo de escritura que está al margen físico de la página o, en otras palabras, que permanece invisible al asunto relacionado con las historias de los judíos y los nazis, o de eme y Alguien. Esas textualidades adquieren la forma de notas al pie de la página y en ellas se presentan escrituras que reflexionan sobre la condición y el estatuto del entretreído narrativo. En el informe de un sobreviviente que, como indiqué, se presenta en dos partes, quien asume la enunciación es una de las víctimas de los nazis; se trata de un narrador testigo por la manera en que se presenta el discurso y por la perspectiva desde la que se está narrando. La marca discursiva: “3. *Informe de un sobreviviente*” (49) es un elemento textual que muestra que ese hilo historiográfico es enunciado por alguien que presencié las masacres en Polonia luego de la entrada de los nazis a ese país. Además, la perspectiva desde la que se enuncian los hechos pertenece a un yo que no sólo observa, sino que participa en los acontecimientos:

Nos habían enseñado a tener esperanza aun con la soga al cuello. Sin fuerzas militares ni armas ni disciplina bélica que nos permitiera enfrentarnos a un ejército poderosísimo, no aceptamos la realidad del exterminio hasta entrar en la boca de las cámaras. Tampoco había en la historia humana un precedente que nos permitiera aceptarla (50).

Toda la enunciación de ese fragmento pertenece a un yo que narra desde su perspectiva, pero que habla desde una colectividad, desde un nosotros que no sólo da cuenta de su interioridad, sino que asume una postura colectiva; es decir, es una voz que hace las funciones de

un narrador capaz de hablar desde su subjetividad y que puede salir de ella para hablar de la interioridad de los otros sin la necesidad de ingresar a la conciencia de quienes lo acompañan en el gueto. Este rasgo resulta de vital importancia si se compara la variante que aparece en la edición de 1977, donde se sustituye “que nos permitiera aceptarla” (1967) por “capaz de hacerla concebible” (1977: 50). En el cambio se advierte la despersonalización entre un enunciado y otro y, más allá de la fuerza expresiva que pueda ganar la frase, no se puede obviar que en la alteración se pone en juego un problema fundamental que contiene la novela: quién y desde dónde se está enunciando lo narrado. En la frase de la edición de 1967 ese párrafo de la novela es uniforme en cuanto a la perspectiva; la frase alude directamente a ese yo-nosotros que participa en la acción. En: “Tampoco había en la historia humana un precedente capaz de hacerla concebible” (1977: 50), la perspectiva sale totalmente de esa voz que aglutina al yo-nosotros para dejarla, por así decirlo, neutra. Esa neutralidad tiene también una perspectiva, ya que en la novela hay una voz que organiza el todo de la escritura y que tiene como característica el participar en todas las facetas de los personajes y narradores que enuncian. La voz organizadora de los hilos de la trama se desplaza constantemente y lo hace no sólo en los planos ficcional o historiográfico —en las partes visibles—, sino también desde los márgenes de *Morirás lejos*.

Luego del relato de la resistencia en los guetos por parte del sobreviviente, se introduce el subtítulo “Salónica” y, con éste, hilos de la narración ficcional:

[s] En los labios del hombre sentado al que llamaremos Alguien, podrá leer quien tenga el entrenamiento necesario murmullos que no se escuchan pero que inventa o contempla el narrador omnividente.\* En laringe, boca, fosas nasales corriente de aire sorda o sonora. Se entreabren los labios. El predorso de la lengua se eleva hacia el paladar, como si Alguien murmurara algo entre dientes. Los órganos de la articulación producen al estrecharse meras series vocálicas inaudibles a esta distancia. O quizá sílabas, quizá palabras. Vocales que se diptongan, se abren o se cierran hasta que el murmullo se traduce en fonemas pero inarticulados, oraciones pero que se deshacen, verbos que se propagan y contaminan todo el rezongo (51, 52).

Este párrafo es una muestra de los diversos elementos compositivos de *Morirás lejos*. La diversidad se refiere a que, por ejemplo, las partes de la trama que corresponden a ‘Salónica’ son insertadas a través de una letra del alfabeto en español —en este caso, la letra *s* entre corchetes—, y en cada una de ellas se ofrecen no sólo las posibles identidades de eme y Alguien, sino cuál es la relación entre ellos y algunos de los elementos que los constituirán como personajes: elementos relacionados con su cotidianidad, formas de sentir, pensar o actuar. A través de esos elementos no sólo se construyen las posibilidades de cada personaje, sino que también se señala la relación que éstos tienen con los hilos de la narración historiográfica.

Los llamados a notas al pie de la página siempre aparecen mediante un asterisco que interrumpe la lectura, la visión de aquello que aparece en el centro de las páginas de *Morirás lejos*, para conducir hacia las escrituras al margen. En el caso del párrafo [s], el contenido textual de la nota es: “\*¿Quién es el narrador omnividente? uno de dos: eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con «El aviso oportuno» entre las manos” (51). Aquí se muestra cómo la voz que enuncia se desplaza hacia la periferia física de la página. En cuanto a su contenido semántico, la nota también desplaza el centro de sentido, ya que no fija su atención sobre lo referente a la historia ficcional, sino hacia otra historia que se filtra desde esa parte no visible en la trama de la novela, como se verá, hacia la historia de la escritura de *Morirás lejos*.

En el párrafo arriba transcrito, el narrador vuelve a referirse al hilo narrativo con el que inicia la novela, pero ahora sólo fija el foco en Alguien y en parte de la acción que éste ejecuta: estar sentado. La perspectiva de esa voz que está enunciando la acción del personaje es la de un testigo que no participa en la acción, sino que sólo observa. La perspectiva llega a la minucia en su manera de observarlo a tal grado que es capaz de describir la forma en que Alguien articula series vocales y el momento en que el predorso de la lengua se eleva hacia el paladar; la distancia que espacialmente separa al sujeto enunciadador del personaje Alguien es casi nula. Sin embargo, la cercanía entre ambos se vuelve aparente cuando quien enuncia se sitúa en el espacio narrativo: “Los órganos de la articulación producen al estrecharse meras series vocálicas inaudibles a esta distancia”. El narrador *central* es capaz de

estar a un ápice de distancia del personaje y, a la vez, de retirarse para situarse en una perspectiva que le impide escuchar lo que dice Alguien y decir si lo que articula son sílabas, palabras, vocales o murmullos.

La movilidad, la manera en que ese narrador se desplaza, no sólo atañe a esos saltos de perspectiva que hace en el cuerpo del texto, sino también el movimiento que hace desde la nota al pie de la página. El desplazamiento es, evidentemente, físico: ir del centro a la periferia de la página. Sin embargo, cuando el narrador habla de alguien que puede leer los murmullos del hombre que está sentado, se refiere a un narrador omnividente que puede tener dos capacidades: inventar o contemplar. Luego, la voz encargada de colocar esa textualidad en el linde de la página sugiere que esas capacidades pueden ser de alguno de los dos personajes de la historia ficcional: “eme o el hombre sentado a unos catorce o quince metros del pozo con «El aviso oportuno» entre las manos” (51). De esta forma, cabe la posibilidad de que la voz que organiza la escritura correspondiente a “Salónica” —el narrador *central*— delegue la perspectiva a esas figuras, es decir, que éstos pueden tener la capacidad de inventar o contemplar, tal como lo hace ese narrador que, a casi un ápice de distancia de Alguien, es capaz de eliminar su cercanía y colocarse como mero observador de lo que sucede en el parque.

Lo hasta ahora mencionado es sólo un ejemplo de cómo la novela va sugiriendo sus propias posibilidades en cuanto a la identidad del narrador que contempla al hombre sentado en el parque. Pero además de esa sugerencia acerca de la figura que asume la narración, en la novela también se insinúan varias identidades de las dos figuras medulares de los hilos de la ficción y dichas probabilidades afectan no sólo a lo fictivo, también influyen en el aspecto historiográfico.

El contenido de la nota al pie de la página sobre el narrador omnividente, encuentra puntos de intersección con algunas de las identidades de Alguien. El segmento titulado “Salónica” y los subtítulos con el mismo nombre sostienen una serie de posibles roles que eme y Alguien podrían cumplir. Al respecto, Magda Graniela-Rodríguez, quien se ocupa de analizar las condiciones de un discurso como el de *Morirás lejos* en cuanto a los papeles que debe asumir el lector, elabora un listado de las alternativas que plantea la novela de las identidades de eme y Alguien (105):



## Alguien

1. Un obrero desempleado
2. Un delincuente sexual
3. Un padre que perdió a su hijo
4. El amante de una mujer casada
5. Un nostálgico
6. Una alucinación
7. Un detective privado
8. Un padre de familia
9. Miembro del SS (Servicio Secreto)
10. Un chantajista
11. Una posibilidad  
("en la banca donde pudiera estar el hombre")
12. Alguien que imagina
13. Un producto de la imaginación
14. Un ser indiferente
15. Un hombre inofensivo
16. Un dramaturgo frustrado
17. Un escritor aficionado
18. Alguien que espera
19. Una víctima a punto de consumir su venganza
20. Un actor

## eme

1. Un fantasma: no existe  
murió hace veinte años
2. Una leyenda: el ser hibernante
3. Una función: A vigila sentado  
en la banca de un parque, B lo  
observa tras las persianas
4. El apóstol de la medicina futura
5. El Dr. Med. SS.
6. Un científico
7. El técnico de la solución final,  
un criminal de la guerra nazi
8. Un paranoico, un demente.
9. Un fervoroso lector
10. Un oficial de la Gestapo
11. Un capitán
12. Un general
13. El escriba de Hitler
14. Es el sobreviviente: el Führer

Las veinte posibles identidades de Alguien y las catorce de eme<sup>3</sup> son proporcionadas en los contenidos de los hilos ficcionales e historio-  
gráficos e irán presentándose mediante el uso de letras del alfabeto en

<sup>3</sup> Para Graniela-Rodríguez las identidades ocho, nueve y diez de Alguien, aparecen en el fragmento de la novela en que se asegura, en un primer momento, que éste sea un detective privado; en el caso de eme, las identidades once y doce, se proponen cuando se asume que el personaje es un miembro de la Gestapo y las tres aparecen en un fragmento del texto.

español o los nombres de algunos números en alemán; de la letra *a* a la letra *z* se indican los roles de ambos, pero se hará énfasis en los rasgos de Alguien; y, cuando el alfabeto termina, se introducen los nombres en alemán de los números *eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht, neun, zehn, elf, zwölf*, cuyo significado en español corresponde a los números del uno al doce. El número de letras en español no determina el número de posibles identidades ni de Alguien ni de eme, ya que en algunos de los fragmentos introducidos por las letras, se apuntan tres posibilidades, como sucede en el segmento [*g*], en donde primero se dice que Alguien “Es un detective privado” (29) y, sin ingresar otra letra del alfabeto, se indica que Alguien es “un buen padre de familia” (30) y, más adelante, “o un miembro destacado del Servicio Secreto” (31). A pesar de que los posibles roles se indican en el mismo fragmento de la novela, las identidades, si bien pueden ser derivaciones de que Alguien sea efectivamente un detective privado, los elementos que están configurando al personaje dan como resultado una figura con rasgos distintos, otro posible personaje con otra identidad. Además, existen fragmentos en los que no se hace referencia directa a los personajes, sea para referir otra identidad sea para negar todas las que se han mencionado, sino para exponer posibilidades de los hilos narrativos que incumben a la ficción o a la historiografía:

[*k*] El pozo no existe, el parque no existe, la ciudad no existe (36).

[*l*] Las hipótesis anteriores son falsas. El olor a vinagre flota en el parque. El pozo en forma de torre, el chopo ahíto de inscripciones, poblado de gusanos, existen: cualquiera puede verlos. En cambio las persianas de la casa 1939 no están entreabiertas (37).

Estas acepciones aparecen en segmentos correspondientes a “Salónica” y, en apariencia, el único vínculo que pueden tener es la narración ficcional, como en el caso de [*k*]; sin embargo, el contenido del resto de las entradas sugiere cierta proximidad con la narración historiográfica. En el caso de [*l*], la clave no es la presencia de la casa

y de las persianas, ya que se niega la presencia de un personaje que las esté entreabriendo. El año es la clave que en el texto sugiere ir a otras partes de la novela en que se detalla algo más que la fecha de construcción: el lugar que habita eme, el cual proporciona elementos configurativos del personaje, y este espacio textual a donde puede reconducir el segmento es el inicio de la novela, en donde, luego de que se presenta el espacio en donde están ambos personajes, el narrador habla de la casa aledaña al parque: “fecha de construcción: 1939. Patio interior sin plantas de ninguna especie. Escalera de caracol. Azotea prensada entre los nuevos edificios. Cuarto que debió ser de criados aunque allí vive eme que ahora acecha a un hombre sentado en una banca” (11, 12).

La inserción de fechas de sucesos es una constante en la novela y no solamente en lo que respecta a la narración ficcional, sino también a lo historiográfico. La mención al año 1939 será un referente importantísimo y no sólo en el plano ficcional, sino también en el historiográfico, ya que el dato da la certeza de la existencia de la casa en donde viviría eme, sea cual fuere la identidad de éste: un científico o el escriba de Hitler. El hecho y el registro del mismo es lo que le interesa a esa voz que enuncia las fechas y, oblicuamente, se interesará por la identidad de quienes participan en el evento o si éstos, efectivamente, existieron.

Sobre la recurrente presencia de las fechas en la novela, puede destacarse el siguiente caso:

En una fecha que aproximadamente puede situarse entre el martes 24 de julio y el domingo 5 de agosto de 1888, los elementos comenzaron a aglutinarse en progresión por virtud del encuentro nocturno, ocio dominical, de un modesto y sobornable aduanero: Alois, servidor de los Habsburgo en Austria alemana: Braunau-am-Inn frente a Baviera, y Klara Pölz, su mujer. Un óvulo penetrado por un espermatozoide formó un cigoto que cavó un reducto en la pared uterina. Y el sábado 20 de abril de 1889 nació un niño como todos: dolorido, tumefacto, semiasfijado. Si otro espermatozoide entre los millones emitidos aquella noche en Braunau-am-Inn hubiera hecho una elección distinta entre los millones de óvulos a su alcance, quizá estas palabras no existirían ni la espera ni el cerco ni el acecho (128).

En la cita anterior, también se advierte una proximidad entre las narraciones de la ficción y la de la historiografía. Me refiero al momento en que la voz que enuncia justifica la existencia de “estas palabras”, sin las cuales “no existiría ni la espera ni el cerco ni el acecho”. Si bien las palabras a las que se refiere la voz enunciativa son esas que aparecen en la página 128 de la novela; la persecución y captura podrían aludir a la toma del templo de los judíos; también es posible advertir otro tipo de lectura de aquello que textualmente se ofrece (con lo invisible del texto) y ésta tiene que ver, primero, con el acecho entre eme y Alguien —figuras medulares de la narración ficcional— y, segundo, las palabras pueden referirse a aquellas que constituyen la totalidad de la novela. Esta lectura que se funda en la sugerencia, en aquello que permanece invisible a lo que textualmente se ofrece, permite señalar que éste es uno de los rasgos que validan la posibilidad de hablar de que en *Morirás lejos* existe una historia distinta de la que tiene que ver con eme y Alguien o con la historiografía; a saber, la historia de la escritura de la novela.

Algunos de los roles que como personaje puede cumplir Alguien se relaciona directamente con la actividad escritural: uno de los rasgos que configuran a Alguien en tanto detective privado, dramaturgo frustrado o escritor aficionado, es precisamente el poder que tiene de escribir. En el primero de los casos, Alguien escribe informes sobre “la soltería de un pretendiente con rasgos inequívocos de casado; la existencia o evanescencia de una firma comercial —y otro temas parecidos sobre los cuales informa en tres páginas de difusa escritura que él mismo teclea y llena de errores ortográficos en una Remington modelo 1936” (30). Estos elementos son proporcionados por una voz enunciativa, cuya perspectiva domina los fragmentos de Salónica y capaz de ingresar a la interioridad de los personajes para mostrar rasgos de su cotidianidad, pero que también, como se mostró en el fragmento correspondiente a la letra [s], de permanecer como observador y sólo dar cuenta de lo que ve.

La otra posible identidad de Alguien se introduce en el segmento “Grossaktion”, y ésta corresponde a la de un dramaturgo frustrado, quien acude al parque “donde el rumor del mundo se vuelve estímulo y no obstáculo para meditar tramas, desarrollos, parlamentos” (56). La movilidad de la perspectiva de quien narra muestra parte de la

cotidianidad de Alguien como dramaturgo frustrado, pero también permite mostrar la proximidad entre los hilos de la ficción y los de la historiografía y que en ese desplazamiento se filtra parte de la historia de la escritura de novela:

El dramaturgo no ha tenido éxito, no ha logrado publicar ni ver sus obras en escena. Tal vez ni siquiera escribirlas, atareado en trabajos opuestos a lo que considera su vocación, anhelo y esperanza. Este hombre lleva el teatro de la sangre. Basta mirar sus gestos para advertir que no deja un instante de tregua a la imaginación. Acto nato, escucha interiormente a sus personajes y los representa, los hace hablar en silencio, antes de sentarse a la máquina o tomar la pluma —Esterbrook negra, modelo antiguo, tinta café, nunca bolígrafo; el artista es dueño de sus manías.

Lectura del pensamiento por disciplina indostánica, adivinación por el vuelo de las aves o las entrañas de los gusanos, las líneas frontales, los sedimentos del té que eme dejó enfriar sin llevarse a los labios —o simple arbitrariedad del personaje no identificado, el narrador omnividente: algún medio permite el conocimiento innecesario de que este hombre piensa en una obrita en un acto, no muy ambiciosa ni original, que podría llamarse por el lugar donde se desarrolla “Salónica” (56).

Los asuntos relacionados con el anhelo y la esperanza son vistos desde una perspectiva que no puede ser otra más que la de un narrador omnisciente —omnividente, para decirlo empleando el término usado en la novela—. Pero esa perspectiva se transforma cuando quien enuncia parece tomar distancia y se coloca como un observador que sólo mira los gestos de Alguien mientras está sentado en la banca del parque. Luego, el narrador vuelve a entrar a la interioridad del personaje para dar cuenta de que éste imagina actuar a los personajes de sus obras y la invasión al interior de Alguien es tal que quien enuncia es capaz de decir que éste hace a sus personajes hablar en silencio. Enseguida, la movilidad de la perspectiva del narrador *central* vuelve a presentarse cuando habla de aquello que desde la exterioridad puede ver: las manías de Alguien al momento de escribir: con tinta café y bolígrafo.

El parágrafo que va de “Lectura del pensamiento” hasta la referencia al lugar en donde se desarrolla la obra que imagina Alguien, corresponde a la perspectiva de la misma voz enunciativa; sin embargo, cuando

expone lo relativo al narrador omnividente, cabe preguntarse por la identidad de ese narrador al que se refiere, y las conjeturas que de ese fragmento se desprenden pueden ser, primero, que se trata de la voz móvil que habla de los pensamientos de Alguien respecto de su obra de teatro; o, segundo, de la perspectiva que Alguien tiene sobre los personajes que habitan en su mundo imaginario. Sin embargo, es posible hablar de una tercera vía: el narrador omnividente del que se habla en el fragmento no es más que aquel que está organizando el todo discursivo de *Morirás lejos*, y que ahí, da cuenta de parte del proceso de producción, del germen de la escritura que deberá tener como fin no la obra del dramaturgo frustrado, sino un texto en que Alguien pueda ser un personaje que “escucha interiormente a sus personajes” y en el que eme sea el “personaje no identificado”; para decirlo de una vez: *Morirás lejos*.

En esta línea, es necesario retomar la descripción de lo relacionado con el narrador omnividente del que se habla en el segmento introducido por la letra [s]: “En los labios del hombre sentado al que llamaremos Alguien, podrá leer quien tenga el entrenamiento necesario murmullos que no se escuchan pero que inventa o contempla el narrador omnividente\*”. Ésta, junto con la mención en el párrafo de la letra [u] y la anotación en la nota al pie de la página de la letra [s], es la tercera mención en la totalidad de *Morirás lejos* que se hace respecto del narrador omnividente. En los contenidos de los hilos de la ficción, la función primera que cumple esta figura es la de observar; en el caso de [s] mira a Alguien y en el de [u] a un personaje no identificado, lo que no parece interesarle a quien enfoca y enuncia es cuál es la identidad definitiva del sujeto al que observa, sino el hecho de que alguien está ahí. Esto permite decir que el acento es puesto en la posibilidad de observar, no en los personajes que intervienen en lo que es observado. La nota al pie de la página refuerza esta idea cuando se abre la pregunta sobre la identidad del narrador omnividente y sugiere dos posibles respuestas: o eme o Alguien (51); pero ni uno ni el otro tendrán, bien a bien, una identidad certera e irrevocable.

La novela se mueve en torno de este juego de identidades que, a final de cuentas, sólo ofrecen la incertidumbre acerca de quién es el narrador omnividente. La intención es tan sólo sugerir posibilidades

en cuanto a un hecho muy simple: dos sujetos están en un espacio narrativo más o menos definido y las razones por las que ambos están ahí son tan variadas como sus identidades. Esto permite decir que lo único innegable que se puede desprender de la novela, en cuanto a los hilos de la ficción, tiene que ver con el hecho de que dos sujetos están esperando algo,<sup>4</sup> y cómo la propia novela va postulando identidades de los mismos. Las razones de la espera también sugieren todo un abanico de posibilidades en las que se mantiene una hasta el final de la trama: la muerte de uno de los personajes.<sup>5</sup>

En la obra de teatro que Alguien imagina mientras desempeña su función de dramaturgo frustrado en la banca del parque, Pedro Farías de Villalobos es uno de los personajes principales —es inevitable mencionar que Alguien, en alguna de sus posibles identidades, también es un producto de la imaginación del narrador omnividente (51)—. Según la obra del dramaturgo: “en julio de 1492 se convirtió para no ser arrojado de España como otros cuatrocientos mil sefardíes a quienes los Reyes Católicos desterraron a fin de purificar el país y darle unidad religiosa” (57). La proximidad entre los hilos de la narración ficcional y los de la historiografía se presenta de tal manera que la última es asimilada por la primera, esto es, transformada a través de la ficción, ya que esos referentes históricos pertenecen al ejercicio de imaginación de Alguien en su papel de dramaturgo. Además,

<sup>4</sup> Situación que podría recordarnos a *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

<sup>5</sup> En la novela se habla de la muerte en dos momentos. En primer lugar, de la muerte de los judíos en el plano historiográfico, esto es, durante la persecución de este pueblo a lo largo de la historia; además de las condiciones en que se daría la muerte de uno de los personajes: eme. La muerte es *rematizada* en la diégesis de la siguiente manera: se habla de las circunstancias en que el personaje podría morir: suicidándose o asesinado por Alguien, otro de los personajes. En el plano de la diégesis lo que sucede es que la muerte de eme nunca puede darse por certera, es decir, el lector nunca sabrá si efectivamente eme murió asesinado, suicidándose o en un campo de concentración ruso, entre otras posibilidades contenidas en la novela. Esto permite considerar que *Morirás lejos* es el relato de la imposibilidad de la muerte de eme. El tema es la muerte y la *rematización*, es decir la predicación, es todo lo que se dice de la muerte, incluido aquello que habla de su imposibilidad o llegada. El *rema* es, de este modo, la imposibilidad de la muerte, por lo cual lo único que tenemos de ella es la agonía.

la práctica inventiva de ese personaje es llevada hasta otras consecuencias en el momento en que éste es transcrito en las páginas de la novela sin la introducción de un subtítulo que permita distinguir el discurso del hilo de la ficción del historiográfico, como sí sucede en los momentos en que los fragmentos de “Salónica” son intervenidos por subtítulos de contenidos históricos.

Cabe decir que la práctica inventiva de Alguien supone que tendrá como consecuencia la producción de una obra de teatro, sin embargo, las páginas en donde se da cuenta de ese ejercicio de la imaginación, sólo contienen las notas o los borradores de lo que sería la obra de teatro, es decir, se presenta al personaje Pedro Farías y los rasgos que lo configurarían en su interioridad: “Pedro Farías de Villalobos fue uno de los cincuenta mil sefardíes que rechazaron el exilio. Toledo era su tierra y la tierra de sus padres” (57); el contexto sociohistórico que da cuenta de las acciones de los Reyes Católicos en pro de la extensión de su poder y dominio, por lo cual expulsaron a los sefardíes de esas tierras: “Sus Píadosas Majestades necesitaban dinero para extender sus conquistas, requerían de un poder central que mantuviera sin fisuras el orden, borrara de la Tierra a los herejes y emplease sus fortunas mal adquiridas para la propagación y el triunfo de la fe en todos los confines del mundo” (58). Las páginas en que se alude a la obra de teatro no se presentan como acabadas, ya que formalmente no se introduce ningún parlamento o didascalia, elementos que serían imprescindibles en la constitución de un texto dramático. El contenido de esas páginas muestra el germen de lo que sería la obra del dramaturgo frustrado: notas del contexto sociohistórico y elementos que configurarían al personaje.

A continuación, el escritor de teatro, continuará perfilando a su personaje principal:

Farías de Villalobos fue arrojado de la ciudad [Toledo]: jinete en un asno, dogal al cuello, látigo sobre la espalda desnuda. Muerta su mujer durante el proceso, perdidas sus casas y tierras labrantías, prisionero en Argel de los berberiscos que capturaron el galeón cerca de Córcega, finalmente el 24 de junio de 1498 Isaac Bar Simón [otro de los nombres del personaje] desembarcó, igual que tantos otros sefardíes, en Salónica (59, 60).



La voz responsable de esta parte del discurso, cabe insistir, permanece en calidad de observador que está imaginando y es necesario aludir, en este momento recuperar los contenidos de la entrada de la letra [s], en donde se dice que el narrador omnividente tiene las capacidades de inventar y contemplar, funciones que en, este caso, Alguien como dramaturgo frustrado está cumpliendo. Una vez que se han expuesto las notas, los borradores que darían forma a su obra texto teatral, se hace referencia explícita a la obra de Alguien:

La obra comienza, se supone, una tarde hacia 1517, cuando Isaac y un compañero del exilio recuerdan la cárcel, la tortura, la proximidad del auto de fe. Al hablar del inquisidor que los atormentaba, Isaac dice que tarde o temprano se vengará al reconocerlo por la gran cicatriz que su verdugo tiene en la axila izquierda. El diálogo pone más y más inquieto al segundo interlocutor. Bar Simón comienza a cercarlo hasta que el hombre confiesa ser el fraile toledano, posteriormente víctima él mismo de la Inquisición al ser delatado por observancia secreta de la Ley Mosaica. Isaac esperó durante años. No tenía la certeza de que su amigo fuera el torturador. Sin embargo decidió aventurarse y acorralarlo hasta que admitiese la verdad. Y lo lleva a rastras hacia otra habitación cuando alguien más sube a escena: el director.

El director hace algunos comentarios y pide que repitan el ensayo. La obra recomienza idéntica. La consternación del monje va en aumento. El director vuelve al escenario y ayudado por Isaac incrimina al farsante. Se trata en realidad de quien sospechaban. La escenificación fue una trampa, la obra una celada. Los actores que representan al director y al judío de Toledo llevan al monje hacia otros cuartos, adonde nadie sabe qué pasará con él (60).

El párrafo no es, en ningún momento, la obra de teatro o el texto dramático, sino una suerte de relatoría de lo que se representaría una vez que la obra haya sido escrita. A pesar de que se trata, como lo señalan Jiménez, Morán y Negrín (190, 191), de un caso de la obra de teatro dentro del teatro, la perspectiva de la voz que enuncia sigue manteniendo su estatuto de observador, en este caso, Alguien que imagina y observa lo que sucedería en la representación de la obra de teatro que intenta escribir. Sin embargo, un desplazamiento en la forma de la enunciación se advierte cuando, luego del párrafo citado, se

introduce la voz que presenta a Alguien en el parque y que sugiere que éste es un dramaturgo frustrado:

Insatisfecho con el esquema, el dramaturgo frustrado repasa los detalles, enriquece diálogos, mitiga las referencias, sustituye términos actuales por hebraísmos que suenan mejor en boca de sus personajes... Teatro dentro del teatro nuevamente. Y qué difícil todo: cómo justificar veinte años de acecho en Salónica, tanta paciencia, tal habilidad para fingir ante el inquisidor que la historia había sido olvidada.

Bien; pero ¿qué busca entre los anuncios de *El Universal*? No concisión de estilo seguramente. Es una forma de evitar que recaigan sobre él las miradas y su presencia despierte las ironías connaturales al hecho de “inspirarse” en un parque público. Nadie tan sensible al sarcasmo como el dramaturgo que no ha podido escribir ni siquiera una escena. Para él resulta preferible que lo tomen por obrero despojado, corruptor, padre sin hijos, amante, nostálgico, detective, antes de ser descubierto como el dramaturgo que se sienta en una banca a imaginar una obrita llena de trucos y reminiscencias literarias a unos catorce o quince metros del pozo, junto a las inscripciones en el chopo, sobre las hormigas que arrastran a un gorgojo por inviolables pasadizos, tinieblas (61).

Es importante destacar el desplazamiento en la perspectiva de la voz enunciativa en la cita referente a la relatoría de la representación y que esta voz da cuenta ahora de los pensamientos de Alguien mientras éste imagina su obra de teatro. El movimiento de lo descrito de esa voz enunciativa va de la interioridad de Alguien mientras éste imagina a sus personajes y sus parlamentos, a la descripción de otro espacio narrativo, es decir, ese narrador es capaz de ingresar a los pensamientos de Alguien a tal grado que puede ver y escuchar lo que hacen los personajes y el director en su obra, pero también puede salir totalmente de ese espacio para presentar a Alguien como si dicha voz enunciativa estuviera totalmente fuera del espacio en donde actúan los otros y permanecer como una figura que todo lo ve, que todo lo sabe.

Esta movilidad del narrador se muestra cuando habla de los ejercicios de corrección que Alguien debería estar haciendo en su obra: “enriquece los diálogos, mitiga las referencias, sustituye términos por hebraísmos” y *Morirás lejos* contiene algunos términos hebraicos, como son los meses en que, mediante los segmentos “Diáspora”, se presenta la historia

de la destrucción del templo de Jerusalén: “XVIII. El día 29 del mes Tamuz” (28), “XXXVI. El vigésimo primer día del mes de Iyar” (39) y “XLV. El día siete del mes de Elul” (42). Esto permite decir que no sólo los fragmentos contenidos en “Grossaktion” son parte de las notas de la obra de teatro del dramaturgo frustrado, sino que también lo contenido en las páginas en donde se da cuenta de la devastación del templo a manos del ejército de Tito Flavio Vespasiano, puede pertenecer a un *corpus* de textos que más tarde darían lugar a la obra de teatro de Alguien.

Un nuevo movimiento del narrador *central* se presenta cuando, luego de hablar de los hebraísmos en la boca de los personajes de la obra de Alguien, se enuncia una frase desde una interioridad que difícilmente podría pertenecerle al dramaturgo frustrado: “Teatro dentro del teatro nuevamente. Y qué difícil todo: cómo justificar veinte años de acecho en Salónica, tanta paciencia, tal habilidad para fingir ante el inquisidor que la historia había sido olvidada”. Si bien esta referencia acusa a los contenidos de la obra donde interviene Pedro Farías de Villalobos y los rasgos sociohistóricos que configurarían su estatuto como personaje, la perspectiva del narrador sale totalmente de los espacios narrativos donde se aloja esa figura y, más aún, cabe la posibilidad de decir que el acecho al que se refiere no es sólo el que viven Bar Simón y el torturador, sino, también, el acecho entre eme y Alguien en los hilos de la narración ficcional.

Esta posibilidad es ofrecida por la novela cuando a continuación se hace una referencia directa al hombre que lee en la banca del parque, quien, si bien puede ser el dramaturgo, también puede ser un obrero, un padre, un amante. El narrador *central* con capacidades de desplazamiento como las que se han apuntado también puede ver no sólo la posibilidad de que Alguien sea el dramaturgo, sino también que Alguien sea el nostálgico o el detective; pero, además, que Alguien puede simular cualquiera de esas identidades con tal de no ser descubierto como alguien “que se sienta en una banca a imaginar una obrita llena de trucos y reminiscencias literarias a unos catorce o quince metros del pozo, junto a las inscripciones en el chopo, sobre las hormigas que arrastran a un gorgojo por inviolables pasadizos, tinieblas”. Esta referencia de la voz narradora tiene como principal hilo de intersección lo referente a la narración ficcional y al espacio descrito con

que inicia la novela. Esto permite decir que los hilos que tejen la trama de *Morirás lejos* no corren rectilíneamente a lo largo de sus páginas, sino que, gracias a la propia disposición y los contenidos del discurso, los hilos reconducen una y otra vez a diversos fragmentos de la novela, en este caso, a aquéllos en donde se habla de la situación de la que parte la trama y dicha situación, en cuanto a la narración meramente ficcional, es la única certeza que parece ofrecer *Morirás lejos*: alguien está en un parque y alguien lo observa desde una casa aledaña al lugar.

Al inicio de la novela, luego de establecer que el parque será el espacio narrativo a partir del cual emergerán las siguientes historias, se presentan las primeras posibles relaciones entre eme y Alguien. Sin embargo, dichas posibilidades, como se apuntó, no aparecerán consecutivamente en el texto, sino que lo relativo a la narración historiográfica aparecerá para interrumpir la secuencia en la historia ficcional. Además de que en el comienzo de la novela se establece la situación inicial, también se presenta una de las cuestiones claves que se irán desarrollando y atendiendo a lo largo del texto, sin importar si el discurso pertenece al aspecto historiográfico o al ficcional; se trata de la identidad de uno de los personajes.

Alguien está en el parque y eme lo observa, de esta situación se desprende la pregunta por la identidad de Alguien. La pregunta por la identidad configurará parte del personaje eme, ya que éste se pregunta no qué hace Alguien en el parque —el narrador insiste en decir que lo mira leer el periódico—, sino quién es y por qué está ahí.

Es esa duda genera el despliegue de las posibles identidades de Alguien: “eme intenta resolver otro problema: el hombre sentado en la banca del parque ¿es un perseguidor? Si no lo fuere eme quedaría absuelto. ¿Será víctima entonces de una paranoia que exacerba el encierro apenas quebrantado en ocasión de ciertos viajes interrumpidos —hay que decirlo— en los primeros meses de 1960?” (12) Quien enuncia la duda de eme es un narrador que, como se señaló en los otros casos, parece ser omnidicente, ya que tiene el poder de ingresar a la conciencia del personaje eme a tal grado que es capaz de decir algo respecto de las sensaciones o reflexiones de éste: “eme sintió en el parque el olor a vinaigre” (12), o unas líneas antes: “Probablemente eme no puede distraerse con la adivinanza. Sin embargo no se trata de un juego: es más bien un

enigma y le preocupa desde que llegó a vivir en el segundo piso de la casa propiedad de su hermana” (11). La adivinanza y el enigma al que se refiere el narrador tienen que ver con la presencia del hombre en el parque y, en consecuencia, con su identidad.

La voz enunciativa en el párrafo citado, pertenece a la de un narrador que parece estar a medio camino entre una visión totalizante y otra parcial por ser un simple testigo de lo sucedido en la situación inicial, ya que, si bien es capaz de dar cuenta de hechos, sensaciones o reflexiones, también se sitúa de tal forma que parece estar simplemente en calidad de observador, lo cual no significa que participe, en este caso, en la acción relatada. El narrador observa a eme y a Alguien, a raíz de presenciar la situación inicial, comienza a conjeturar sobre la identidad de Alguien, pero dichas conjeturas están dispuestas de tal forma que no es posible situar el espacio desde donde se ejecutan, es decir, no sabemos si la conjetura enunciada pertenece a las reflexiones de eme, aunque la frase que despliega las posibilidades y el cambio de forma de enunciar y lo enunciado respecto de Alguien sí dan la pauta para distinguir que el narrador es sólo un testigo de lo que sucede:

Admitiendo sin conceder que el hombre no sea un perseguidor ¿por qué está allí a horas fijas, hace siempre lo mismo y se retira cuando oscurece? [\*momento en que probablemente otro observador lo sustituye]<sup>6</sup> Es innegable que si el hombre vigilara a eme no actuaría de ese modo infantil y literario. Entonces:

[a] Es un obrero calificado a quien la automatización despojó de su trabajo. Le resulta difícil encontrar otro pues su habilidad en una rama determinada, su largo especializarse, su maestría, garantizan su inexperiencia para otras subdivisiones industriales.

Por lo que en forma oblicua alcanza a advertirse en el campo visual creado por dos láminas casi invisiblemente apartadas gracias a la acción de palanca que ejercen los dedos anular e índice, el hombre no es menor de cincuenta años: lo que explica su denuedo al repasar las ofertas, solicitudes, conminaciones de la sección en letra de ocho puntos (12, 13).

<sup>6</sup> En lo consecuente, las notas al pie de la página de la novela las anotaré entre corchetes justo después de su llamado que, invariablemente, se hace mediante un asterisco.

En la entrada que corresponde a la primera posible identidad de Alguien, hay un giro en el asunto que le ocupa al narrador; olvida por un momento la duda de eme y atiende uno de los rasgos que configurarán una de las posibles identidades de Alguien y que nada tiene que ver con el otro personaje, sino sólo con la situación inicial: Alguien está en la banca y es un obrero sin trabajo. Sin embargo, en las líneas siguientes, el asunto que atiende el narrador sigue siendo la duda de eme y, sobre todo, qué hace allí. Gracias a los saltos en la perspectiva del narrador *central* se pone en evidencia la capacidad que tiene para ingresar a ambas interioridades sin ser partícipe de los hechos, como lo muestra el salto que hace de la entrada [a] a describir cómo es la visión que eme tiene sobre el hombre de cincuenta años, es decir, de Alguien. El narrador observa lo que pasa y da cuenta de ello.

Un nuevo desplazamiento se presenta cuando atiende la configuración del personaje Alguien, en el caso de que éste sea efectivamente un obrero desempleado que lee “El aviso oportuno” en la banca de un parque; lo hace sin olvidar la presencia de eme en una casa cercana al parque y sobre todo la posible relación entre ambos:

Dejó en la empresa su juventud y su mejor esfuerzo. Recompensa: horas de interminable lectura bajo un chopo ahíto de inscripciones a unos catorce o quince metros del pozo.

En el hombre, antes sereno, aparecen ahora tics, movimientos de lamentación o protección inconsciente. Un día, al abrir los ojos, ya no era joven. Y allí está: condenado a pasar frente a eme todos los días de todos los años que le faltan de vida, a sentarse en la banca del parque con olor a vinagre, la misma sección de *El Universal* en las manos; para que eme lo sienta y lo mire como un perseguidor —a él tan ajeno a la historia de eme— y distraiga su ocio, su encierro, su miedo, con deducciones ya no brillantes ni originales, inspiradas por la lectura de los periódicos que se apilan en su cuarto antes de alimentar, humedecidos con petróleo de estufa, el calentador modelo antiguo incómodamente situado a la intemperie, en la semiterraza de losetas rectangulares donde caen las hojas de los pinos y en ciertos meses aquellos gusanos torturables que los niños llaman “azotadores” y que eme, nostálgico, primero vivisecciona con una hoja de afeitar y luego los aplasta\* [\*lo cual provoca la secreción de un líquido amarillo purulento], o bien arroja al boiler” (14, 15).

En el párrafo el narrador resuelve, tangencialmente, la duda de eme: Alguien está ahí y lo único que le interesa es que eme lo sienta y lo mire. Pero también se advierte ese rasgo del narrador que le permite ir de la interioridad de Alguien a la de eme, es decir, va de los intereses de Alguien a los sentimientos de eme como un observador, pero ya no sólo observador de hechos, sino de un rasgo de eme que un simple testigo no puede advertir; esto es, el sentimiento de nostalgia al matar gusanos. La duda de eme se resuelve; sin embargo, el narrador, mediante la inserción de una frase entre guiones, sugiere una posible explicación a la presencia de eme en la casa cercana al parque, y ésta tiene que ver con las otras historias contenidas en *Morirás lejos*, las cuales, a su vez, se relacionan con la tortura que le provoca un sentimiento de nostalgia a eme.

Lo concerniente a la historia del personaje eme o, en otras palabras, los rasgos que lo irán conformando como una figura narrativa, se presentarán a medida que leemos *Morirás lejos*. Al igual que en el caso de Alguien, eme tiene diversas posibles identidades. Además de que, en cuanto a figuras narrativas, comparten rasgos como el espacio que habitan, comparten también una acción que tiene, en ambos, una tesitura distinta. En el plano de la narración ficcional Alguien mira y lee el periódico, y eme mira a Alguien; esta situación cambia en algunos momentos de los hilos ficcionales, como en el caso del dramaturgo frustrado, en el que Alguien, en un primer momento, además de leer el periódico —o fingir hacerlo—, imagina a los posibles actores de su obra de teatro. En un segundo momento, es posible decir que la situación en que Alguien sólo es observado se invierte; esto es, ahora quien mira es Alguien y lo que observa es a sus personajes. También es factible decir que a quien mira no es tan sólo a Pedro Farías de Vilallobos, al torturador o al director de la obra, sino, además, que mira a eme. Esto es permisible si se considera la manera en que el narrador introduce a la figura de eme: en el momento en que habla de los veinte años de acecho en Salónica, introduce también una situación que parece ser la misma que eme y Alguien viven en el parque: “tanta paciencia, tal habilidad para fingir ante el inquisidor que la historia había sido olvidada” (61). El narrador puede referirse al acecho entre eme y Alguien, a la paciencia y habilidad de Alguien para fingir ser un

obrero o un delincuente sexual. A partir de esta línea de lectura, es factible decir que el narrador esté insinuando que el inquisidor es eme. La historia de eme no es tan ajena a Alguien, es una historia que conoce pero que simula ignorar, así como no desea ser descubierto “como el dramaturgo que se sienta en una banca a imaginar una obrita” (61), tampoco quiere que eme sepa quién es, sino que Alguien sólo se interesa en que “eme lo sienta y lo mire como un perseguidor” (14).

Estas posibilidades se fundan en las sugerencias que la novela contiene, dichas sugerencias se dan gracias a la manera en que se entretajan los hilos de la narración ficcional y la narración historiográfica, y pareciera que lo único certero que se sostiene o que no varía en el tejido discursivo es que un sujeto está en un parque y que otro lo observa desde una casa alejada al lugar, pero además, que los hilos que se tejen alrededor de esta situación son los encargados de configurar diversas figuras narrativas que podrían interferir en la trama. Estas figuras son eme y Alguien y los hilos que están puestos en el discurso tienen que ver tanto con lo ficcional y lo historiográfico; pero, cabe insistir, los hilos de la novela están puestos a manera de notas que podrían configurar cualquiera de las posibilidades que la novela va mostrando.

El todo discursivo de *Morirás lejos* se compone de hilos que dan origen a una trama más o menos definida, pero que además es susceptible de configurarse de diferentes formas. En este sentido la novela es una suma de notas o de borradores de un *work in progress* que está siempre por formarse en cuanto tal o, en otras palabras, es una novela que está siempre por venir.<sup>7</sup> La espera de la configuración total y definitiva de la trama, con todos sus elementos, se mantiene desde el inicio hasta las últimas páginas. Al final de la diégesis se ofrecen varios desenlaces y todos, al igual que las configuraciones de

<sup>7</sup> Considero relevante y significativo aludir en este momento del análisis de *Morirás lejos* a una de las ideas centrales dentro del pensamiento del francés Maurice Blanchot, para quien la obra no es algo que se consiga, sino que sólo se trabaja en ella escribiéndola. De esta forma, la escritura se convierte en una suma de notas o fragmentos de la obra; ésta, en consecuencia, se convierte en algo inalcanzable y no-concluso. No en balde uno de los libros en donde Blanchot reflexiona sobre la imposibilidad de conseguir la obra lleva el título *El libro por venir*.



los personajes, del narrador, del narratario y del espacio narrado, son posibles.

Los dos segmentos finales de la novela abren con la promesa de que ahí estará contenido el desenlace de la trama entretrejida. El primero de ellos, titulado “Desenlace” no es, en realidad, una sola resolución a la tensión que se mantiene entre eme y Alguien, sino que incluye dos posibilidades. En la primera, que abre con la inserción de un “símbolo [que] quiere decir simplemente que «el hombre muere»” (Cluff 234), la voz del narrador que domina en la novela desaparece y se enuncia desde la perspectiva de Alguien, quien asume el curso de la narración para dar cuenta de que:

Lo hemos rodeado durante veinte años y cuanto la resurrección del movimiento descansa en buena parte sobre el inconjeturable eme, eme recibirá su merecido. No habrá fulgor publicitario ni jaula de vidrio en Jerusalén. Su gobierno y los demás gobiernos dan por muerto a eme, sea quien fuere en el orden alfabético o en la sucesión pictográfica de las cifras (149).

Lo que a continuación se relata es una serie de acciones que culminan en que eme es llevado a alguna parte del Ajusco. Sobre el párrafo anterior, conviene señalar que, a pesar de que lo ahí contenido acusa directamente una resolución de la espera planteada desde la situación inicial de la novela, también se presentan elementos pertenecientes a la narración historiográfica, como lo relacionado con el fulgor publicitario, la jaula de vidrio en Jerusalén o los gobiernos que dan por muerto a eme. En los tres asuntos, el narrador se refiere sesgadamente al proceso de detención de uno de los operadores de la “Solución final”, emprendida en los campos de exterminio nazis. Se trata de Adolf Eichmann, quien luego de la caída del régimen nazi, huyó a Argentina en donde fue aprehendido y deportado a Jerusalén. Durante el juicio Eichmann estuvo en una jaula de vidrio y todo esto fue “televisado por todo el mundo a principios de la década de los sesenta” (Bruce-Novoa 448).

Otra de las posibles identidades de Alguien, contenida en el fragmento [v], sostiene que éste es un escritor aficionado:

[v] No, no es precisamente un dramaturgo: se trata de un escritor aficionado que al salir de la fábrica de vinagre descansa en el parque y lee “El aviso oportuno” en busca de un trabajo menos contrario a sus intereses que le permita dedicar algunas horas a sus proyectos. Tiene una deuda y quiere pagarla con el modesto expediente de escribir. ¿Escribir sobre qué? Sobre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra lejana que sin embargo extendía su pavor a través de letras negreantes en el periódico, fotos, voces en la radio y sobre todo imágenes cinematográficas miradas con aparente impunidad pero cuya violencia dejó en nosotros invisibles señales, holladuras, estigmas (63, 64).

Alguien escribe sobre un tema que le atañe por haber sobrevivido a la guerra, las razones que lo orillan a hacerlo se refieren a la deuda que tiene que pagar, pero también tienen que ver con:

[...] la visión de camiones y autobuses que despliegan banderitas nazis —en su propio país, en una tierra que de haber triunfado el sueño de conquista planetaria hubiera seguido el camino de los hornos crematorios—, opiniones llenas de simpatía quejumbrosa hacia Hitler, grupos que no ocultan su veneración por el Führer, jóvenes envueltos en la suástica como amparados en un signo heroico, autores que redactan, editoriales que publican y librerías que venden exaltaciones del nazismo... (64)

Ese relato escrito por Alguien no podría ser otro que el contenido en la novela que, sin embargo, no llega a presentarse en cuanto tal, sino solamente como una serie de observaciones, explicaciones y apostillas: fragmentos en que se da cuenta del germen de las figuras ficcionales que en él intervendrían, pero además del contexto historiográfico del que deberá estar plagado su relato, el cual no puede ser otro que aquel que le atañe a Alguien, esto es, lo referente a la Segunda Guerra Mundial.

Los juegos de la sugerencia en los que se funda la novela no sólo conciernen a los elementos narrativos que en ella, constantemente, están en vías de consolidarse. *Morirás lejos*, vista como una suma de notas que tendrían como consecuencia la constitución de una novela, propone la inclusión de discursos propiamente no-narrativos, esto es, la inserción de escrituras que tienen la forma del verso, pero además,

de escrituras colocadas en los bordes de la novela que toman la forma de notas al pie de la página.

Las menciones sobre la palabra, la escritura, los personajes, el narrador, los desenlaces, el espacio y tiempo en el que habitarían las figuras narrativas de la novela, constituyen los momentos en que se da cuenta de los materiales primigenios con los que se confeccionaría la novela, esta novela que siempre está en ciernes, por venir. Una de estas menciones no se presenta o toma la forma, como en los casos anteriores, de parlamentos o descripciones de acciones o pensamientos, como en el caso de Alguien en sus funciones de dramaturgo frustrado o escritor aficionado. Uno de los momentos de la novela en que se hacen referencias a las figuras narrativas está escrito en verso:

pero quién es eme  
quién soy yo  
quién me habla  
quién me cuenta esta historia  
a quién la cuento (147).

La inserción de estos versos<sup>8</sup> se presenta hacia el final de la novela y es importante destacarlo, ya que en este punto del entretrejimiento de los hilos del discurso, se cuenta con una serie de antecedentes textuales que pueden ser relacionados con los contenidos de los versos: la información netamente ficcional o la meramente historiográfica.

La pregunta por la identidad de quien enuncia acusa dos posibilidades: el escritor aficionado o el dramaturgo frustrado y las consecuentes negaciones que hay en la novela sobre la existencia de éstos. Es necesario, entonces, adjudicar esa enunciación a alguien ajeno a los mundos narrados en los hilos ficcionales e historiográficos. Esta

<sup>8</sup> Hay que aclarar que si bien este fragmento de la novela tiene la forma de poema, no es en su estructura en donde se descifrá si es un texto lírico. Sin embargo, los diferentes momentos en que se insertan este tipo de escrituras en la novela hacen recordar que además de ser narrador, la obra de José Emilio Pacheco también se constituye por la escritura de poemarios.

enunciación podría pertenecer al narrador *central*; sin embargo, ese desdoblamiento de quien enuncia en la escritura también puede sugerir que es la figura responsable del orden en que se encuentran los fragmentos y segmentos que componen la novela; es decir, ese yo es quien ha transcrito no sólo las referencias al informe o tratado escrito en latín contenido en la novela (páginas 74-76), sino también lo relativo a las fuentes con las que cuenta el escritor aficionado para escribir sobre la toma del templo de Jerusalén o quien sería responsable de la disposición de las notas al pie de las páginas, de la selección del epígrafe y, más aún, alguien que es capaz de negar la existencia del espacio ficcional en que habitan los personajes eme y Alguien y, en consecuencia, a éstos. Ese yo es, en suma, alguien que aglutina las capacidades que le ha dado a las figuras narrativas que interfieren en su relato, sean éstas los personajes o el narrador omnividente, ya que, por un lado, puede asumir las funciones de observador —como Alguien o eme—, y por otro, de un sujeto que “inventa o contempla” (51) —como el narrador omnividente— y desplazarse de una a otra para darle la voz a los personajes o para asumir la enunciación.

En esta línea, es necesario señalar que ninguna de las figuras narrativas se presenta de esa manera en el discurso, es decir, ninguna de ellas se pregunta por su identidad, sino que sus posibles roles sólo son sugeridos por una voz ajena a ellos que si bien puede ser la del narrador en constante desplazamiento, también puede pertenecer al artífice no sólo de los personajes, sino también del propio narrador.

El yo que enuncia los versos antes citados no duda de algo fundamental en la novela: hay una historia que se está contando, es decir, si hay duda sobre la identidad propia o la de los personajes, no la hay sobre la escritura a través de la cual se presenta un relato. La inestabilidad en la que se mueve la novela apunta hacia quién sería eme, quién el enunciatador, quién el que escucha, pero no de la historia que se cuenta.

Éste es otro de los elementos textuales que abonan a la lectura de la presencia del relato en ciernes y siempre por venir: “[p] Todo esto, todo esto es un ejercicio tan lleno de referencias a otros libros que seguir su desarrollo es tiempo perdido” (44). Los libros a los que se puede estar aludiendo son aquellos que están presentes en el discurso de la novela

pero que no se mencionan tal cual en sus páginas, como lo son “los libros de Josefo, el Talmud, los libros de alquimia y de la Cábala, el *Libro de los muertos*; los relatos de Borges, *Drácula* de Stoker” (Jiménez 245). Cabe destacar que la referencia a los textos se hace a partir de sugerencias o por la emulación de formas de escritura, como sucede con el texto de Stoker: “Como *Morirás lejos*, *Drácula* está escrito fragmentariamente: se transcriben diarios (en taquigrafía, grabados en fonógrafos y en escritura normal); se reproducen noticias periodísticas, testimonios, telegramas, cartas, informes médicos” (267). Sin embargo, más allá de la fragmentación visual y discursiva en la que se presenta la novela de Pacheco, la observación del estudio de Jiménez, Morán y Negrín, abona en la idea de que *Morirás lejos* es una suma de textos, de notas, de borradores que si bien generan el surgimiento de la trama, velan, a su vez, la historia de la escritura de la misma. En otras palabras, los contenidos de la entrada de la letra [p] ponen de manifiesto que además de que se presentan una o varias historias más o menos definidas, también se sugiere que la presencia de esos discursos no son más que los materiales de los que dispone alguien que organizará, gracias a su capacidad de observación e invención, un relato por venir; esto es, que se quedará en estado germinal y ese germen de relato es ya la historia que se cuenta a través de los borradores o fragmentos. Esto permite decir que las notas o fragmentos que se toman de otras fuentes dan forma a las narraciones ficcional e historiográfica; pero que, además, no es en esa generación de esos hilos narrativos en los que se pone énfasis, sino en que, precisamente, todo es un ejercicio de referencias o de fuentes que no busca tener un desarrollo cuya consecuencia necesaria sea la constitución de una ficción bien uniforme y definida, sino que el todo del discurso, como unidad cerrada y concluida, puede ser visto como una suma de notas que tendrían como fin la escritura de la novela.

\*\*\*

La historia de la escritura de *Morirás lejos* no está del todo contenida ni en los trazos de la ficción y ni en los trazos historiográficos que dan

forma a la novela. Para reconstruir esta historia es necesario detenerse en una serie de claves textuales que no pertenecen, en estricto sentido, al mundo narrado; tales textualidades están ubicadas al margen o en las periferias de la novela: el epígrafe y las notas al pie de página, pero también los títulos.

Estos elementos considerados por lo general accesorios o incidentales son, en realidad, los ejes desde los cuales se advierte la existencia de un relato en el que se anuncian rasgos importantes de la configuración narrativa, entre ellos destacan los posibles personajes, los narradores potenciales y los espacios virtuales donde la narración perfila su desarrollo. Objetivar esta propuesta de que la novela puede ser vista como una suma de notas o borradores, en el sentido de que es un discurso narrativo deliberadamente no-acabado, permite sostener la idea de estar frente a una novela de carácter no-conclusivo y que es, en consecuencia, una novela por venir, es decir, una novela que está escribiéndose.

En esta línea, resulta conveniente insistir en que el título de la novela —*Morirás lejos*— ya anuncia, desde su condición de escritura al margen, una ruta de comprensión que puede rastrearse a lo largo de todo el discurso, ruta que se define no tanto en la temática de la novela, sino en la estructuración de la misma. Respecto a la relación que el título establece con el desarrollo temático de la novela, la función metafórica de la muerte y específicamente del morir como proceso paralelo al de la escritura, resulta axial. Morir y escribir se mantienen en acción sin alcanzar nunca el término de esa actividad. Dado que dicha postergación es enunciada por el propio narrador al insistir en los posibles desenlaces y en la inutilidad de buscar claves en otros libros para dar sentido a algo que se propone como inacabado, la muerte y la escritura de la novela se convierten en acontecimientos que podrían ocurrir en el futuro. Para los personajes destinados a la muerte no es ésta la que ocupa el espacio de la narración, sino la agonía en la que se instalan antes de la posibilidad de la muerte; sucede lo mismo con la novela: la escritura que busca una historia por contar se mantiene también en un estado agónico en tanto se retarda y oculta la enunciación de un final que resuelva la relación entre los distintos trazos que han venido desplegándose desde el principio y hasta el final de la escritura.

- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Trad. Pierre de Place. Venezuela: Monte Ávila, 1992.
- Bruce-Novoa, Juan. "Morirás lejos y la estética experimental de la Ruptura." *La Torre* 33: 447-466.
- Cluff, Russell M. "Morirás lejos: mosaico intemporal de la crueldad humana." *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana* III. 2 (feb. 1979): 19-36.
- Dorra, Raúl. "El tema del sujeto en *Morirás lejos*." *Semiosis* 11 (jul.-dic. 1983): 111-143.
- \_\_\_\_\_. "Morirás lejos: la ética de la escritura." *Los escritores hispanoamericanos frente a sus críticos*. Toulouse: Université de Toulouse-Mirail, 1983.
- Genette, Gérard. *Umbralés*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989.
- Graniela-Rodríguez, Magda. "José Emilio Pacheco." *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*. Potomac, Maryland: Scriptia Humanistica, 1991.
- Jiménez de Baez, Yvette; Diana Morán y Edith Negrín. *Ficción e historia: la narrativa de JEP*. México: Colmex, 1979.
- Pacheco, José Emilio. *Morirás lejos*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Morirás lejos*. 2a. ed., revisada. Serie del Volador. México: Joaquín Mortiz, 1977.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudios de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 1998.
- Popovic Karic, Pol y Fidel Chávez Pérez (coords.) *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México: ITESM/Siglo XXI, 2006.
- Quevedo, Francisco de. "De la muerte." *De los remedios de cualquier fortuna; desdichas que confuela Lucio Aneo Séneca*. Feb. 2007. Biblioteca Cervantes. <http: > 131-149. Ene. 2007. 19 folios.
- Verani, Hugo (comp.). *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Era, 1994.

DE LA CARNAVALIZACIÓN  
EN LA OBRA DE SERGIO PITOL  
Y CARLO EMILIO GADDA  
O LA ESCRITURA QUE DESCONFÍA DE SÍ MISMA<sup>1</sup>

RICCARDO PACE

Hace unos días encontré en *Autobiografie altrui*, el último libro de Antonio Tabucchi, una frase formidable: “Carlo Emilio Gadda invitaba a desconfiar de cualquier escritor que no desconfiara de su propia labor”.

SERGIO PITOL

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana bajo la dirección de la Doctora Teresita García Díaz, titulada “Carnavalización de la escritura de Sergio Pitol y Carlo Emilio Gadda: *El desfile del amor* y *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.”



## 1. LA CARNAVALIZACIÓN: UNA ELECCIÓN ANTICANÓNICA

En *El arte de la fuga*, de Sergio Pitol, hay un párrafo en el cual el escritor mexicano destaca la existencia de una continuidad entre las novelas *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* que integran su *Tríptico del Carnaval*, basada en la recurrencia de máscaras y figuras grotescas, elementos que Bajtín, en su estudio la cultura popular medieval,<sup>2</sup> había señalado como propios del carnaval de la Edad Media:

La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas me resultó de pronto muy clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo aquello que tuviese aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad y el escarnio. Se imponía un mundo de máscaras y antifaces (Pitol, *El arte de la fuga* 127).

Dichos rasgos estéticos hacen que los relatos de la trilogía adquieran una tonalidad *carnavalesca*, que los convierte en la puesta en escena de una realidad al revés, creando un efecto de realismo grotesco típico del carnaval medieval analizado por Bajtín.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, el pensador ruso describe lo que nombra el “carnaval medieval”, categoría que no se limita a los fenómenos que son propios del período del año que precede la cuaresma, sino se convierte en el contenedor de un sinnúmero de elementos de origen popular relacionados con el tiempo de la fiesta que, en el carnaval propiamente dicho, pudieron sobrevivir: “El carnaval está muy lejos de ser un fenómeno simple y de sentido unívoco. Esta palabra unificaba en un mismo concepto un conjunto de regocijos de origen diverso y de distintas épocas, pero que poseían rasgos comunes [...] en efecto, al desaparecer y degenerar las diferentes formas de la fiesta popular llegaron al carnaval algunos de sus elementos: ritos, atributos, efigies y máscaras. De este modo el carnaval se convirtió en el depósito adonde iban a parar las formas que habían dejado de tener existencia propia” (Bajtín, *La cultura popular...* 196).

<sup>3</sup> “En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente *positivo* que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separado de

En su descripción del contexto ideológico de la obra rabelaisiana, la cultura popular europea del período medieval, el pensador ruso le atribuye a la categoría de *grotesco* un papel básico: actúa como agente de *degradación*<sup>4</sup> que arrastra al plano material todo lo que se considera “elevado” y genera nuevas e infinitas alternativas a la inmutabilidad del mundo “oficial”;<sup>5</sup> hace que el cuerpo deje de ser algo impuro para convertirse en un espectáculo público que estalla, se despedaza, desborda, para fundirse con otros cuerpos; y, después, vuelve a estallar, a despedazarse, a desbordar, a repetir este ciclo infinitamente.

En el *Tríptico* de Pitól la adhesión a la estética carnavalesca, que Bajtín describe como orientada por una visión realista y grotesca de la vida, produce una apertura de los relatos a la risa más desenfrenada, que se instala por medio de la parodia hacia todo lo que aspira a la solemnidad.<sup>6</sup>

los demás aspectos vitales. El *principio material y corporal* es percibido como *universal y popular*, y como tal se opone a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal; no se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época; todavía no están singularizados ni separados del resto del mundo” (Bajtín, *La cultura popular...* 23-24).

<sup>4</sup> Bajtín señala que “el rebajamiento es, finalmente, el principio artístico esencial del realismo grotesco: todas las cosas sagradas y elevadas son reinterpretadas en el plano material y corporal [...] Todos estos rebajamientos no tienen un carácter relativo o de moral abstracta, sino que son, por el contrario, topográficos, concretos y perceptibles; se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz. Todo lo acabado, casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo “inferior” terrestre y corporal para morir y renacer en su seno” (*La cultura popular...* 334-335).

<sup>5</sup> “Las imágenes de Rabelais se distinguen por una especie de «carácter no oficial», indestructible y categórico, de tal modo que no hay dogmatismo, autoridad ni formalidad unilateral que pueda armonizar con las imágenes rabelaisianas, decididamente hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, a toda operación y decisión circunscritas al dominio del pensamiento y la concepción del mundo” (*ibid.*).

<sup>6</sup> Maricruz Castro Ricalde ha subrayado la polémica anti-oficial que caracteriza el *Trip-tico del Carnaval* afirmando que las novelas que lo componen comparten “una misma voluntad: el aniquilamiento de la cultura oficial en manos de la Fiesta, de esa categoría propuesta por Bajtín que integra todos los puntos de vista, y es en sí misma un encuentro con la apertura, la tolerancia, la diversidad” (*Ficción, narración y polifonía...* 10).

Esto se acompaña de una escritura que pierde su aparente unidad estilística y lingüística, para fragmentarse en tantos estilos e idiomas como tantos son los personajes y sus instancias, así como en la fiesta medieval, la realidad dejaba de ser el discurso ordenado y pretendidamente inmutable de una sola voz, la del poder religioso-feudal, y se convertía en un universo imprevisible y multiforme, continuamente renovado por un entramado de voces de todo origen y naturaleza.

Para entender esta metamorfosis de la escritura de Sergio Pitlor, el cambio de tono que produce su *carnavalización*, hay que tomar en cuenta otro concepto bajtiniano, la polifonía, que el autor ruso profundiza en *Problemas de la poética de Dostoievski*. En este estudio, Bajtín describió la *otredad* de los relatos dostoievskianos respecto a la novela europea clásica basado en la autonomía que en ellos la conciencia y la voz de los protagonistas adquieren frente a la conciencia y la voz del autor.<sup>7</sup>

Como ya lo había hecho con Rabelais, también en *Problemas...* Bajtín se dedica a estudiar una narrativa que se distancia del gusto literario dominante. Pero, si por lo que se refiere al escritor francés lo que marca la diferencia con la literatura canónica<sup>8</sup> es su adhesión a la cultura popular medieval, en la obra dostoievskiana el elemento que crea este hiato es la polifonía, es decir, la multiplicación de voces

<sup>7</sup> “Dostoievski es el creador de la novela polifónica. Llegó a formar un género novelesco fundamentalmente nuevo. Es por eso que su obra no llega a caber en ningún marco, no se somete a ninguno de los esquemas histórico-literarios de los que acostumbramos aplicar a los fenómenos de la novela europea. En sus obras aparece un héroe cuya voz está formada de la misma manera como se constituye la del autor en una novela de tipo común. El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes” (Bajtín, *Problemas de la poética...* 16-17).

<sup>8</sup> “El ‘canon’, palabra afín al concepto de ‘vara de medir’, es, en principio, la suma abigarrada de todas las producciones literarias que la tradición, o simplemente el tiempo, ha subrayado a lo largo de los siglos, ha seleccionado o ha preferido por encima de otras producciones” (Jordi Llovet *et al.*, *Teoría literaria y literatura comparada* 88).

que hablan por sí mismas, expresan una ideología y una cultura autónomas y en ninguna ocasión se hacen gregarias a la voz del autor.<sup>9</sup>

Según Bajtín, a la relatividad ideológica de la novela polifónica corresponde una máxima apertura del lenguaje, que deja de ser *uno* y se multiplica al infinito,<sup>10</sup> porque a toda visión ideológica, a todo modo de ser, corresponde un idioma cuya unicidad es fruto de la perfecta adhesión a las necesidades de la cultura que lo ha generado. De esta manera, la novela de Dostoievski se abre a la palabra humana como palabra doble, de posibilidades infinitas y se configura como *dialógica*, es decir, se funda sobre el diálogo de voces únicas que se retroalimentan entre sí, reconociendo que sus diferencias no sólo son una necesidad, sino una ventaja.

Es posible establecer una relación entre *carnaval* y *polifonía*, ya que el primero, así como Bajtín lo describe, no se da sin la segunda, siendo ésta una característica imprescindible de la lengua de la fiesta, que se multiplica en una Babel de expresiones y ruidos, en un acervo de ideologías, en la trascendencia de los límites ordinarios de la comunicación interpersonal. La *polifonía*, entonces, permite una reconfiguración de la novela en que se instaura la creación de un lenguaje nuevo, “que supone la palabra de doble tono, en estado de descomposición. Es, de hecho, el diálogo de lo delantero y lo trasero; de lo alto con lo bajo, del nacimiento con la muerte” (Bajtín, *La cultura popular...* 391).

<sup>9</sup> Por medio del adjetivo *polifónica*, Bajtín establece una analogía entre el contrapunto musical y cierto tipo de novela que, desde el punto de vista de la cultura oficial, aparece como *caótica*, sin estilo, ideológicamente contradictoria. Sin embargo, este juicio parcial sufre los límites implícitos de un punto de vista que ama reducir la realidad a una unidad artificial, lo cual es lo contrario a lo que hace Dostoievski en sus novelas. Sus universos narrativos son polifónicos porque están formados por elementos que, según Bajtín, “se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica” (*Problemas de la poética...* 30).

<sup>10</sup> Por esta razón la novela polifónica se abre a todos los registros lingüísticos y expresivos, así como la novela de Dostoievski permite que “el mundo de la copla popular combine con el mundo del ditirambo de Schiller” (Bajtín, *Problemas de la poética...* 30).

La *carnavalización* de la escritura de Pitol es, entonces, una transformación de su narrativa en *dialógica* y *polifónica* que abre sus relatos a lo que “tradicionalmente” se ha considerado como *no-literario*, como lo extravagante o lo aborrecible, rasgos que forman parte de las infinitas posibilidades que pueden verificarse en la vida y en los discursos artísticos que la representan.

En el *Tríptico del Carnaval* la explosión y la multiplicación del lenguaje, la disolución de los antagonismos ideológicos, la ruptura de las convenciones acerca de la estructura de la trama, contribuyen a la representación de un nuevo universo cómico-grotesco en donde la única ley existente es la anomia del carnaval, es decir, la conciencia de que en este mundo todo es posible, y tratar de ocultarlo mediante la máscara de una falsa perfección es aún más ridículo que lo que se quiere negar.<sup>11</sup>

Estudiar la *carnavalización* de la escritura de Sergio Pitol, entonces, se torna una cuestión básica para comprender la narrativa del escritor mexicano puesto que, por medio de este fenómeno, se hace patente en ella cierto distanciamiento de la literatura “seria” que suena como una declaración consciente de su excentricidad. Esto la hermana con las producciones literarias de una serie de escritores de todos los tiempos que, como Rabelais, se alejaron del gusto dominante para proponer una literatura *sui generis*.

A este grupo de excéntricos pertenece también Carlo Emilio Gadda, ingeniero milanés cuyas obras, entre las cuales sobresale *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, presentan un marcado carácter *carnavalesco* que se hace evidente en el uso no convencional del lenguaje, en la ruptura de la unidad de la narración, en la apertura a todo tipo de voces y tonos, en la presencia de un humorismo de tipo popular y grotesco.

<sup>11</sup> Es el caso, por ejemplo, de Pedro Balmorán, librero tullido de *El desfile del amor*, y sus aspiraciones de gran intelectual o, inclusive, escritor cósmico y redentor del universo, cuyo delirio de omnipotencia degenera en la bufa danza de un arlequín frustrado: “el suscrito, Pedro Balmorán, el mismo que canta y baila tangos, el mismo que canta y baila los más encantadores valeses de este mundo, el mismo que canta y baila el trepidante mambo, no había envejecido, no sentía los años, ni siquiera sabía cuántos años tenía, no estaba amargado, practicaba la felicidad como diario ejercicio de salud” (*ibid.* 105).

Como en el caso de Sergio Pitól, la obra de Gadda demuestra una trayectoria hecha de constantes metamorfosis, la cual explica claramente lo que el escritor italiano entendía por *desconfianza* hacia “su propia labor”: la voluntad de no considerar a la escritura como algo definitivo, el deseo de convertirla en un espejo de una realidad polimórfica y mutable, de transformarla en el azote que desenmascara todas las hipocresías del sentido común y de las buenas conciencias; en definitiva una escritura *carnavalesca*.<sup>12</sup>

Los puntos en común entre las narrativas de Pitól y Gadda son numerosos. Una breve mirada sobre el proceso de evolución de ambas nos permitirá vislumbrar cómo el germen de la *carnavalización* ha ido madurándose en ellas a lo largo del tiempo debido a la puesta en discusión sistemática de su estatuto ontológico por medio de la reescritura y la recontextualización; estas características acentúan su metamorfismo y hacen patente la continuidad de una reflexión sobre la vida y la literatura hecha desde un punto de vista que considera la risa franca como el antídoto en contra de la hipocresía y la opresión.

## 2. LA ESCRITURA DE SERGIO PITÓL: UN HILO ENTRE LAS OBRAS

En la mayoría de los estudios sobre la narrativa de Sergio Pitól se propone una clasificación de su producción que, con algunas variaciones, reproduce estos puntos: 1) los primeros cuentos “provincianos” y familiares, de ambiente tropical; 2) los relatos “cosmopolitas” con escenarios que van desde México a las ciudades europeas y asiáticas; 3) los cuentos de *Nocturno de Bujara* y las primeras dos novelas, *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*; 4) el *Tríptico del Carnaval*; 5) los escritos de auto-ficción o *Tríptico de la Memoria*.

<sup>12</sup> “Gadda creía que por doquier había leyes, leyes que él hubiera querido subvertir [...] Gadda se rebeló al orden por medio del lenguaje, sobre todo a través de la subversión del lenguaje, del ‘uso herético del lenguaje’” (Cases, “La lombatina di Gadda” 14-15).

Debatiendo la supuesta novedad de una estética carnavalesca en la literatura de Pitol, Mario Muñoz hace notar cómo las huellas del *carnaval* están presentes en la producción del autor desde los primeros relatos de ambiente veracruzano en los cuales, en repetidas ocasiones, se asoman la caricaturización de los personajes y el esperpento. Por esta razón, el investigador considera “que los temas, los procedimientos y la percepción de la realidad que integran el universo carnavalesco de Sergio Pitol, no son nada más que el fruto óptimo de los años vividos en Praga sino el resultado de un largo proceso de elaboración que empezó desde los cuentos de juventud” (Muñoz, “Los cuentos de juventud” 91).

Tal dato nos indica con claridad que algunos de los recursos que permiten la instauración de la estética del *carnaval* empezaron a gestarse en la escritura de Pitol desde sus comienzos.

Muñoz tiene también el mérito de observar que, ya desde la saga de los Ferri, compuesta por tres cuentos pertenecientes a la primera fase, podemos vislumbrar la tendencia de Pitol a organizar su narrativa en bloques temáticos al interior de los cuales se establece una red de “vasos comunicantes” que permite que los elementos de un relato se filtren en otro, en un sistema de relaciones especulares llenas de sentido, como sucede con el *Tríptico del Carnaval* y la *Trilogía de la Memoria*.

Mas la continuidad temática y estética no es un hecho que se circunscribe en Pitol sólo a las trilogías, sino que se extiende a toda su producción. Esto la dota de un complejo sistema de relaciones intertextuales en el cual todo adquiere un sentido diferente. Así lo considera también Alfonso Montelongo: “a medida que avanza la carrera de Pitol se hace más claro que cada texto no sólo debe interpretarse en el contexto del libro que lo incluye, sino de toda la producción del autor” (“Asimetría’ en la obra de Sergio Pitol” 95-96).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Además de lo grotesco, entre los rasgos que garantizan esta unidad temática y preludian la escritura del carnaval encontramos: la tendencia a organizar sus tramas alrededor de una oquedad que crea una atmósfera de misterio insoluble; la presencia de protagonistas desterrados, intelectuales o artistas frustrados; la recurrencia de la máscara y el disfraz, herramientas que le permiten al personaje encubrir la vacuidad de sus discursos y ensalzarse con-

El sistema de vasos comunicantes que caracteriza la escritura de Sergio Pitol se apoya también en el tránsito de fragmentos procedentes de sus diarios o de relatos, publicados anteriormente como autónomos, en estructuras narrativas de mayor complejidad, como por ejemplo las novelas y los textos de autoficción, lo cual produce un fenómeno de la *mise en abyme*,<sup>14</sup> un juego de “cajas chinas o [...] matriochkas rusas” (Pitol, *El arte de la fuga* 178), donde *todo está en todas las cosas*.

El tránsito de los textos, su movimiento, es la fuerza que provoca su regeneración por medio de un poderoso juego de espejos creador de nuevos significados. A través de su recontextualización, dichos relatos establecen una relación intratextual entre sus diégesis y el relato que actúa como marco envolvente, dentro del cual cada texto contribuye a la construcción de “un solo y único discurso” (Prada Oropeza, *La narrativa de Sergio Pitol... 70*), postulándose como elementos de significación y, al mismo tiempo, adquiriendo ellos mismos nuevos significados.

Un ejemplo de este fenómeno y de sus efectos lo proporciona la novela *Juegos florales*, en la cual varios textos publicados autónomamente por Pitol (sobresalen particularmente los cuentos “Cementerio de tordos” y “Cercanía y fuga”) son atribuidos a los personajes: de esta manera los relatos empiezan a funcionar como “radiografías espirituales e intelectuales de los protagonistas y autores ficticios” (García Díaz, *Un viaje laberíntico... 262*), contribuyendo a la configuración de los elementos constitutivos de la trama principal y permitiendo un ahorro en la descripción directa de los personajes que la conforman.

forme a su desmedida ambición; la multiplicación de los planos narrativos provocada por las anacronías y las narraciones *oblicuas*, realizadas desde diferentes puntos de vista; la continua referencia a la obra literaria de otros autores, reales o ficticios, y la metaficción.

<sup>14</sup> Para Lucien Dällenbach (*El relato especular* 49), la *mise en abyme* es “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa”, por medio del cual se ponen en evidencia “la inteligibilidad y la estructura formal de la obra” (*ibid.* 15). El mismo autor considera que el primero en hablar de *mise en abyme* fue André Gide que se inspiraba en un procedimiento típico de la heráldica consistente en colocar dentro de un escudo un segundo escudo ‘*en abyme*’ (Gide, *Journal 1889-1939*. 41).



De la misma manera, a través del establecimiento de la intratextualidad entre los cuentos citados y *Juegos florales*, se modifica la recepción estética de los primeros, tanto por la relación de significación, que se engendra por medio de la subordinación a la estructura enmarcante, como por la que se establece entre el texto y las características de sus autores ficticios, las cuales se integran a los elementos que influyen en el juicio del lector.

Quizá por esto las novelas de Pitol se revelan, en una primera lectura, como textos arduos, pues sus tramas se fragmentan por medio de infinitos injertos narrativos a cargo de los personajes, que se diferencian por la peculiaridad de estilos y temas tratados. Seguir el desarrollo de la trama principal se torna complicado, debido a la multiplicación de los relatos secundarios que se convierten en el verdadero eje de la narración y la configuran como un juego de cajas chinas en donde todo relato se abre a otro menor. Se crea, así, una estructura narrativa que, potencialmente, se expande al infinito.

El proceso de tránsito y recontextualización de los textos de Pitol va unido a la re-escritura y la corrección, a que el mismo autor constantemente somete su producción, transformándola en uno de sus rasgos esenciales. Así lo confirma García Díaz:

Sergio Pitol no es un escritor con una escritura definitiva [que] denota un singular ejercicio creativo: varios de sus textos han experimentado distintas modificaciones, en diferentes tiempos, y algunos otros han sido reubicados en nuevos textos. La característica de Pitol de reescribir y de amalgamar lo ya escrito dentro de textos nuevos ayuda a la unidad argumental y estética de toda su obra, al mismo tiempo que proporciona a ésta nuevos matices y posibilidades interpretativas (*Un viaje laberíntico...* 261).

A partir de este fenómeno, en las diferentes ediciones o en sus nuevas ubicaciones, los textos del escritor veracruzano aparecen más o menos transformados, pero lo que más cuenta es que adquieren una nueva significación que nunca se postula como la definitiva: la re-escritura y la corrección son herramientas a las cuales el autor recurre en su trayecto hacia una perfección inalcanzable:

En los libros de Pitol la reaparición de los textos no es más —ni menos— que una necesidad de continuidad que ladea ese mundo, el mundo de su obra, una unidad doble en la que se encuentra encerrado su sentido profundo [...] en ese desarrollo no se trata de que cada nueva obra emule a la anterior en tanto que va más allá que ella, sino que el desarrollo es la obra misma (García Ponce, “El mundo de Sergio Pitol” 94-95).

El carácter carnavalesco de dicha postura está a la vista: el escritor, consciente de que su obra nunca llegará a la perfección soñada, reconoce que los límites de su escritura pueden ser superados, dialéctica y dialógicamente, en la misma práctica escritural, en un proceso cuya representación gráfica es una espiral potencialmente sin fin.<sup>15</sup>

Sin embargo, admitir que un texto puede ser reescrito y corregido infinitamente implica el reconocimiento de que nunca será un texto acabado, como el canon literario burgués pretende. El recurso de la corrección y la reescritura en Pitol parece ser un ulterior punto de contacto entre su narrativa, continuamente en transformación, y el “cuerpo grotesco” de la ideología del carnaval que Bajtín describe como “lo no acabado”,<sup>16</sup> un universo en constante e imprevisible evolución.

Gracias a la práctica de la reescritura, el corpus narrativo de Pitol se presenta como un todo integrado que evoluciona por medio de repetidos enmascaramientos. Por ello, su tiempo narrativo es festivo: está escindido por la risa y la ironía hacia los demás y hacia sí mismo.

En virtud de la recurrencia de los elementos señalados y de la coherencia que adquiere gracias a los continuos juegos intertextuales que la enriquecen, la narrativa de Sergio Pitol se constituye como un laberinto de espejos en que toda imagen viene deformada.

<sup>15</sup> “En la escritura toda perfección, todo cierre está amenazado por un movimiento de corrección que, a fuerza de acompañar los procesos de escritura, parece inherente a ella, no podría concebirse sin ella [...] La corrección, en ese lugar, adquiere el valor teórico de puente, es la instancia por donde pasa, como condición indispensable, la semiosis social, como conglomerado de saberes, normas y teleologías; radica en ella y de ella se extrae la operatividad que se le atribuye y a la que se recurre para perfeccionar una acción” (Jitrik, *Los grados de la escritura* 51).

<sup>16</sup> Véase Bajtín, *La cultura popular...* 25.

Su transformación en una obra carnavalesca, el paso entre el tono onírico y sombrío de los primeros relatos y la alegría del tiempo festivo, se realiza como una inexorable hiperbolización de los elementos grotescos y paródicos, producida por un cambio radical en la tonalidad de su lenguaje, así como lo señala el escritor veracruzano: “la diferencia de tono determina el género; cuando aparece el elemento fársico el lenguaje respira de distinta manera [...] la comicidad contamina todo” (“Las novelas del carnaval” 13).

Es interesante notar que esta metamorfosis del lenguaje actúa como un poderoso agente de transformación que cambia la tónica de un material narrativo que, sin dejar de configurarse alrededor de las mismas situaciones y de la misma tipología de personajes, deja de enfrentarse a ellas y a ellos con una solemnidad que implicaba cierta dolorosa sensación de *cercanía* o de auto-proyección para inaugurar la estación de la *fuga*, término que, en la acepción de Pitol, no indica huida, sino un juego rapsódico de distanciamiento que libera al escritor y a los mismos personajes representados del juicio y de la culpa para, simplemente, desbordar en la risa regeneradora del carnaval, en donde lo bueno y lo malo conviven como partes de una humanidad liberada del peso de toda moral.

### 3. CARLO EMILIO GADDA: UN *PASTICHEUR* POPULAR

Como la de Pitol, la producción de Gadda muestra también su continuidad estética y temática a pesar del sinnúmero de géneros a que se ha dedicado: novela, cuento, ensayo, artículo científico, etc.; no en balde el crítico italiano Dante Isella la describe como “un complejo sistema de vasos comunicantes”,<sup>17</sup> definición que coincide con la que el escritor veracruzano ha dado de su propia literatura.

Entre los elementos que le merecieron a la escritura gaddiana este epíteto sobresale el manejo del lenguaje, que se contamina mediante el

<sup>17</sup> “Un complesso sistema di vasi comunicanti”. Isella, “Presentazione”, en Gadda, *Opere...*, t. I. XII.

recurso a los dialectos<sup>18</sup> (sobre todo el milanés, el florentino, el romano y el napolitano), a idiomas extranjeros, a las lenguas “muertas” (como el latín y el griego clásico, del cual se respeta la grafía sin recurrir a notas), dando también cabida a una variedad de registros tonales (desde el lírico al popular pasando por el científico-erudito), y configurándose como polifónico.

La lengua de Gadda se genera a partir del rechazo de los caracteres básicos del lenguaje literario; rompe con el esquema lógico-sintáctico de la frase y reniega paródicamente del principio de la eficacia comunicativa gracias a una escritura fundada en la manipulación de las palabras y de los discursos mediante los neologismos, la adjetivación pletórica, la asonancia, la asociación de ideas y el retruécano.<sup>19</sup>

Se trata de una escritura que rechaza toda clasificación genérica para definirse (mejor dicho sería *in*-definirse) como *pastiche*.<sup>20</sup> es decir, el género que se forma de la comunión de todos los géneros que pierden

<sup>18</sup> Con respecto a los llamados dialectos italianos hay que subrayar que, hasta las últimas décadas del siglo XIX, estas lenguas fueron los idiomas oficiales de cada uno de los pequeños estados que existían en la península itálica, los cuales fueron suplantados por la imposición del florentino después de la creación del Reino de Italia bajo la dinastía de los Saboya (1861-1870). Es opinión común de los historiadores de la lengua italiana que el proceso de unificación lingüística del país, iniciado en las fechas indicadas, se llevó a cabo sólo después de la Segunda Guerra Mundial, con la difusión de la televisión. Para comprender mejor la postura de Gadda, es importante señalar que la Italia fascista no era un país lingüísticamente unido, como se infiere de las numerosas campañas en contra de los dialectos llevadas a cabo por el régimen de Mussolini. La pasión gaddiana por los dialectos parece ser una de las huellas de la oposición del escritor a la dictadura, una subversión de la pretendida unidad lingüística que el régimen pregonaba.

<sup>19</sup> “Gadda se rehúsa a expresarse conforme a la economía de la comunicación. Y su lengua es diacrónica y estratificada [...] es un manierista, un deformador del lenguaje, un desbaratador de palabras [...] Gadda no cree en la palabra directa, original, inmediatamente expresiva. Es un *pasticheur*, es decir un elaborador de lenguas y de estilos ya dados —preexistentes [...] La palabra de Gadda reelabora siempre otra palabra en formas que van desde la parodia a la estilización alomimética [...] Denunciando el sinsentido de toda habla —de toda habla que se quiere íntegra. (Guglielmi, “Gadda e la tradizione del romanzo” 27, 28, 29).

<sup>20</sup> “Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser *lugares comunes* formales o de *contenido* o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc. [...] En ocasiones puede ser usado en la *parodia*; ambos tipos de *textos* son de naturaleza *intertextual*” (Beristáin 394).

su identidad para adquirir otra compartida, donde todo cabe para ser, en un primer momento, hecho trizas y, al final, reconfigurado.

La postura gaddiana frente al lenguaje refleja la actitud crítica del escritor por lo absurdo de un mundo cuyo pretendido orden es sólo el resultado de las construcciones discursivas propias de la lengua oficial. A partir de esto, la presencia de lo grotesco en ella no debe leerse sólo como una concesión que el escritor hace a su gusto por lo excéntrico, sino como una marca del realismo “cruel” que caracteriza la mirada del autor.<sup>21</sup>

La irreverente postura de Gadda frente al discurso oficial y al lenguaje que lo conforma va de la mano con una actitud equivalente respecto a las formas de la escritura canónica; en particular, la novela cuyos rasgos vienen subvertidos.<sup>22</sup> La escritura gaddiana se distancia de las formas de la literatura oficial rechazando los principios de uniformidad, orden, equilibrio y conclusión. Contraponen a ellos el caos de un estilo variable y su pasión por las tramas desmedidas que se forman por la aglutinación de núcleos narrativos aislados.

Ya desde los primeros proyectos de novela, Gadda había hecho patente que su literatura buscaba alejarse del canon por medio de una

<sup>21</sup> “Lo barroco y lo grotesco ya están en las cosas [...] no se pueden atribuir a una premeditada voluntad o tendencia expresiva del autor, sino a la naturaleza y a la historia” (Gadda, *La cognizione del dolore* 760). “Il barocco e il grottesco albergano già nelle cose [...] non sono ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia.”

<sup>22</sup> “El teórico de la deformación no podía elegir la poética de la forma. Tenía que elegir otra tradición: la otra tradición [...] Los organismos narrativos compactos no podían satisfacerlo [...] el genio de los personajes, las estudiadas confusiones onomásticas anunciaban un diferente proyecto narrativo: un tipo de relato que incluyera la discontinuidad de sus «momentos cognoscitivos» —como Gadda los llama—, capaz de proceder por agregaciones de realidades y por disoluciones de realidades, más que por combinaciones bien articuladas” (Guglielmi, “Gadda e la tradizione del romanzo” 33). “Il teorico della deformazione non poteva scegliere la poetica della forma. Doveva scegliere un'altra tradizione: l'altra tradizione [...] I compatti organismi narrativi non potevano soddisfarlo [...] l'affollamento dei personaggi, le studiate confusioni onomastiche annunciarono un diverso progetto narrativo: un tipo di racconto che includesse la discontinuità dei suoi «momenti conoscitivi» —come Gadda li chiama—, e cioè capace di procedere per aggregazioni di realtà e per dissoluzioni di realtà, piuttosto che per combinatorie ben articolate.”

escritura volcada sobre sí misma. La reflexión del autor milanés adquiere un grado de autoanálisis que se filtra en los textos narrativos, se integra en lo relatado y forma un juego de espejos entre ficción y metaficción.

Un ejemplo de cómo la obra gaddiana se abre a lo metaliterario es el “Cahier d’études”, diario/borrador del *Racconto italiano di ignoto del novecento*<sup>23</sup> (1924). En él, Gadda medita cómo transformar su escritura mediante el reconocimiento de las contradicciones que el “realismo” burgués se niega a ver en la realidad. Las notas que traza en el “Cahier” se abren con afirmaciones que denuncian la voluntad de construir el *Racconto italiano* alrededor de una trama en donde todo es caos,<sup>24</sup> porque “en realidad la vida es un «enredo» y ¡qué intricado enredo!”<sup>25</sup> (“Cahier d’études” 460).

La novela gaddiana aspira a ser el espacio donde el rechazo por la monotonía de la literatura canónica se manifiesta mediante un tono cómico que el escritor elige entre diferentes opciones:

(a) *lógico-racionalista*, paretiana, seria, cerebral [...] (b) *humorístico-irónica*, en apariencia seria, dickens-panzini [*sic*] [...] (c) humorístico seria manzoniana; es decir dejando el juego humorístico a los simples hechos, no a la manera de expresarlos [...] (d) enfática, trágica, «maravillosa 600», simbolística [...] (e) [...] la manera cretina, que es fresca, pueril, mítica, homérica, con huellas de simbolismo, con sorpresa-inocencia-ingenuidad. Es el estilo de un niño que ve al mundo: (y que ya sepa escribir.)<sup>26</sup> (Gadda, “Cahier” 396).

<sup>23</sup> Cuento italiano de un ignoto del Novecentos. No existe traducción al español.

<sup>24</sup> “Dal caos dello sfondo devono coagulare e formarsi alcune figure a cui sarà affidata la gestione della favola [...] Il caos del romanzo deve essere una emanazione della società italiana del dopoguerra” (Gadda, “Cahier d’études”: 395). “Del caos de trasfondo deben coagular y formarse algunas figuras a las cuales se les encargará la gestión de la fábula [...] El caos de la novela debe ser una emanación de la sociedad italiana de la posguerra.”

<sup>25</sup> “[...] in realtà la vita è un «intreccio» e quale ingarbugliato intreccio!”

<sup>26</sup> “(a) *logico-razionalistica*, paretiana, seria, celebrata [...] (b) *umoristico-ironica*, apparentemente seria, dickens-panzini [*sic*] [...] (c) umoristico seria manzoniana; cioè lasciando il gioco umoristico ai soli fatti, non al modo di esprimerli [...] (d) enfatica, tragica, «meravigliosa 600», simbolistica [...] (e) [...] la maniera cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione-innocenza-ingenuità. È lo stile di un bambino che vede il mondo: (e che sapesse già scrivere.)”

En el *Racconto italiano* Gadda parece preferir la vena “umorístico seria manzoniana” en donde la risa se instaura a partir de la mirada irónica que el narrador dirige a los hechos ridículos y paradójicos que acontecen en el mundo, en homenaje al amado Alessandro Manzoni, el gran escritor lombardo del siglo XIX.<sup>27</sup> Sin embargo, años después, la escritura gaddiana transforma su carga paródica contaminando el modelo manzoniano por medio de una mirada “humorístico irónica” y con la “manera cretina” como se puede apreciar, por ejemplo, en el *Pasticciaccio* y *La cognizione del dolore*.

El proyecto de escritura trazado en el “Cahier” presenta claramente los puntos de reflexión que están en la base de la explosión estética de la novelística gaddiana. De ellos destaca la intención de escribir una novela “Sicópata y caravaggescas”<sup>28</sup> (Gadda, “Cahier” 411), una “novela de la pluralidad”<sup>29</sup> (“Cahier” 462), en donde la complejidad de lo real es representada en su totalidad recurriendo a una escritura en la que encuentran expresión las voces contradictorias y las ideologías de una multitud de personajes, pues así “es la vida: y la novela que la refleja”<sup>30</sup> (“Cahier” 472).

<sup>27</sup> Alessandro Manzoni es, sin duda, el escritor más nombrado o aludido en la escritura gaddiana. La gran pasión de Gadda para el autor de *I promessi sposi* (*Los novios*) es la causa que indujo al ingeniero milanés a realizar un juego constante de referencias con la obra manzoniana, estableciendo un intertexto clave para la comprensión de su narrativa. En *Racconto italiano di ignoto del novecento* Gadda escribe a propósito de Manzoni: “La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati di cui si plasmò e si plasma tutto il nostro bizzarro e imprevedibile vivere, egli ne avvertì le derivazioni contaminantesi in un’espressione grottesca” (Gadda, *Racconto italiano* 591). “La mezcla de las aportaciones históricas y teóricas más variadas de las cuales se plasmó y se plasma tono nuestro estrambótico e imprevisible vivir, él percibió las derivaciones que se contaminaban en una expresión grotesca.”

<sup>28</sup> “Romanzo psicopatico e caravaggesco.” Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) es un pintor italiano del siglo XVI. Su pintura, considerada el primer gran ejemplo del barroco italiano, rompió los lazos con la representación clásica, abriéndose a la representación dramática del cuerpo humano por medio de un naturalismo de tipo grotesco, otorgándole dignidad artística, entre otros temas, a la deformidad, la vejez y la homosexualidad.

<sup>29</sup> “Romanzo della pluralità.”

<sup>30</sup> “È la vita: e il romanzo che la rispecchia.”

La llegada de Gadda al uso de los dialectos no es casual: son las lenguas del pueblo que le garantizan a su escritura la polifonía que la caracteriza. Es por medio de ellos que el escritor defiende la pluralidad de sus relatos impidiendo que su propia voz se convierta en la única en escucharse:

¡es suficiente una palabra, un toque, un guiño para en seguida dejar entrar al autor! Si se mantiene el puro dialogado popular, verdadero, con todos los toques de color (el sabio habla como sabio, el delincuente como delincuente) se puede huir de esta intrusión del autor. Mas, el dialogado puro y verdadero implica entonces para nosotros el *uso del dialecto*, del habla común (Gadda, “Cahier” 475).<sup>31</sup>

El recurso a los dialectos planeado para el *Racconto italiano*, se transforma en un elemento característico de la escritura de Gadda y llega a ser la espina dorsal de *La cognizione del dolore* y, sobre todo, de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, novelas en las que la polifonía es el rasgo estético que permite caracterizar como *grotesca* la escritura del autor, pues lo literario le cede lugar a la cultura y al lenguaje del vulgo de la Italia del período de entreguerras, con sus errores gramaticales, expresiones idiomáticas, groserías y argucias.

Esta transformación convierte la voz de Carlo Emilio Gadda en la de un *pasticheur* popular, un trovador psicópata y burlón cuyos relatos ponen en escena la *opera buffa* de la vida parodiando y parodiándose en busca de la risa más desencantada, regeneradora y total.

En la escritura de Gadda, la *carnevalización* pasa por una profunda reflexión sobre su ontología y su relación con el mundo y la literatura oficial. En este proceso de distanciamiento/subversión de los cánones literarios dominantes, cobra una importancia especial la constante práctica de reescritura de textos llevada a cabo a lo largo de los años.

<sup>31</sup> “basta una parola, un tocco, un cenno per far subito entrare l'autore! Se si mantiene il puro dialogato popolare, vero, con tutti i tocchi coloristici (il dotto parla da dotto, il delinquente da delinquente) si può sfuggire a questa intrusione dell'autore. Ma il dialogato puro e vero implica per noi allora l'uso del dialetto, della parlata comune.”



Una reescritura motivada, por un lado, por los problemas económicos que el autor padeció durante toda la vida y, por el otro, por su casi maniático gusto por la reelaboración y la manipulación del material literario y lingüístico.

Con respecto a esto, debe subrayarse que la literatura de Gadda repite siempre un reducido abanico de temáticas procedentes, por lo general, de la vida real, como en el *Pasticciaccio* cuya trama policial se inspiró en un hecho de crónica, el delito Stern, que apasionó a la Italia fascista,<sup>32</sup> o de sus experiencias autobiográficas, como por ejemplo el empobrecimiento de su familia a causa de las malas inversiones paternas, sus fobias personales, la contrastada relación con la severísima madre y la muerte heroica, en guerra, del hermano.

Entre las temáticas principales en la obra del autor milanés se encuentran la angustia por las mezquindades del ambiente burgués del cual son reflejo la diáfana figura de Liliana Balducci, víctima de asesinato en el *Pasticciaccio*; la sociedad del imaginario país del Madaragál de la *Cognizione*, tan parecida a la chismosa burguesía que veraneaba en Brianza;<sup>33</sup> o la gris atmósfera de la buenas conciencias de *L'Adalgisa*. De la misma manera, en la narrativa gaddiana abundan los personajes derrotados por la vida, intelectuales o filósofos incapaces de cumplir con las expectativas de su entorno, como Gonzalo Pirobutirro de la *Cognizione* o don Ciccio Ingravallo, policía filósofo del *Pasticciaccio*.

Junto a las constantes temáticas de la literatura gaddiana, es interesante observar cómo varios fragmentos pertenecientes a la narrativa del autor milanés fueron publicados en diferentes obras con ligeras o nulas modificaciones, abriendo nuevas posibilidades de significación a partir

<sup>32</sup> Véase la nota 3 del ensayo crítico firmado por Giorgio Pinotti y contenido en el segundo tomo de la obra completa de Carlo Emilio Gadda editado por Dante Isella, en la cual se dice: “Alla genesi del *Pasticciaccio* non fu probabilmente estraneo uno specifico episodio di cronaca nera, il delitto Stern” (a la génesis del *Pasticciaccio* no fue probablemente ajeno un episodio de nota roja, el homicidio Stern) (1137).

<sup>33</sup> Zona rural próxima a Milán, en donde las familias de la clase medio alta de la ciudad amaban tener sus casas de veraneo.

de cómo el relato que anteriormente enmarcaba estos párrafos se proyecta en el texto que los recibe.

En la *Cognizione*, por ejemplo, hay dos fragmentos presentes ya en *L'Adalgisa* con el título de “Strane dicerie contristano i Bertoloni”<sup>34</sup> y “Navi approdano al Parapagàl”.<sup>35</sup>

En “Strane dicerie contristano i Bertoloni”, el relato se abre con la hilarante descripción de cómo la especulación edilicia, provocada por la ansiedad de las buenas familias maradagalenses de tener una casa de campo que atestigüe su bienestar económico, ha destrozado el apacible panorama del Serruchón, cadena montañosa cuyo nombre es una traducción paródica del manzoniano Resegone:<sup>36</sup>

¡De villas, de villas!; de villitas ocho habitaciones dobles servicios; de principescas villas cuarenta estancias amplia terraza a los lagos vista panorámica de Serruchón —huerto, vergel, garaje, portería, tenis, agua potable, pozo negro de más de setecientos hectolitros—, orientadas a mediodía, a poniente, a levante, a levante-mediodía, a mediodía-poniente, protegidas por olmos o por umbrosidades de hayas contra la tramontana y el pampero, pero no contra los monzones de las hipotecas que también soplan a placer sobre el anfiteatro morrénico (Gadda, *Aprendizaje del dolor* 25-26).<sup>37</sup>

Este párrafo, aparecido sin variaciones en dos novelas, establece un lazo intertextual entre *L'Adalgisa. Disegni milanesi*,<sup>38</sup> obra que, como el

<sup>34</sup> “Extraños chismes entristecen los Bertoloni.”

<sup>35</sup> “Barcos atracan en el Parapagál.”

<sup>36</sup> Macizo montañoso que domina el panorama del Lago de Como, escenario de *Los novios* de Alessandro Manzoni, descrito en la novela en páginas de un extraordinario tono lírico.

<sup>37</sup> “Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi; di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramiaca del Serruchon— orto, frutteto, garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzonero oltre settecento ettoltri —esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno, o mezzogiorno ponente, protette d’olmi o d’antique ombre dei faggi avverso il tramontano e il pampero, ma non dai monsoni delle ipoteche, che spirano a tutt’andare anche sull’anfiteatro morenico del Serruchon” (Gadda, *L'Adalgisa* 381; *La cognizione del dolore* 584).

<sup>38</sup> Dibujos milaneses.

mismo título sugiere, consta de una serie de trazos de ambiente milanés en los cuales se relatan episodios de la vida de familias de la burguesía ciudadana, y *La cognizione*; situación que permite establecer un paralelismo entre el imaginario país latinoamericano del Maradagál y la Lombardía.<sup>39</sup> Así, la mirada irónica del narrador de *La cognizione* hacia los maradagalenses se refleja en la burguesía lombarda, evidenciando su hipocresía, sus pequeñas mañas, sus valores anticuados y superficiales.

Con relación a la importancia de la reescritura en la narrativa gaddiana, es interesante detenerse en el análisis de unos párrafos aparecidos tanto en la novela *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* como en el texto de matices autobiográfico-ensayísticos *Eros e Priapo*, en el cual el escritor milanés sistematiza su violenta crítica hacia el régimen fascista italiano.<sup>40</sup> En ambos, se encuentran largas invectivas en contra de las camisas negras y su guía, Benito Mussolini, blanco favorito de la pluma gaddiana, de quien subraya —en las dos obras— la ridiculez de sus modales pretendidamente elegantes para disfrazar “aquellos brazuelos cortos de sapo, y semejantes diez dedazos caídos sobre las caderas como dos manojos de plátanos” (Gadda, *El zafarrancho aquel de via Merulana* 44-45),<sup>41</sup> o “aquellos dos manojos de plátanos de sus manos, que le caían sobre las caderas, retenidos por dos brazuelos cortos cortos” (Gadda, *Eros e Priapo* 228).<sup>42</sup>

Al considerar estos tránsitos textuales entre una novela y un ensayo, hay que tomar en cuenta que, a pesar de haber sido publicado en 1967,

<sup>39</sup> Región del Norte de Italia cuya cabecera es Milán.

<sup>40</sup> La crítica al régimen fascista italiano no se limita, en la obra de Gadda, sólo al ámbito de *Eros e Priapo* y *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, sino es una constante que se manifiesta más o menos claramente a lo largo de otras obras, como por ejemplo, en *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, relato en el cual la obtusa violencia de las camisas negras es uno de los elementos centrales de la trama y los fascistas son llamados “pescecani” (tiburones).

<sup>41</sup> “Quele braccette corte corte da rospo, e quelì dieci detoni che je cascaveno su li fianchi come du rampazzi de banane”(Gadda, *Quer pasticciaccio* 43-44) La traducción de Juan Ramón Masoliver omite la repetición del adjetivo *corto* “aquellos brazuelos cortos cortos”, que en el lenguaje popular viene usada para reforzar la idea de la cortedad.

<sup>42</sup> “Que’ du’ grappoloni di banane delle du’ mani, che gli dependevano a’ fianchi, rattenute da du’ braccini corti corti.”

*Eros e Priapo* fue escrito en 1945, mismo año en el que Gadda trabajaba también en la primera edición de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*,<sup>43</sup> en la cual el fragmento anteriormente citado se presenta en otra variante que, por sintaxis y terminología, se asemeja más a la segunda edición de la novela que al ensayo: “aquellos brazuelos cortos cortos, de sapo, y aquellos diez dedazos caídos sobre las caderas como dos manojos de plátanos” (Gadda, *Quer pasticciaccio...* 46-47, 324-325).<sup>44</sup>

La existencia de dicha relación intertextual subraya, por un lado, la tendencia de Gadda a disolver los géneros literarios en el *pastiche* y, por el otro, hermana la perspectiva del autor persona con el que caracteriza al narrador principal del *Pasticciaccio*, sugiriéndole al lector que mucho de lo que cree o piensa esta voz narrativa es el reflejo de la ideología gaddiana.

Otros elementos importantes de la práctica reescritural de Gadda lo representan las diferentes versiones de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, aparecido en 1946-47 en la revista *Letteratura*, publicado como novela en 1957 y del cual el autor realizó una reducción televisiva llamada *Il palazzo degli ori*.<sup>45</sup>

La versión del *Pasticciaccio* de 1946-47 presenta numerosas diferencias con respecto a la edición publicada una década después. La más evidente es la que se refiere a la estructuración de la trama, que consta de menos capítulos, cinco (a pesar de que el proyecto inicial del autor preveía la entrega de un sexto) en vez de nueve, por la ausencia de los capítulos finales. Además, la edición de 1946 presenta en su cuarto capítulo un material que desaparece después, en el cual se hace una alusión a la relación homoerótica entre la víctima de asesinato, Liliana Balducci, y una de sus sobrinas-sirvientas, la feroz Virginia Troddu, su posible asesina, de la cual también se denuncian las provocaciones sexuales dirigidas al señor Remo Balducci para obtener regalos a cambio.

<sup>43</sup> Publicada por entregas en la revista florentina *Letteratura* entre 1946 y 1947.

<sup>44</sup> “quei braccini corti corti, de rospo, e quelli dieci ditoni che je cascaveno sulli fianchi come du grappoloni de banane”.

<sup>45</sup> El edificio de oro.

Además de las diferencias estructurales de las dos ediciones, hay que subrayar las diferencias lingüísticas entre el relato publicado en *Letteratura* y la versión de 1957. La edición de 1946-47 se caracteriza por el diferente manejo de los dialectos, cuyo relieve en la narración tiene un papel menor con respecto al que adquiere en la edición de una década después. La voz del narrador principal publicado en *Letteratura*, por ejemplo, a pesar de configurarse como abierta a las influencias dialectales (romano, napolitano, molisano), se demuestra aún escasamente fluida y confiada, sobre todo por lo que se refiere al dominio del habla capitalina, límite que en la edición sucesiva Gadda supera por medio de una reescritura de los enunciados en “romano”, adecuada al molde literario popular de la poesía dialectal de Giuseppe Gioacchino Belli<sup>46</sup> y gracias a la atenta revisión de especialistas, lo cual le otorga a la lengua del *Pasticciaccio* un tono al mismo tiempo realista y cómico-popular que se conjuga bien con la mirada socarrona y desilusionada del narrador principal.<sup>47</sup>

La inseguridad frente a los lenguajes populares, que era propia del *Pasticciaccio* de 1946-47, además, lleva al narrador a continuar con una costumbre típica de la primera escritura gaddiana, la de glosar el texto con notas que, en varias ocasiones, adquieren dimensiones importantes porque fragmentan el relato creando un laberinto de paréntesis de naturaleza narrativa o especulativa, en las cuales el narrador desvía su atención de la diégesis para enfocarse en detalles más o menos coherentes con la trama.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863) poeta dialectal romano que en sus sonetos describe la vida popular en la Roma pontificia del siglo XIX.

<sup>47</sup> Con relación a la presencia de la ironía, la edición de 1946-47 se caracteriza por exacerbarse en los ataques del narrador al régimen fascista, que en este texto se hacen más dramáticos perdiendo, como consecuencia, parte de su registro cómico. Lo mismo acontece con lo grotesco, cuya recurrencia es, como en la edición en libro, muy alta, pero cuyo tono es más cuartelario o popular en la versión por entregas.

<sup>48</sup> El guión para el film *Il palazzo degli ori* —escrito por Gadda en vista de la grabación nunca llevada a cabo por el Instituto Luce, probablemente esbozada desde 1946— presenta, desde el punto de vista lingüístico, una tonalidad que carece de los brotes populares, sin diálogos o apenas sugeridos, mientras, con respecto a la trama, pone énfasis en el enredo policial,

Todos estos datos nos permiten observar cómo, a través del tránsito y la reescritura de los textos, la literatura gaddiana se va constituyendo a partir de un “proceso de acumulación y expansión”<sup>49</sup> (Rotondi 816), a través del cual el reducido material creativo del escritor lombardo es manipulado y deformado en la búsqueda de una nueva e inalcanzable adaptación a la realidad fenoménica, una realidad en donde todo es máscara y ridiculez.

## 5. CONCLUSIONES

En el dominio artístico es un patrimonio común el conocimiento del canon clásico, que nos sirve de guía hasta cierto punto de la actualidad; pero no ocurre lo mismo con el canon grotesco, que hace tiempo que ha dejado de ser comprensible o del que sólo tenemos una comprensión distorsionada. La tarea de historiadores y teóricos de la literatura y el arte consiste en recomponer ese canon, en restablecer su sentido auténtico.

MIIJÁL BAJTÍN

La carnavalización de la escritura que se observa en la reflexión meta-literaria y en la narrativa de Sergio Pitlor y Carlo Emilio Gadda es una de las innumerables vías al alcance de aquellos autores que desean manifestar su inconformidad con el mundo hipócrita y sombrío impuesto por la voz del poder de todos los tiempos. Es una respuesta

que en él encuentra un desarrollo lineal que llega a la solución del caso por medio de la muerte o de la aprehensión de los culpables, retomando las ideas esbozadas y nunca sistematizadas por Gadda de una segunda parte de la novela en libro (en vista de una edición completa y definitiva) en que se proporcionaba la solución del caso.

<sup>49</sup> Processo di accumulazione ed espansione.

vital y creativa a aquella literatura que se limita a seguir el gusto marcado por la cultura dominante, motivada por un deseo de autonomía que elige, para su manifestación, transformarse en alegre travesura abriendo las páginas de sus relatos a un tono juguetón y a la mirada paródica que no se apiada siquiera de sí misma.

El proceso que lleva a estas escrituras a ser realistas y grotescas se vislumbra para Gadda en el “Cahier d'études”, mientras para Pitol cobra luz en pos de las continuas alusiones intertextuales que el escritor veracruzano hace al carnaval medieval estudiado por Bajtín que se asume como metáfora que justifica una postura anti-oficial y anti-literaria que actúa como parodia de todo lo serio.

Dicha transformación tiene lugar para ambas escrituras mediante una metamorfosis del discurso novelesco que se fragmenta y pierde su centro y del lenguaje que hilvana sus tramas, que de uno se hacen infinitos, dando voz a todas las máscaras que los personajes quieren encarnar.

La *carnavalización* de la escritura se funda, para los dos escritores, en una actitud paródica hacia su misma producción, cuya unidad se basa en un continuo proceso de reescritura, auto-análisis y recontextualización que demuestra, tanto para Pitol como para Gadda, que la literatura debe saberse transitoria y cambiante, siendo espejo que refleja el juego de espejos de un universo en continua transformación, en donde todo está al revés.

En un sentido general, las narrativas de ambos escritores reflejan las características que Mijaíl Bajtín describió como básicas de la cultura del carnaval y de la estética que le es propia, entre las cuales destacan el humorismo desenfrenado —dotado de una carga paródica excepcional que desborda en la representación grotesca—; el tono fársico del lenguaje que se abre a las formas populares y no literarias; y “un poderoso elemento de juego” (*La cultura popular* 12) que se burla de todo lo que se pretende elevado.

Las obras de Pitol y Gadda, hermanadas en el *carnaval*, se diferencian entre sí por la manera en que expresan los principios de esa estética popular descrita por Bajtín, demostrando una unicidad que se conjuga con la fluidez que el pensador ruso le atribuye al marginal *canon grotesco*.

En el caso de Sergio Pitol, la relación directa que él mismo —por medio de sus escritos de auto-ficción— ha establecido con el pensamiento bajtiniano juega un papel básico. Algunos de los elementos que caracterizan su escritura, lo grotesco y la polifonía, pueden tomarse como el complemento especular de la compleja *ars combinatoria* que está en el origen de aquella. Así lo confirma el mismo Pitol en una entrevista con Luz Fernández de Alba: “la lectura de Bajtín representó para mí una fuerte y hermosa experiencia, porque comprendí que yo utilizaba métodos para crear mi literatura que Bajtín había estudiado en otra parte del mundo” (*El universo paródico de Sergio Pitol* 10).

En el caso de Gadda, hay que subrayar la completa ausencia de toda referencia directa a la obra y al pensamiento teórico de Bajtín. Esto sugiere que la *carnevalización* de la escritura gaddiana es el fruto inesperado de la reflexión del autor. Un claro ejemplo sería el “Cahier d’études”, influido por los principios estéticos de la pintura barroca y por la tradición de la poesía macarrónica italiana del siglo XVI, en la cual se encuentran autores como Giulio Cesare Croce, Ruzzante, Francesco Berni y Teofilo Folengo cuyo carácter cómico-popular tiene numerosos puntos en común con la obra de Rabelais.

Con base en esta reflexión, Gadda llega a la escritura de una novela de estructura caleidoscópica, de fragmentos aislados en cuyo interior tampoco se respeta la unidad del discurso. Ésta, a semejanza de la individualidad del narrador, se pierde y se fragmenta, creando un mundo literario *al revés* y satisfaciendo una de las condiciones de la escritura *carnavalesca*.

Aunado a lo anterior, también se ha observado que la escritura gaddiana se caracteriza por la polifonía vocal. En la obra es posible escuchar las voces e ideologías de numerosos personajes, con una interesante apertura a los registros de tipo dialectal, los cuales, para el autor lombardo, garantizaban el realismo de la obra y la autonomía —del autor y el narrador del relato— de los personajes.

Dichas características le otorgan a la novela gaddiana un carácter de realismo grotesco en el cual es posible reconocer numerosos elementos comunes al cuadro que hace Bajtín de la cultura popular medieval. En él abunda la representación literaria de lo aborrecible, de lo material y de lo fecal en su aspecto cósmico y vital. Lo mismo sucede en la



pintura de Caravaggio o de Goya, en las cuales las representaciones del cuerpo humano se alejan de la estética clásica para dar cabida a la deformidad, a lo monstruoso, y a todo lo que la academia ha siempre excluido del canon artístico.

Pese a las diferencias y a las peculiaridades reconocidas en las dos narrativas estudiadas, se puede afirmar que la escritura *carnavalesca* que las caracteriza las distancia de los cánones de la escritura oficial y permite inscribirlas en aquel filón de literatura excéntrica que Bajtín ha llamado *canon de lo grotesco*.

Idealmente pertenecen a dicho canon las obras y escritores de todos los tiempos que han rechazado las respuestas ya dadas, la influencia de las modas literarias, y que han optado por una escritura libre de todo yugo autoritario.

Quizá es por esta razón que sobre las producciones de Sergio Pitól y Carlo Emilio Gadda —obras que desconfían de sí mismas, que se saben cambiantes— ha pesado y pesa todavía un juicio de dificultad, de escasa inteligibilidad e, incluso, de esnobismo. Juicio emitido por lectores que buscan el sosiego de una palabra apacible y el estéril *conforto* de una interpretación que lo explica todo, con claridad y perfección, de una vez y para siempre.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 2005.
- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed. México: Porrúa, 2008.
- Cases, Cesare. “La lombatina di Gadda.” *Carlo Emilio Gadda: la coscienza infelice*. Alba Andreini e Guglielminetti (coord.). Milán: Guerini, 1996.
- Castro Ricalde, Maricruz. *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitól*. México: UNAM, 2000.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Bonaventura. Madrid: Visor, 1991.

- Fernández de Alba, Luz. "El universo paródico de Sergio Pitól". Tesis de Licenciatura. México: UNAM, 1991.
- Gadda, Carlo Emilio. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milán: Garzanti, 1957.
- \_\_\_\_\_. *El zafarrancho aquel de via Merulana*. Trad. Juan Ramón Masoliver. Barcelona: Seix Barral, 1963.
- \_\_\_\_\_. *El aprendizaje del dolor*. Trad. Juan Petit y Juan Ramón Masoliver. Barcelona: Seix Barral, 1964.
- \_\_\_\_\_. *La cognizione del dolore. Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti I*. Dante Isella (ed.). 4ª ed. Milán: Garzanti, 2000.
- \_\_\_\_\_. *L'Adalgisa (disegni milanesi)*. *Op. cit.*
- \_\_\_\_\_. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (redazione di «Letteratura» 1946-47)*. *Op. cit.*
- \_\_\_\_\_. *Eros e Priapo. Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi, Giornali e Favole II*. Dante Isella (ed.). 4ª ed. Milán: Garzanti, 2000.
- \_\_\_\_\_. *La meditazione milanese. Opere di Carlo Emilio Gadda. Scritti vari e postumi*. Dante Isella (ed.). 4ª ed. Milán: Garzanti, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Racconto italiano di ignoto del novecento*. *Op. cit.*
- \_\_\_\_\_. "Cahier d'études." *Op. cit.*
- \_\_\_\_\_. *Il palazzo degli ori*. *Op. cit.*
- García Díaz, Teresa. "La presencia de Mijaíl Bajtín en la narrativa de Sergio Pitól." *Texto Crítico* III. 4-5, nueva época (ene.-dic. 1997): 59-65.
- \_\_\_\_\_. "Un viaje laberíntico por los mundos de Sergio Pitól." *Texto Crítico* V. 9, nueva época (jul.-dic. 2001): 259-279.
- García Ponce, Juan. "El mundo de Sergio Pitól." *Palabras sobre palabras*. México: Nueva Imagen, 2001.
- Gide, André. *Journal 1889-1939*. París: Gallimard, 1948.
- Guglielmi, Guido. "Gadda e la tradizione del romanzo." *Carlo Emilio Gadda: la coscienza infelice*. Alba Andreini y Guglielminetti (coord.). Milán: Guerini, 1996.
- Isella, Dante. "Presentazione." *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti I*. Isella Dante (ed.). 4ª ed. Milán: Garzanti, 2000.
- Jitrik, Noé. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Llovet, Jordi et al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.
- Montelongo, Alfonso. "«Asimetría» en la obra de Sergio Pitól." En Teresa García Díaz (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007.
- Muñoz, Mario. "Los cuentos de juventud." En Teresa García Díaz (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. México: Era, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Juegos florales*. México: Era, 1990.
- \_\_\_\_\_. *El tañido de una flauta*. México: Era, 1994.

- \_\_\_\_\_. “Las novelas del carnaval.” *Obras reunidas II*. México: FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El desfile del amor. Obras reunidas II*. México: FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Domar a la divina garza. Obras reunidas II*. México: FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La vida conyugal. Obras reunidas II*. México: FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. “El relato veneciano de Billie Upward.” *Obras reunidas III*. México: FCE, 2004.
- Prada Oropeza, Renato. *La narrativa de Sergio Pitol: los cuentos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996.

# ESBOZO DE UNA POÉTICA HISTÓRICA DE LA FARSA<sup>1</sup>

DAHLIA ANTONIO ROMERO

Cuando el crítico de las letras mexicanas intenta analizar alguna de las tantas farsas escritas en el siglo xx atendiendo al género literario, se enfrenta a la pobreza teórica e histórica de los estudios sobre el tema; dicha escasez puede considerarse una de las consecuencias de la marginalidad estética de la risa<sup>2</sup> y los géneros menores. Ya desde la antigüedad Platón —uno de los filósofos más influyentes en el pensamiento occidental— condenó en el libro tercero de *La República* la risa violenta, la risa que domina el espíritu, considerándola como algo

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación “La estética de la farsa en *El eterno femenino de Rosario Castellanos*” realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana, la cual estuvo bajo la dirección de la Dra. Martha Elena Munguía Zatarain.

<sup>2</sup> Utilizo en este trabajo el término ‘risa’ para referirme no sólo al efecto con que el cuerpo responde a lo cómico sino, la mayoría de las veces, como el lector podrá deducir por el contexto, para referirme a una categoría estética que engloba aspectos como el humor, la ironía, la sátira, la parodia, el absurdo, lo grotesco, etcétera.

inaceptable en los hombres de valía, es decir, los más racionales (152-153). En la tradición occidental, esa percepción negativa de la risa se ha mantenido como el telón de fondo sobre el que figura la apreciación de las expresiones estéticas relacionadas con ella. Mijaíl Bajtín, el teórico ruso que llamó la atención sobre los aportes de la risa a la estética de la novela, señala que la risa ha sido marginada del ámbito de los grandes problemas, los cuales, se piensa, ameritan únicamente un tratamiento serio. Bajtín apunta que, en el mejor de los casos, ésta ha sido relegada a los terrenos de la sátira:

[...] la risa no puede expresar una concepción universal del mundo [...] lo que es esencial e importante no puede ser cómico; la historia y los hombres que representan lo esencial e importante (reyes, jefes militares y héroes) no pueden ser cómicos; el dominio de lo cómico es restringido y específico (vicios del individuo y la sociedad); no es posible expresar en el lenguaje de la risa la verdad primordial sobre el mundo y el hombre; sólo el tono serio es de rigor; de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior, como un género menor, que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos (*Cultura* 65).

Como veremos enseguida, esa valoración de la risa tan arraigada en la perspectiva racionalista, y sobre cuyos fundamentos se erigió la estética tradicional, ha dejado huella profunda en las apreciaciones sobre la farsa.

#### PREJUICIOS RACIONALISTAS EN TORNO A LA FARSA

Los estudiosos de la farsa han señalado el escaso realismo, la búsqueda de una risa fácil, la banalidad, la frivolidad y la superficialidad de las tramas fársicas; en la mayoría de los casos la farsa es reducida a una mera diversión ligera, a un género sin importancia. Como ejemplo anoto aquí una apreciación de Kurt Spang en la que se trasluce esa visión minimizante: “no hace falta insistir en la función de la farsa, ya

vimos que *ante todo pretende hacer reír* a través de la presentación de escenas de la vida cotidiana” (166, cursivas mías). Algo parecido es el juicio del crítico teatral Edward Wright, quien aduce que, en contraste con la “risa reflexiva” característica de la sátira ingeniosa, la risa provocada por la farsa es “irreflexiva”. Wright establece dicha distinción a propósito de su apreciación de las comedias de Molière, las cuales, según este crítico, generan una reflexión en el espectador; en contraste, las farsas, dice él, sólo motivan una “risa irreflexiva” (67).

Wright hace suya la tradición que valora la risa de modo positivo por su capacidad de reportar alguna utilidad a la razón —a menudo porque, como señala Bajtín, se utiliza para escarnecer a seres inferiores o corrompidos—, pero margina la risa que no es útil, la risa que es una mera expresión de placer. En dicha tradición racionalista se aprecia sólo algunas expresiones estéticas de la risa, aquellas en las que pareciera que la utilidad redime el placer experimentado; por ejemplo, se valora positivamente la sátira moderna por su función didáctica, o la comedia de costumbres, dada su defensa de un sistema de valores y un orden establecido. En cambio otras expresiones, como la farsa, se marginan.

Otro ejemplo de la manera en que esa percepción se trasluce en la crítica lo encontramos en las aseveraciones de Eric Bentley, para quien “las formas teatrales más elevadas —la tragedia y la comedia— se distinguen de las más bajas —el melodrama y la farsa— por el modo en que respetan la realidad. “Más elevadas”, en este contexto, significa formas adultas, civilizadas, sanas; “más bajas” quiere decir pueriles, primitivas, enfermizas” (239). En este caso la depreciación es obvia.

Considero que el hecho de que los autores mencionados no justifiquen sus juicios valorativos se debe a que se apegan a lo instituido por la convención, a los prejuicios asumidos por buena parte de la teoría y la crítica literaria. Para indagar cómo es que dichos prejuicios pasaron a ser moneda común basta echar un vistazo a la institución de los valores que les dan sustento, pues con éstos se fundó la distinción valorativa de los géneros. Con este fin revisaré someramente ciertos momentos clave de la institución de la jerarquía de los géneros.

No es aventurado pensar en la *Poética* de Aristóteles como génesis de la mencionada jerarquía. Cuando el estagirita reflexiona sobre

los géneros literarios como modos de la mimesis poética, los clasifica a partir de los medios de imitación (ditirambo, tragedia o comedia), los objetos imitados (personajes superiores, semejantes o inferiores) y los modos de imitación (narrativo o dramático); al mismo tiempo, establece una serie de oposiciones: simple/complejo, vulgar/noble, comedia/tragedia que influirá en la valoración de los géneros. Aristóteles reconoce una *mimesis de acciones nobles* cuya forma de expresión puede ser o bien simple —himno, encomio o ditirambo— o bien compleja —tragedia—; también reconoce una *mimesis de acciones vulgares* cuyo medio de expresión puede ser simple —versos yámbicos, cantos fálicos— o complejo —comedia— (A. García 97-98).

Los medios de expresión caracterizados por una complejidad de la forma, un lenguaje elevado y ricos en alusiones, como la tragedia, por lo regular estaban destinados a un público formado por gente noble; en el otro extremo estaban los cantos fálicos destinados al regocijo del pueblo llano. Recordemos que Aristóteles sitúa la génesis de la tragedia en los corifeos del ditirambo, en cambio, ubica la de la comedia en los corifeos de los cantos fálicos. A su poco noble origen, el filósofo agrega la escasa nobleza de los objetos imitados, ya que para él la comedia es “*imitación de hombres inferiores*, pero no en toda la extensión del vicio, sino que *lo risible es parte de lo feo*. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor” (Aristóteles 142-143, cursivas mías); de esta manera, Aristóteles establece una correlación entre lo inferior, lo risible y lo feo, que tendrá sus consecuencias en la valoración neoclásica de los géneros.

Los criterios de jerarquización de Aristóteles atienden a aspectos formales y de contenido: lo simple y lo complejo de las formas literarias, lo inferior y lo superior de los personajes representados. Susan Sontag ha señalado que en la estética occidental, imbuida de la división entre forma y contenido de la obra de arte, el contenido se considera esencial y la forma accesoria,<sup>3</sup> y como vemos, ya en Aristóteles es

<sup>3</sup> Sontag apunta: “El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como

el contenido el criterio que sustenta la jerarquía de los géneros. Así, en tanto que medio de imitación —recipiente contenedor o *forma*— la comedia es una forma compleja; mas atendiendo al segundo criterio —*contenido*—, la comedia es, en tanto que “imitación de hombres inferiores”, inferior a la tragedia —la imitación de los mejores—. Sin embargo, esta concepción mimética tiene sus problemas, pues la jerarquización estética está sustentada en una jerarquización moral. Como apunta Victor de Aguiar e Silva: “Aristóteles distingue la tragedia de la comedia, pues aquella tiende a representar personajes mejores que los hombres en general, y ésta a representarlos peores” (160-161). No hablamos en realidad de obras literarias mejores o peores, sino de la calidad moral, exagerada, de los hombres que aquéllas *representan*.

Los criterios morales subyacentes a la jerarquía aristotélica de los géneros pasan al Renacimiento, de Horacio a Dante, pero adquieren carta de naturalización durante los siglos XVII y XVIII con la moderna estética neoclásica. Los teóricos literarios René Wellek y Austin Warren señalan que en la teoría clásica francesa puede observarse una íntima relación entre la jerarquía de los géneros y la diferenciación social:

La teoría clásica también tenía su diferenciación social de los géneros. La épica y la tragedia tratan de asuntos de reyes y nobles; la comedia, de los de clase media (la ciudad, la burguesía); la sátira y la farsa, los de la gente común. Y esa tajante distinción en las *dramatis personae* propias de cada género tiene sus concomitantes en la doctrina del “decorum” (“mores” de clase) y en la clasificación, en la separación de estilos y dicciones en elevados, medios y bajos. La teoría clásica tenía también su jerarquía de géneros, en que no sólo importaban como elementos el rango de los personajes y el estilo, sino también la duración, la extensión y la seriedad del tono (281).

mímesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar ‘forma’, está separado de algo que hemos aprendido a denominar ‘contenido’, y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma” (12).



La distinción entre forma y contenido de Aristóteles se mantiene, aunque en el horizonte de los neoclásicos la depreciación de las expresiones estéticas de la risa presta mayor atención a la forma. La farsa es un género bajo no sólo porque da lugar a la representación de “la gente común”, sino por sus aspectos formales: la brevedad de su extensión y la escasa seriedad de su tono. Aunque el contenido, la temática, sigue siendo una cuestión determinante para la clasificación:

Esta jerarquía de los géneros está más bien en correlación con la jerarquía de los varios movimientos y estados del espíritu humano: la tragedia, expresión de la inquietud y del dolor del hombre ante el destino, y la epopeya, expresión elocuente del heroísmo, son lógicamente, consideradas como géneros mayores, como formas poéticas superiores a la fábula o a la farsa, por ejemplo, clasificadas como géneros menores, pues expresan intereses y preocupaciones espirituales de orden menos elevado. Esta jerarquía de los géneros se refleja también en la diferenciación social de los personajes o de los ambientes característicos de cada género: mientras que la tragedia y la epopeya eligen figuras de reyes, grandes dignatarios y héroes, la comedia presenta, en general, personajes y problemas de la burguesía y la farsa busca sus elementos entre el pueblo (Aguilar e Silva 164-165).

La adopción de un criterio de contenido para la institución de la jerarquía de los géneros tiene, en la estética neoclásica, un material social que reafirma los tradicionales procedimientos para juzgar las obras dramáticas con elementos que exceden su dimensión estética. Una vez más, los juicios estéticos se cimientan en elementos extra-estéticos, pues, como podemos ver, uno de los criterios principales para establecer el estatus alto o bajo de un género es la posición social de los “objetos imitados”. Pero, además, es sintomático que los neoclásicos hayan negado a las clases bajas la capacidad de poseer preocupaciones espirituales elevadas; esa supuesta incapacidad —asumida como característica de la farsa, el género que buscó “sus elementos” en el pueblo llano— acusa, en realidad, una estrecha relación entre los discursos establecidos, como lo fue en su tiempo la estética neoclásica, y la palabra autoritaria de los poderosos.

Hasta aquí la exposición de los prejuicios racionalistas sobre la farsa. En suma, puede decirse que el problema de fondo es que una jerarquía que debería responder a cuestiones estéticas está, en realidad, fundada en cuestiones morales, metafísicas (subordinación del cuerpo al alma) o sociales (subordinación de las clases bajas a las clases altas). La dependencia de la estética de una dimensión moral o social tiene su origen en la concepción de la obra literaria como mimesis de lo real; la jerarquía misma de los géneros, como hemos visto, está sustentada sobre la base de una concepción mimética del arte y tal concepción ha llevado a juicios no del todo acertados sobre el género de la farsa.

Si el lector se da a la tarea de leer diversas farsas del siglo xx verá desmentidos los juicios de la postura racionalista en torno a la risa fár-sica; pues en muchas de ellas podemos ver un tratamiento profundo de los “grandes temas” humanos, así como una loable intención de demoler la palabra autoritaria, dominante, a través del principio de la risa. Por fortuna, la risa no sólo ha sido juzgada desde una línea racionalista sino también desde una visión hermenéutica. A partir de este horizonte, que trasciende el criterio mimético de la valoración de los géneros literarios, podemos avanzar hacia una comprensión de la farsa que vaya más allá de los prejuicios heredados por el racionalismo y el neoclasicismo.

Ahora bien, avanzar hacia una comprensión de la farsa requiere realizar el esbozo de una poética del género que tome en cuenta la evolución de la misma; es decir, es necesaria una mínima revisión histórica que permita aclarar de qué elementos se nutre, cómo nace, se desarrolla y redimensiona a lo largo de la historia; cuáles elementos de la memoria del género se actualizan en las farsas actuales, etc. Esta comprensión nos conducirá a una nueva perspectiva de este tipo de obras, en la que los distintos registros de la risa que suelen aparecer en ellas sean apreciados como componentes de un todo que funciona de manera orgánica, y no como elementos aislados unos de otros (una salida tomada a menudo por los críticos y que, yo considero, se debe precisamente a ese vacío que hay alrededor del género).

El término ‘farsa’ se empleó en la Francia medieval para designar obras breves de carácter cómico que se intercalaban entre la representación de diferentes piezas litúrgicas (misterios, moralidades);<sup>4</sup> pero aunque el género adquirió ese estatus en la Edad Media, es justo suponer que se nutrió de la antigua tradición cómica, griega y latina, y que tiene elementos comunes a otros géneros con los que comparte un aire de familia, tales como el mimo o monólogo dramático, el *fabliau*, la *sottie*, el sermón jocoso, los mandamientos y testamentos burlescos, los pasos y entremeses españoles, etc. De ahí que esta parte de mi investigación esté orientada a mostrar ciertas líneas generales que constituyen una especie de tronco matriz cuyas ramas son los géneros menores; por supuesto, siempre sin perder de vista que el género que más nos interesa es la farsa.

La tradición cómica de la que se nutre la farsa tiene sus raíces en los ritos cómicos de las comunidades primitivas y se fortalece en la comedia griega y latina. Elementos tales como la sátira,<sup>5</sup> la parodia, la ironía, la puesta en escena de personajes tipo y situaciones de la vida cotidiana ya se habían utilizado en las formas cómicas griegas y latinas: el drama satírico, la comedia (antigua, media y nueva), la sátira menipea —aun cuando no sea un género dramático—, la *paliata*, la

<sup>4</sup> Los latinos llamaban *farcire* a un tipo de masa condimentada utilizada para rellenar trozos de carne; el término francés *farce* tiene su origen en el término del francés medieval *farce*. En lengua francesa existe el sustantivo *fars* (rellenado, relleno) y el verbo *farcir* (rellenar), de los cuales *farce* sería el femenino y el participio, respectivamente (Corominas 502). La primera farsa registrada como tal es *Le Garçon et l'Aveugle*, fue representada en Tournai hacia 1276, narra las aventuras de un pícaro lazarillo que se mofa de su amo, un hombre ciego muy avaro (Cohen 192).

<sup>5</sup> Cabe aclarar que entre la sátira antigua y la sátira moderna media una diferencia, en la primera, como en el drama satírico o la sátira menipea, la risa es universal y tiene que ver con un acercamiento al cuerpo, la tierra y lo bajo, entendidos éstos dentro de una lógica festiva que veremos más adelante; su universalidad debe ser entendida también en el sentido de que en ella no existe esa escisión entre un sujeto que, riéndose de otro —el cual viene a ser una suerte de objeto— utiliza la risa para denostar sus vicios o defectos, como en la sátira moderna (véase Bajtín, *Cultura* 17).

*atellana*, el mimo, etc. Pero más allá del uso de este fondo común de tonalidades y recursos, mismo que da un aire de familia a los géneros cómicos antiguos, medievales y renacentistas, la farsa comparte con aquéllos cuatro características principales: un origen vinculado a fiestas y celebraciones populares, el rebajamiento de lo serio y los géneros altos, la representación de tipos sociales y, finalmente, una gran importancia de la oralidad, o habla popular, y los giros dialectales de los personajes. Tales características se conservaron en las farsas modernas y aunque su representación no está vinculada a las fiestas, sí conservan la lógica festiva que vio nacer al género.

Como desde sus orígenes los géneros cómicos estuvieron relacionados con diversas fiestas y ritos, asimilaron la lógica festiva. Tal es el caso de las representaciones cómicas griegas, las cuales nacieron vinculadas a los cantos orgiásticos y las danzas de fecundidad; incluso, ya institucionalizadas, dichas representaciones se desarrollaron en el marco de las fiestas dionisiacas (Handley 397-403); después, también la comedia latina se vinculó a ritos de fecundidad como las saturnales y las bacanales.

La lógica festiva se reflejó en los géneros cómicos en un rebajamiento de lo alto, serio y oficial; por eso se expresa, en la mayoría de los casos, a través de la parodia. Ésta encarnaba el principio proteico de la concepción del tiempo folclórico<sup>6</sup> subyacente en las festividades y permitía la transformación de imágenes en las que se recreaba lo alto en otras en las que más bien se recreaban aspectos asociados a la tierra y fenómenos corporales (apareamiento, muerte, comida, bebida, desechos). La parodia se convirtió en la principal animadora de las imágenes

<sup>6</sup> Bajtín ha señalado que a la luz de la evolución agrícola se formó un sentido del tiempo que impactó la lógica de los ritos y fiestas de culto (cfr. *Formas* 358). Orientado por los principios del crecimiento y la fertilidad, el tiempo folclórico, como él lo llama, relacionaba aspectos de la vida como la vejez, la descomposición, los desechos y la muerte —hoy vistos desde una perspectiva negativa—, integrándolos en el flujo (unitario) de la vida. Dicha concepción folclórica enfatizaba el principio proteico de la vida, su capacidad de transformarse. El impacto de esta cosmovisión en las fiestas se observa en que el cambio —bajo la forma de muerte, resurrección, sucesión, renovación, etc.— está en el fondo de sus aspectos esenciales (Bajtín, *Cultura* 14).

folclóricas de la tradición cómica, lo cual puede observarse, por ejemplo, en los dramas satíricos del siglo v a. C. y la comedia antigua (Bajtín, *Prehistoria* 422-424).

Los autores del drama satírico utilizaron el mismo lenguaje, métrica y recursos dramáticos que la tragedia; sin embargo el tono variaba, pues el del también llamado cuarto drama<sup>7</sup> era vivo, alejado de solemnidades y cercano al lenguaje coloquial, incluso obsceno. A veces, como después en la farsa, tales obras incluían bailes ruidosos. En el drama satírico, el rebajamiento de los géneros altos estuvo íntimamente relacionado con la reelaboración burlesca de los argumentos trágicos precedentes y con el enfoque dado a los héroes. Las reelaboraciones paródicas enmarcaban a los héroes en escenas de carnalidad y bajo vientre, de banquetes en los que se comía y bebía en exceso (Sutton 380-389); de ahí que pueda decirse que el rebajamiento en el drama satírico estuvo muy ligado a su acercamiento al cuerpo, a un conjunto de imágenes grotescas en las cuales la vecindad entre la vida y la muerte, la comida y los deshechos, las formas humanas y animales, etc., tenía un papel fundamental.

También en las obras de las etapas antigua y media la caracterización de los héroes cómicos a partir de sus apetencias sensuales jugó un papel muy importante en el rebajamiento de los géneros altos y sus historias de héroes y dioses; el rebajamiento temático, introducido por los héroes cómicos, iba a la par de una simultánea degradación del lenguaje poético en el que estaban escritas las versiones previas; de ahí que los vulgarismos, las groserías, las obscenidades del mercado y la taberna pasaran a formar parte importante de las versiones cómicas (Handley 404-410). No hay que perder de vista que, en todas estas reelaboraciones, no se parodiaba, estrictamente, a los héroes, sino al lenguaje utilizado en los géneros reelaborados (Bajtín, *Prehistoria* 424).

En la farsa permanecerá esa organización que la risa daba a los géneros cómicos antiguos, consistente en la ridiculización del lenguaje

<sup>7</sup> También se llama así al drama satírico, porque en el siglo v a. C. las tres tragedias de una trilogía iban seguidas de una obra satírica, compuesta por el mismo autor, que pretendía aliviar la tensión de los espectadores (Sutton 380).

y la palabra directa ajena ligada a la autoridad y los estratos sociales acomodados (Bajtín, *Prehistoria* 420-421). Como hemos visto, los géneros cómicos antiguos, de los que se nutrió la farsa, tienen en común la ridiculización de los géneros directos (mito, tragedia); por eso, en ellos priva la estilización y objetualización del lenguaje ajeno, técnica que facilitó el desenmascaramiento de la palabra, comúnmente autoritaria y en defensa del orden establecido, asociada a los géneros parodiados. La ridiculización, paródica o irónica, pone en juego una condición de la palabra cómica que nos permite entender la farsa: *la bivocalidad interna*. En la palabra cómica “suenan” las voces de dos hablantes: la voz ridiculizada y la voz ridiculizadora, de este modo, hay en ella dos concepciones del mundo, “dos voces, dos sentidos y dos expresiones” que se relacionan de manera dialógica (Bajtín, *Palabra* 141-142). Las representaciones del lenguaje ajeno serán nucleares en la farsa de todos los tiempos.

Junto a la parodia de los héroes trágicos y míticos, la comedia antigua también llevó a las tablas a personajes contemporáneos, a menudo satirizándolos; sin embargo, los personajes verdaderamente importantes, por su reelaboración en los posteriores géneros cómicos, fueron los tipos sociales. Éstos comenzaron a perfilarse en el período medio y nuevo de la comedia antigua, cuando las obras de tema amoroso cobraron singular popularidad. Según señala E. W. Handley, en las obras cómicas de tales períodos los personajes giraban alrededor de la intriga amorosa: “como ayudantes o confidentes están disponibles los esclavos de la casa, o el viejo tipo dramático de compañero de juergas, el parásito, como obstáculos están padres enérgicos o esposas tiránicas; el cocinero, el alcahuete y el prestamista esperan entre bastidores su turno” (449).

Después, la *paliata* latina retomó de la comedia griega nueva el interés por la vida de personajes ordinarios y la puesta en escena de tipos humanos o gente simple que buscaba satisfacer sus apetencias sensuales (Viveros 9-39). El desarrollo de estos personajes en la comedia latina constituye un antecedente de la singular importancia concedida en la farsa, el entremés y otros géneros menores, a la recreación de tipos sociales y, principalmente, a personajes de estratos sociales bajos. Las reelaboraciones de obras griegas, características de la *paliata*, llevaron a las tablas a viejos personajes de la escena griega; al mismo

tiempo, los personajes estereotipados de la *atellana* engrosaron las filas de los tipos cómicos latinos.<sup>8</sup> Además, los géneros populares que nutrieron la comedia latina (los versos *fesceninos*, la *satura*, la *fabula atellana*, el mimo), otorgaron un papel muy importante a la caricaturización de escenas de la vida cotidiana y rural: ceremonias matrimoniales, nacimientos, trivialidades culinarias, oficios y festividades, etc.,<sup>9</sup> y no es aventurado pensar que en estas recreaciones, muy similares a las que después se escenificarían en la farsa, permaneciera la vecindad de lo alto y lo bajo tan común en las imágenes folclóricas, así como la lógica festiva que nutría tales imágenes.

Durante los siglos VII, VIII y IX d. C., cuando el cristianismo comenzó a apuntalarse como la religión oficial de los pueblos occidentales, los géneros cómicos se representaron en el marco de sus festividades. Como la cultura cristiana aún no se consolidaba y carecía del atractivo que llegó a tener andando el tiempo, la Iglesia hizo coincidir, estratégicamente, sus festividades con las fiestas paganas locales en las que se mantenía la viveza de la tradición folclórica; de ahí que las primeras representaciones fársicas medievales se dieran en el marco de la cristianización de representaciones y ritos paganos como el carnaval, la “fiesta de los locos”,<sup>10</sup> la “fiesta del asno”,<sup>11</sup> el día de san Martín, san Nicolás, la Navidad, el Corpus Christi, etcétera (Messip 24-28).

<sup>8</sup> *Maccus*, hombre alegre y comilón que se fingía un tonto para lograr sus objetivos; *Pappus*, el viejo simplón; *Bucco*, el tonto hablador e impertinente, y *Dossennus*, el astuto jorobado que se hacía pasar por sabio y buscaba comer a expensas de alguien más (Viveros 11).

<sup>9</sup> Los temas de las atelanas se deducen de los títulos de las obras: *Comedia de la gallina*, *Papo campesino*, *El cerdo castrado*, *El augur*, *La citarista*, *Las calendas de marzo*, *Las fiestas de Minerva* (Viveros 11).

<sup>10</sup> La fiesta de los locos era una parodia litúrgica en la que se celebraba una misa burlesca en el interior del templo, con ritos grotescos y burlas de símbolos y representaciones religiosas; con este fin se elegía una serie de personajes caricaturescos: papas, obispos y príncipes de los locos. Hacia 1450 son prohibidas por los sacrilegios cometidos en el interior del templo y las celebraciones se llevan a cabo, en el exterior de la iglesia por agrupaciones de cómicos no profesionales de las que surgirían las primeras “compañías” teatrales en el siglo XV (Figueroa 140-141).

<sup>11</sup> La fiesta del asno era una parodia de la huida de la sagrada familia a Egipto, el centro de la fiesta era el asno y su rebuzno: himham; así, se celebraban misas del asno y cada una

En la naciente Nueva España, durante el siglo *xvi*, la orden de los franciscanos aprovecharía el espacio de los desplazados dioses indígenas para dar sostén a sus fiestas; en ellas, a semejanza de las fiestas europeas medievales, también hubo lugar para representaciones dramáticas de pasajes religiosos: “Las primeras grandes fiestas del día de san Juan Bautista —que en la Nueva España tomó el lugar de Tláloc— fueron organizadas en 1538 por los tlaxcaltecas bajo la dirección de los franciscanos, en las que se representaron cuatro obras religiosas” (Azar 41). Hay, sin embargo, una diferencia sustancial entre el teatro medieval europeo y el primitivo teatro novohispano de carácter medievalista, pues el primero estaba impregnado de la estética grotesca y de las manifestaciones de la risa, mientras que el segundo era un instrumento evangelizador que respondía a los intereses de la Iglesia; lo más probable es que en él no hubiese lugar para la risa, sino un estricto control del cuerpo y sus deseos. La intención del teatro novohispano sólo cambió cuando la colonización se hizo efectiva.

Pero volviendo a la Europa medieval, fueron características de los géneros cómicos de la época, surgidos en relación con las festividades religiosas, su brevedad y función de relleno. Como vimos anteriormente, en el caso de la farsa su mismo nombre tiene que ver con dicha función; lo cual contribuyó a que ocupara la escala más baja en la jerarquía de los géneros. En el teatro francés los interludios fársicos evolucionaron hasta adquirir la forma de farsas en un acto; sin embargo, conservaron su dependencia a un programa de representación teatral cuyo centro lo ocupaban una o dos piezas, profanas o religiosas, de mayor seriedad. Las farsas, por lo general, clausuraban la función y ofrecían un contrapunto cómico con el resto del programa (Spang 165).

A partir del siglo *xiii*, en Francia se representaron alrededor de mil farsas cuya extensión oscilaba entre doscientos y quinientos versos —una minoría comprende entre cuatrocientos y mil versos—, generalmente se componían de coplas octosílabas cuyo tiempo de actuación

de las partes iba seguida por un rebuzno, al final de la misa el sacerdote bendecía a los fieles rebuznando tres veces y éstos le contestaban de igual forma (M. A. García 23).



duraba cinco o diez minutos; al ser obras cortas, no tenían actos ni escenas sino que la acción se interrumpía por medio de pausas breves (M. A. García 44-45; Spang 164). Los argumentos recreaban relaciones conflictivas entre marido y mujer, los infortunios físicos, amorosos, o situaciones en que la desventaja de uno de los personajes motivaran la risa de los espectadores; otras veces la hilaridad de las obras dependía de juegos verbales —repeticiones, enumeraciones interminables, peroratas, equívocos, diálogos cortados, aliteraciones, retruécanos, etc.— o confusiones del lenguaje (Spang 165-166; M. A. García 48). Los juegos verbales aprovechaban la oralidad de los personajes y los giros dialectales de distintas clases sociales, principalmente las populares.

Al igual que los personajes de la comedia latina, los de la farsa medieval estaban extraídos de la vida cotidiana: campesinos, soldados, curas, pequeño burgueses, entre otros, dominaban las obras; en otras ocasiones, éstos se definían por su situación conyugal, doméstica u oficio: el marido, la mujer, el tonto, el criado, el enamorado, el cura, el abogado. Se trataba, pues, de personajes situados; su caracterización, estereotipada, se basaba en rasgos de personalidad exagerados, esquematizados y caricaturizados; los personajes de la farsa no expresaban ni individualidad ni complejidad, eran tipos sociales: charlatanes, embaucadores, mujeres astutas, maridos burlados o engañados, sacerdotes libidinosos, abogados sin escrúpulos, criados estúpidos, soldados fanfarrones, comerciantes deshonestos, minusválidos físicos y psíquicos, etcétera (M. A. García 46-47; Francesc 29; Spang 165; Bentley 49).

En la farsa, como en los *fabliaux*, la comedia satírica y otros géneros paródicos menores, tuvo gran importancia la recreación del modo de hablar de los tipos sociales presentados, pues introducía su horizonte o visión de mundo y brindaba una imagen muy nítida de los hablantes recreados en esas obras (Bajtín, *Palabra* 215-216). Para acentuar la extracción popular de los personajes, y enfatizar el tono cómico de las obras, los diálogos se sazonaban con diferentes formas y géneros del vocabulario familiar y grosero —injurias, juramentos, dichos populares, etcétera— (Bajtín, *Cultura* 10).

En la tradición hispana también se desarrollaron géneros cómicos semejantes a los franceses y aunque la farsa fue poco practicada

por los dramaturgos medievales y renacentistas castizos,<sup>12</sup> tuvo su equivalente en las églogas profanas, los pasos y el entremés de los Siglos de Oro. Este último es reconocido por José María Díez Borque como el “género matriz” de los géneros menores, principalmente los de los siglos áureos. Aunque se cultivaba desde el siglo XVI, adquirió auge en el XVII —los dramaturgos que practicaron el género fueron Luis Quiñones de Benavente y Cervantes—; el entremés era representado, a semejanza de la farsa, entre una y otra jornada de la comedia (Díez 136).

Los primitivos entremeses estaban escritos mayoritariamente en prosa, tenían una trama simple —aunque, ya avanzado el tiempo, el entremés desarrolló una línea argumental mucho más elaborada—, ridiculizaban a un personaje bobo y realizaban juegos lingüísticos. Al respecto, hay que tener en cuenta que el entremés se nutrió de diversas formas lingüísticas de la comicidad en las que los rasgos dialectales tenían gran peso: rimas cómicas, maldiciones, insultos, lenguaje erótico, jerga, desarticulación de palabras, etc. (Díez 140). A los personajes de la comedia,<sup>13</sup> “nobles e idealizados [...] se oponen en el entremés personajes de baja estofa y un «realismo por exceso» que se construye con burlas, parodias, caricaturas cómicas, etc.” (Díez 141), sus personajes son estereotipos: “hidalgos ridículos, afeminados, gorrones, sacristanes, estudiantes, etc.” (Díez 141). Este contraste entre los personajes de la alta comedia y el entremés se extendía al lenguaje, la métrica y las situaciones representadas, al igual que en la farsa y otros géneros de la tradición cómica.

Los géneros cómicos populares conservaron su relación con la fiesta incluso después del Renacimiento. Muchas veces, las representaciones cómicas se realizaban en el marco festivo de las celebraciones

<sup>12</sup> Aunque los casos son pocos, la farsa no está del todo ausente; así, a principios del XVI puede citarse el caso de las escritas por Diego Sánchez de Badajoz (1479?-1542), Lucas Fernández (1474?-1542) y Gil Vicente (1465?-1536?) —M. J. Martínez 225-242, Francisco Ruíz Ramón 50,86—.

<sup>13</sup> Recordemos que en el siglo XVII “comedia” era un apelativo para designar cualquier obra de teatro.

cristianas, como en el caso de España y Nueva España; sin embargo, aunque se mantenía cierto vínculo entre el teatro y la fiesta, el cambio de vida y visión del mundo que trajo consigo la estabilización del régimen de la monarquía absoluta, en la mayor parte de los países europeos, afectó las relaciones entre el teatro y la fiesta. Las expresiones cómicas, como la farsa, y las fiestas populares que durante la Edad Media y el Renacimiento tenían lugar en la plaza pública, se privatizaron y se llevaron a un recinto más adecuado, según el sentir de la nueva época, para su representación: el corral, el coliseo y el teatro. A pesar de todo, el nuevo régimen permitió la sobrevivencia de elementos grotescos y humorísticos de la tradición popular, sobre todo, en el teatro popular, en los géneros canónicos considerados inferiores —comedias, sátira, fábula— y en los no-canónicos —novela, diálogo costumbrista, géneros burlescos, etcétera— (Bajtín, *Cultura* 95).

La introducción de las expresiones cómicas populares al canon literario fue posible mediante la *formalización* y abstracción de ciertas imágenes grotescas en las que pervivía la concepción folclórica del tiempo y el mundo;<sup>14</sup> gracias a ese proceso de abstracción la estética grotesca se difundió a diversas expresiones dramáticas y literarias. Así, encontramos dichos elementos cómicos en la *commedia dell'arte*, las comedias de Molière, la novela cómica y las parodias del siglo xvii, e incluso en las novelas filosóficas de Voltaire y Diderot y las obras burlescas del siglo xviii (Bajtín, *Cultura* 37); también en esas imágenes la estética grotesca tiene una función similar a la que tenía en la antigüedad:

[...] ilumina la osadía inventiva, permite asociar elementos heterogéneos, aproximar lo que está lejano, ayuda a librarse de ideas convencionales sobre el mundo, y de elementos banales y habituales; permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo (Bajtín, *Cultura* 37).

<sup>14</sup> Esa *formalización* y abstracción consistirían en arrancarlas de su entorno carnavalesco, de la fiesta popular, para llevarlas a la letra (véase Bajtín, *Cultura* 37).

En el movimiento de integración a la literatura oficial, los elementos estéticos antes vinculados a la fiesta y la risa festiva, carnavalesca, perdieron, paulatinamente, su sentido original ligado a la cultura popular de la plaza pública y se integraron a los cambios socio-culturales de esos siglos, estructurados, como ha hecho notar Bajtín, en torno a la individualización de la experiencia del mundo. Sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, las imágenes cómicas y grotescas, de la tradición folclórica, son vistas, desde la perspectiva neoclásica, como parte de una comicidad burda, vulgar, o como meros instrumentos de la sátira, que exageran los aspectos negativos del ser humano con un fin correctivo (Bajtín, *Cultura* 46).

La antigua cosmovisión ligada a aquellas imágenes cómicas grotescas se conservó un tanto en el teatro popular. En el caso de Nueva España, este teatro “que andaba entre las barriadas, en los patios de las vecindades, en las plazoletas y en las rinconadas” (S. López 14) tuvo un desarrollo paralelo al asfixiante teatro neoclásico. Compuesto por sainetes, entremeses, tonadillas, juguetillos, petipiezas, etc., el teatro popular novohispano dio una singular importancia a los acontecimientos y afectos del pueblo llano. Este fue un teatro “de pocos personajes, de ropa gastada y de escasa escenografía, que andaba en promiscuidad con volatineros, magos y titiriteros” (S. López 15), incluso hasta con “la desangelada y grotesca compañía de locos, monstruos y fenómenos” (Maldonado 77). Sin embargo, a pesar de sus paupérrimas condiciones, este teatro de barriada, y no el neoclásico, fue el que, a decir de Sergio López Mena, “salvó la esencia del espectáculo en cuanto expresión genuinamente humana” en la Nueva España del siglo XVIII (15).

También en el romanticismo tuvo un papel central la reducción de la universalidad de los elementos cómicos a una dimensión subjetiva. En las obras románticas,<sup>15</sup> la estética grotesca, que regía las formas cómicas antiguas, medievales y renacentistas, expresó “una visión

<sup>15</sup> Bajtín señala como ejemplos las novelas *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Sterne, las de Hippel y Jean Paul, las *Rondas nocturnas* de Bonawentura y la dramaturgia del *Sturm und Drang*, entre otros (*Cultura* 39-47).

del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos precedentes” (Bajtín, *Cultura* 39). A la mutación de la universalidad del grotresco medieval en “grotresco subjetivo”, romántico, acompaña una transformación del principio de la risa: “la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto regenerador y positivo de la risa se reduce extremadamente” (Bajtín, *Cultura* 40). Así, en las pocas farsas del siglo XVIII, aunque las imágenes grotescas de la tradición cómica subsisten, priva un tono individualizado y satírico que alcanza su punto culminante en la sátira costumbrista del siglo XIX.

En Francia, la risa como un modo de expresar los aspectos negativos del mundo impactó profundamente en los géneros cómicos del siglo XVIII y XIX; sin embargo, a finales de éste y principios del XX, la ruptura con el paradigma teatral realista y naturalista condujo a los dramaturgos a dar otra dimensión al papel de lo disparatado, lo absurdo y la risa en general. Vale la pena detenerse un poco en esta ruptura para comprender su huella en el teatro hispanoamericano del siglo XX y la buena acogida que tuvo la farsa.

Cuando el paradigma realista llegó a su fin en Europa a finales del siglo XIX, se reivindicó la imaginación, la fantasía y el ensueño y, en consecuencia, se abrió el panorama teatral a diversos temas éticos, políticos, psicológicos, sociales y religiosos hasta entonces excluidos de las tablas (Grínor 49). La pérdida de terreno de la representación de la realidad objetiva en el teatro fue de la mano con un cambio en la concepción de la “puesta en escena”, pues cobraron singular importancia tanto la estilización de la escenografía como el manejo de la luz (Gálvez 103). Además, el antirrealismo abrió un amplio abanico de posibilidades respecto a los personajes: los fantásticos —sirenas, entes oníricos, brujas y demonios, criaturas de cuentos infantiles, títeres, etc.— convivieron con personajes históricos, mitológicos, legendarios e incluso objetos mágicos personalizados (Rojo 65).

Dada esta revaloración de la imaginación y la fantasía por parte del nuevo teatro, la antigua farsa, con sus disparates y absurdos fue asumida por un amplio sector del nuevo teatro imaginista como “una forma de expresión valiosa para canalizar el sentimiento de repulsa que provocaban las soluciones comunes al realismo o naturalismo decimonónicos”

(Rojo 59). De ahí que, a fines del siglo XIX, la farsa medieval francesa renazca en la pluma de autores como Labiche, Feydeau o Courteline, o que, a principios del XX, otros dramaturgos lleven a la escena diversas formas dramáticas inspiradas en ella.<sup>16</sup> Además la farsa es actualizada por los vanguardistas, son ejemplos paradigmáticos: *Ubu Rey* (1896) de Alfred Jarry y *Las tetas de Tiresias* (1917) de Apollinaire. En el teatro español de vanguardia el género es actualizado por Federico García Lorca, Rafael Alberti y Ramón del Valle-Inclán.<sup>17</sup>

En el teatro hispano y mexicano, la tradición cómica popular permaneció durante el siglo XVIII en géneros como la comedia de costumbres, el sainete<sup>18</sup> y los denostados géneros chicos del siglo XIX y principios del XX. Los añejos elementos cómicos que hemos señalado: el rebajamiento de los géneros altos,<sup>19</sup> la representación de tipos sociales y la recreación del

<sup>16</sup> Como ejemplos puede mencionarse el teatro de boulevard —Sacha Guitry, Marcel Achard—; la comedia bufa —*Tonton* de Marcel Pagnol y Paul Nivoix—; la comedia o sátira de costumbres —Edouard Bourdet—; el teatro mermelada o de coctél —*Un homme comme les autres*, de Armand Salacrou—; la comedia o farsa satírica —*Knock ou le Triomphe de la médecine* y *Donogoo* de Jules Romains—; la farsa lírica —*Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck— y el teatro de vodevil —Marc Camoletti, André Roussin, Felicién Marceau, etcétera— (M. A. García 49).

<sup>17</sup> La farsa tuvo una considerable popularidad entre los dramaturgos españoles del siglo XX, por ejemplo, Valle-Inclán escribió *La marquesa Rosalinda* (1912), *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920) y *Farsa de la enamorada del rey* (1920), entre otras; otros ejemplos de la revitalización del género son *La farsa de los Reyes Magos* (1934) de Alberti y algunas obras de García Lorca como *Los títeres de Cachiporra* (1923), *Farsa para guiñol: Retablillo de don Cristóbal* (1931) y *La zapatera prodigiosa* (1926) —Spang 164-165; Rojo 75—.

<sup>18</sup> Aunque el sainete existía desde el siglo XVII, se siguió practicando a lo largo del XVIII (sobre todo por Ramón de la Cruz) y ha llegado a considerarse heredero del entremés del siglo áureo por sus similitudes sustanciales con éste; sin embargo el sainete tenía una extensión mayor e incluía más personajes.

<sup>19</sup> Hay que tener en cuenta que dicho rebajamiento toma distancia del que operaba en los géneros cómicos antiguos, el cual, como he señalado, se vincula a la categoría topográfica de *lo bajo*. Aunque el rebajamiento moderno de los géneros altos conserva restos de la antigua concepción del mundo, en él, de acuerdo con el espíritu del tiempo, los fenómenos vinculados al cuerpo y sus desechos, la muerte misma, son vistos principalmente desde la perspectiva moderna que los aísla y los interpreta negativamente; en consecuencia, la risa cambia, pues se emplea para mostrar los aspectos negativos del mundo.

habla popular subsisten en la zarzuela, el cancan, la tonadilla, el apropósito, el astracán, el teatro de carpa y el teatro de revista. En varios de ellos, la música y el baile popular ocupan un papel central igual que los tipos populares (valedores, pregoneros, borrachitos, mariguanos, pachucos, pueblerinos, chinas poblanas, payos, prostitutas, etc.) y los diálogos costumbristas, modismos de barriada, chistes, juegos de palabras, dobles sentidos e, incluso, movimientos corporales obscenos (Dueñas 17, 24). Los géneros chicos llevaron a las tablas escenas de corte costumbrista, nacionalista, político o pasajes históricos; el tratamiento frívolo de los temas y el recurso a la música popular contribuyeron a su éxito (Dueñas 20-32).

En México, la Revolución llevó la actividad dramática a pique, la escena apenas se mantuvo a flote con las representaciones comerciales de las compañías españolas y algunas expresiones de un teatro propiamente mexicano, además de la presencia de la revista y el sainete (Gálvez 91,98). Alrededor de 1910-1940, las funciones teatrales se componían de dos o cuatro obras separadas por un breve intermedio. Ante la gran demanda de puestas en escena, muchas de las obras eran refritos de anteriores, de ahí que se considere que la codicia de unos cuantos empresarios contribuyó al empobrecimiento del teatro, situación que afectó tanto al mexicano como al hispanoamericano.

Los géneros chicos tuvieron cierta afinidad con la estética realista que dominó las expresiones dramáticas de la época. Tomando en cuenta ese predominio, Marina Gálvez Acero llama "Generación realista" a los autores cuyas obras se representaban en los escenarios hispanoamericanos durante las primeras dos décadas del siglo xx (87) y señala que a esta generación la sucedió una "Generación vanguardista", la cual tuvo una enorme importancia para el desarrollo teatral, pues en ella "se crea el teatro moderno y surgen prácticamente todas las corrientes importantes que constituirán el teatro actual" (Gálvez 100). La época de predominio de dicha generación es muy compleja pero, a grandes rasgos, puede decirse que en ella subsisten dos corrientes paralelas: el teatro universalista, cuyas características más relevantes son el irrealismo y el cosmopolitismo, y el teatro nacionalista. La farsa se integraría a la dramaturgia hispanoamericana gracias a las aspiraciones y la expansión lograda por la corriente universalista.

Cabe señalar que el universalismo de la dramaturgia del siglo xx tuvo lugar gracias a la labor y difusión de diversos grupos de teatro experimental. En México, el teatro del Murciélagos (1924), el grupo de los Siete Autores Dramáticos (1923),<sup>20</sup> el grupo Ulises (1928) —animado por los Contemporáneos— y el Teatro de Orientación (1932) fueron los principales; éstos buscaban renovar la escena teatral por medio de la difusión del teatro internacional. Pirandello, Giraudoux, Lenormand, Crommelynck, Bourdet, Lorca y O'Neill son autores cuya influencia marcó su trabajo (Rojo 33-42; Gálvez 101-102).

Los dramaturgos que animaron los teatros experimentales juzgaban pobre su panorama inmediato, como lo atestigua el manifiesto del Grupo de los Siete, el cual, según Grínor Rojo, propone “la necesidad de atacar y destruir las formas de rebajamiento de la comicidad, astracán, revistas frívolas, etc., la de reaccionar con firmeza contra la tradición vigente, necesidad de renovar, actualizar modos y contenidos del espectáculo teatral” (38); indudablemente por eso el novedoso aire que las vanguardias prometían inyectar a la escena fue acogido con entusiasmo en Hispanoamérica. Fue entonces cuando la redimensionada farsa medieval rescatada por los franceses de fines del xix llegó al país; Concepción Reverte Bernal señala que tanto Alfred Jarry como Antonin Artaud actualizan para la vanguardia ese género medieval que tanta importancia tuvo para algunas expresiones dramáticas posteriores, entre ellas el teatro del absurdo (19).

En la generación vanguardista hispanoamericana contrasta el rechazo a los géneros chicos, que antes mencioné, con la adopción de tan añeja forma cómica; sin embargo, esto no es tan extraño si recordamos el gusto de la vanguardia por lo insólito e inesperado, pero sobre

<sup>20</sup> Constituido a partir de la temporada de teatro municipal de 1923, este grupo se propuso superar los viejos esquemas del neorromanticismo echegarayano, como el practicado por Manuel José Othon, y el naturalismo de raíz franco/italiana, como el de Federico Gamboa; así como atacar el rebajamiento de las formas cómicas del teatro popular. Sus integrantes fueron: Francisco Monterde, José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Víctor Manuel Díez Barroso, Ricardo Parada León y los hermanos Carlos y Lázaro Lozano García (Rojo 35-38).



todo su complacencia en derrocar la estética que entendía el arte como representación de la realidad. Probablemente eso fue lo que llevó a los vanguardistas a admirar y asimilar formas artísticas no miméticas, como la *commedia dell'arte* y la farsa, en las que imperaba el absurdo, la explosión de los principios lógicos y un ideal estético bastante alejado de lo clásico. El rescate de elementos medievales y renacentistas por parte de la vanguardia teatral hispanoamericana se nota en la actualización de los personajes de la *commedia dell'arte* en algunas obras de la época,<sup>21</sup> pero, sobre todo, en actualización de géneros añejos como el auto, el misterio, el retablo<sup>22</sup> y la farsa<sup>23</sup> (Reverte 19, Rojo 59-68).

La farsa abrió de forma singular las posibilidades dramáticas, pues permitió a los autores trascender los principios estéticos del drama realista, orientado hacia la sátira de costumbres. Según Concepción Reverte Bernal, la farsa del siglo xx:

<sup>21</sup> *Colombina* (s. f.) de Ermilo Abreu Gómez, *Historia relatada por Pierrot* (1913) de Isaac J. Barrera, *Mundial Pantomim* (1919) de Armando Moock, *Pantomima* (1930) de Bernardo Ortiz de Montellano, *¡Blanco, negro...blanco!...* (1938) de Alfonsina Storni y *El señor Pierrot y su dinero* (1942) de Enrique Gustavino (cfr. Rojo 60-61).

<sup>22</sup> Recuérdese el entremés titulado *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes Saavedra.

<sup>23</sup> La moda medievalista puede apreciarse en farsas como *Una viuda difícil* (1922) y *Judith y las rosas* (1956) de Conrado Nalé-Roxlo; *Sea usted breve* (1938) de Xavier Villaurrutia; *Un loco escribió este drama o la Odisea de Melitón Lamprocles* (1923) de Armando Moock; “Cimbelina” y “Polixena y la cocinerita”, *Dos farsas pivótécnicas* (1931) de Alfonsina Storni; *En la luna. Pequeño guñol en cuatro actos y trece cuadros* (1934) de Vicente Huidobro; *El pie de la virgen* (1929) y *Los muertos las prefieren negras* (1950) de Andrés Eloy Blanco; los *Diálogos* (1956) y *Ha vuelto Ulises* (1962), farsas semihistóricas de Salvador Novo; la farsa para títeres titulada *El sombrero* (1931) de Bernardo Ortiz de Montellano; *La silueta de humo* (1927) de Julio Jiménez Rueda; *La santa Fulvia* (1928) y *La mujer más honesta del mundo* (1929) de Enrique Gustavino; *El desierto entra en la ciudad* (1942) y *La fiesta del hierro* (1940) de Roberto Artí; *Una farsa* (1926) y *Siete obras en un acto* (1935) de Víctor Manuel Díez Barroso; *Humanidades* (1923) de Ermilo Abreu Gómez; *Mateo* (1923), *Stéfano* (1928), *Relojero* (1934) y *Siete obras en un acto* (1935) de Armando Discépolo; *He visto a Dios* (1930) de Francisco Defilippis Novoa; *La última puerta, farsa impolítica para ser dividida en dos escenas y un ballet intermedio* (1934-1936) de Rodolfo Usigli; *La muerte* (1953) “comedia de delirantes” y *Circe o del amor* (1962) de Emilio Belaval (cfr. Rojo 87-94), entre otras.

[...] se caracteriza por su brevedad tendiente a la abstracción, intentar producir una comicidad gruesa y subversiva, para lo cual se vale del tópico del mundo al revés, juegos de palabras y un tono obsceno; en la puesta en escena, de acuerdo con su origen, tiende a la simplicidad y a la desmesura, como reflejan los decorados y la apariencia de los actores (62-63).

Su descripción es muy atinada, aunque no todas las obras son breves.<sup>24</sup> Otra de las características más relevantes de la redimensionada farsa según la misma Reverte es la intelectualización de los elementos cómicos (62); sin embargo, la imaginación siguió teniendo un lugar preponderante, por ejemplo, Grínor Rojo encuentra en la farsa del siglo xx una singular revaloración de la fantasía y una “amplia generosidad en cuanto a la selección de sus fuentes” (88). Dicha generosidad permitió la convivencia de los personajes más disímiles: “Personajes de la *comedia dell'arte*, de la historia o de los cuentos para niños se dan la mano con otros que pertenecen enteramente al mundo actual” (88). El mismo Rojo señala:

[...] en la nueva farsa cabía todo: el comediógrafo de los años veinte, treinta o cuarenta, consciente o no de que de esta manera inauguraba un modo distinto de comprender la comedia, estrena un género para cuya actualización puede echar mano de cuantos elementos estime necesarios; a la reincidencia en los viejos temas de sátira social o enredos amorosos, triángulos, cuadrángulos y demases [...] se agregan ahora intereses mucho más nobles, psicológicos o filosóficos (88).

A las anteriores características se suma el uso de escenarios divididos en tiempos y espacios distintos, así como la recurrencia al “teatro en el teatro”, con la cual, según Grínor Rojo, la generación hispanoamericana del 27 expresó su conciencia antirrealista (64). Ese afán de experimentación fue el legado que la vanguardia imprimió al género.

<sup>24</sup> Tenemos, por ejemplo, el caso de *En la luna. Pequeño guiñol en cuatro actos y trece cuadros* de Vicente Huidobro y el de *El eterno femenino* de Rosario Castellanos.

Las críticas que hay en las farsas vanguardistas contra la visión tradicional, la perspectiva que los poderosos tenían del mundo, va de la mano con el cuestionamiento de los ideales burgueses. Mas esa ruptura no sólo es con los ideales sino también con la concepción tradicional del teatro occidental, de ahí que, en este redimensionamiento, la farsa absorbiera elementos del teatro épico, del teatro de la crueldad y del teatro del absurdo, tales como la ruptura con las unidades de acción aristotélicas<sup>25</sup>, el uso del meta-teatro, el anti-ilusionismo o desrealización de la escena, las muestras del absurdo de la condición humana, las preocupaciones metafísicas, existenciales, incluso didácticas (Rojo 87-94, Castillo 182-183).

En México el género gozó de cierta popularidad entre los miembros de la generación dramaturgica de 1954. Probablemente, el interés que algunos dramaturgos de esta generación mostraron por la farsa se debe, además de su popularidad en otros países, al aprecio que autores como Usigli, maestro de muchos de ellos, y Villaurrutia tuvieron por el género.<sup>26</sup> Entre los miembros de la generación que manifestaron su interés por el género se cuenta a Emilio Carballido, Jorge Ibargüengoitia —autor de las farsas *Clotilde en su casa* (1955) y *El atentado* (1962)—, Luisa Josefina Hernández, a quien debemos dos apuntes sobre la farsa,<sup>27</sup> Rosario Castellanos, autora de *El eterno femenino* (1975), y Hugo Argüelles, quien escribió varias farsas en que el humor negro colinda con

<sup>25</sup> Si bien ésta puede retrotraerse un poco, Reverte Bernal anota que “con Simbolismo y Expresionismo se rompe la estructura tradicional del drama en tres actos, con introducción, nudo y desenlace, para pasar al uso de una sucesión de escenas o cuadros, que llevan en ocasiones el nombre de ‘retablo’; con esto se imita el montaje cinematográfico”(19).

<sup>26</sup> En una carta en la que dedica su farsa *La última puerta* a Villaurrutia, Usigli apuntó: “Querido Xavier: Debo a nuestras conversaciones que usted ha hecho camino siempre por el filo de la inteligencia y bajo la esfera de la lucidez, mi interés por la farsa que me parece la forma más depurada y poética del teatro” (Schmidhuber 129). Además, en su opúsculo *Itinerario de un autor dramático* (1940), él mismo incluye un breve análisis de la farsa. Por su parte, Villaurrutia escribió la farsa *Sea usted breve*.

<sup>27</sup> El primero de ellos apareció en 1977, se trata de una introducción a *Los calzones*, una farsa cómica de Karl Sternheim; sus apreciaciones respecto al género también pueden verse en su estudio *Beckett. Sentido y método de dos obras*, de 1997.

lo fantástico —véanse por ejemplo *Los amores criminales de las vampiras morales* (1983) o *La boda negra de las alacranas* (1992)—.

En la actualización de la farsa se manifiesta una concepción individualizada del mundo, se trata, como he dicho, de una farsa más intelectual; sin embargo, en ella late la memoria del ambiente festivo que nutrió la farsa medieval. Además, en la farsa del siglo xx siguen siendo características la recreación de tipos sociales y los diálogos sazonados con diversos giros del habla popular. En las tonalidades paródicas e irónicas de la farsa actual se conserva la antigua bivocalidad de la palabra, el diálogo en el que la palabra autoritaria es desenmascarada, de ahí su potencialidad crítica. Si en ella hay sátira, no está al servicio de las convenciones y el afianzamiento del orden establecido, sino a su puesta entre comillas (dudosas, rientes); lo cual permite que la posibilidad de un orden distinto del mundo surja entre sus líneas. La farsa conserva esa añeja posibilidad, que quizá pueda considerarse el núcleo de su poética, de brindarnos una visión de la realidad desde una perspectiva alterna a la convencional, a la de los poderes establecidos.

A pesar de la gran cantidad de farsas escritas en siglo xx, tanto en México como en el resto de Hispanoamérica, no hay en la reciente historia de nuestra literatura una investigación sobre la actualización de la farsa realizada por nuestros dramaturgos. Volver sobre esos textos dramáticos y realizar un estudio minucioso que establezca afinidades, contrastes y características principales es un pendiente de la crítica literaria hispanoamericana.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, Victor de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972.
- Aragón, María Aurora. "La literatura burlesca." *Historia de la literatura francesa*. Coord. Javier Prado. Madrid: Cátedra, 1994. 109-127.
- Aristóteles. *Poética*. Trad. Agustín Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Azar, Héctor. "El teatro medievista en la conquista espiritual de América." *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. Ed. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. México: UNAM, 1994. 31-42.

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1987.
- \_\_\_\_\_. “La palabra en la novela.” *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 77-236.
- \_\_\_\_\_. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela.” *Op. cit.* 237-409.
- \_\_\_\_\_. “De la prehistoria de la palabra novelesca”. *Op. cit.* 411-448.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. 1964. México: Paidós, 1995.
- Castillo, Dante del. “Presencia de la farsa.” *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. Coord. Norma Román Calvo. México: UNAM, 2007. 157-184.
- Cohen, Gustav. *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV*. Trad. Margarita Nelken. México: FCE, 1981.
- Corominas, Joan. “Farsa.” *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.
- Díez Borque, José María. *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro español*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- Dueñas, Pablo y Jesús Flores Escalante (eds.). *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Teatro de Revista (1904-1936)*. Vol. XX. México: CNCA, 1995.
- Figuroa Lorenzana, Antonio. “El teatro.” *Historia de la literatura francesa*. Coord. Javier Prado. Madrid: Cátedra, 1994. 129-144.
- Gálvez Acero, Marina. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Madrid: Cátedra, 1992.
- García Peinado, Miguel Ángel. “Introducción.” *Maese Pathelin y otras farsas*. Trad. Esperanza Cobos y Miguel Ángel García Peinado. Madrid: Cátedra, 1986. 7-75.
- Handley, E. W. “Comedia”. *Historia de la literatura clásica. Tomo I, Literatura griega*. Ed. P.E Earsteling y B.M.W. Knox. Trad. Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos, 1990. 390-464.
- Hernández, Luisa Josefina. *Los calzones: farsa cómica*. “Introducción” de Karl Sternheim. México: UNAM, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Beckett. Sentido y método de dos obras*. México: UNAM, 1997
- Huidobro, Vicente. *En la luna. Pequeño Guñol en cuatro actos y trece cuadros*. Col. Teatro. Santiago de Chile: Ercilla, 1934.
- López Mena, Sergio (ed.). *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia. Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*. Vol. X. México: CNCA, 1994.
- Martínez, María José. “Las farsas profanas de Diego Sánchez de Badajoz”. *Criticón* 66,67 (1996): 225-242.
- Maldonado Macías, Humberto. “El esperpento en las postrimerías de la Colonia: las licencias para mostrar a locos, monstruos y fenómenos.” *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. Ed. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera México: UNAM, 1994. 69-88.

- Messip, Francesc. "Teatro de entretenimiento y diversión." *El teatro medieval: voz de la divinidad del cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos, 1992. 18-30.
- Platón. *Diálogos. República*. T. IV. Trad. Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1986.
- Reverte Bernal, Concepción. *Teatro y vanguardia en Hispanoamérica*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Rojo de la Rosa, Grínor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo: La generación de dramaturgos de 1927, dos direcciones*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Dramaturgia mexicana. Fundación y herencia*. México: Universidad de Guadalajara, 2006.
- Sontag, Susan. "Contra la interpretación." *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- Spang, Kurt. *Los géneros literarios*. España: Síntesis, 1996.
- Sutton Dana F. "La obra satírica." *Historia de la literatura clásica. Tomo I, Literatura Griega*. Ed. P.E Earsteling y B.M.W. Knox. Trad. Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos, 1990. 380-389.
- Viveros, Germán. "Introducción." *Teatro Latino. Comedias de Plauto y Terencio*. Trad. Germán Viveros. México: SEP, 1985. 9-39.
- Welleck René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1966.
- Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual. Cine, teatro y televisión*. México: FCE, 1962 (1959).



# EL COLOR DEL CRISTAL CON QUE SE MIRA O LA FARSA EN EMILIO CARBALLIDO<sup>1</sup>

NIDIA VINCENT

GÉNERO Y DEGENERACIÓN

Proponer una investigación a partir del concepto de género puede parecer una sinrazón, una anacronía, un necio afán de clasificación. ¿A quién importa si una obra de teatro es pieza o comedia? ¿Qué más le da al escritor dramático o al director? Y para el público ¿qué sentido tiene saber si se trata de una farsa, una tragedia o la versión transgresora de las mismas? ¿Son las características de cada género esenciales para la concepción o escenificación de una obra o serán acaso pura forma externa? ¿Habremos de considerar al género como una mera convención, una forma externa que toma la obra al ser escrita y representada, o bien como un “tono”, un

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana bajo la dirección de la Dra. María del Carmen Leñero Elú.



modo específico de relación entre los elementos que la constituyen, cuya alteración daría un producto distinto que remitiría a otra lectura e implicaría otra intención? Como es el caso de la diversidad de representaciones del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, las cuales —aun respetando el texto original— varían de tono según la intención del director, y algunas se convierten así en francas parodias del drama romántico. Lo innegable es que los géneros o al menos una idea de ellos existe y sale al encuentro de los lectores y el público que acude a una sala. Desde el académico ortodoxo hasta el espectador neófito tienen en su mente un modelo genérico cuando se acercan al teatro, ya sea para ejercer la crítica o por mero entretenimiento; en ambos hay expectativas provocadas por cualquier estímulo: el título, el nombre de un artista, el prestigio del lugar o las primeras escenas.

Por lo general, el público tiene su propia noción de lo que es la farsa o lo fársico. En la mayoría de los casos, la asocian a un humor exagerado, falsedad, algo burlón y absurdo, una versión grotesca e irrespetuosa de algo ya conocido, sea un hecho político o social, sea un personaje u otra obra.

Llama mi atención lo próximo que están todos estos pareceres a lo que dicen los textos especializados en el estudio de los géneros. Algo hay en la farsa, pues, que le es propio, esencial y que la separa de la comedia, su familiar más próximo entre la parentela de la risa.

Los géneros literarios han surgido y se han desarrollado lentamente casi siempre como la exploración de la posibilidad límite de otro preexistente y de modificaciones al propio género. De ahí que cualquier definición de ellos sea esencialmente histórica y de ahí, también, las dificultades para su deslinde. Este asunto, por supuesto, preocupa más a los investigadores que a los creadores. En el caso del teatro es muy frecuente que las obras no vengan etiquetadas de origen como piezas, tragicomedias o farsas; toca al crítico, al director o al lector tomar una decisión al respecto. Para Emilio Carballido:

[...] cada obra debe ser coherente con sus propias leyes internas que, en cierto sentido, son únicas. Integrada al cuerpo de dramaturgia de un lugar o de un momento, entroncará entonces con cánones mucho más generales y con formulaciones de alguna teoría más amplia. Pero ése es el problema de los críticos, de los teóricos, de los estudiosos del drama desde fuera (1995, 40).

Sin embargo, como el buen escritor suele ser un gran lector, Carballido consideraba que la formación de un dramaturgo depende lo mismo de ver sus obras adecuadamente montadas, que del contacto que éste tuviese con su tradición teatral y literaria. Y es por este conocimiento que ningún autor escribe al margen del concepto de género. Para Todorov, por ejemplo, el género es la relación necesaria entre una nueva obra y las que la antecedieron, mientras que para Genette son agrupaciones de textos obtenidas mediante la combinación de rasgos temáticos, discursivos y formales. Esta descripción fundamenta un inventario abierto que engloba las obras existentes y puede avanzar hacia géneros todavía por inventar.

En la opinión de Carballido lo importante no son tales o cuales marcas formales, sino la práctica misma de la escritura, pues “todas las teorías respetables del drama son posteriores a un fenómeno dramático” (Partida 5). Ello no impide que el autor esté en plena conciencia de los géneros y pida que las obras sean leídas en el tono que cada una precisa; de lo contrario no se habrá comprendido el texto y se dará al público un enfoque equivocado.

Creo que no podemos pasar por alto que cualquier intento de definición parte de la reflexión de los recursos concretos que en la obra confluyen y del efecto estético particular que éstos promueven. ¿Quizá lo estructural es un resultado y no un medio? ¿Quizá el origen de la construcción de un género esté en una forma de representar, imaginar o sentir el tiempo, el espacio, el destino...? Visto así, el género estaría ligado a una intención, a una postura que esconde una posibilidad cognoscitiva, emocional o incluso corporal frente al mundo. Este acto, esta decisión genérica, que respondería a una necesidad básica y no a una elección racional, no es producto de una convención, si bien es cierto que ésta la vuelve inteligible.

En su *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Patrice Pavis anota:

Buscar el género es, siempre, leer el texto aproximándolo a otros textos y, en particular, a las normas sociales e ideológicas que, para una época y un público determinados, constituyen el modelo de lo verosímil. Así, la teoría de los géneros

examina algo más que el “reglamento” interno de las obras o de los espectáculos: examina su inscripción a otros tipos de texto y en el contexto social, el cual suministra una base de referencia para cualquier literatura (Pavis 221).

El género se definiría también por la intención y el tipo de contrato que se establece con el espectador. De modo que los elementos estructurales serían una consecuencia; de hecho las impuestas características “formales” o “temáticas” de un género pueden redefinirse a nivel más abstracto y preciso, en términos de ese contrato específico con el espectador (el mundo es así, parece ser así o al menos “puede verse así”), es decir, por la relación que ese género instaure entre autor y receptor. Lo formal es señal, no causa; es recurso que incluso varía, no determinación. Se define así el género por el tipo de *dinámica estética* que propone.

Emilio Carballido incursionó en todos los géneros y abarcó con ellos un sinnúmero de temáticas. Frecuentó la comedia, la tragicomedia y la farsa, géneros en los que se movía a sus anchas y en los que nos regaló trabajos memorables: como su legendaria *Rosalba y los llaveros* (1950) o *La danza que sueña la tortuga* (1954), las farsas *Acapulco los lunes* (1969) o *Los esclavos de Estambul* (1994), muchas de las obras incluidas en el volumen *D.F.*, y por supuesto sus exitosos dramas *Rosa de dos aromas* (1994) y *Orinoco* (1994). En el presente artículo me referiré brevemente a su tragicomedia *Teseo* (1962) y abordaré con mayor amplitud la farsa *Te juro Juana que tengo ganas* (1965).

En todas estas obras se descubre al escritor que conoce las debilidades de los hombres y al mismo tiempo reconoce sus fortalezas. De ahí que nos ofrezca lo mismo el retrato lamentable de nuestros errores y bajezas, que la rescatable imagen de nuestros sueños y valores más preciados. Algo semejante hace lo trágico, pero la diferencia está en el humor, en el escepticismo propio de la risa que aleja y da perspectiva, en la “anestesia al corazón” —como lo explicó Henri Bergson en su libro *La risa* (1899)— que facilita el conocimiento sin sufrimiento en el contraste dinámico esencial que enlaza una actitud insensible a un significado terrible. De modo que la vida podrá ser una tragedia, pero el sentido del humor nos conduce a tomarla con ligereza.

*Teseo* fue escrita y estrenada en 1962. Junto con *Medusa* (1949), una versión inédita de *Medea* titulada *La Llorona* (1951) y su reciente novela *Egeo* (2000),<sup>3</sup> son sus trabajos publicados de temas clásicos. En todas ellas, el autor desmitifica héroes y actualiza mitos. *Teseo* es una obra inteligente, propositiva, renovadora del mito. El autor la catalogó como tragicomedia, y Jacqueline E. Bixler, en su libro *Convención y transgresión, el teatro de Carballido*, en donde revisa la obra del dramaturgo por apartados genéricos, la califica como una obra atípica que cruza la barrera de los géneros.

El Teseo de Carballido es cruel, ambicioso, práctico y egoísta; su naturaleza y sus acciones no resultan en nada ejemplares. A diferencia del personaje clásico, a quien sus atributos heroicos minimizan sus faltas, colocándolo por encima de los hombres, el protagonista de esta tragicomedia no despierta en el espectador ninguna admiración o identificación que pudiera conducirlo hasta la catarsis. Es un héroe moderno que lo mismo puede ser trágico que cómico, y su tosca manera de ser nos coloca “por encima” de él. Este Teseo no es una víctima del *fatum* adverso, quien en su dramático final reconoce sus faltas, sino una imagen disminuida del héroe que responde sólo a la satisfacción de sus deseos, y que se ufana de erigir su propio destino. No es una víctima impotente; no hay en él asomo de culpa ni asume la responsabilidad de haber infligido daño a terceros.

Otro tanto ocurre con los demás personajes, todos son de mediana talla: Egeo es un viejo incapaz; Ariadna, una joven inconsciente que detesta al hermano, y Pasífae muestra, además del antiguo deseo que la llevó hasta el toro blanco, inéditos instintos maternos.

<sup>2</sup> Emilio Carballido, *Teseo. Teatro*, vol. I. México: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, 285-309. (Todas las referencias a esta obra provienen de esta edición.)

<sup>3</sup> Se trata de una “obra hermafrodita entre la novela y el teatro”, como el propio autor la calificó.

¿Qué es lo que Carballido ha trastocado al retomar el mito? Dejó atrás su majestuosidad, su intemporalidad, su esencia épica y divina. En este *Teseo*, el escritor se ha empeñado en corporizar a sus personajes: comen, duermen, defecan, traman, envidian, fornican. Son falibles, frágiles. Teseo es odioso y el Minotauro, en lugar de infundir horror, despierta compasión. Se trata, sin embargo, de una compasión a medias, pues sus parlamentos tienen un tono burlón y ponen en marcha un proceso paródico que desmitifica. El público se ve ante una versión grotesca, caricaturizada, que me atrevo a llamar fársica.

Estos antihéroes han dejado las esferas olímpicas y se parecen más a los mortales; pero no por ello generan simpatía. Los reconocemos como figuras más cotidianas, familiares y prosaicas; mas esta semejanza no facilita una identificación, sino que abre un espacio de escepticismo que provoca distanciamiento. El tono empleado por Carballido parece decirnos: “Mira cómo lo sublime participa de lo prosaico”, “mira cómo el mito representado es real”.

En la escena tercera, Pasifae busca a su hijo al tiempo que canturrea canciones de pesebre, que no de cuna. Al hallarlo se desarrolla entre ambos este diálogo:

PASIFAE: ¡Hijito! Esto es siempre tan húmedo. Nadie viene a limpiar y huele a carne corrompida y a hongos. ¡Hijo!

MINOTAURO: (*Surge de la sombra*) ¿Qué quieres?

PASIFAE: Ya vienen. ¿Te sientes bien?

MINOTAURO: Me siento mal. Algo les pasa a mis piernas y a mi respiración.

PASIFAE: Ese catarro. No te cuidas. Te traje tu bufanda. Este lugar es tan húmedo. ¿No encendiste la hoguera, como te dije?

MINOTAURO: La leña estaba mojada.

PASIFAE: ¿Cómo va a ser? Escogí la más seca.

MINOTAURO: No me fijé al mear. La mojé.

PASIFAE: (*Reprocha*) Hijo.

MINOTAURO: Y no me gusta el fuego. ¿Puedes verme bien?

PASIFAE: Sí.

MINOTAURO: ¿Notas algo en mi cabeza?

PASIFAE: ¿Dónde?

MINOTAURO: Aquí, cerca de este cuerno.

PASIFAE: Está tan oscuro. ¿Qué es?

MINOTAURO: Una mancha gris. Y aquí, cerca del cuello, tengo cada vez más pelos blancos. Hoy me los vi en la cisterna, cuando iba yo a beber. ¿Qué quiere decir esto? ¿Por qué lloras y no me contestas?

PASIFAE: Son canas, hijo.

MINOTAURO: ¿Canas? ¿Por qué? No soy un viejo. (*Tóse*)

PASIFAE: El tiempo de tu cuerpo transcurre como si fueras un toro. Si no hubieran sacrificado a tu padre... ya sería un anciano.

MINOTAURO: Eres una vieja loca y embustera. Quisiera que mi madre fuera una vaca y no tú. Y que mi padre fuera un hombre (301-302).

Vemos aquí cómo el género responde no a un mero formalismo, sino a una necesidad intrínseca de la naturaleza de la obra que está relacionado —como dije antes— a una postura cognoscitiva y emocional. En *Teseo* estamos claramente ante una doble representación. En la mente del espectador (del lector, del escritor mismo) yace un texto previo, que será alterado y desfasado de sus coordenadas originales. No se trata ahora de aquel Minotauro del legendario laberinto ni de la irreprimible pasión femenina; no se trata de la monstruosidad del hombre-toro y el destino que Poseidón pidió para la esposa de Minos, sino de una mujer que amó en el pasado, que envejeció y hoy sufre los reclamos de un hijo producto del adulterio, el temido monstruo de Creta que en la escena es sólo un pobre anormal encerrado de por vida, a causa del absurdo decreto de un monarca carcomido por los celos y la venganza.

Para Bixler, *Teseo* se ve empobrecido por comentarios anodinos e incluso considera que Carballido creó “una versión patética de los personajes clásicos, que posteriormente desmitifican la trama trágica con su discurso banal, prosaico y a ratos obsceno” (120). Por mi parte, creo que la obra incluye todos estos aspectos relacionados con el cuerpo precisamente para desacralizar el mito. El escritor trágico evita atender la corporalidad de sus héroes. Los personajes trágicos no duermen ni comen, generalmente permanecen de pie, no tropiezan, no tartamudean ni llevan atuendos ridículos. Nada en ellos nos remite a su cuerpo, su materialidad. Incluso en el martirio, el espíritu se sobrepone al sufrimiento corporal. Por el contrario, llamar la atención sobre lo físico, resaltar la materia sobre la esencia son recursos de lo cómico;

de ahí la insistencia del escritor en todo lo corporal, entre otras cosas, las necesidades básicas y el paso ineludible del tiempo que envejece a Minos, a Pasifae y que debilita al Minotauro.

Cuando Bixler percibe que el mito ha sido degradado, no se equivoca. Ciertamente la transferencia al plano material de lo abstracto y elevado es un recurso de perversión, de humillación, pero debe indagarse cuál es la lógica de la voluntad artística que ha trasmutado en materia al espíritu. De la relación entre estos dos elementos distantes, de la forma en que el primero se introduce y se adueña del segundo es de lo que está hecha la farsa.

Quizá una de las tensiones dramáticas de esta tragicomedia fársica —que se resuelve en risa, asco, vergüenza— es la tensión entre el mito inmutable y el hombre contingente sujeto a la temporalidad histórica y a la pequeñez de su día a día. Hay algo en la farsa que dice: incluso lo “ideal” está preso en la carne y se convierte en desecho, en polvo. De este modo el símbolo que se encarna, necesariamente se desmorona. El signo teatral está vivo, y prueba de ello es su fugacidad, su “mortalidad”, su “desgaste” como símbolo. La historia se devora a los mitos y los defeca. La farsa tiene por tanto un elemento de lúcida crueldad.

Esta crueldad fársica conduce a una risa ajena a toda inocencia, es insensible y liberadora. Despierta una conciencia cruel, provocadora, lacerante. En México, varios escritores contemporáneos de Emilio Carballido y de la generación que lo antecedió produjeron textos teatrales con tratamiento fársico. Tal es el caso de Salvador Novo, Villaurrutia, Usigli; y posteriormente, de Luisa Josefina Hernández, Héctor Azar, Hugo Argüelles, Elena Garro, Vicente Leñero y por supuesto Jorge Ibargüengoitia.

Rastrear el género nos llevaría a ejemplos muy interesantes como *Todos contra el Payo y el Payo contra todos o la visita del Payo en el hospital de locos* de José Joaquín Fernández de Lizardi, *Los héroes del día siguiente* de Ireneo Paz, *Borrascas de un sobretodo* de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio o *Casarse con un difunto* de José María Rivera. Y actualmente a dramaturgos como Alejandro Liconá, Óscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Miguel Ángel Tenorio, Antonio Serrano, Sabina Berman, Jaime Chabaud, Flavio González Mello, por mencionar algunos.

De esta nómina merece una mención aparte Luisa Josefina Hernández, quien además de su importante producción dramática, ha

sido maestra de muchas generaciones y se interesó por la teoría de lo dramático y sus géneros; en particular por la farsa, a la que considera como el más complejo e inabarcable.

Tal como los géneros han sido definidos en el siglo xx, podemos denominar como farsas a textos de la antigüedad, como los de Aristófanes y Plauto. Luisa Josefina Hernández asegura que en lugar de la comedia, “Aristófanes inventó un género de raíz humana más misteriosa y de permanencia comprobable en casi todos los momentos de la historia: La farsa” (7).

Esto explicaría por qué desde la perspectiva de Aristóteles, las obras de Aristófanes son comedias mediocres y las rechaza por su tratamiento improbable. El filósofo exigía un realismo y una verosimilitud del todo ajenas a los textos aristofánicos de tan clara dinámica estética de exageración y mofa a partir de símbolos. Para Luisa Josefina, “Aristófanes no es un autor realista. La realización de sus obras con la realidad está muy lejos de ser directa, usa generalizaciones, alusiones, abstracciones bien conocidas por su público y que por ello funcionan en calidad de símbolos” (6).

De hecho, la farsa puede tomar como base un material trágico, cómico, melodramático, y dará, como es claro, resultados artísticos muy diversos y complejos para su estudio, montaje y clasificación. Bajo estas premisas, el concepto farsa no se reduce a los breves textos medievales que servían de relleno entre piezas serias, ni a una baja comedia cercana al vodevil o a las llamadas farsas de alcoba de Feydeau. La farsa hoy no es únicamente un género, sino el tratamiento, el estilo, el tono, con que se pueden abordar los otros géneros; es un híbrido que toma elementos básicos de alguno de los otros géneros y le añade su tono particular. De modo que puede hablarse de una tragedia, una pieza o una comedia farsicas.

La farsa resulta entonces un metalenguaje que se vale de un “pretexto” al que alude y parodia. Este pretexto puede ser un personaje, una situación, un relato previo, un vicio o un defecto. La farsa nos “hace ver” por exageración, lo que habiendo estado ya frente a nosotros como algo estimado y serio, se torna ridículo, absurdo y por lo mismo la anima un juicio más penetrante. Como en la caricatura, lo importante no es el resultado patente de la deformación de ciertos rasgos, sino los rasgos



originales, sobre los cuales se está haciendo una intencionada llamada de atención, un énfasis que puede mover a risa o a la desolación.

Si hacer teatro significa “dar a ver”, la farsa es “dar a ver dos veces” porque la deformación niega y también confirma la forma original. En ningún momento pretende ser imitación; es un proceso de simbolización que lleva implícito una sustitución de la realidad, según explica Claudia Cecilia Alatorre, alumna de Luisa Josefina:

[...] esta sustitución se hace a través de los elementos estructurales del drama, aunque no necesariamente los tres deberán presentar sustitución de la realidad, basta con que cualquiera de ellos reciba el proceso de simbolización, para que podamos hablar de una farsa.

La farsa persigue el escándalo, para lograrlo va a echar mano de todos los recursos posibles para “cargar de sentido” hasta el acto más trivial (Alatorre 112).

Cabe aclarar que lo que define a cada género, lo que habrá de darle su configuración, es precisamente la manera en que los elementos estructurales —carácter, anécdota y lenguaje— se relacionan entre sí y no sólo la naturaleza de los mismos. El dramaturgo hará un tratamiento de la realidad de acuerdo con una concepción ya estructurada de lo trágico, lo cómico, lo didáctico, etc., y será un subsecuente proceso de simbolización lo que lo llevará a crear una farsa. La farsa, como la parodia, no es un producto directo de la realidad sino que parte de un material artístico previo, mimesis de lo real al que transforma nuevamente.

Más que un género en sí, Alatorre considera la farsa como el *proceso de simbolización* que puede transformar cualquier otro género:

Entre la farsa y los demás géneros se da la misma relación que existe entre la palabra y la metáfora, es decir, farsa y metáfora son metalenguajes, que guardan una relación con el o los lenguajes, de manera tal que se vean ampliados en su significado, o bien, permitan asociaciones con otros significados.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> C. Alatorre, *op. cit.* 111.

Así pues, lo fársico es también “teatro dentro del teatro”, como en *Hamlet*, en *Seis personajes en busca de autor* o en *La vida es sueño*. Esta “representación representada” conlleva una mayor conciencia de “representación” y plantea por tanto otras dinámicas de distanciamiento/identificación. Si bien estas obras de Shakespeare, Pirandello y Calderón no son farsas, aquellos pasajes donde Hamlet manda escenificar por la compañía de trashumantes la muerte del rey, para evidenciar a su madre y padrastro, o la mascarada que organizan en *Enrique IV* o la representación que monta el rey para Segismundo, cumplen todos una función fársica de exhibición y mofa.

La farsa coloca un elemento en escena para que haga burla de sí mismo. Logra así una llamada de atención sobre el propio objeto. “Éste se mira” a sí mismo deformado, caricaturizado y obliga a su contemplación, a veces horrorizada y de desaprobación, a veces fascinante y liberadora.

La farsa es imitación que se evidencia, fingimiento que se muestra; no busca parecer natural sino artificial, destaca su propia artificialidad. Sobre esta duplicación de la mimesis y otros elementos fársicos en un drama de Carballido tratará el apartado siguiente.

### *TE JURO JUANA QUE TENGO GANAS*<sup>5</sup>

*Te juro Juana que tengo ganas*, una de las grandes farsas del teatro mexicano, fue estrenada en 1966 en Monterrey, y un año más tarde en la ciudad de México con gran éxito. En ella el escritor veracruzano regresó a sus temas de provincia, a sus dramas de puertas adentro, de falsa moral y patriarcado, de frustradas pero luchadoras protagonistas, de anhelos ahogados por imposiciones y por el qué dirán. En esta trama se desarrollan conflictos muy concretos y, a pesar de que la acción se sitúa en una

<sup>5</sup> Emilio Carballido, *Te juro Juana que tengo ganas*. Teatro, vol. I. México: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992. 9-73. (Todas las referencias a esta obra provienen de esta edición.)

escuela de la provincia mexicana en 1919, los caracteres, como anota Socorro Merlín, presentan rasgos actuales (265).

Las farsas se arriesgan a plantear un mundo inverosímil, ligeramente trastocado o rotundamente desequilibrado, que desafía al espectador al tiempo que lo invita a interpretar la acción desde nuevas coordenadas. La farsa instaaura reglas distintas, de vesania y desajustes, de personajes excéntricos, de situaciones imposibles en nuestra vida diaria, de obscenidades y agresiones que difícilmente toleraríamos en circunstancias normales. El ámbito, los caracteres o el lenguaje de este género teatral nos separan de tal modo de lo que vamos a presenciar que quedamos bajo resguardo. El auditorio, como explica el teórico Edward Wright (70), deberá aceptar ciertas improbabilidades para proseguir en un ambiente de aparente normalidad.

En las acotaciones finales de *Té juro Juana...*, su autor describió las características del montaje que permitirían esa distancia y reafirmarán el ridículo y la doble representación de la que ya he hablado:

La acción ocurre entre 1919 y 1923, con modas que no deben actualizarse, y es claramente una acción pretérita, llena de gestos marchitos, de ademanes que se han vuelto ficticios, como las ropas se han vuelto ridículas, como las viejas fotografías.

La escenografía debe ser apta, permitir cambios rapidísimos. Y debe tener un estilo unitario, que puede ser el que se quiera, pero muy cuidado en detalles y en conjunto. Lo preferible es art nouveau, pero caben lo naïf, o lo popular mexicano del XIX, o... (72).

La acción se lleva a cabo en cuatro habitaciones alternativamente: la sala, la cocina, la biblioteca y el salón de clases. Esta movilidad y la estructura episódica que imprimen el ritmo acelerado característico de la farsa, obligan a apresurados cambios escenográficos y a un esforzado trabajo actoral para lograr las rápidas transformaciones de los personajes. Tanto el tiempo vertiginoso, como la estructura fragmentada son imprescindibles, pues la intencionada artificialidad de la farsa obliga a continuos cambios que sorprendan y mantengan la atención del espectador alejada de una lógica pendiente de la probabilidad o improbabilidad

de lo que habrá de presenciar. Es una forma de adormecer al juicio racional que desearía de primera intención a la farsa, por su falta de veracidad, y al mismo tiempo es un medio de distanciamiento.

Carballido resolvió el problema del cambio de escenografías a base de telones y carros, de modo que la cocina (un fogón, su campana y un par de bancos), la biblioteca (un estante antiguo lleno de libros) y el salón de clases (donde el escritorio, un esqueleto y una carta botánica estarán sostenidos sobre la plataforma del maestro) entrarán y saldrán rápidamente de escena montados sobre ruedas.

En esta farsa intervienen siete personajes, cada uno inmerso en su propia problemática. Si bien hay una pareja central, los otros cinco no son en absoluto personajes circunstanciales; cuatro de ellos suman su conflicto al desarrollo de la trama principal, mientras que la última juega el rol de conciencia.

El título *Te juro Juana que tengo ganas* alude a la siguiente canción popular y picante:

Mañana por la mañana/ te espero Juana en mi taller./ Te juro Juana que tengo,/ ganas de verte la punta el pie,/la punta el pie, la rodilla,/ la pantorrilla y el peroné./ El día en que yo te vi/ me acuerdo./ Te juro Juana que tengo,/ ganas de verte la punta el pie./ El día en que yo te vi/me acuerdo que te besé/ y lo que entonces sentí/ mi linda Juana te lo diré.

Su letra atrevida se refiere a la atracción que despierta el cuerpo femenino y a las “ganas” de satisfacer ese deseo. La letra y la tonada son festivas y permitió al público que las conocía imaginar el tema y el estilo de la obra que habrán de presenciar.

La farsa da inicio con un primer parlamento de Serafina, anciana que alcanza los ochenta años, cuya voz es la experiencia y la verdad: “Ayer me pellizcaron los albañiles”; y al tiempo que se frota una nalga agrega: “Me sacaron un moretón” (14). El dramaturgo arriesga esta primera humorada, para dar el tono y poner al público en sintonía con lo que habrá de venir. Es un recurso elemental y efectivo. Se trata de una contradicción entre lo que el personaje dice y lo que es o hace,

pues su vejez no parece objeto de deseo; en segundo término, es una alusión procaz.

Cada uno de los personajes —a excepción de esta vieja, que ya conoce la vida y acepta quién es— vive un conflicto entre su verdadero ser y la imagen que desea proyectar: una imagen falsa y convencional que no coincide con su naturaleza. Los vemos pues, “re-presentarse” como caricaturas tiesas e irrisorias, con una faz burda y sobrepuesta. Con ella se nos van mostrando y los vemos actuar ridículamente para sí mismos y para los otros personajes.

Juana es una mujerona fornida, todavía guapa, de unos 40 años o poco más. “Parece un tanto estúpida, con rostro de muñeca bobalicona” (15). Al entrar en escena lleva su vestido de reina del carnaval de veinte años atrás. Está destinada a ser maestra de la escuela que dirige su autoritario padre, mas hay en ella una energía rebelde que no quiere renunciar a la vida y al placer. Se debate entre esta verdad interior y las convenciones sociales. Se defiende mostrando a los otros lo que ellos quieren ver. Los engaña sobre sus verdaderos propósitos y personalidad. Nadie sospecha que pueda ser ella quien ha publicado bajo seudónimo la noveleta de “moral dudosa” *Los caprichos de Chuchette*. Finge frente a Librado ser una mujer virtuosa, aún joven, sin compromisos, e incluso se engaña a sí misma creyendo que está enamorada de él.

Su coprotagonista es un jovencito muerto de hambre, un disléxico con aspiraciones de poeta que se vio obligado a casarse con Juana tras ser sorprendidos, por el padre de ella, en comprometedor intimidad. Lleva el absurdo nombre de Estánfor Vera; es becario de la escuela, en donde sufre todo tipo de humillaciones por parte de Juana y su padre. Todo lo resiste, esperando sacar provecho del matrimonio forzado consiguiendo un certificado falso de preparatoria para seguir estudiando en la capital. Carballido se vale de este incierto poeta como medio constante de comicidad. Hace concurrir en él dos recursos infalibles de lo cómico: juegos de lenguaje y un recurrente defecto físico. De este modo el personaje en cuya voz deberíamos encontrar lo sublime de la lengua, nos ofrece una continua y grotesca torpeza que anula cualquier lirismo.

SERAFINA: Al menos, debes agradecerle a Diógenes que estás becado.  
ESTÁNFOR: (*Se excita, golpea la mesa*) La esluca andaba mal y don Giódenes... (*Calla*) El plantel andaba mal y don Gió- don Diógenes quiso tener más alumnos de paga entera. Se consiguió una carta del boguernador, habló a los suminipios ¡pusiminios! ¡municipios! y logró que le mandaran estudiantes becados. Estoy debaco quebado becado por mi supinimio, no por don Giódenes (14-15).

El padre de Juana es un hombre rígido en el amplio sentido del término, su falta de flexibilidad lo convierte en el típico personaje de comedia. Es un carácter que confirma la premisa de Henri Bergson de que todo lo serio proviene de la libertad y por el contrario resulta cómico todo aquello que pierde naturalidad para ser mecánico, repetido, inflexible. El chusco Diógenes se concibe a sí mismo como modelo de “seriedad intelectual, respetabilidad, enclaustramiento, pedagogía”. Como director de una escuela mediocre, aspira a que le erijan una estatua o que alguna calle lleve su nombre. Se asume como un hombre intachable, pero clandestinamente mantiene relaciones con la bibliotecaria de la escuela, la señorita Chi, quien viene huyendo de un pasado deshonesto. En el cuadro IV del segundo acto, mientras ambos recuperan la compostura, arreglándose la ropa y el peinado, sostienen este diálogo:

DIÓGENES: Volvió a caernos encima la enciclopedia.  
EVANGELINA: (*Con la boca llena de horquillas*) No: fueron los atlas.  
DIÓGENES: ¿Los qué? ¡Evangelina! ¿Te está naciendo bigote?  
EVANGELINA: Son mis horquillas.  
DIÓGENES: Ah, me alegro. La faldeta salida..., el chaleco mal abotonado... Creo que ya estoy. La corbata en su sitio... ¡Ah, la Pasión, eje del mundo, fuente de los suspiros, brillo del sol, impulso de las olas! ¡Bésame!  
(*La abraza de golpe, la besa en la boca*) ¿Cuándo rayos vas a quitarte ese hocico de puerco espín?  
EVANGELINA: ¡Te dije que tengo aquí las horquillas!  
DIÓGENES: Me atravesaste el paladar. Y los labios. Ten. (*Se saca una de la garganta, se la devuelve.*) Deberías dejarte el pelo suelto. Y no usar lentes.  
EVANGELINA: No puedo. Tengo un pasado.

DIÓGENES: ¡Ah! ¡Evangelina! ¡Yo quisiera redimirte, darte mi nombre!... Pero la Institución, la Institución..., la posteridad... Yo soy hombre de temple: yo, personalmente, cara a cara, puedo plantarme ante la sociedad y decirle: ¡lancen la primera piedra! Pero tal vez le dieran a la Institución. Y ésa sí es más que yo. ¡Más que la dicha!

EVANGELINA: (*Desabrida*) Sí, me imagino. Siempre hay alguna institución que les impide redimirme. Gracias de todos modos (49).

El humorismo suprime aquí todo romanticismo; el arranque pasional del amante es anulado por una boca con horquillas; y la única intención sublime y valerosa que le conocemos a Diógenes se ve cancelada por una causa pedestre que sabemos falsa, pues no hay ninguna reputación que salvaguardar en la institución que él representa. A lo anterior debemos sumar el efecto gracioso que resulta cuando trasladamos a un tono solemne un trato familiar, pues genera un efecto de caricatura.

Una pasión que sucumbe frente al interés o un amor sacrificado por egoísmo podrían parecer indicios de un conflicto grave, pero en este caso es ligero y humorístico, pues se habla de cosas nimias como si fueran importantes, y la reiteración invalida toda grandeza de sentimientos o de principios. También resulta irrisorio que se pretenda sofocar leyes universales de la naturaleza humana mediante convenciones sociales o de una “institución”. Se supedita, pues, lo natural y común a un orden severo, arbitrario y de meras apariencias.

Mofarse de Diógenes y sus pretensiones permite agredir a un sistema autoritario e ineficiente. Será el personaje sobre el que se torne la mala fortuna, convirtiéndolo en víctima de la situación que él mismo provocó. Si la risa es una especie de castigo que la sociedad aplica a ciertos seres de conducta reprobable, Diógenes será castigado en lo que más estima: su imagen pública (como cuando en un intento desesperado por desaparecer las noveletas sentimentales escritas por su hija, es descubierto robando libros de la biblioteca pública). Nos remite al burlador burlado, que recibe su justo merecido, como Falstaff en *Las alegres comadres de Windsor*.

Otro personaje rígido y artificial es Librado, subdirector de la escuela y pretendiente de Juana. Es un individuo lamentable, maestro

gris y arribista, que reprime su naturaleza y aun su capacidad de discernimiento para ser del agrado de Diógenes. Siempre sabia, la vieja Serafina previene a Juana sobre este individuo: “Yo le veo cara de que está más enamorado de la escuela que de ti; ése quiere ser director; no me gusta nada” (31).

Para sacar a Librado de su exacto universo y exponerlo a sus instintos, entra en escena Inesita Mercado. Inesita es tratada como una niña a pesar de sus veinte años. La mandan a clases particulares para que no aprenda cosas malas en la escuela; aunque, como ella misma aclara entre risitas al torpe y acorralado Librado, sabe muchas cosas y quiere que él le enseñe más. Inés se desenvuelve entre sus dos personalidades: la niña inocente que todos perciben y la oculta mujer que quiere vivir su sexualidad, situación que por supuesto no pasa desapercibida a la mirada experta de Serafina.

Librado se niega a escuchar las necesidades de su cuerpo. Pretende encerrarlas en el deber ser, en un universo controlado y coherente como un archivo. Prestar atención a sus deseos es una debilidad ocasional que no se puede permitir. Su “decencia” y su sentido común le ordenan cuidar sus intereses y mantenerse al margen de la pasión. Por eso, al tiempo que declara su carta de principios morales, desabotona la ropa de Inesita “...como si sus manos fueran independientes”(46). ¡Qué interesante recurso es éste anotado por las didascalias! ¿De quién son entonces esas manos? ¿Qué fuerza las mueve? ¿De quién son los instintos que conducen hasta ese cuerpo juvenil que se ofrece? ¿Será que esos momentos definen al ser y no todo un aparato racional y represor? En este fragmento tan breve y mediante un recurso bastante usual, la confrontación ser/deber acontece y es absolutamente teatral. Por una parte tenemos un texto dialogado que expresa mediante la convención de la lengua lo que es decente; a la vez que las acotaciones del paratexto describen los gestos y actitud corporal del profesor. Así se nos muestra el ser que aflora a pesar de la represión, una sexualidad inminente, que no puede ser negada por más tiempo. Somos testigos del conflicto por el que atraviesa el insulso maestro puesto que “ocurre” en escena.

He hablado anteriormente de la doble representación como uno de los rasgos de lo fársico. Veamos algunos ejemplos.



En el cuadro II del primer acto, Juana ensaya ante el espejo una difícil conversación que sostendrá con Librado. Actúa para sí y para el público. La vemos actuar que actúa. Nos hace “mirar dos veces” para obligarnos a constatar cuán artificial es lo que vamos a presenciar a continuación.

También observamos al ridículo poeta, quien se desdobra y para ser su propio interlocutor o bien se dirige a un esqueleto diciéndose/ diciéndole: “Te conozco muy bien, Estánfor Vera, te conozco” (35). Entabla así una lucha con sus propias contradicciones: madurez-inmadurez, debilidad-fortaleza, sencillez-ambición, como cuando se lee en voz alta su cuaderno de pensamientos, con ideas como: “Creo que yo podría ser digno, elegante, seductor, muy fácilmente. Pero no hay que gastar la vida en lo que no nos importa a fondo. A mí no me interesa ser todo eso”. Y aclara tras cerrar su libreta: “Muy poco, si acaso” (35).

Con Evangelina Chi, Carballido utiliza otro recurso. La señorita Chi no actúa para sí misma, representa un papel para los otros mientras a solas monologa con franqueza, y de esta manera conocemos su verdad. Es uno de esos personajes cómicos que no son conscientes de su torpeza, rareza e incongruencias. Las didascalias precisan que debe vestirse y moverse “como bibliotecaria”, es decir, no lo es, simula ostensiblemente serlo; lleva lentes y chongo como un disfraz que le impone la sociedad por su pasada conducta inmoral.

Gracias a su monólogo sabemos que tuvo que huir de su ciudad a causa de unas fotos que circularon de ella con su amante. Ella misma considera que su comportamiento no es malo:

Pero yo digo: si fui devota y buena hija y hacendosa. Si me porté muy bien, minuto tras minuto, todos los días del mes... Y solamente cada quincena si acaso, nada más un ratito... iba yo con aquel señor; un señor muy serio y decente, ya maduro, y tan buena persona... ¡Y tan guapo...! Sólo que era casado, claro. ¿Por qué tienen que ser esos ratitos los que cuentan? Hay gentes malas, ladronas y aprovechadas, prostitutas... que ocupan altos puestos y que por ahí pasean sonriendo con la cara muy alta... ¿Y yo? (42).

Con esta simpleza admite su “deshonesto” proceder. Su aparente ingenuidad relativiza la decencia, y se nos presenta como una mujer cómicamente

desajustada al orden moral y social. Causa gracia que su falta sea invisible para ella, pero obvia para el espectador, y su autoindulgencia la exhibe.

En el cuadro VII del acto segundo, todas las habitaciones se iluminan, la biblioteca, la sala, la cocina, el salón de clases. Y desde cada uno de estos espacios los personajes hablan de su forma de ser y se preguntan quiénes son y cómo alcanzar lo que desean. Con este recurso logra Carballido por simultaneidad y fragmentación hacer ver que todos los personajes, a solas y en confianza, se hacen las mismas preguntas y cargan el peso de una máscara.

“Sólo hay espejos de feria, que nos deforman. El caso sería andar con el rostro desnudo” (53), dice Estánfor. Precisamente tales espejos son el procedimiento de la farsa para desnudar y deformar, para mostrar la caricatura que siempre alude inmisericorde a su original, como un esperpento.

Nuevamente Carballido reconstruyó un asfixiante mundo de pequeñas habitaciones de puertas cerradas e infierno grande; y otra vez, como en *Rosalba y los llaveros*, su protagonista es una mujer que no se conforma y es factor de cambio. Juana sueña, imagina otra forma de vida, por eso escribe historias escandalosas. Juana posee tanta capacidad lúdica y convicción que se engalana con su viejo vestido de carnaval y espera ese tiempo de milagros —como ella lo llama—, donde es posible salir de la rutina. Juana entiende perfectamente lo que es el carnaval en la vida: un permiso, un paréntesis para vivir un mundo artificial y poder así continuar con la vida rutinaria.

La fiesta, el relajo, el carnaval son momentos escasos, tiempo de excepción para dejar lo cotidiano y los deberes. Juana dice sabiamente:

Yo no creo que la vida sea una fiesta. Yo estoy segura que debe ser una cadena de días iguales, de obligaciones y compromisos, de trabajo, de responsabilidad... Eso me han dicho siempre y yo lo creo. Podemos de vez en cuando tener algunas diversiones muy pálidas, para volver después a lo mismo. Estoy segura que así es. ¡Pero yo pensé siempre que iba a pasar algo muy grande! Como aquel carnaval, como un gran baile de disfraces, como un paseo en lancha donde todos los hombres son guapos y traen guitarra y cantan bien. No lo pensé muy claramente, sólo que lo esperaba yo, de algún modo, como si me dijeran al oído: “¡Ya va empezar el circo! ¡Ya vienen los milagros!” (50).

Otro aspecto inherente a la farsa desde tiempos antiguos —tanto en los ritos fálicos como en las fiestas medievales— es su agresividad. También podemos hallar agresión en la comedia, pero más que una forma de hostilidad es una convicción de quien agrede desde la razón. Para Eric Bentley la farsa no llega a consumarse sin agresión. La violencia le es inherente, con la suerte de que quedamos al margen de sus efectos, aunque los disfrutamos. Oímos los insultos, presenciamos el escarnio y los disfrutamos. Los personajes de *Te juro Juana...* agreden continuamente con palabras, con actos, con su actitud despectiva hacia los otros.

Desde nuestra alevosa posición de observadores, reímos y agredimos a un tiempo. Los defectos, torpezas e incongruencias de todos los personajes son evidentes y reiterados. No nos queda la menor duda de que somos más adaptados y más diestros que ellos; somos moral y prácticamente superiores, de modo que cualquier identificación queda cancelada.

Cuando dentro de una dinámica fársica se denigra a otro, nuestros instintos agresivos pueden aflorar y no resultarnos tan desagradable como podríamos suponer, no obstante que como espectadores somos también objetos de la violencia que se despliega en escena. Cuando las frases que humillan, además de ser hiperbólicas, logran disminuir al agredido frente a los ojos del observador hasta convertirlo en cosa o en algo inferior a lo humano, desaparece en nosotros toda empatía y compasión. La risa es posible cuando no interviene el buen corazón y cuando, al removerse ciertas represiones, nos entregamos al placer de la crueldad.

Juana insulta a Estánfor diciéndole: “Tal vez la vida de sus lombrices justifique la presencia de usted en el universo”. Por el tono de la obra, el sentido humillante y escatológico de la frase y la calidad humana que hasta ese momento ha mostrado Estánfor: pobre, pediche, hambriento, ridículamente disléxico, egoísta, infantil y torpe, el insulto de Juana provoca risa. Estánfor es un poeta con problemas de lenguaje, que se rige por su estómago. Esto último puede asociarse a la idea de Freud a propósito de que la comicidad tiende a “disminuir la dignidad de cada hombre al indicar su debilidad totalmente humana, pero sobre todo la dependencia de sus logros intelectuales con respecto a sus necesidades corporales” (Pavis 81).

Un ejemplo de hilaridad, provocada por la violencia, exageración y confusión fársica es el que nos ofrece la primera escena del segundo acto. A estas alturas de la trama, el público ya se ha familiarizado con los personajes, está al tanto de su temperamento, de los antagonismos existentes entre ellos, así que puede imaginar las consecuencias que sobrevendrán si Juana es sorprendida en el cuarto de Estánfor. Los requerimientos de éste para que Juana cumpla con sus deberes de esposa se ven interrumpidos por los firmes toquidos de Diógenes en la puerta. Asustada, Juana se desmaya y es literalmente arrastrada por Estánfor, quien la dobla, la acomoda, la vuelve a doblar —según apuntan las acotaciones— para esconderla bajo el escritorio y hacer creer que oculta un perro.

Así Juana queda reducida a un objeto. Su cuerpo es el de una muñeca sin voluntad propia. Mientras ella permanece oculta, el padre explica a Estánfor que su hija tiene en puerta un buen partido que podría sucederlo en la dirección y sostener el prestigio de su institución. Y le aclara “Es una imbécil, pero eso no obsta para que yo desee su dicha” (37). El padre es ahora quien decide sobre Juana y la denigra, pensando en su propio beneficio. Ella es también una marioneta en manos del padre.

Juana se ve obligada a ladrar, gruñir y morder como un perro, situación ridícula que sin embargo le permite agredir al padre con un mordisco. Un mismo hecho es visto desde dos perspectivas: una real y otra ficticia, y el público disfruta doblemente pues ve el ridículo de Juana y sabe el engaño del que es objeto el padre. Este juego corresponde a un *quid pro quo*, esto es, tomar un “que” por un “aquello que”, recurso muy propicio para lo cómico. La situación tiene dos sentidos: una ficticia —creada por Estánfor y en la que cae Diógenes—; y otra real —conocida por Juana, Estánfor y el público. Este hecho permite una complicidad entre los espectadores y dos de los personajes. Participamos de una verdad desconocida para un tercero, y eso nos coloca en una favorable ventaja para presenciar y “participar” del engaño del que es objeto el presuntuoso padre.

Para Librado como para Diógenes, las instituciones y sus intereses son más importantes que las otras personas; inmersos en su egoísmo olvidan que esta obstinación los conduce a sacrificar su propia dicha.

Al reflexionar sobre la felicidad, Diógenes intuye que quizá provenga de actuar de acuerdo a nuestra propia naturaleza, a la cual debemos escuchar. Él se precia de conocerse, pero su siguiente pensamiento regresará a lo superfluo y concederá mucho mayor importancia a su imagen y la posteridad. Lo profundo cede a lo superfluo, la esencia a lo superfluo y pasajero. Esto se refuerza con el siguiente parlamento: “Cuando ya seas anciana y te lleguen cartas a la escuela que yo fundé, y leas en los sobres que ya la calle no se llama Los Topes, sino que dicen: calle de Diógenes Feria, 32...” (40).

Los personajes cómicos ignoran sus faltas y están inmersas en ellas. Diógenes no sabe que es un mal maestro, una mala influencia y que su escuela es deficiente; Chi no comprende en qué radica lo reprochable de su conducta; Librado no admite que lo mueve el interés y que está cavando su propia tumba. Son en cambio, Juana, Estánfor y muy claramente Inés, quienes actúan siguiendo sus instintos para alcanzar la libertad. Hay pues dos tipos de farsa: la que libera y la que aprisiona. El fingimiento, siempre con su tamiz de ridículo e inautenticidad, sirve para lidiar con la contradicción entre la moral y la carne, entre la sociedad y el individuo.

Ninguno de los personajes de esta divertida farsa se afana por altos valores ni se rige por nobles principios: el interés, la vanidad, el prestigio, ejercer su voluntad y satisfacer sus deseos son su motor básico. Juana, Estánfor, Diógenes, Librado e Inés se inclinan, unos convencidos y otros a pesar de sus represiones, por la sexualidad. A la farsa como a la fiesta medieval, las rige el *principio de la vida material y corporal*, como lo llamó Bajtín, que en el *Gargantúa* de Rabelais encontró su mejor ejemplo. Así como en toda farsa, no triunfa la abstinencia, ni el decoro sino el gozo, la abundancia y la búsqueda de satisfactores, en el carnaval se atiende a los instintos ya que después vendrán los días de guardar.

La felicidad, la dicha si se encuentran, son pasajeras. Carballido sabe que nada es definitivo; los triunfos y los fracasos nos alcanzan y nos dejan irremediabilmente. No cree en lo solemne. Su obra estética de emociones, intenciones y posibilidades particulares, hace más fácil nuestra existencia. En esta farsa nos invita a reflexionar sin ceremonias en la felicidad. ¿Estará nuestra felicidad en la imagen que dejemos a la posteridad, como cree Diógenes; en asegurar una vida segura y regida

por el justo medio, como aspira Librado; o será mejor arriesgarse, tomar lo que se va presentando con el brío inexperto de Estánfor e Inesita, o con la jovialidad interior de Juana?

*Te juro Juana...* sólo busca la risa ligera, frenética quizá, en momentos de intensa hilaridad; pero su humor no es ríspido ni agresivo. Sabiamente Rosario Castellanos afirmaba que debemos dudar de todo aquello que no resista la prueba del ridículo. En *Te juro Juana...*, Carballido pone en boca de su inmaduro poeta la siguiente idea: “No importa ser ridículo, puesto que todos somos ridículos. Lo que sí importa mucho: darnos cuenta y reírnos de nosotros mismos” (34). Sus personajes son comunes aunque un tanto excéntricos, simples y bivalentes, intencionales oxímoron de ellos mismos. El diestro dramaturgo apostó por situaciones risibles en virtud de su falsedad, por hacer obvio lo artificial de las conductas y el *ethos* de quienes las encarnan, por presentar el ritmo acelerado y la estructura fragmentada de lo farsico.

Como dije anteriormente, los personajes desconocen quiénes son, levantan falsas efigies de sí mismos, actúan para nosotros y se afanan por la búsqueda de la satisfacción de su propio placer o sus conveniencias. En el desarrollo de la trama los personajes se irán despojando de sus caretas, incluso de la convención de la “cuarta pared”,<sup>6</sup> que romperán casi al caer el telón, dirigiéndose al público y aludiendo abiertamente a su propia comedia. Pero lejos de cualquier didactismo, esta farsa que se ha propuesto develar verdades, sale airosa y se mantiene escéptica: “el conocimiento de uno mismo raramente mejora nada” (35), declara Estánfor.

#### LA CONTRADICCIÓN COMO CONOCIMIENTO

Carballido lo mismo escribió farsas en el sentido puro del género —a las que él mismo calificó así— que empleó lo farsico como un tono para

<sup>6</sup> Noción de Stanislavski para asegurar la privacidad y autenticidad de los actores respecto de la mirada del público.

tratar la tragedia, la pieza, la comedia, etc. La pureza y la clasificación nunca estuvieron entre sus preocupaciones de genuino artista, pues como él mismo expresa: “cada obra es un universo autónomo con leyes que debemos descubrir mientras lo ponemos en marcha” (1995, 40).

El análisis de sus obras farsicas permite destacar aquellos elementos que producen una relación de extrañamiento frente a la escena. La exageración y la constante “representación-representada” no buscan imitar la realidad sino hacer patentes la deformación y parodia de sus referentes, ya sea personajes, situaciones, temas, mitos, principios, estereotipos, que son de por sí un reflejo alterado de lo real. Lo farsico es pues un metalenguaje que se vale de un “pretexto” al que alude y parodia. Como una caricatura que elige algunos rasgos y los enfatiza.

Por ello este género es cruel y absurdo, grotesco y altisonante. Todo bajo su lente se resquebraja y rebaja. En su *Teseo*, Carballido alejó a sus personajes de lo heroico y olímpico; puso ante nuestros ojos su cuerpo y sus necesidades, y al volverlos tan mundanos nos mostró cómo lo sublime participa también de lo prosaico y contingente.

Lo farsico se caracteriza también por una dosis de violencia que permite dar salida a nuestra agresividad de espectadores. Nos libera de prohibiciones y nos permite contrarrestar el poder de aquellas instituciones, individuos o valores que, sólo durante el carnaval, el relajo, el chiste o la representación teatral —en tanto tiempo y espacios de permisión— somos capaces de transgredir.

La farsa es hermana de la comedia pero dialoga con el sufrimiento, pues en ella palpita el sentido trágico (por absurdo) de la vida; no obstante, elude el dolor directo mediante la risa y el antisentimentalismo.

Cuando nos preguntamos si lo que a diario nos acontece es fruto de nuestra buena o mala suerte, la farsa parece tener una respuesta. Carballido nos dice, en palabras de Fifi, una de las entrañables protagonistas de su drama *Orinoco*:

Figúrate: tanto asesinato, tanto horror, violaciones, pueblos ardidados, bombas, destripamientos, avionazos, secuestros, volcaduras y choques, todo... Y lo raro es que a algunos nos pasó menos que a otros. Es de no creerse las cosas que no le pasan a una en la vida (31).

Todo es del color del cristal con que se mira, parece decirnos Carballido; es una cuestión de actitud, de la relación básica y a veces involuntaria que establecemos con el destino. La historia de la mujer que ve comprometida su reputación puede dar como resultado la tragedia de *Otelo*, una farsa de alcoba de Feydeau o la enredosa e hilarante obra en un acto *El espejo* de Carballido: cosa de perspectiva. Una hija que tiene ante sus ojos a un padre a quien ella ha decepcionado y cuya imagen pública se ha venido abajo mientras el viejo sufre un colapso, podría apuntar hacia el *Rey Lear*, mientras que en Carballido es *Te juro Juana...*, donde lo terrible se trastoca en humorada: cuando el ridículo Diógenes “se ahoga, escupe el té, queda sin habla, manoteando”, como si le fuese a dar un infarto, y Juana le dice —“Ay, papá, no abras así la boca ni peles tanto los ojos, que siento muy feo” (63).

Lo fársico, tan agresivo, tan grotesco, a veces tan banal, es lo teatral exacerbado. Se devora toda realidad para volverla pura representación. Desde su perspectiva el mundo y el destino son una completa falsedad: toda certeza peligra de convertirse en burla y el mundo es un escenario mecánico, artificial, sin esencia, en el que vivimos representando nuestra propia existencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- Carballido, Emilio. “Sobre la formación del dramaturgo.” *Repertorio* 12 (1989): 8-9.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. Vol. I. México: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Orinoco, Rosa de dos aromas y otras piezas dramáticas*. México: FCE, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Carpintería teatral.” *70 años de Carballido: Homenaje nacional*. México: CNCA/INBA, 1995: 40-41.
- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. México: Paidós, 1988.
- Bergson, Henri. *La risa*. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- Bixler, Jacqueline E. *Convención y transgresión: El teatro de Emilio Carballido*. México: Universidad Veracruzana, 2001.
- Castellanos, Rosario. *Juicios sumarios*. México FCE/CREA, 1984.
- Espinoza, Tomás. “Por instinto, a todo empiezo por darle forma de teatro: Entrevista con Emilio Carballido.” *Pie a tierra. Gaceta de la Universidad Veracruzana* 3.31: 2-6.



- Freud, Sigmund. "El chiste y su relación con el inconsciente." *Obras completas*. Vol. I. Madrid: Biblioteca, 1948. 833-947.
- \_\_\_\_\_. "El humor." *Obras completas*. T. XXI. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1955. 245-252.
- Hernández, Luisa Josefina. "Un enfoque teórico de la farsa" (introd.) Karl Sternheim. *Los calzones*. México: UNAM, 1977.
- Kenneth Knowles, John. *Luisa Josefina Hernández: Teoría y práctica del teatro*. México: UNAM, 1980.
- Leñero, Carmen. "Teatralidad y percepción." *Revista Fractal* 6.20 (2001): 23-38.
- Martínez, Uriel. "Dos comedias y una farsa de Emilio Carballido." *Escénica* 10 (1985): 85.
- Merlín, Socorro. *Catálogo de la obra de Emilio Carballido (1946-1967)*. Vol. 1. México: UAP/Tablado Iberoamericano, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo de la obra de Emilio Carballido (1968-1989)*. Vol. 2. México: CNCA/INBA/CITRU, 2002.
- Partida, Armando. "Entrevista con Emilio Carballido." *La Cabra* 8 (1979): 5-7.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. España: Paidós, 1998.
- Peláez, Silvia. *Oficio de dramaturgo*. México: 2000.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. México: FCE/CREA, 1984.
- Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual*. México: FCE, 1962.

# LAS FORMAS DE LA TRADICIÓN: MODELOS Y EJEMPLOS<sup>1</sup>

CATERINA CAMASTRA

## 1. EL *SON JAROCHO*: TRADICIÓN Y UNIDAD DEL DISCURSO

Helena Beristáin, en su manual *Análisis e interpretación del poema lírico*, propone una definición medular: “‘Texto’, es decir, discurso acabado y fijo, como producto, en oposición a ‘discurso’, que es proceso” (23). Podemos decir que el texto es la manifestación tangible que actualiza una

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana bajo la dirección del Dr. Efrén Ortiz Domínguez, titulada “La poesía popular jarocho: formas e imaginario”. Otras partes de la investigación han sido publicadas en los siguientes artículos: “A vuelo de pájaro. La veta popular en cuatro poetas mexicanos”, *Contra-punto* 1 (2005): 90-115; “También cultivo una flor. Arcadio Hidalgo: semblanza de un trovador jarocho”, *La Palabra y el Hombre* 133 (2005): 37-59; “El guapo, los negros y la fandanguera: de la teatralidad barroca a la teatralidad jarocho”, *Investigación Teatral* 8 (2005): 9-32; “Lotería de sones jarochos. La emblemática en la cultura popular”, *Revista de Literaturas Populares* VI-1 (2006): 128-152; “El Negrito Poeta mexicano: ecos y reencarnaciones”, *Texto Crítico* 21 (2007):

abstracción, el discurso; sin embargo, la definición es más rica. El aparente binomio entraña toda la complejidad de relaciones del discursar sociocultural: un texto es, en realidad, producto de múltiples discursos que en él se entrelazan, y es a su vez disparadero y continuador del proceso. Y todo discurso que con fines analíticos identifiquemos y deslindemos será a su vez producto y generador de otros discursos. Las relaciones que se establecen son también complejas, a veces jerárquicas (ej. una concepción ideológica que se articula en discursos normativos), a veces en constante tensión circular (ej. el sistema literario que nace del sistema de valores de su época, y a su vez lo influencia y modifica). Finalmente, la sugerencia de la autora de una conexión entre la función fática de la lengua y la ritualidad, para “establecer y conservar contacto con alguna fuerza divina o mágica” (27), cobra especial relevancia, proporcionando un puente analítico entre la investigación más estrictamente lingüística, el mundo imaginario que subyace y el discurso en las modalidades de su existencia.

Siguiendo los términos de la definición de Beristáin, cada interpretación, cada ejecución de un son, es decir, cada texto, es el producto de dos niveles de discurso (en realidad, de muchos más que dos; sólo se trata de un deslinde analítico). En primer lugar, el son jarocho puede ser descrito como discurso basado en la transformación dinámica, la recreación de concepciones comunes y temas compartidos. Además, existe un repertorio de modelos formales que contribuye a la cohesión discursiva, a la colocación de cada texto al interior de la tradición. Los intérpretes y creadores contemporáneos del son jarocho están conscientes de la pertenencia de su quehacer a un discurso tradicional que se manifiesta por medio de un repertorio de modelos formales. Gilberto Gutiérrez, del grupo Mono Blanco, comenta que “la tradición son las formas, la innovación son [*sic*] como encontrar nuevas maneras de decir finalmente lo mismo, porque seguimos hablando de las mismas cosas que le han preocupado al ser humano”. Patricio Hidalgo, del grupo Chuchumbé, reflexiona sobre “la estructura de la

29-45; “Entre aguanieve y aguarrás: las coplas líquidas en el son jarocho”, en Aurelio González, Mariana Maserá y María Teresa Miaja (eds.), *Lyra Mínima: Del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno* (México: El Colegio de México / UNAM, 2010) 219-236.

versada española que tenemos acá y claro que a la cuarteta, la quintilla o a la décima nosotros la vestimos con nuestras características, con nuestra manera de pensar”. En segundo lugar, cada son individual es un discurso cuyas actualizaciones textuales vienen siendo, precisamente, las interpretaciones (aquí en el sentido de ‘ejecuciones’, sin que dejen de ser ‘lecturas’):

Al son en México no se le puede dar el tratamiento de “canción”. Yo defino al son mexicano como “una estructura rítmico-armónica con una melodía base definida”. Esta estructura puede incluir una predefinida modalidad literaria (coplas, seguidillas, octosílabos o no, cómo se repetirán, la posible existencia de un estribillo, etc.). Existen regiones con más rigidez. Pero si hablamos del son jarocho o huasteco, las libertades creativas e interpretativas son enormes. Un son se parece más a una pieza de jazz (tema, armonía base, desarrollo, improvisación) que a una canción. Además es cíclico (un formato de estrofa-interludio que se repetirá un número indefinido de veces, entre la entrada y el fin) [...] Personalmente, cuando intento explicar esto a músicos que tocan otros géneros, mi ejemplo favorito es decir que, en un fandango, lo correcto sería “vamos a tocar ‘UNA guacamaya’” (frase que además escuché en fandangos, hace años), porque “vamos a tocar ‘LA guacamaya’” implicaría que sólo hay una manera de interpretarla (Palafox Méndez, 26 feb. 2003).

El repertorio formal no está constituido sólo por estructuras de versos y estrofas, sino también por características melódicas, rítmicas, musicales. En términos generales, la relación entre la poesía y la música es obvia: una de las bases de la poesía es la música del lenguaje. Sin embargo, no toda poesía viene acompañada de música instrumental y canto, como es el caso del son jarocho. Además, no se trata de un mero acompañamiento de trasfondo, sino de una parte vital y medular que se repercute en el nivel semántico y simbólico. Por ejemplo, existen algunos sones, como “El Cupido” y “La lloroncita”, que se pueden tocar tanto en modo mayor como en modo menor. El modo mayor es más alegre, aunque puede llegar a ser melancólico a veces, mientras que el modo menor es definitivamente triste y desgarrador. “El Cupido” siempre tiene que ver con querellas amorosas; sin embargo, en modo mayor es el angelito travieso y coscolín; en menor, el arquero de puntería mortal. En las siguientes dos coplas la diferencia es evidente:

1. Cupido me dijo a mí  
que no me malbaratara,  
que primero andara el mundo  
y después que me casara.
2. Cupido, como cantor,  
cantó un verso lastimero:  
en la cárcel del amor  
hoy se encuentra prisionero,  
sufriendo del desamor  
de unos ojos traicioneros.

De manera similar, “La lloroncita” en modo mayor admite una que otra sonrisa entre lágrimas, mientras que en menor el llanto es desesperado. Véase el contraste entre las dos coplas a continuación:

3. Cada vez que cae la tarde,  
en vez de llorar me río:  
me acuerdo de los besitos  
que te daba junto al río,  
con tu boquita temblando,  
pobrecita, tendrías frío.
4. Cuando yo estaba en prisiones  
solito me entretenía,  
contando los eslabones  
que mi cadena tenía:  
si eran pares o eran nones,  
eso sí no lo sabía / yo solito lo sabía.

La cuestión es más sutil. La copla siguiente de “El Cupido” cambia su tono de bromista a quejumbroso según se cante en modo mayor o menor:

5. Cupido me aconsejó,  
cuando fue mi consejero:  
me hubiera cuidado yo  
con la mujer que yo quiero,

no le des todo el amor,  
ni le des todo el dinero.

Antes de pasar a la descripción del repertorio de metros y estrofas, es necesaria una breve reseña de las características rítmicas de la música del son, porque el ritmo musical está íntimamente ligado a la métrica del verso. Laura Reboloso considera que la complejidad rítmica del son jarocho es tal que hace en extremo difícil su transcripción y descripción. Carezco de las competencias específicas para emprender la tarea. Por consiguiente, los apuntes que siguen deben entenderse como parciales e impresionistas, destacando tan sólo algunos rasgos sobresalientes.

El ritmo tiende a ser uno de los elementos de continuidad en una tradición musical, variando menos que, por ejemplo, la melodía (Merriam 310). Patricio Hidalgo señala: “Lo tradicional del son para nosotros es un sistema de estructuras, rítmicas, sobre todo rítmicas. El son jarocho como género musical parte de una estructura rítmica, que tiene que ver con la percusión que es la tarima”. La complejidad de ritmos se explica por el triple origen del son jarocho: indígena, hispano, negro. Rolando Pérez Fernández argumenta que la influencia indígena ha sido bastante marginal:

En el último siglo de la etapa colonial, los mulatos y los negros libres, junto con los indomestizos, eran ya el germen de la nueva nacionalidad mexicana, mientras los indígenas casi constituían una nación separada dentro de la nacionalidad [...] Finalmente se produjo en México una interinfluencia entre las culturas africana e hispánica que dio origen al canto y al baile mestizo (5).

Sin embargo, es incontrovertible la presencia de una vertiente indígena en el son jarocho, localizada principalmente en la sierra de Los Tuxtlas y en la de Santa Marta-Sotepan, donde se cantan sones en idioma popoluca.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> El son se canta mayoritariamente en castellano; sin embargo, dos lenguas indígenas habladas en Veracruz también aparecen. Alfredo Delgado Calderón reporta la presencia del son jarocho entre los popolucas desde 1856 (43); Arcadio Hidalgo cuenta cómo aprendió

La contribución musical indígena al son jarocho son unos ritmos con cadencia constante (muy afines, por ciertos, a algunas danzas barrocas), sin la polirritmia característica del son sureño (cuenca del Coatzacoalcos), llanero (Papaloapan Sur) y norteño (Papaloapan Norte).<sup>3</sup>

Según Reboloso, la complejidad rítmica del son jarocho estriba en los desfases temporales que se verifican entre la melodía (normalmente llevada por la guitarra de son o requinto), la armonía (a cargo del acompañamiento de las jaranas), la percusión del baile zapateado sobre tarima, y el canto. Tales desfases se conocen como ‘contratiempos’ o ‘contrapunteos’. Cada son posee su fraseo rítmico peculiar, sobre el que se juegan las variaciones: la mayoría de los sones tiene acento sincopado, y en algunos, los *atravesados* (“El pájaro carpintero”, “El cascabel”, “El buscapiés”, por ejemplo), la síncopa es todavía más compleja.

Pérez Fernández describe algunas de las características que dieron origen a dicha polirritmia: “Los ritmos coloniales son predominantemente hispánicos y están tipificados en el metro dual de tres por cuatro-seis por ocho, a la vez que la influencia negra aporta la sincopación casi invariablemente dentro de un compás de dos por cuatro” (9). El mismo autor destaca un dato importante: cuando llegó a América, la música española ya traía influencia negra, porque la presencia de africanos en la península ibérica se remonta a principios del siglo VII (24). Una de las variaciones rítmicas más importante es precisamente la alternancia entre el compás de 3/4 y el de 6/8, es decir, la relación sesquiáltera, *sex qui alterat*, ‘seis que altera’. El origen árabe de la sesquiáltera en la música española parece bastante probable: Pérez Fernández destaca que fue particularmente frecuente en Andalucía desde el siglo XV (69) y en general en los antiguos romances españoles cantados (84). El mismo autor subraya también que:

una copla en náhuatl de “un indio [que] estaba dale que dale con un tamborcito, tocando ‘La bamba’” (Ramos Arizpe 107).

<sup>3</sup> Sigo la clasificación territorial propuesta por Francisco García Ranz y Ramón Gutiérrez Hernández en *La guitarra de son* (106 -107).

El empleo del sesquiáltero es un importante elemento rítmico que la música española comparte con la africana [...] [:] existen en la música de origen hispánico dos pulsaciones conductoras de la relación de 2:3, las cuales, a través de un proceso de transculturación con la música africana, adoptan en América un agrupamiento asimétrico o aditivo, enriqueciendo sensiblemente su sistema rítmico (69 -70).

Aparte de la sesquiáltera y del principio aditivo, “existe en la música africana y en la música afroide de América una propensión a la binarización de los ritmos ternarios del canto” (105), que complica ulteriormente la gama de variaciones rítmicas:

La tendencia binarizadora africana [parte] del canto y en muchos casos, aunque no en todos, termina por transformar también los ritmos instrumentales, que se adaptan al ritmo binario o ternario-binario del canto. En consecuencia, la binarización del acompañamiento instrumental —cuando ésta ocurre— es más tardía que la de la línea melódica, lo cual produce un desfasamiento en las etapas del proceso binarizador correspondientes al ritmo vocal y al de los instrumentos acompañantes (108).

El canto, y a través del canto la poesía, juega un papel importante en el contrapunteo rítmico sumariamente descrito arriba. Por un lado, como veremos, la polirritmia involucra la polimetría, además de variaciones de la distribución acentual en el verso que en algunas ocasiones llegan a implicaciones fonosemánticas muy interesantes. Por el otro, la música instrumental y la percusión del zapateado *descansan*, es decir, disminuyen el volumen y los cambios rítmicos, cuando se canta una estrofa, para que se pueda oír.

## 2. EL VERSO EN EL SON JAROCHO: METROS Y RITMOS

Pérez Fernández destaca cómo los patrones rítmicos derivados de la transculturación latinoamericana se ajustan al verso octosílabo, metro por excelencia de la poesía popular española. El octosílabo juega sin



duda un papel protagónico; sin embargo, el análisis nos revela que no es el único metro usado en el son jarocho. A continuación se intenta una reseña de los modelos métricos y rítmicos encontrados en los sones del corpus, siguiendo principalmente la clasificación propuesta por T. Navarro Tomás en *Arte del verso*, por basarse declaradamente en “el ritmo oral” (23), “el que el oído percibe” (24).

### *Pentasilabo*

Por su brevedad y musicalidad, el pentasilabo evoca cierta tonadita de conjuros populares y cancioncillas para niños. En la lírica culta decimonónica destaca la afición por este metro por parte de Guillermo Prieto en sus “letrillas”, como la siguiente:

6. Qué musicales  
y qué bonitas  
y qué sabrosas  
son las letrillas.  
A todos cuadran  
cuando se aplican  
y se hacen solas  
son muy sencillas.

El uso del pentasilabo como metro único en el son jarocho no es frecuente; de hecho, aparece en sólo tres casos, en el corpus de sones analizados: “El borreguito”, “La calabaza” y “Los enanos”.<sup>4</sup> Este último, en el primer verso del estribillo, juega con los silencios, y las dos sílabas ausentes corresponden a pausas en la música:

<sup>4</sup> “Los enanos”, “El fandanguito” y “La gallina” utilizan el pentasilabo dactílico, con acentos en primera y cuarta sílaba. Todos los demás ocupan el pentasilabo trocaico, con acentos en segunda y cuarta sílaba.

7. **Son, son,**  
**son** los **enanos,**  
**chiquititos,**  
**muy** **veteranos.**

En algunos sones (“La culebra”, “La gallina”, “La piña”) el estribillo es una estrofa pentasílaba; en otros (“El aguacero”, “La bamba”, “El butaquito”, “La manta”, “El pájaro cú”) este metro aparece asociado con el heptasílabo en seguidillas (véase la sección dedicada a los modelos de estrofas). En la mayor parte de los sones que emplean el metro pentasílabo (“El chuchumbé”, “El Colás”, “El fandanguito”, “La guanábana”, “La iguana”, “La manta”, “La tuza”, “El valedor”), éste aparece combinado con otros en un estribillo polimétrico. Reboloso destaca que el estribillo es el momento del son en que confluyen y se hacen más fuertes los contrapunteos de ritmos entre los instrumentos, el zapateado y el canto. El juego de los silencios y las pausas acomoda las diferentes medidas de los versos, como en el siguiente estribillo de “El chuchumbé”:

- |                                   |               |
|-----------------------------------|---------------|
| 8. <b>Qué</b> te <b>vaya bien</b> | (hexasílabo)  |
| o <b>mal,</b>                     | (trisílabo)   |
| el <b>chuchumbé</b>               | (pentasílabo) |
| te ha <b>de</b> <b>alcanzar.</b>  | (pentasílabo) |

En “La tuza”, la presencia del pentasílabo en el estribillo participa del efecto musical de la onomatopeya:

- |   |               |
|---|---------------|
| 9. <b>Tilín, tilín,</b>                         | (pentasílabo) |
| que <b>tocan</b> la <b>puerta,</b>              | (hexasílabo)  |
| <b>talán, talán,</b>                            | (pentasílabo) |
| que <b>no</b> tengo <b>llave,</b>               | (hexasílabo)  |
| tan <b>tan,</b> que <b>será</b> la <b>tuza,</b> | (octosílabo)  |
| <b>tuza</b> que <b>viene</b> del <b>baile.</b>  | (octosílabo)  |

## Hexasílabo

El hexasílabo es similar al pentasílabo; es también metro de letrillas, y de la variante del romance conocida como romancillo. Aparece en su variante dactílica, con acentos en segunda y quinta sílaba, en “El presidente”, “El borracho”, “El coco”, “El jarabe loco”, “El Colás”, “Las delicias”, “El fandanguito”, “La iguana” y “Los negritos”; en su variante trocaica, con acentos en las sílabas impares, en “El Canelo”, “La María Cirila”, “La lloroncita”, “La tuza” y “El valedor” (en estos dos últimos el primer acento casi desaparece, generando otra variante rítmica). En “La guanábana”, versión del grupo Son de Madera grabada en el disco homónimo, se puede observar un fenómeno interesante y característico del canto en el son jarocho, que, en principio, puede verificarse en cualquier son. La segunda voz (en ocasiones, un coro), al repetir el verso cantado por el *pregón*, contrapuntea cambiando la distribución de los acentos. Reboloso, quien canta en esa versión, apunta que se trata de un rasgo estilístico que ella retomó del ya legendario trovador Arcadio Hidalgo. Así, en el caso del hexasílabo que abre el estribillo la acentuación del verso varía de la siguiente manera:

### 10. Guanábana **dulce** (guanábana **dulce**)

Algunos sones son enteramente hexasílabos (“El Canelo”,<sup>5</sup> “La María Cirila”, “El presidente”); otros (“El borracho”, “El coco”, “El jarabe loco”, “El valedor”, “El toro zacamandú”) incluyen estribillos hexasílabos en forma de romancillos, de hecho intercambiables entre los sones;<sup>6</sup> en otros más (“El Colás”, “Las delicias”, “El fandanguito”,

<sup>5</sup> Este son incluye un pie quebrado trisílabo (*caramba* o *canelo*) intercalado a cada verso.

<sup>6</sup> “El borracho” y “El jarabe loco”, por ejemplo, son sones alegres y humorísticos, por supuesto en modo mayor; “El coco” es en menor nostálgico y triste. El mismo estribillo cantado en los primeros dos o en el último adquiere matices semánticos bastante diferentes.

“La guanábana”, “La iguana”, “La lloroncita”, “Los negritos”, “La tuza”, “El valedor”), el hexasílabo aparece como elemento de un estribillo polimétrico.

### *Heptasílabo*

El metro heptasílabo aparece con ritmo dactílico (acentos en segunda y quinta sílaba) en “El aguacero”, “La bamba” y “Los negritos”, y con ritmo trocaico (acentos en las sílabas pares) en “El butaquito”, “La manta”, “El pájaro cú”, “El Colás”, “La indita” y “La lloroncita”. El heptasílabo es predominante, aunque no exclusivo, en el son “El Colás”; en los demás sones aparece como parte de una seguidilla (véase los sones mencionados en la sección dedicada al pentasílabo), o bien como elemento de un estribillo polimétrico (“La indita”, “La lloroncita” y “Los negritos”).

En dos sones que hacen uso de este metro, a saber, “La indita” y “El Colás”, podemos vislumbrar un ejemplo de cómo el son jarocho está emparentado con el son mexicano de otras zonas del país. En su libro *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*, Vicente T. Mendoza registra el género de las inditas, derivadas de los cantos indígenas incluidos en el repertorio de las tonadillas escénicas importadas de España desde el siglo XVIII. Entre las coplas recopiladas, las dos siguientes se adaptan perfectamente, tanto en estructura métrica como en tema, a “La indita” jarocho:

11. ¡Mal haya las indias Juanas  
y 'l alma que las parió!  
Que, como no son cristianas,  
reniegan de quien las crió.

12. Indita, indita, indita,  
indita de Cochití,  
no *li hase* que seas indita,  
al cabo no soy *pa'* ti.

Entre las inditas, Vicente T. Mendoza consigna dos coplas bajo el título de “Culás, Culás, Culás hasta ahí no más”, cuya identidad de modelo con una estrofa y estribillo cantados en “El Colás” jarocho salta a la vista:

13. —Qué dices, Josefita,  
¿te quedas o te vas?  
—Yo no me mando sola,  
me manda *Niculás*.

14. Culás, Culás,  
Culás hasta ahí no más;  
con esos ojos negros  
te mira si te vas.

15. —Amada Marcelina,  
vamos a Nueva York.  
—Yo no me mando sola,  
Colás es mi señor.

16. Colás, Colás,  
Colás y Nicolás,  
lo mucho que te quiero  
y el mal pago que me das.  
Si quieres, si puedes,  
si no ya lo verás,  
con esos ojos negros  
me miras y te vas.

### *Octosilabo*

Es el verso castellano de arte menor por excelencia, ampliamente usado tanto en la poesía popular como en la culta. La gran mayoría de los sonos jarochos analizados utilizan este metro, ya sea en forma exclusiva o combinado en estrofas polimétricas: todos los sonos del corpus que no menciono explícitamente en otros apartados entran en éste.

El son jarocho explora —y explota— todas las posibilidades polirrítmicas del octosílabo. Siguiendo la clasificación de modelos propuesta por Navarro Tomás, encontramos octosílabos trocaicos (acentos en las sílabas impares), dactílicos (acentos en primera, cuarta y séptima sílaba), mixtos de tipo A (acentos en segunda, cuarta y séptima sílaba), mixtos de tipo B (acentos en segunda, quinta y séptima sílaba). Otras variaciones rítmicas incluyen, por ejemplo, el hecho que el acento que cae en la primera sílaba a menudo se debilita. El mismo autor señala que el acento prosódico (el acento gramatical de la palabra) no siempre corresponde al acento rítmico (la distribución de los acentos en el verso), fenómeno especialmente evidente en la poesía cantada, donde el acento se tiene que sujetar al fraseo del canto. Tal fraseo en el son jarocho, como ya vimos, puede sufrir variaciones a la hora en que la segunda voz responde al pregón, generando ulteriores complejidades rítmicas y contrapuntos. En algunos casos, el hecho de trastocar el acento prosódico, además de contribuir a la riqueza rítmica de este género y resaltar el virtuosismo de quien canta, produce efectos que repercuten en el nivel semántico.

En la siguiente copla de “El borracho”, el hecho que el acento rítmico caiga una sílaba después que el prosódico en “dicen” (primer verso) y “borracho” (tercer verso) subraya el efecto cómico del estado de ebriedad del yo poético, que se viene tambaleando, o bien, bamboleando:

17. **Dicen** que borracho **vengo**,  
mentira, no **traigo nada**:  
si **yo** borracho **viniera**,  
solito me **bamboleara**.

La teatralidad lúdica de la estrofa se extiende a la *performance* del baile: “Mientras tanto, quienes lo observan verán que los que lo están zapateando se tambalean imitando el andar de los beodos sin perder el ritmo”, comenta Pérez Montfort (67).

En las dos coplas que siguen, respectivamente de los sonos “El candil” y “La morena”, la variación de acento en el canto del verso

conclusivo (el pregón lo modifica, la segunda voz lo vuelve a igualar a los otros versos) cataliza en las palabras *bello* y *brazos* el sentido del verso y de la copla entera:

18. **Qué** suerte de **iluminar**  
**el** **candil** tu **galanura**:  
**con** tu **alegre** **zapatear**,  
**estando** la **noche** **oscura**,  
**se** **deleita** al **reflejar**  
lo **bello** de **tu** **figura**. (lo bello de tu figura).

19. El **mar** se **quedó** a **dormir**  
en **tus** **aretes** de **plata**,  
creo **que** me voy a **morir**  
**en** **brazos** de una **mulata** (en **brazos** de una **mulata**).

A veces es la coincidencia entre los acentos prosódico y rítmico, en lugar del desfase, la que contribuye a reforzar un efecto de sentido. En la siguiente cuarteta, del son “La caña”, nótese la contundencia de los tres sustantivos que componen el último verso:

20. Mi **padre** fue **cultivando**  
la **tierra** a **cada** **minuto**  
y **la** **tierra** **le** fue **dando**  
**cariño**, **calor** y **fruto**.

En “La guanábana”, cuyo ritmo lento se presta en especial a contrapunteos de los fraseos vocales, las variaciones de acentos son notables. Sólo la lengua sabe, dice el verso, la lengua que va jugueteando en la boca y acomodando los acentos, en un virtuosismo canoro que se relaciona con el sentido erótico del son:

21. **La** **guanábana** **al** **chupar** (la **guanábana** **al** **chupar**)  
es **una** **fruta** tan **suave**,

**se deshace al paladar** (se **deshace** al **paladar**)  
**y sólo la lengua sabe** (y **sólo** la **lengua sabe**)  
**la dicha** que ha **de encontrar**, (la **dicha** que ha **de encontrar**).  
la **ternura** que le **cabe**. (**la ternura que** le **cabe**)

El siguiente ejemplo es una copla del son “Los negritos”. En el verso final, la distribución de los acentos en las dos veces que se repite la palabra ‘panza’ asume una forma de quiasmo, que se relaciona con la imagen de una pareja simétrica de bailarines el uno frente al otro:

22. **Qué bonitos son** los **negros**  
**bailando la contradanza,**  
**con** sus **zapatitos nuevos,**  
**haciendo tanta mudanza**  
**y bailando muy sosiegos,**  
**pegados panza con panza.**

### *Eneasílabo*

No es un metro muy usado en el son jarocho, y no existen sones exclusivamente enneasílabos. Sin embargo, sí aparece como elemento de un estribillo polimétrico en los sones “La candela” y “Los negritos”.

### *Decasílabo*

El tipo de decasílabo que se usa en el son jarocho es principalmente el decasílabo trocaico compuesto, formado por dos pentasílabos trocaicos. Aparece como elemento en los estribillos polimétricos de “La candela”, “El curripiti”, “La María Chuchena”, “La María Terolerolé” y “Los negritos”. Un decasílabo dactílico simple (acentos en tercera, sexta y novena sílaba) se emplea en el estribillo polimétrico de “El Cupido”.



### *Endecasílabo*

El metro endecasílabo, verso de poesía culta casi por antonomasia, es muy raro en la lírica del son jarocho, sobre todo como verso simple; en el estribillo de “Los negritos” aparece en forma compuesta de un pentasílabo y un hexasílabo. Sin embargo, un endecasílabo dactílico (acentos en primera, cuarta, séptima y décima sílaba) aparece como elemento del estribillo polimétrico en el son “El fandanguito”.

### *Dodecasílabo*

El dodecasílabo aparece en dos sones, “El Ahualulco” y “La María Chuchena”. En el primero, el estribillo se compone de cuatro dodecasílabos ternarios de ritmo trocaico, compuestos por tres núcleos tetrasílabos, con acentos en tercera, séptima y onceava sílaba. Navarro Tomás afirma que este metro es “ensayado en el período neoclásico. Frecuente en el modernismo. Popular en corridos mexicanos” (55). El parentesco con el corrido tal vez se pueda explicar por el hecho de que probablemente este son se origina en el centro del país. En “La María Chuchena”, la segunda parte del estribillo es constituida por cuatro dodecasílabos dactílicos, compuestos de dos hexasílabos con acentos en segunda y quinta sílaba.

### 3. REPERTORIO DE ESTROFAS

Así como el verso octosílabo es protagonista no exclusivo, la copla octosílabo es dominante, mas no es el único modelo estrófico empleado por la lírica del son jarocho: el repertorio es rico y variado.

La palabra *letrilla* se toma aquí del uso que de ella hace Guillermo Prieto en *Musa callejera*, indicando una composición poética en metro pentasílabo o hexasílabo, de número variable de versos, aunque más en general en la lírica hispana la palabra parece significar más bien una suerte de poema de argumento ligero, como en las letrillas de Francisco de Quevedo, que utilizan el metro octosílabo. En “Los enanos” y “El borreguito”, la estrofa es una cuarteta pentasílaba de rima consonante en los versos pares; en “La calabaza”, una sextilla de rima (asonante o consonante) en los versos pares.

De manera similar, el término *romancillo* tampoco es muy riguroso desde el punto de vista formal; a veces parece ser sinónimo de *romance*. Sin embargo, aquí consideraremos el romance como una estrofa de número de versos variable, de carácter generalmente narrativo, con rima asonante en los versos pares; el romancillo tiene las mismas características, con la diferencia que utiliza el metro hexasílabo en lugar del octosílabo. En el son jarocho, claros ejemplos de romancillos son los estribillos cantados de manera intercambiable en un grupo de sones (véase el apartado acerca del verso hexasílabo). En el siguiente ejemplo se puede apreciar el carácter narrativo, el tono ligero y la distribución de rimas asonantes (o, más raramente, consonante) en los versos pares:

23. Cogollo de lima,  
rama de laurel,  
cómo quieres, china,  
que te venga a ver,  
si salgo de guardia,  
voy para el cuartel.  
Mis calzones blancos  
los voy a vender,  
porque ya no tengo  
ni para comer,  
si sólo de encima  
son de cuero viejo,  
que por donde quiera

se me ve el pellejo,  
si salgo a bailar  
hago mucho **ruido**,  
que parezco río  
de esos muy **crecidos**.

### *Coplas octosílabas*

Varios autores, entre ellos Navarro Tomás, limitan la denominación ‘copla’ a “cuatro octosílabos, con el segundo y cuarto rimados [que] constituyen la antigua *cuarteta* de la copla popular, común a todos los pueblos hispánicos” (100; cursivas del autor). Sin embargo, la definición de Frenk parece más apegada al uso empírico actual que los mismos intérpretes del género hacen de la palabra: “Llamamos *coplas* a las estrofas de cuatro, cinco o seis versos generalmente octosílabos que, como unidades autónomas, se van cantando con la música de los sones y otros tipos de canciones básicamente líricas” (1994: 10; cursivas de la autora). La gran mayoría de los sones se cantan en coplas octosílabas y utilizan un amplio abanico de posibles rimas, sin restricciones de combinación: la rima asonantada en los versos pares del romance y la cuarteta popular, la rima consonante abrazada o cruzada de las redondillas, ya sea en cuartetos, quintillas o sextillas.

Navarro Tomás señala las variaciones que el juego de repeticiones en el canto introduce en la estructura básica de la copla: “El *cuando* mexicano es una cuarteta octosílaba elaborada con repetición de versos y aditamentos complementarios” (101; cursivas del autor). Se trata de un fenómeno característico del modo de cantar los sones jarocho: de hecho, generalmente las coplas se conforman en octavas. Los ejemplos siguientes muestran maneras de acomodar una cuarteta, una quintilla y una sextilla:

24. Ay amor, desde que el río  
te vio llorar mi partida,  
te vio llorar mi partida

ay amor, desde que el río,  
tengo sin sueños la vida  
y el espíritu vacío,  
ay amor, desde que el río  
te vio llorar mi partida.

25. Pajarito concurrión,  
préstame tu medicina,  
préstame tu medicina,  
pajarito concurrión  
para sacarme la espina  
que llevo en el corazón,  
que llevo en el corazón  
y al suspirar me lastima.

26. En una noche de abril  
siendo tu amante rendido,  
siendo tu amante rendido  
en una noche de abril,  
me engañaste en forma vil,  
faltaste a lo prometido  
y quedé como candil:  
toda la noche encendido.

Quizás aquí sea también útil clave interpretativa la observación de Frenk con respecto a los antiguos villancicos españoles: “La carga de pasión parece descansar sobre todo en la repetición” (1984: 73).

### *Seguidillas*

En algunos sones (“El aguacero”, “La bamba”, “El butaquito”, “La manta”, “El pájaro cú”) aparece una estrofa de antigua raigambre en la lírica hispana, la seguidilla. En “La manta” y “El pájaro cú” aparece combinada con coplas octosílabas, mientras es la estrofa exclusiva en los otros tres. El son “El butaquito” es la versión jarocho del aire nacional “Cielito lindo”, acerca del cual Carlos Gómez Carro comenta:

“Cielito lindo” no es exactamente un son, género preferido de la canción popular en México. No se concibe con los octosílabos característicos del género, sino a partir de la cadencia alternada de siete y cinco sílabas y que corresponde a la estructura musical de una “habanera” [...] género de origen cubano muy popular en el siglo XIX (23).

Con base en el análisis realizado, no parece correcto limitar el repertorio métrico del son al verso octosílabo. El parentesco con la habanera cubana, hija criolla de la contradanza europea, muestra la pertenencia de la música jarocho a la macrorregión cultural del Caribe. “La seguidilla se asocia normalmente a la música de carácter ligero y al baile” (Domínguez Caparrós 201), aunque ha sido ampliamente utilizada por poetas cultos, por ejemplo José Martí y Federico García Lorca.

La antigüedad de la seguidilla se remonta a las jarchas mozárabes del siglo XI, a la poesía gallego-portuguesa del siglo XIII y a los cancioneros del siglo XV. Existen muchas formas diferentes de seguidillas. El son jarocho utiliza la seguidilla común, a saber, “una composición de cuatro versos: primero y tercero, heptasílabos; segundo y cuarto, pentasílabos que riman en asonante” (Domínguez Caparrós 200), y la seguidilla compuesta o de bordón, que lleva un estribillo de tres versos, primero y tercero pentasílabos asonantes, segundo heptasílabo suelto. Los siguientes ejemplos proceden, respectivamente, de “El pájaro cú” y “El butaquito”:

27. Dices que no me quieres,  
ya me has querido,  
ya remedio no tiene  
lo sucedido.

28. Si alguna duda tienes  
de mi pasión,  
toma un cuchillo y abre  
mi corazón,  
pero con tiento:

no te lastimes, niña,  
que estás tú adentro.<sup>7</sup>

### *Décimas y glosas*

La décima es una estrofa que reviste especial importancia en el marco de la tradición lírica popular jarocho. A diferencia de las otras estrofas, ha conocido un desarrollo hasta cierto punto independiente de la música. Existen algunos sones en que también se cantan décimas (“El amanecer”, “El buscapiés”, “El fandanguito”,<sup>8</sup> “El son llanero”, “El toro zacamandú”, “El zapateado”, “Las justicias”<sup>9</sup>), y sucede que se incluyan décimas en sones que generalmente se cantan en coplas (véase “El Colás” en la versión de Siquisirí o “Los negritos” en la versión de Tacoteno). Sin embargo, la décima desborda el son. Frecuentemente se declama en vez de cantarse, a menudo con “El buscapiés” o “El zapateado” como mero acompañamiento de fondo, y es muy difundida en forma impresa, desde hojas sueltas hasta en libros, en un sinnúmero de ediciones —patrocinadas por instituciones culturales, o bien independientes

<sup>7</sup> Compárese la seguidilla con los siguientes versos del poeta mozárabe del siglo XI Ibn Hazm de Córdoba (la comparación es semántica, no formal, sin embargo me gustó demasiado como para omitirla):

29. Desearía rajar mi corazón con un cuchillo,  
meterte dentro de él y luego volver a cerrar mi pecho,  
para que estuvieras en él y no habitaras en otro.

<sup>8</sup> Este son puede inclusive llevar *bombas*, es decir, décimas declamadas en momentos en que se para por completo la música, generalmente dichas por un hombre y una mujer alternándose.

<sup>9</sup> Existe toda una vertiente de sones derivados de la tradición del villancico evangelizador de la Conquista, que se distinguen por su carácter narrativo, generalmente de episodios de las Escrituras: *pascuas*, *justicias*, *aguinaldos*, *ramas*. Las *justicias* (que, desde el punto de vista formal, se caracterizan por ser en décimas declamadas, introducidas y rematadas por el canto) se ocupan también de asuntos más terrenos, aunque, en general, ligados de una u otra forma a alguna celebración ritual, como por ejemplo un cumpleaños.

y hasta caseras, individuales o colectivas. La décima impresa coexiste con la *décima rodillera* (término acuñado por el trovador tlacotalpeño Guillermo Cházaro Lagos, q.e.p.d., para describir una décima compuesta de forma escrita pero al calor del momento y a menudo con las rodillas como escritorio), la décima leída o cantada o declamada, y la décima improvisada totalmente oral. Es la “oralidad secundaria” de la que habla Walter Ong, es decir, la cultura oral que conoce la práctica de la escritura.

La forma de décima usada en la tradición jarocho es la espinela, aunque también pueden darse casos de décima *cimarrona* (así llamada por los ejecutantes), es decir, irregular. La décima espinela debe su nombre al andaluz Vicente Martínez de Espinel (1550-1624), maestro de Lope de Vega, quien en su libro *Diversas rimas* (1591) introduce por primera vez esta estrofa al repertorio lírico hispano. La décima ha recorrido largo camino en la poesía culta en castellano, desde —por ejemplo— *La vida es sueño* (1636) de Pedro Calderón de la Barca y *La verdad sospechosa* (1630) de Juan Ruiz de Alarcón, hasta llegar a las desgarradoras “Décimas de nuestro amor” (1948) de Xavier Villaurrutia. Navarro Tomás define los rasgos formales de la espinela: “Consta de dos redondillas de rimas abrazadas y unidas por dos versos de enlace, ABBA:AC:CDDC” (127); la rima es consonante pero admite variaciones asonantes. Existen numerosas décimas, en el repertorio popular jarocho, que podríamos llamar ‘de autoconciencia’ o ‘metapoéticas’, cuyo tema es la misma forma estrófica, como en el ejemplo siguiente:

30. Si es décima, la primera  
siempre con la cuarta rima.  
La dos con la tres combina  
y la cuarta es pasajera,  
puesto que la quinta cierra.  
La sexta abre nueva mata  
y con la séptima empata;  
la octava aparte resuena,  
juntito con la novena,  
y la décima remata.

Una de las formas más frecuentes de décima es la glosa, es decir, la décima elaborada a partir de un *pie forzado*, como las llamadas *décimas de cuarteta obligada* (cuatro décimas que terminan con los cuatro versos de la cuarteta dada). Como destaca Jímenez de Báez, “la glosa implica el entreverado de los dos géneros predominantes en Hispanoamérica, dentro de la poesía tradicional: la copla y la décima” (313). Tal modalidad es muy usada en el *repentismo* (como los ejecutantes llaman la improvisación, juego en que el poeta responde a un reto de ingenio), en otras formas estróficas además de la décima.

### *Estribillos polimétricos*

Un gran número de sones incluyen un estribillo polimétrico. La posibilidad de variaciones es virtualmente infinita; la única limitación es la sujeción al ritmo y fraseo del canto. El estribillo del son “La candela”, por ejemplo, tiene la siguiente estructura:

- |  |                                 |
|--|---------------------------------|
| 31. A <b>mí</b> no me <b>quema</b> mamá,     | (eneasílabo dactílico)          |
| a <b>mí</b> no me <b>quema</b> papá,         | (eneasílabo dactílico)          |
| a <b>mí</b> no me <b>quema</b> ná,           | (octosílabo mixto A)            |
| ni <b>la</b> candela ni el <b>aguarrás</b> . | (decasílabo trocaico compuesto) |

Según Navarro Tomás, el octosílabo, el enneasílabo y el decasílabo son “versos de tipo par e impar que se combinan bajo el dominio del ritmo dactílico” (90); sin embargo, la polirritmia del son jarocho hace posible en este caso la combinación del ritmo dactílico con el mixto y el trocaico.

Un ejemplo todavía más complejo es constituido por el estribillo del son “Los negritos”, donde la raíz africana es más que evidente:

- |   |  |
|---|--|
| 32. Jesús María, que <b>me</b> <b>espantá</b> ,                 | (decasílabo trocaico compuesto)  |
| <b>como</b> <b>hacen</b> los <b>negros</b> pa’ <b>trabajá</b> , | (endecasílabo polirrítmico, compuesto por un hexasílabo dactílico y un pentasílabo trocaico) |



se <b>mueren</b> todos sin <b>confesá</b> ,	(decasílabo trocaico compuesto)
jaja <b>jajá</b> , <b>jaja jajá</b> ,	(eneasílabo trocaico)
<b>gurumbé</b> , <b>gurumbé</b> ,	(heptasílabo dactílico)
<b>gurumbé</b> , <b>gurumbé</b> ,	(heptasílabo dactílico)
que <b>jace nubla</b> o y <b>quiere llové</b> ,	(endecasílabo polirrítmico, compuesto por un pentasílabo trocaico y un hexasílabo dactílico)
<b>gurumbé</b> , <b>gurumbé</b> ,	(heptasílabo dactílico)
<b>gurumbé</b> , <b>gurumbé</b> ,	(heptasílabo dactílico)
de <b>teque maneque</b>	(hexasílabo dactílico)
<b>chuchú mayambé</b> .	(hexasílabo dactílico)

Las dos estrofas que siguen abren y cierran la composición “Alma tlacotalpeña”, parte de un disco colectivo, surgido de un taller de décima en la ciudad de Tlacotalpan y titulado *Desde mi verde ribera*:

33. **Detrás** de la **verde arboleda**, (eneasílabo dactílico)  
la **luna**, en su **manto** de **seda**, (eneasílabo dactílico)  
**deja una estela** en el **Papaloapan** (decasílabo trocaico compuesto)  
y, en **la ribera** de **Tlacotalpan**, (decasílabo trocaico compuesto)  
**noche tras noche**, su **amor se queda**. (decasílabo compuesto polirrítmico)

**Cesó** esa **noche** de **farra**, (mismo esquema rítmico que la anterior)  
**murió** el son **de** la **guitarra**  
y, en **la rivera**, los **pescadores**  
se **van** sin **rumbo** con **sus dolores**  
y los **despide** la **madrugada**.

Se podrá argumentar que dicha composición se sale por completo de la tradición popular y no es más que un poema culto acompañado por una composición musical original. Sin embargo, el contexto de existencia del discurso no autoriza semejante afirmación: el disco salió de un taller de décima espinela, es decir, de un espacio dedicado a enseñar y cultivar la poesía tradicional de la región. Estamos frente a un caso de conciencia y reivindicación de pertenencia a la tradición, aunado a la voluntad de experimentar estéticamente.

Finalmente, la poesía tanto culta como popular se caracteriza por su renuencia a someterse a la reglamentación rígida y normativa, y por la posibilidad siempre presente de irregularidades o bien licencias poéticas. Los apuntes que conforman el presente trabajo sólo tienen un valor descriptivo y parcial —sería imposible prever y normar todas las posibles variaciones que contribuyen a la riqueza de esta tradición poética.

Desde el punto de vista del repertorio formal, el son jarocho parece caracterizarse por poseer una serie de recursos de variación, más que un catálogo cerrado de formas fijas. La fuerza combinadora y motriz es el ingenio, en el sentido que Octavio Paz deriva del barroco: “Hecho de inteligencia y sensibilidad, es la facultad que descubre las relaciones secretas entre las cosas y las ideas [...] descubre pero sobre todo combina” (369). En la poesía popular hay más riqueza de lo que se puede pensar superficialmente: no se limita al verso octosílabo, por ejemplo. Existe una tensión viva entre la conservación de las formas tradicionales y las rupturas creativas, tensión en que el primer polo es más fuerte, sin que el segundo deje de tener vigencia e importancia. Frenk observa: “El verso parece tener muchas veces un paradigma ideal, un centro, al cual vuelve —después de separarse de él— como atraído por una fuerza magnética” (1984: 109). Alfonso Reyes destaca los que considera los rasgos formales más importantes de la poesía popular, que me parecen aplican al caso del son jarocho: “la versatilidad”, “la brevedad”<sup>10</sup> y la “estética de la memoria” (49). Sin olvidar, finalmente, que los ritmos del canto guardan algo numinoso, “el tenue recuerdo del tiempo mítico en que el lenguaje y la música eran una misma cosa” (García de León 81).

<sup>10</sup> Brevedad que sólo atañe a las unidades constitutivas, las coplas. Un son tocado en un fandango puede ser larguísimo: su duración la establecen factores extraliterarios.

*Advertencia*

El criterio que adopto para las referencias de los textos poéticos me parece el más estético, el que menos interfiere con los versos. Por la misma razón, cito libremente coplas, estrofas, versos, sin indicaciones tipográficas (ej. [...]) cuando forman parte de una composición más amplia.

Las referencias del presente índice remiten, en forma abreviada, a la bibliografía (B) y fonografía (F), salvo en caso de apuntes y grabaciones personales. El tema y enfoque motivaron la selección de un *corpus* procedente de fuentes heterogéneas —orales, impresas, grabadas. Con respecto a las publicaciones, privilegié las obras de integrantes del mismo movimiento jaranero con respecto a las recopilaciones académicas, no porque quiera ignorar o menospreciar los valiosos trabajos ya realizados en el campo, sino porque he tratado de acercarme a las fuentes de manera directa y personal. Como dice Margit Frenk en la “Introducción” al *Cancionero folklórico de México*: “Los lectores y los especialistas irán encontrando, en su memoria y en fuentes que no logramos consultar, otras coplas y otras versiones de coplas. El camino está abierto para continuar el trabajo y para desarrollarlo en diversas direcciones” (1975: XLVI). Y finalmente, cerrando el círculo, los mismos soneros están volteando a ver los trabajos académicos: en las referencias de *Versos para (más de) 100 sones jarochos*, Juan Meléndez incluye el *Cancionero* de Margit Frenk.

En casos de variantes de una misma copla, las reúno en la misma cita y las señalo a través de la marca tipográfica / . Casi todas las coplas se pueden encontrar en más de una fuente; indico algunos casos como ejemplo, sin embargo, por razones prácticas, en la mayoría de los casos reporto una sola referencia. Indico el nombre del autor cuando lo he podido averiguar.

1. (F) Son de Madera. 11. “El Cupido” (mayor). *Raíces*.
2. (F) Siquisirí. 3. “El Cupido” (menor). *Siquisirí*, vol. II.

3. (F) Los Parientes de Playa Vicente. 6. “La llorona.” *Sonando y haciendo son*. También en: (B) Barradas Benítez, Arturo y Patricia Barradas Saldaña: 46; versada de Francisco Ramírez Carbajal Tío Chico.
4. (F) Zacamandú. 8. “La lloroncita.” *Antiguos sones jarochos*. La variación es entre pregón y segunda voz.
5. (F) Son de Madera. 11. “El Cupido” (mayor); Siquisirí. 3. “El Cupido” (menor). *Siquisirí*, vol. II.
6. (B) Prieto, Guillermo. “Letrilla”. *Musa callejera*. 185.
7. (B) Meléndez de la Cruz, Juan. “Los enanos.” *Versos para (más de) 100 sones jarochos*. 56.
8. (F) Mono Blanco. 8. “El chuchumbé.” *El mundo se va a acabar*.
9. (F) Siquisirí. 9. “La tuza”. *Siquisirí*, vol. II.
10. (F) Son de Madera. 2. “La guanábana.” *Son de Madera*.
11. (B) Mendoza, Vicente T. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. 488.
12. (B) Mendoza, Vicente T. *Idem.*; cursivas del autor.
13. (B) Mendoza, Vicente T. *Ibid.* 475; cursivas del autor.
14. (B) Mendoza, Vicente T. *Idem.*
15. (B) Meléndez de la Cruz, Juan. “El Colás.” *Versos para (más de) 100 sones jarochos*. 47.
16. (B) Meléndez de la Cruz, Juan. “El Colás.” *Idem.*
17. (F) Encuentro de Jaraneros, 29 septiembre 2002. Los Cultivadores del Son. “El borracho.”
18. (F) Siquisirí. 5. “El candil.” *Siquisirí*, vol. II. Copla de Diego López Vergara.
19. (F) Son de Madera. 7. “La morena.” *Son de Madera*.
20. (F) Chuchumbé. 6. “La caña.” ¡Caramba niño! Copla de Patricio Hidalgo Belli.
21. (F) Son de Madera. 2. “La guanábana.” *Son de Madera*.
22. (F) Tacoteno. 12. “Los negritos.” *Pobre enamorado*.
23. (F) Encuentro de Jaraneros, 2 mayo 2002. Conjunto Jarocho. “El jarabe loco.”
24. (F) Son de Madera. 3. “El trompito.” *Raíces*.

25. (F) Chucho Gil y sus Copleros. 1. “El pájaro cú.” *Gaceta Callejera*.
26. (F) Siquisirí. 5. “El candil.” *Siquisirí*, vol. II. Copla de Diego López Vergara.
27. (B) Meléndez de la Cruz, Juan. “El pájaro cú.” *Versos para (más de) 100 sones jarochos*. 98.
28. “El butaquito”, cantado por César Castro en el taller de zapateado de El CaSon —Casa de la Música Popular Veracruzana, Veracruz, Ver., feb.-jun. 2001.
29. (B) Hazm de Córdoba, Ibn. *El collar de la paloma*. 184-185.
30. (B) Palafox Méndez, Ana Zarina, email, 7 feb. 2003. Décima de Andrés Barahona Londoño.
31. (F) Mono Blanco. 2. “La candela.” *Sones jarochos*, vol. V.
32. (F) Tacoteno. 12. “Los negritos.” *Pobre enamorado*.
33. (F) Desde mi verde ribera. “Alma tlacotalpeña.” Composición de Gustavo Alavés López.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barradas Benítez, Arturo y Patricia Barradas Saldaña, eds. *Del hilo de mis sentidos. La versada tradicional jarocho en el Municipio de Playa Vicente, Veracruz*. México: PACMYC / Sexto Piso, 2003.
- Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM, 1997.
- Delgado Calderón, Alfredo. *Historia, cultura e identidad en el Sotavento*. México: CNCA / Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, 2004.
- Domínguez Caparrós, José. *Métrica española*. Madrid: Síntesis, 2000.
- Frenk, Margit et al. *Cancionero folklórico de México. Vol. 1. Coplas del amor feliz*. México: Colmex, 1975.
- Frenk, Margit. *Entre folklore y literatura*. México: Colmex, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana*. México: UNAM, 1994.
- García de León Griego, Antonio. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002.
- García Ranz, Francisco y Ramón Gutiérrez Hernández. *La guitarra de son*. Xalapa: IVEC, 2002.

- Gómez Carro, Carlos. "El 'Cielito lindo' en la cultura mexicana." *Tema y variaciones de literatura 21 - Poesía mexicana del siglo XX* (2003): 15-28.
- Gutiérrez, Gilberto. Entrevista personal. 1 feb. 2004.
- Hazm de Córdoba, Ibn. *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1967.
- Hidalgo, Patricio. Entrevista personal. 2 feb. 2004.
- Jiménez de Báez, Yvette. "Tras las huellas del origen: las glosas en décimas y en controversia en México e Hispanoamérica." *Coloquio de las Literaturas Mexicanas. Memoria XVIII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2003. 291-316.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Mendoza, Vicente T. *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México: UNAM, 1986.
- Meléndez de la Cruz, Juan, ed. *Versos para más de 100 sones jarochos*. Xalapa: Comosuená, 2004.
- Navarro Tomás, Tomás. *Arte del verso*. México: Colección Málaga, 1968.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Bogotá: FCE, 1999.
- Palafox Méndez, Ana Zarina. [sonjarocho] *Para Chola con Cello y demás interesados*. Email de anazarina@mailbanamex.com a sonjarocho@yahoogrupos.com.mx. 7 febrero 2003.
- \_\_\_\_\_. [sonjarocho] *Las "letras" del son*. Email de anazarina@mailbanamex.com a sonjarocho@yahoogrupos.com.mx. 26 feb. 2003.
- Paz, Octavio. *Las trampas de la fe*. México: FCE, 2003.
- Pérez Fernández, Rolando. *La música afroestiza mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1990.
- Pérez Montfort, Ricardo. "De jarabes, dulces y aguardientes. El azúcar y algunos derivados en la expresión popular." *Regiones de México*. Vol. I. 4 (2003): 62-68.
- Prieto, Guillermo. *Musa callejera*. México: Porrúa, 2001.
- Ramos Arizpe, Guillermo. "Don Arcadio Hidalgo, el jaranero." *La versada de Arcadio Hidalgo*. Ed. Gilberto Gutiérrez y Juan Pascoe. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2003. 87-112.
- Reboloso, Laura. Entrevista personal. 27 oct. 2004.
- Reyes, Alfonso. "Marsyas o del tema popular." *La experiencia literaria*. México: FCE, 2004. 40-69.

## FONOGRAFÍA

- Chucho Gil y sus copleros. *Gaceta Callejera*. Ehecatl, 2001.
- Chuchumbé. *¡Caramba niño!* CNCA /Alebrije/Ars Flventis, 1999.
- Desde mi verde ribera. Taller de la décima espinela en Tlacotalpan, Ver.* Estudio Proyección 2000, s/f.
- Encuentro de jaraneros.* Programa de radio. Radio Más, Veracruz, 107.7 FM.
- Los Parientes de Playa Vicente. *Sonando y haciendo son.* Pentagrama, 2002.
- Mono Blanco. *Sones jarochos*. Vol. V. Pentagrama, 1983.
- \_\_\_\_\_. *El mundo se va a acabar*. Fonca / URTEXT, 1997.
- Siquisirí. *Siquisirí*. Vol. II. Homenaje. Mariposa Satín, s/f.
- Son de Madera. *Son de Madera*. URTEXT, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Raíces*. ABahuman, 2000.
- Tacoteno. *Pobre enamorado*. Pentagrama, 1995.
- Zacamandú. *Antiguos sones jarochos*. Pueblo, 1995.

# FUEGO Y EROTISMO EN LA LÍRICA JAROCHA<sup>1</sup>

MARÍA DE LAS MERCEDES LOZANO ORTEGA

Los elementos cósmicos: agua, aire, fuego y tierra han sido, desde tiempos que se pierden en los orígenes del hombre, ejes rectores de las mentalidades en las más diversas culturas. Mitos y filosofías, ciencias rudimentarias, cuadros y poemas, fantasías y conocimientos prácticos tradicionales parten de ellos para establecer un orden natural. Empédocles (siglo v a. C.), fue el primero que concibió los elementos como una unidad de cuatro, viendo en ésta el todo de la naturaleza, y a partir de entonces, Platón, Aristóteles, Hipócrates, Galeno, Hildegarda von Bingen y Paracelso, entre otros, se han ocupado de ellos para explicar el origen del mundo, sus relaciones con la física, la química o la medicina. Este sistema explicativo tuvo una larguísima vigencia de más de dos mil años hasta que fue finalmente desplazada en el mundo de la

<sup>1</sup> Este ensayo forma parte de la investigación “Amor y erotismo en la lírica jarocho: agua, fuego, aire y tierra”, realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana, bajo la dirección de la Dra. Donají Cuéllar Escamilla.



ciencia por el químico francés Lavoisier en el siglo XVIII; sin embargo, nos dicen Gernot y Hartmut Böhme: “pocas formas simbólicas muestran una tal persistencia en nuestra cultura como la teoría de los elementos y sus derivados en el mito, la teología, la ciencia, el arte y la literatura. [de ellos] fluye toda una corriente de imágenes, metáforas y símbolos, donde se articula, en la historia de nuestra cultura la relación hombre-elementos” (Böhme 24). La humanidad se fue formando a partir de sus experiencias en medio de los elementos y a través de ellos se nos ha revelado lo que somos y sentimos; por esta razón, afirman los autores, es lícito considerarlos como medios históricos donde tiene lugar la representación de nuestros sentimientos, pasiones, angustias y aspiraciones. El hombre, en cuanto hablante, ha aprendido a deletrear sus sentimientos comparándolos con la naturaleza. “No casualmente constituye el fuego el campo simbólico de las fuerzas que, según Empédocles, más vigorosamente impulsan al hombre a la Naturaleza: amor y odio” (Böhme 25).

El simbolismo de los cuatro elementos es muy rico y puede aparecer en casi cualquier desarrollo temático de la poesía tradicional, especialmente cuando se trata de temas sexuales, y constituye una de sus características más notables sin distinción de país, época o lengua. Y es que, como señala Karlheinz Deschner: “La sexualidad no se agota en lo fisiológico. Tampoco es simplemente una parte de nuestra existencia, sino que la impregna por completo. Acompaña al ser humano [...] desde la cuna hasta el último aliento. «Si se pudiera dibujar una curva sexual de la vida, sería el fiel reflejo de la vida misma.» El significado fundamental del sexo se expresa en las creencias de todos los pueblos, originalmente de forma siempre positiva” (25).

#### MOTIVOS, METÁFORAS Y SÍMBOLOS DEL FUEGO EN LAS COPLAS JAROCHAS

Este elemento convoca numerosos simbolismos positivos y negativos arcaicos. Desde los albores de las culturas del mundo, la experiencia del fuego ha impresionado hondamente a los hombres por su poder devastador. Al mismo tiempo, como fuerza dominada, es fuente de calor y

luz imprescindible para la vida. Al igual que el viento, es masculino y activo pero con más energía que el elemento aéreo. “En la cosmogonía china el fuego corresponde al sur, al color rojo, al verano y al corazón. Esta última relación es por otra parte constante, ya sea que el fuego simbolice las pasiones (especialmente el amor y la cólera) o que simbolice el espíritu” (Chevalier y Gheerbrant, *s.v.* “fuego”). El fuego es una imagen energética presente tanto en la pasión animal como en la fuerza espiritual, según sea su dirección o intencionalidad. En el primer caso corresponderá al eje fuego-tierra que implica lo erótico, el calor, lo solar y la energía física; en el segundo corresponderá al eje fuego-aire que involucra lo místico y sublime, la purificación y la energía espiritual (Cirlot, *s.v.* “fuego”). Al igual que el sol por sus rayos, el fuego por sus llamas simboliza la acción fecundante. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas y por eso se le asocia a la libido.

Este elemento presenta también un aspecto negativo pues sofoca, quema, devora y destruye: es el fuego de las pasiones, del castigo y de la guerra. “En términos generales, los conceptos relacionados con el fuego continúan significando en nuestros días una excepcional intensidad de sentimientos: recuérdese expresiones tales como *arder de cólera, de impaciencia, de pasión, etc.*” (Revilla, *s.v.* “fuego”) Como puede verse, el fuego evoca una nutrida gama de sensaciones y sentimientos expresados mediante imágenes, comparaciones, metáforas y símbolos presentes en temas y motivos que desarrollan el asunto amoroso, sobre todo en su vertiente sexual, por ello figura en la poesía de culturas ancestrales del mundo y en la tradición hispánica, desde los viejos cancioneros españoles: “El amor como fuego también es un tópico antiguo presente tanto en la lírica popular como en la cortesana y que ya se encuentra tanto en colecciones como *Los romancerillos* del siglo XVI conservados en la biblioteca de Pisa como en otras obras y cancioneros cultos. Esta asociación ígnea tiene que ver con otros elementos amorosos como la pasión ardiente y el arder de inquietud” (González 2004, 413). En la lírica jarocho la imaginación erótica relacionada con el fuego es muy productiva y atrae “constelaciones” de símbolos (Durand 47): calor, llamas, brillantez, relámpagos, color rojo, acciones como encender, arder, quemar, consumir o batir, que se imbrican en

los textos para describir una amplia gama de sensaciones. Voy a revisar las más relevantes rastreando sus antecedentes, cuando existen, en la lírica antigua de España para poner de manifiesto su continuidad y sus actualizaciones de acuerdo con el contexto geográfico e histórico.

## LA CÓPULA

Dentro del tema de los juegos eróticos, la cópula se formula por medio de diversos motivos que van de la sugerencia y el eufemismo a desarrollos más explícitos en los que el fuego se hace presente porque uno de sus simbolismos corresponde al coito. Tanto Chevalier y Gheerbrant como Juan Eduardo Cirlot y Federico Revilla coinciden al señalar que la primera técnica de obtención del fuego por frotamiento en vaivén ha sido universalmente ligada al acto sexual. Sobre este punto Gilbert Durand destaca cómo en la mayoría de las mitologías, sea hindú, china, persa, europea o mexicana, entre otras, el fuego, la sexualidad y la madera forman una constelación perfectamente coherente cuando se asocian al frotamiento rítmico, ya sea oblicuo o sobre todo circular, por eso la sencilla paila mantequera (*manthara*) adquiere el significado de creadora del mundo para los hindúes, y objetos de tecnología agraria como el primitivo molino “resultan contaminados por el fuego gracias al esquema del frotamiento rítmico” (Durand 340). Tal es el caso de diversos tipos de cantares antiguos donde “el amor sexual está simbólica, potencialmente presente” (Frenk 2006, 313) como en las canciones de panaderos y molineras donde el molino introduce la nota erótica:

El mi molinillo, madre,  
Sin agua no muele.  
(NC I-1162 bis.)

Cuando Ibn Hazm de Córdoba (994 -1063) habla de la esencia del amor en *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, lo

compara con el fuego y recurre a la misma imagen dinámica, que en este caso resulta del frotamiento de piedras: “Del mismo modo, el fuego encerrado en el pedernal no sale fuera, a pesar de la fuerza que le impulsa a reunirse y a llamar para ello a todas sus partes dondequiera que estén, sino después del golpe del eslabón, cuando ambos cuerpos se han unido con presión y fricción. Mientras tanto, el fuego está oculto en la piedra sin manifestarse ni aparecer” (Ibn Hazm 104).

Para Gaston Bachelard, “El amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego, y antes de ser hijo de la madera, el fuego es el hijo del hombre. En la acción de frotar se experimenta un calor suave y objetivo al mismo tiempo que la cálida impresión de un ejercicio agradable” (Bachelard 1966, 81). La importancia del ritmo de ese frotamiento es determinante en el movimiento sexual y termina sublimándose en la música, la danza y la poesía. El autor analiza la presencia del esquema del frotamiento en la obra de varios poetas, particularmente en Novalis, y llama “complejo de Novalis” a una “pulsión hacia el fuego provocada por el frotamiento y la necesidad de un calor compartido” (Bachelard 1966, 84). En la lírica jarocho encontramos el esquema bien explícito en el siguiente motivo:

#### LA DANZA SEXUAL

Es la danza de lumbre del saca mete,  
que es un mete y un saca y un sacamete;  
de talón y de punta y el molinete,  
que lo baila la vaca con el torete  
la tortuga y la iguana y el teterete  
al igual que la dama de alto copete.<sup>2</sup>  
 (“¡Venga otro son!”, *V SJ* 25)

<sup>2</sup> Aguirre Tinoco (47) registra una variante de esta copla como estribillo de “La bamba” que lleva por nombre justamente “El sacamete”: “Es el son de candela / es el son de candela / del saca y mete / que es un mete y un saca / que es un mete y un saca / y un sacamete”.

La disemia se va a establecer desde el principio pues el coito se va a nombrar como “danza de lumbré” y enseguida se introduce la imagen cinética de la cópula mediante la repetición de los verbos meter y sacar referidos eufemísticamente al movimiento de los pies en la acción de bailar el son, aclarando que intervienen el talón y la punta y el movimiento circular del molinete. El sentido sexual se reforzará cuando se menciona que “lo bailan” animales que, obviamente, no pueden bailar y finalmente se establece una generalización al mencionar que la “dama de alto copete” también lo hace sin importar su rango social. Esta sextilla es un abierto y desmitificador festejo de la cópula que iguala a los hombres con los animales en sus funciones instintivas; es la celebración del acto generador de la vida que produce el nuevo ser, como la fricción de dos maderas producía el fuego. Es por tanto —como señalan Gernot y Hartmut Böhme— “un fuego jubiloso” (80).

#### BATIR EL CHOCOLATE

La acción de batir chocolate o atole constituye un motivo que se vale del mismo esquema rítmico y la idea de movimiento circular para sugerir la cópula. Durand resalta la analogía entre los encendedores rotativos ancestrales que utilizaban el arco, el berbiquí o la manivela y el acto sexual de los mamíferos. Esas “herramientas animadas de un vaivén se perfeccionaron adquiriendo un el movimiento circular continuo” (Durand 342) y su acción ha perdurado en el imaginario de la humanidad hasta nuestros días. Estas dos estrofas son prueba de ello:

Mande usted a su servicial  
que me sirva el chocolate,  
caliente me lo ha de dar:  
no se lo pido de gratis  
sí me quemó el paladar,  
no es culpa de quien lo bate.  
(“La tarasca”, *CFM* II-5319)

Aquí concurren dos acciones y un adverbio cuyo simbolismo coopera para connotar la cópula. El movimiento acompasado e insistente de batir que evoca la rítmica del coito y el quemarse que insinúa el orgasmo. El adverbio “caliente” alude tanto la excitación, el deseo intenso, como a la elevación de la temperatura corporal que implica la actividad sexual. Y encontramos el mismo motivo en la quintilla que viene a continuación donde la niña está “haciendo atole” pues, como se sabe, el atole se hace moviéndolo rítmicamente. En este texto la acción de “quemarse” puede connotar el orgasmo como en la sextilla anterior, o bien la idea de iniciación, pues la “niña” “se embarcó” en su primera aventura sexual:

Una niña se embarcó  
en un barco para Cuba,  
y en cubierta se quemó  
haciendo atole de uva  
una niña se quemó.  
(“La candela”, *VSJ* 37)

Naturalmente ambos sentidos pueden coincidir pues, como ya hemos visto, gracias al “principio de la condensación” que Freud atribuye al símbolo,<sup>3</sup> el verbo “quemarse” tiene un amplio espectro connotativo que admite éstas y otras significaciones. Y en la copla que transcribo a continuación podemos comprobar la obsesión por la rítmica sexual que desemboca en música, según lo explica Bachelard (1966, 82), pues es notoria la insistencia en un compás machacón:

<sup>3</sup> Esa condensación, como señala Reckert (124), es una capacidad del símbolo para representar al mismo tiempo conceptos diferentes y hasta contradictorios porque, como señala Paula Olinger, encierran un vasto potencial de significados: “The symbol does not embody any one meaning, but rather a vast potencial for meaning. It can be masculine in one place, feminine in another, and still make perfect sense to the psyche of the perceiver” (xiii).

Hazme mi choco choco,  
hazme mi chocolate  
y corre la caldereta  
y bate que bate.  
(“El cuervito”, *CFM* II-5321)

En los movimientos oblicuos o verticales del herrero gravita el mismo simbolismo del acto sexual. “Las ceremonias metalúrgicas africanas presentan elementos de simbolismo nupcial” (Durand 342). No hay duda del tipo de “ocasión” que debe aprovechar el “hombre diligente” y la connotación de la cópula en este ejemplo:

Aproveche la ocasión  
el hombre que es diligente  
y téngalo bien presente  
si al compararla no yerro  
la ocasión es como el fierro:  
se ha de machacar caliente.  
(“El buscapiés”, *V/SJ* 29)

Esta comparación es muy sugestiva gracias a que no es muy explícita: del fuego surgirá el producto que se forjará con insistentes y acompañados golpes sobre el fierro, maleable como la mujer cuando está dispuesta al amor, lo cual se indica con el adjetivo “caliente”.

#### LA QUEMADURA SEXUAL

Aquí veremos un tópico en el que se equiparan la muerte y el orgasmo en una poética “muerte por amor” cuyo simbolismo continúa plenamente vigente en la poesía y también en el habla cotidiana. La imagen de la mariposa que se quema en la llama ha impresionado a los hombres desde la antigüedad porque es símbolo del ser que se autoinmola. Gastón Bachelard señala que se han ocupado de ella filósofos como

Empédocles, Platón y Plotino, psicólogos como Jung y poetas como Goethe. El sufismo trata el tema de manera análoga al “mito griego que, de la mariposa, hace el símbolo del alma, presentándonos a Psiquis bajo la forma de una muchacha o de una mariposa capturada y aferrada por Eros, quemada por la antorcha [...] Morir por amor, en el amor, como la mariposa en la llama, ¿no es acaso realizar la síntesis entre Eros y Thánatos?” (Bachelard 1986, 62-64). Al ser un fenómeno que nos ofrece el mundo cotidiano, no resulta extraño que esta imagen simbólica figure como tópico en la lírica tradicional antigua:

Yo soy maripos [a]  
que busco mi fuego,  
y allí es el sosiego  
do el alma repo[sa].  
(NC I-833)

Si en la anterior se encuentra el reposo tras la experiencia sexual, en la siguiente la mariposa se abrasa por acercarse a la lumbre, lo cual implica que probablemente la experiencia acarrea un mal fatal:

Io soi la mariposa  
ke nunca paro  
hasta dar en la llama  
donde me abraso.  
(NC I-834)

En algunos poemas de la lírica de Sotavento, al igual que en los ejemplos antiguos, el fuego puede connotar el aspecto peligroso de la pasión sexual; quemarse puede simbolizar la pérdida de la virginidad o simplemente la consumación de la cópula que puede tener malas consecuencias. En la lírica jarocho cualquier objeto que tenga la capacidad de arder o calentarse puede originar la quemadura: vela, candela, comal, carbón, anafre, tortilla, incluyendo también sustancias irritantes o abrasivas como el chile o el agarrás. Un son veracruzano que explota ampliamente



estos simbolismos es “La candela”, que en este primer ejemplo advierte el peligro a la niña que se ha “embarcado” en algo riesgoso:

Una niña se embarcó  
en el barco de Colón,  
el contra maestre le dice:  
“Cuidado con el fogón”.  
(“La candela”, *CFM* II-5672)

En la siguiente vemos a la niña que se ha quemado, como aquella mariposa de la lírica antigua, por “jugar con lumbre”, giro lexicalizado que significa meterse conscientemente en peligro, desafiar al destino.<sup>4</sup>

Una niña se robó  
el pirata Lorencillo,  
y en cubierta se quemó  
jugando con un cerillo.  
Con la lumbre de un cerillo  
una niña se quemó.  
(“La candela”, *VSJ* 37)

Y una vez que se ha tenido la experiencia sexual, la niña ha escarmantado, dando lugar a coplas sentenciosas:

Una niña se embarcó  
en la lancha ‘el Güero Vega’,<sup>5</sup>  
y con ello se enseñó  
que con lumbre no se juega,  
una niña se enseñó.  
(“La candela”, *VSJ* 37)

<sup>4</sup> María Moliner define esta expresión como: “Entretenerse frívolamente con algo que puede resultar peligroso” (*s.v.* “jugar con fuego”).

<sup>5</sup> Se trata del señor Andrés Vega Delfín, versador y excelente músico (reconocido por su maestría en el requinto), quien vive en Boca de San Miguel, municipio de Tlacotalpan.

Las actividades que implican manejo del fuego, como encender velas, fogones o candiles, cocinar o freír, se prestan para introducir el sentido sexual revelador de un imaginario riquísimo que se despliega en tantas posibilidades como la rima permita. En la siguiente quintilla la alusión al encuentro erótico se refuerza con imágenes fálicas como el pescado o el chile:

Una niña preparó  
Ay! Para comer un juile<sup>6</sup>  
y al comerlo se quemó  
porque tenía mucho chile.  
Una niña se quemó.

(“La candela”, *VSJ* 36)

En el ejemplo que sigue, el fuego está implícito en la acción de cocer tortillas que se realiza sobre un comal caliente y, a partir del segundo verso, se sugieren vivamente los juegos eróticos en la expresión “servir de rodillas” y “palmear y virar la tortilla”. La descripción del comal como “tan grande” no puede ser inocente en una copla erótica y parece connotar los genitales femeninos. Es evidente la gracia pícaro que rezuma toda la quintilla, gracias a la habilidad lingüística para utilizar los términos del campo semántico relativo a la elaboración de las tortillas, siempre explotando el doble sentido a un grado que ya linda con la procacidad:

Una india muy regular  
yo le serví de rodillas,  
y era tan grande el comal,  
que yo le palmeo la tortilla  
y se la ayudé a virar.

(“La indita”, *CFM* II-5398)

<sup>6</sup> Juil es el nombre de un pez algunas veces mencionado en los sones veracruzanos. El *Diccionario de mejicanismos* de Francisco Santamaría lo registra como proveniente del náhuatl *xovili* y lo define como “Pescadito muy común en los lagos del interior. También se llama así, en Tabasco, una especie de bobo de cuerpo cilíndrico, sin escamas. Juile es variante de juil en el Estado de Veracruz” (*s.v.*).

Esta disemia o ambivalencia, nos dice Stephen Reckert: “es una manera de acumular significados [...] tan eficaz como el simbolismo” (72).

#### LA ESPERA QUE QUEMA

Doy este nombre a un motivo que dentro del tema de *la espera amorosa* alude a la impaciencia, percibida como una sensación que quema y consume. Como hemos visto, según lo consigna Revilla (*vid. supra* 281), el fuego se asocia con sentimientos intensos:

Bonito es el crisantemo  
Si el viento sus hojas mueve,  
Dan las ocho, dan las nueve  
Y yo siento que me quemó.  
(“El celoso”, *VSJ* 43)

Aquí tenemos la conjunción de dos elementos cuyos simbolismos concurren para expresar tanto el enamoramiento como el desasosiego del amante. Primero está el viento moviendo las hojas, imagen tópica desde la lírica antigua, que puede tener diversas connotaciones asociadas a la sexualidad. Reckert (197) y Frenk coinciden en atribuirle un simbolismo masculino. Para la investigadora “es un símbolo claramente erótico. Pero no todos coinciden en cuanto al sentido de este símbolo en las varias canciones españolas antiguas que lo incluyen” (2006, 337). Ella ha encontrado que en las canciones medievales simboliza el poder del amor tal como lo viven las mujeres, pero en esta redondilla moderna de voz neutra,<sup>7</sup> el sentido puede aplicarse

<sup>7</sup> Mariana Masera clasifica como femeninas, masculinas o neutras las voces de las canciones antiguas partiendo de las marcas textuales explícitas y contextuales de los textos. Designa como neutros a aquellos donde no es posible saber qué voz habla (Masera 2001, 24).

indistintamente al hombre o a la mujer porque las ondulaciones de las hojas de las plantas aparecen repetidamente en la lírica actual independientemente de la voz que hable.<sup>8</sup> Paula Olinger nos dice sobre esta imagen: “rustling leaves signal [the] awakening [of] sexual yearning” (5). Además de la connotación erótica que introduce el viento moviendo las hojas del crisantemo, en la estrofa que estamos analizando, hay que tomar en cuenta que el movimiento de las plantas es una imagen cinética que suele expresar la agitación emocional; en este caso: la inquietud de la espera. El roce de esas hojas y el consecuente rumor están en total identificación con el estado emocional del sujeto lírico: son su emoción, su ansiosa espera. Y esta identificación total, según comenta Olinger, se debe a una propiedad del símbolo: “What must be understood about symbols of the traditional lyric is that they do *not* point to similarities, but rather they indicate correspondence” (30). Stephen Reckert cita diversos textos poéticos tradicionales de asunto amoroso cuyas imágenes de movimiento, ya sean unas luciérnagas revoloteando, el subir y bajar de la aguja de una bordadora o el correr de una gacela sugieren la inquietud del yo enamorado durante la espera (Reckert 57). Y esa angustia se detalla aún más en el último verso, cuando el yo lírico dice que la espera lo “quema”; vemos así cómo los simbolismos del fuego y el viento, así como de la imagen cinética de las hojas del crisantemo ondulando, convocan las ideas de deseo exacerbado y desasosiego por la espera, percibidas como sensaciones ardientes, y sin embargo, contenidas, en esta delicada cuarteta que, como una pintura japonesa, nos entrega el refinamiento estilizado del crisantemo, cuya flor es imposible no imaginar, a pesar de que sólo se mencionan sus hojas.

<sup>8</sup> Pongo por ejemplo otra copla contemporánea de voz neutra donde se compara el movimiento de las plantas con agitados sentimientos amorosos: “Los sauces en la alameda / se mecen con el airón; / así se mece mi amor / dentro de mi corazón” (CFMI-2121).

El calor puede simbolizar sentimientos de afecto, cariño, amor o ira, entre otros, así como sensaciones diversas: el deseo, la excitación, la proximidad física o la alta temperatura de los cuerpos por la actividad sexual. El tema del deseo erótico suele expresarse mediante el calor, idea causalmente asociada al fuego porque corresponde a la sensación que éste produce en nuestro cuerpo. Es también el fuego protector que cobija, como lo expresa el ejemplo siguiente donde se perciben ambas connotaciones en esa promesa que formula el yo lírico. Nuevamente vemos el calor convocando un vasto potencial de significado, más que un significado preciso:

Voy a hacer una poesía  
para conquistar tu amor:  
Yo te juro vida mía  
que al lado de tu calor  
yo me he de ver algún día.  
(“El siquisiri”, *VSJ* 13)

Esta quintilla es interesante por su introducción autorreferencial que desarrolla el *tópico de la dedicatoria*. Ernst Robert Curtius lo clasifica dentro de la *tópica del exordio* que: “sirve para exponer los motivos que han determinado la creación de una obra” (131). El yo lírico hace clara la dedicatoria cuando anuncia a su amada, en los dos primeros versos, que le va a hacer una poesía, y en los tres siguientes formula ya el poema. La intención es un tanto ambigua pues puede ser una promesa de intimidad futura o implicar un desafío jactancioso si interpretamos que el enamorado logrará ganarse el amor de su pretendida a pesar de cualquier impedimento.

El calor juega un papel determinante para introducir el erotismo en la siguiente copla que inicia muy inocente y en la segunda parte se revela por demás rica en sugerencias sexuales:

Si la paloma quisiera  
hacer un trato conmigo:  
que ella pusiera los huevos  
y yo calentara el nido.  
(“El palomo”, CFM I-2262)

El hombre se refiere a la mujer amada llamándola “paloma”, metáfora de la mujer tan común en nuestra lírica<sup>9</sup> que a fuerza de tanto repetirse se ha fijado como símbolo de la mujer amada, de manera que en muchas coplas ya no es necesario establecer comparación alguna. La ambivalencia semántica de “paloma” y “huevos” en este texto genera dos niveles de lectura en el trato que el sujeto lírico propone: ella, en cuanto paloma, pone los huevos, pero como mujer nos remite más bien a los óvulos, y todavía hay que tomar en cuenta el modismo “ponerle o echarle los huevos a una cosa”, que connota hacer algo con energía. ¿Se sugiere tal vez que ella participará vigorosamente en el acto sexual? Ése puede ser también el sentido, ya que en el último verso se dice que él “calentará” el nido, sustantivo disémico en este texto, pues si bien es el objeto que construyen las aves para depositar los huevos, también sugiere la forma externa de los genitales femeninos.

Estamos ante una *ecuación simbólica* que nos permite ver claramente el paso del término simbólico al real mediante lo que Stephen Reckert denomina *paralelismo hipotáctico*, pues cuando en el tercer verso se introduce el pronombre “ella” como término real, se nos revela como simbólico el sustantivo “paloma”. El procedimiento es prácticamente idéntico al utilizado en un poema persa donde una gacela simboliza a la amada:

<sup>9</sup> Cito como ejemplos dos coplas. En la primera todavía figura el término real (ella), pero en la segunda, la paloma ha pasado de metáfora de la mujer amada a símbolo y ya no es necesario mencionar el término real (ella, la joven, mi amada, etc.), y basta con el simbólico (paloma), pues se ha producido una sustitución: “Cada vez que paso y veo / la casa donde vivió, / ¿para qué quiero la casa / si la paloma voló / con un gavián pollero, / que de ella se enamoró?” (CFM II-3784b); “A la sombra de una palma / triste me senté a llorar / al ver a mi palomita / sentada en otro palmar” (“Los caracoles”, Guerrero, CFM II-3785).

La gacela serrana: en el desierto,  
¡Cómo corre!  
Ella no tiene amigo: sin amigo,  
¿cómo vivirá?  
(Reckert 2001, 53)

La excitación sexual humana suele referirse como “acaloramiento” y en el lenguaje campirano la expresión “entrar en calor” se usa para indicar que las hembras de distintas especies animales están listas para el apareamiento. En la sextilla que analizaremos aparece claramente expresado el tipo de amor que la tapatía tiene por el hombre:

Me dijo a mí una morena  
que con calor me quería  
pero bien que me quedé:  
pero era una tontería;  
le dije a la tapatía  
que tú igual me quedarías.  
(“La morena”, *CFM* II-4304)

La sextilla no está bien lograda pues no existe el antecedente para justificar el tercer verso: “Pero bien que me quedé”. Probablemente sea una deturpación que desajusta el sentido del conjunto. En cuanto al uso del lenguaje, encontramos un registro vulgar o rústico dentro del estilo coloquial dominante. Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de que tal mezcla sea el artificio para introducir un toque pintoresco. Con el propósito de contextualizar mejor esta estrofa conviene reparar en que la tapatía es una morena. Conocemos su asociación con el erotismo intenso en expresiones como “morena de fuego” o “morena ardiente”. Reckert señala que por oposición a la niña de tez blanca (dona virgo, portadora de pureza y juventud en su color), la morena (pues se ha expuesto al sol) implicaba no sólo ser más madura, sino más experimentada y más receptiva a posteriores experiencias sexuales (93). Exponerse al sol y al aire del campo daba a la mujer la ocasión

de tener encuentros de amor físico a los que la niña, blanca de encierro, no podía acceder. Por tal razón, en la tradición antigua, agrega el estudioso, puede parecer que una tez morena necesitaba una disculpa, hecho que se presenta en varios cantarcillos como éste:

Madre, la mi madre,  
si morena soy,  
andando en el campo  
me á tostado el sol.  
(NC I-138)

En la tradición moderna la mujer morena se asocia con cualidades positivas y en variadas coplas aparece con los atributos de buena amante<sup>10</sup> como aparece en esta aromática copla que apela vivamente a nuestros sentidos:

Todo hombre que se muere  
sin querer a una morena  
o sin tomar chocolate,  
no sabe lo que es canela.  
("La morena", VSJ, 90)

Esta copla sentenciosa que linda con el refrán elabora el tema de *la mujer morena* caracterizándola. Equiparar a la morena con el tomar chocolate no es una asociación casual. Ya hemos visto como la cópula suele expresarse mediante verbos que implican movimientos rítmicos como *batir* y *moler* entre otros. El motivo topicalizado de *batir el chocolate* es uno de los que se han fijado en la poesía tradicional mexicana

<sup>10</sup> Apunto otro ejemplo donde, especificando sus caricias atrevidas, se destaca la cualidad de buena amante de la morena: "Yo enamoré a una morena / que era todo mi querer, / se me sentaba en las piernas / y me empezaba a morder, / todavía tengo las señas, / si quieren vengan a ver" (CFM I-2497).



y por lo tanto, el simbolismo sexual del verbo *batir*, en esta copla de contenido erótico, sigue pulsando en la sola mención del “chocolate”. La “fijación” de ciertos símbolos, como se ha visto, se produce cuando se vuelven tan usuales dentro de una determinada tradición poética, que ya pueden aparecer solos, sin necesidad de explicitar el término real mediante comparación. Stephen Reckert explica que esta “técnica de «simple sustitución» [...] para ser entendida exige una familiarización previa con el símbolo en cuestión” (54). Al descubrir el simbolismo sexual del chocolate, se pueden establecer más asociaciones entre éste con la mujer morena: no sólo el color oscuro que comparten, sino su carácter de alimento considerado afrodisíaco con la fogosidad amorosa de la que ya hemos hablado. Y todavía ambos, chocolate y mujer morena, se equiparan con la canela, especia muy apreciada por su fuerte sabor y aroma. Así, en una copla que podría parecernos poco significativa encontramos una cohesión semántica profunda donde las comparaciones resaltan la intensidad en varios sentidos: el olor en la canela, el sabor en el chocolate (sin olvidar su simbolismo sexual) y el apasionamiento en la mujer.

#### EL SOL

Este astro que irradia calor, participa del simbolismo sexual del fuego. Como se dijo al inicio, sol y fuego se equiparan porque los rayos del primero simbolizan la acción fecundante. Es el germen que se reproduce en las vidas sucesivas, de ahí que se le asocie a la libido, y cuando aparece en las coplas eróticas siempre nos estará diciendo “algo más”. “Para la mayor parte de los pueblos primitivos, el fuego es un demiurgo y procede del sol, es su representación sobre la tierra; por esto se relaciona, de un lado con el rayo y el relámpago, de otro con el oro” (Cirlot, *s.v.*). El sol, explica Paula Olinger, es fuente de calor presente desde las albas de la lírica antigua, pues las jóvenes se dirigen a la fuente, lavan sus camisas y encuentran a sus enamorados al amanecer. El viento es su mensajero, su portador, y a su paso

predispone a las campesinas al amor. “Passion is contagious. The sun, pure activity, stimulates the air, which in turn stimulates the girl, and union is sought by both” (Olinger 80). En la siguiente muestra el sol del cenit “acalarará” a los enamorados predisponiéndolos a la unión sexual. Es muy sugestiva la expresión “Ay qué bonito es estar a punto” que luego se refuerza con el “mediodía”, hora de calor meteorológico y fisiológico pues la cuarteta juega con esa ambivalencia:

¡Ay! que bonito es estar  
a punto del medio día,  
y luego dejarse caer,  
en tus brazos vida mía.  
(“La bruja”, *VSJ* 27)

#### EL DESEO ENCENDIDO

El tema del deseo sexual suele expresarse también mediante imágenes, comparaciones, o metáforas que implican brillo o fulgor. A veces es el cuerpo entero el que se enciende, otras son los ojos. En el siguiente ejemplo del cancionero jarocho se describe la pervivencia de la excitación comparando el candil con el hombre “encendido” de deseo no satisfecho:

En una noche de abril,  
siendo tu amante rendido,  
me engañaste en forma vil,  
faltaste a lo prometido,  
y quedé como candil  
toda la noche encendido.  
(“El candil”, *VSJ* 37)

El fulgor del candil es la metáfora del deseo en la siguiente copla que formula una velada invitación a la cópula:

Y vámonos a la cama  
Y vámonos a dormir:  
Tú llevarás la manta,  
Yo llevaré el candil.  
(“La manta”, *CFM*, I-1582)

Las alusiones eróticas empiezan desde la mención de “la manta” pues se trata de una cobija que produce calor. A la aportación de uno, se agrega la del otro para realizar el acto amoroso: el candil, que se entiende que va encendido, sumado a la manta, nos obligan a dar una lectura irónica al segundo verso que dice: “Y vámonos a dormir” porque sabemos que las intenciones del hablante son sexuales.

#### LA MIRADA ENCENDIDA

La “mirada de fuego” o la “mirada ardiente” del deseo son expresiones comunes que describen la viveza o brillantez de los ojos del enamorado excitado sexualmente y constituyen un motivo ya tópico en la temática amorosa. Gernot y Hartmut Böhme comentan cómo la expresión “que echa fuego por los ojos” muestra al colérico y al enamorado “en medio de esa ardentísima erupción que busca por dónde tirar, mientras que el objeto de esa rabiosa mirada se siente como abrasado” (Gernot y Böhme 222-223). Esta expresión —dicen— ejemplifica cómo las cualidades de los sentimientos, se revelan, esencialmente, a partir de la configuración «elemental» que reciban en el lenguaje porque en nuestra cultura occidental hemos elaborado una especie de “meteorología de los sentimientos” que asoma tanto en el lenguaje cotidiano como en el poético.

Sobre la antigüedad de la comparación de los ojos del deseo con candiles encuentro una que registra Frenk entre las coplas y seguidillas tardías, proveniente del *Baile de los disparates* de Juan del Encina, recogida por Lope de Vega en la *Mojiganga de Rojillas*:

[Cada vez que te veo  
los henojiles]  
se me ponen los ojos  
como candiles.  
(NC II-2497)

En el cancionero jarocho podemos verificar la vigencia del t3pico en los ojos de esa mujer cuyo enardecimiento se describe recurriendo nuevamente a la met3fora del candil. La excitaci3n asoma a los ojos d3ndoles un brillo intenso, cualidad que en esta sextilla se acent3a compar3ndolos hiperb3licamente con dos candiles brillantes. El deseo de los enamorados se hace patente en esos abrazos “febriles” que denotan la elevaci3n de la temperatura corporal:

De las miradas sutiles  
las sombras nos cobijaban.  
Nos abrazamos febriles  
creyendo no nos miraban,  
y tus ojos, dos candiles,  
brillantes nos delataban.  
 (“El candil”, *VSJ* 37)

Esa brillantez es “delatora” de algo que puede ser il3cito o prohibido, lo cual le agrega una nota de malicia al poema. La comparaci3n del fuego con la lujuria o con la lascivia es muy antigua, y en la definici3n de ambos sustantivos pervive un matiz moral.<sup>11</sup> El predicador cat3lico, Filippo Picinelli (1604-1686) en su *Mundus Symbolicus*, especie de manual sobre emblem3tica con fines moralizantes, organizado a partir de los cuatro elementos, opone el fuego de la lascivia al fuego del amor de Dios y cita a san Gregorio Magno (s. VI), quien pregunta: “¿Qu3 cosa es

<sup>11</sup> Se define la lascivia como propensi3n a los deleites carnales. Antiguamente significaba apetito inmoderado de una cosa. La lujuria es definida como vicio consistente en el uso il3cito o en el apetito desordenado de los mismos (*DRAE*, s.v.).

la lujuria sino fuego?” y la describe como “fuego que devora hasta la perdición” (48). Es notorio también en esta sextilla el juego que se establece con ojos y miradas: hay miradas “sutiles” que entenderemos como perspicaces o maliciosas; los amantes se esconden en las “sombras” donde no los puedan “mirar”, pero la mirada encendida de esos ojos metaforizados en candiles, brilla en la oscuridad revelando el escondite.

Nuevamente la brillantez de la mirada va a ser receptora y portadora del amor en la siguiente copla donde se desarrolla un juego especular entre los enamorados:

Ya llegó tu amorcito,  
viene de lejos.  
Con tus lindos ojitos  
dale el reflejo.  
(“La bamba”, *V SJ* 23)

Sobre el simbolismo del ojo como representante del sol nos explica Paula Olinger: “Though the sun itself hardly engages in the game of life played out by the tradition’s symbols, it is represented in that game by a very complex symbol—the eye. The eye, like the sun, emits energy [...] In looking [we] perform an action and receive its effect. This is the stupefyingly complex role of the eyes” (Olinger 81-82). No hay duda de que son como soles esos ojos luminosos que darán reflejos y en la acción recíproca de mirarse se establecerá la corriente amorosa entre los amantes. Y en el ejemplo que viene los ojos de la amada son equiparados con dos luceros, es decir, dos soles que alumbrarán por la mañana. En esta copla el poeta proyecta sus sentimientos a la naturaleza porque la mirada del ser amado tiene el poder de iluminar al mundo de la misma forma que ilumina al amante:

Dicen que dos luceros  
cayeron en el mar;  
mañana tus ojitos  
temprano han de alumbrar.  
(“El Colás”, *V SJ* 48)

La mirada de fuego, o mirada de amor ardiente, puede expresarse mediante una transposición sensorial, asociándola con la acción estimulante de la pimienta que produce una sensación de calor picante en la lengua:

Cuantas veces me miran  
tus ojos bellos,  
como son de pimienta  
sueño con ellos.  
(“La bamba”, F 64)

Los “ojos de pimienta” es una bien lograda sinestesia que instala el ingrediente erótico en la copla y explica por qué el yo enamorado sueña con ellos. Esta especia se considera “caliente” en la creencia popular, y también es definida como ardiente en diccionarios y enciclopedias,<sup>12</sup> por lo que asumimos como “fogosos” o “ardientes” a los dueños de tales ojos.

#### EL RUBOR SEXUAL

Este tópico se expresa en nuestra lírica valiéndose del simbolismo del color rojo. Como vimos al inicio, el rojo se asocia con el fuego (*vid. supra* 2) y con sus simbolismos sexuales como son el amor erótico, el calor, la pasión y la sangre (Revilla, *s.v.*). En una de las más conocidas estrofas de “La bamba” el rojo aflora a las mejillas de la muchacha en respuesta al piropo de su enamorado, y al sonrojarse muestra sus sentimientos:

Una vez que te dije  
que eras bonita

<sup>12</sup> Tanto el *DRAE* como la *Enciclopedia Sopena* definen la pimienta en términos casi idénticos: “aromática, ardiente y de gusto picante” (*s.v.*).

se te puso la cara  
coloradita.

(“La bamba”, *CFM* I-1984)

La asociación de este color con las flores, y muy especialmente con la rosa, siempre apuntará a la sexualidad debido a que en las tradiciones poéticas de todo el mundo y todo tiempo, la flor ha sido metáfora de la mujer. En la lírica medieval abundan los ejemplos:

Yo, mi madre, yo,  
que la flor de la villa me so.

(*NC* I-120 A)

En la lírica mexicana también abundan las comparaciones y metáforas de la mujer con azucenas, claveles o margaritas, entre otras flores, pero basta revisar el índice de primeros versos del *Cancionero folklórico de México* para comprobar que la rosa supera con mucho a cualquier otra porque es “la flor simbólica más empleada en Occidente [y] se ha convertido en símbolo del amor y aún más del don del amor” (Chevalier y Geerbrandt, *s.v.*). Y si la rosa es roja, el simbolismo sexual es mucho más claro, como sucede con esta copla donde se oponen el blanco y el rojo, el día y la noche. El simbolismo del blanco como pureza y virginidad es de sobra conocido en muchas culturas; el vestido blanco de la novia en la cultura de Occidente tiene esa connotación, pero si profundizamos un poco más en la carga semántica que ha acumulado este color veremos que: “El blanco —*candidus*— es el color del candidato, es decir, de aquel que va a cambiar de condición (los candidatos a las funciones públicas se vestían de blanco) [...] es el color del pasaje —considerado éste en su sentido ritual— por el cual se operan las mutaciones del ser” (Chevalier y Gheerbrant, *s.v.*). Con estas explicaciones podemos ampliar nuestra interpretación de una breve y escueta seguidilla donde la rosa blanca durante el día, es decir, inactiva para la pasión, está esperando su cambio de condición, y éste llega con el ritual

nocturno, se tiñe de rojo por la noche, cuando la oscuridad propicia los encuentros amorosos:

Eres como la rosa  
de Alejandría,  
colorada de noche  
y blanca de día.<sup>13</sup>  
(“La bamba”, CFM I-85)

El color rojo y la rosa se asocian siempre que se quiere simbolizar el amor ardiente. “Entre todas las flores, la rosa es realmente una fogata de imágenes para una imaginación de llamas vegetales [...] Correlativamente, el fuego florece y la flor se enciende” (Bachelard 1986, 97-98). Nuevamente comprobamos que el conocimiento de los simbolismos nos permite reencontrar el sentido en asociaciones tópicas que el tiempo parece haber desgastado: la coloración roja de la rosa no es mero cliché en la seguidilla que hemos analizado, ni lo es en la “rosa colorada” de la siguiente sextilla, si tomamos en cuenta que también ésta gozará del amor en la madrugada, y mediante el color “colorado” se nos indica su predisposición a la sexualidad. En esta copla que desarrolla el motivo de *la invitación a la cópula*, el amante intenta contentar a su insatisfecha amante citándola a un encuentro sexual a escondidas del marido. Aunque una de las acepciones coloquiales que tiene la palabra “viejo” es la de marido, en el contexto de esta copla parece potenciarse también la de “hombre viejo”, que tal vez ya no satisface sexualmente a esta “rosa colorada”. El sentido de invitación a la cópula por parte del jactancioso amante se refuerza por la ambivalencia del verbo venir en “¡Ay! Vente en la madrugada”, que denota

<sup>13</sup> Reckert cita una cantiga de Gil Vicente donde el cambio de color está indicando un cambio de estado: “—donde vindes, filha, / branca e colorida? / —De lá venho, madre, / de ribas de um rio; / achei meus amores / num rosal florido... / —Florido, ‘enha filha / branca e colorida?!...” El autor comenta que hay otros ejemplos donde la mudanza de color es indicio de la pérdida de la virginidad (141 y 142, n. 31).



que ella lo visitará en la madrugada, pero connota el orgasmo también, porque ésa es una de las acepciones coloquiales que tiene el verbo “venirse” en su forma reflexiva en el español mexicano:

Eres rosa colorada  
del jardín de Pueblo Viejo;  
si te quedas enojada,  
porque me voy y te dejo,  
¡Ay! Vente en la madrugada  
cuando ya se duerma el viejo.  
(“El huasteco”,<sup>14</sup> CFM I-1593)

En esta sextilla pasa con “rosa” —que representa a la mujer, que *es* la mujer— lo mismo que en el caso del motivo de *batir de chocolate*, cuya connotación sexual de cópula, como ya hemos visto, subyace en la sola mención de “chocolate” por el fenómeno de la “fijación de un símbolo”. La brevedad de los textos tradicionales se presta para realizar esta simple técnica de “sustitución” en casos como el de la rosa, que por ser metáfora de la mujer tan frecuente, ya no necesita la comparación.

Como ya hemos visto tanto en la lírica antigua como en la moderna, la rosa roja no será la mujer, sino más específicamente connotará los genitales femeninos. En una sextilla bastante pícara, se hace muy explícita una metáfora que la lírica antigua formulaba más sutilmente:

Bonito está tu jardín  
De rosas sin igualdad;  
Una encarnada maciza  
De dos hojas nada más,  
Ésa es la que me precisa,  
Tú sabes si me la das.  
(STCJ 345)

<sup>14</sup> A pesar de que el son se titula “El huasteco” y la copla podría provenir de la lírica del norte de Veracruz, la incluyo porque fue recogida en Xalapa.

Desde la Edad Media, el jardín o el huerto es un *locus* erótico que designa el lugar donde la niña encuentra el amor, la muchacha sueña que le “florece la rosa”,<sup>15</sup> indicando que ha llegado su madurez sexual, y “cortar la rosa” “es un símbolo antiquísimo y universal que se ha convertido en cliché, pierde mil veces su original sentido. La rosa es la doncella (o la doncella misma); el hombre la “corta” (desflora la planta), o la muchacha se la ofrece” (Frenk 1984, 70), o bien el enamorado se la pide:

Dame del tu amor, señora,  
Siquiera una rosa,  
Dame del tu amor, galana,  
Siquiera una rama.  
(LHTP 167)

Compárense la copla antigua con la moderna y veremos cómo en ambas el hombre pide la entrega sexual de la mujer. En la atrevida copla jarocho el poeta connota con la metáfora de “la rosa encarnada y maciza de dos hojas” los labios mayores de los genitales femeninos, valiéndose de la disemia del adjetivo “encarnada” que significa por una parte el color rojo, y por la otra, hecha de carne.

#### FUEGO QUE MATA

Como expresé anteriormente, el fuego puede también aparecer en metáforas con un simbolismo destructor. El fuego de la pasión consume, aniquila al enamorado no correspondido:

<sup>15</sup> “No pueden dormir mis ojos, / no pueden dormir. / Y soñaba yo, mi madre, / dos horas antes del día / que me florecía la rosa, / el pino so el agua Frida. / No pueden dormir” (LHTP 308).

Una vela se consume  
a fuerza de tanto arder,  
así se consume el hombre  
por una ingrata mujer.  
(“La lloroncita”, *VSJ* 84)

El viejo tópico de la mariposa que persigue el fuego en la que se abrasa es retomado por la lírica jarocho; sin embargo, lo reelabora porque en este caso la llama que quema no simboliza el encuentro sexual como en el ejemplo de la lírica antigua (*vid. supra* 287), sino la muerte: el enamorado persigue el amor de una mujer, y al no ser correspondido, la llama de ese amor, en este caso sugerida, lo matará:

Como la mariposa  
Tengo mi suerte,  
Que aquella que más amo  
Me da la muerte.  
(“La bamba”, *F* 63)

En su queja un enamorado compara su amor con el fuego que lo consume de forma progresiva, convirtiéndose en una pasión mortal, como acertadamente lo indica la gradación semántica establecida entre “arder”, “rendir” y “morir” desarrollada del primero al cuarto versos en el ejemplo que ahora veremos:

Mi amor es un fuego que arde  
y a tus pies quiere rendirse;  
por las mañana y en tarde  
de pasión piensa morir;  
¿Qué tendrá este amor cobarde  
que no quiere divertirse?  
(“El pájaro cú”, *CFM* II-2779)

Sobreviene la explicación de su problema al calificar su amor como “cobarde”, pues tal vez no se atreva a confesar su sentimiento a la amada.

El último verso desconcierta y empobrece el efecto del poema porque “divertirse” dispara el sentido hacia una vertiente frívola que contrasta con el tono doliente que dominaba en la copla.

En una estrofa de “El Cupido” debemos reparar en el simbolismo de la flecha que enriquece mucho la significación del poema. Una metáfora topicalizada, la del amor que es flecha, refuerza a la del amor que es fuego, para que resulte claro el aviso del dios Cupido sobre los peligros de la pasión:

Iba de izquierda a derecha  
persiguiendo una pasión;  
le dijo: apaga esa mecha  
Cupido en contestación,  
el amor es una flecha  
que traspasa el corazón.  
(“El Cupido”, *VSJ* 54)

Su advertencia desconcierta en principio puesto que el papel de Cupido es propiciar los enamoramientos en vez de evitarlos; no obstante, el argumento es razonable si consideramos que el amante que persigue la pasión corre el riesgo de morir abrasado en ella. El fuego que arde en su corazón se expresa metafóricamente en la mecha que Cupido le pide apagar. Y también el arma que lo matará está relacionada con el fuego, tanto en su simbolismo destructor como en el fecundador, pues la flecha es “Símbolo de penetración, de apertura [...] el órgano creador que abre para fecundar [...] Es también el rayo solar, elemento fecundante” (Chevalier y Gheerbrant, *s.v.*). En su significado destructor la flecha simboliza la muerte súbita, fulminante, lo cual se expresa claramente en el poema al especificar que ésta traspasará el corazón. La muerte sin embargo no será física, pues al caer fulminado por la flecha, aquel que busca la pasión quedará totalmente enamorado, “muerto de amor”, es decir, lo ha alcanzado un designio fatal porque: “La flecha es símbolo del destino” (*idem*). Vemos así cómo concurren varios símbolos que se relacionan estrechamente y a

través de imágenes y metáforas convierten este breve poema en una alegoría<sup>16</sup> realmente bien lograda.

Y finalmente transcribo una estrofa donde el fuego del amor se representa mediante la viva luminosidad de los relámpagos, y por los truenos, que son la manifestación sonora del choque de energías que producen los rayos:

En la medianía del mar  
le dijo Cupido a Venus:  
¿Ya viste relampaguear?  
Ahora te faltan los truenos;  
del diablo te escaparás,  
pero de mí, lo veremos.

(“La morena”, *CFM* II-4354)

El tema de la sextilla es la fatalidad del amor, entendida ésta como destino, pues la amenaza proviene de Cupido y va dirigida hacia Venus, ambos dioses del amor. Aunque Venus trate de escapar, será alcanzada por los rayos del amor y sucumbirá en medio del mar. Vemos las fuerzas del amor expresadas mediante esa meteorología del lenguaje que echa mano no sólo del fuego sino del agua, símbolo de la femineidad que será fecundada por la virilidad del rayo. Gernot y Hartmut Böhme señalan que “En todas las impresiones sensoriales, los elementos, por lo regular, están intermezclados y operando conjuntamente” (223) y esta sextilla es un vivo ejemplo de colaboración, pues además del fuego y el agua es imposible descartar, en esa tempestad marina, al aire como vehículo del trueno y del rayo mismo. Es realmente efectiva la manera en que las

<sup>16</sup> Demetrio Estébanez Calderón define la alegoría como “un procedimiento retórico que consiste en expresar un pensamiento por medio de una o varias imágenes, o metáforas, a través de las cuales se pasa de un sentido literal a un sentido figurado o alegórico, que es el que, en definitiva, se desea transmitir. Entre los retóricos latinos, Quintiliano considera la alegoría (denominada también *inversio*: intercambio) como una «serie continuada de metáforas» o «una metáfora prolongada» (Estébanez Calderón, *s.v.* “alegoría”).

impresiones sensoriales y los contenidos simbólicos de esta sextilla logran transmitirnos tal riqueza de significados, y todavía queda por mencionar el tono humorístico del poema, pues Cupido adopta una actitud maliciosa, retadora y desenfadada que desvanece cualquier dramatismo, sobre todo porque tenemos en mente que la amenaza del dios no irá más allá de atrapar a la diosa y consumir la unión sexual.

Paula Olinger comenta que siendo el fuego un símbolo masculino, se manifestará a través de diversas dinámicas del amor sexual. “As important as the object symbols are the action symbols in this virile group—verbs, like prender and matar. The energy of the masculine principle disperses in the tradition and infuses a wide variety of objects and characters with its powerful, invigorating and, at times, destructive force” (Olinger 1985, 117). Ambos verbos están implícitos en los ejemplos que reunimos bajo el tópico del *Amor que mata* pues “matar” está en expresiones como: “así se consume un hombre”, “de pasión quiere morirse” o “el amor es un flecha que traspasa el corazón”, y específicamente en la última sextilla constatamos cómo esa energía viril de la que habla Olinger impregna los relámpagos, truenos y rayos, y que la acción de “prender” se ha de ejecutar en Venus inexorablemente.

En el recorrido que hemos hecho por las coplas eróticas del cancionero jarocho se han desplegado ante nosotros una serie de recursos por medio de los cuales se nos transmiten los contenidos sexuales relacionados con el fuego, comprobando que se asocia a conceptos y acciones que expresan energía, sexualidad física, sensaciones fuertes (quemarse, consumirse) y sentimientos muy intensos como el amor apasionado, ansia o deseos exacerbados que se manifiestan por medio del calor, la brillantez del sol, de la llama o de la mirada, el color rojo y el rubor. En su vertiente positiva está relacionado con el acto creador; en la negativa se relaciona con la pasión destructiva. Al fuego, elemento masculino, corresponden las imágenes sexuales más explícitas de los cuatro elementos, como sucede con la cópula, referida como “la danza de lumbre del saca y mete”, “batir chocolate” o “machacar en caliente”. Confirmamos que esas imágenes dinámicas y rítmicas sostenidas, siempre están asociadas al calor, y late en ellas el primitivo procedimiento de frotación para producir fuego, como coinciden en señalar los estudiosos de los símbolos

citados, por lo que “quemarse”, en muchos casos, equivale al acto sexual. El amor erótico se expresará como una sensación ardiente con metáforas como “la llama donde me abraso” y “Mi amor es un fuego que arde” o comparaciones con “mechas encendidas”, o “fogones”. La brillantez o luminosidad expresará sobre todo el deseo, ya sea a través de la mirada o del cuerpo entero cuando se le relaciona con un candil encendido. Comparado con los demás elementos el fuego, en general, comunicará de manera más directa, dinámica y violenta la sexualidad, y sólo las imágenes del viento muy agitado podrían tener esa fuerza expresiva en lo que concierne al plano emocional.

La mayoría de los sones jarochos, independientemente del tema que traten, contienen coplas de asunto amoroso, y tal como lo han afirmado los principales estudiosos de la lírica tradicional de España y América, es el más abundante, siendo la vertiente gozosa mayor que la dolorosa o triste; durante el análisis fuimos constatando que cuando las coplas desarrollan temas específicamente eróticos, éstas son gozosas, pudiendo adoptar diferentes tonos y matices que pueden ser, por mencionar algunos: sentenciosos, galantes, maliciosos, atrevidos, jactanciosos o humorísticos. El amor puede entonces ser triste o feliz, pero el sexo será, ante todo, una celebración, un triunfo de la vida, lo cual confirma que el significado fundamental del sexo se expresa siempre de forma positiva en el imaginario de Sotavento, característica presente en las creencias y la poesía de las más diversas culturas.

#### ABREVIATURAS

- CFM* Margit Frenk, *Cancionero folclórico de México*. 5 vols. México: Colegio de México, 1985.
- CP* José Luis Gárfer, *Coplero popular*. Madrid: Edimat Libros, 1999.
- Cy F* Eglá Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y Folklore del Agua en la Lírica Tradicional*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- DRAE* *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 1992.
- LHTP* Margit Frenk, *Lírica hispánica de tipo popular*. México, UNAM, 1966.

- NC Margit Frenk. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México: UNAM /Colmex/FCE, 2003.
- STCJ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarocho*. México: IVEC, 1991.
- VSJ Juan Meléndez de la Cruz, comp. y ed. *Versos para más de cien sonos jarocho*. Minatitlán: s.e., 2004.
- F Antonio García de León. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CNCA, 2006.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguirre Tinoco, Humberto. *Sones de la tierra y cantares jarocho*. México: IVEC, 1991.
- Bachelard, Gaston. *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza, 1966.
- \_\_\_\_\_. *La llama de una vela*. México: Monte Ávila, 1986.
- Böhme, Gernot y Hartmut. *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Herder, 1998.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2003.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE, 1975.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2003.
- Deschner, Karlheinz. *Historia sexual del cristianismo*. Zaragoza: Yalde, 1993.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE, 2006.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2006.
- Frenk, Margit. *Lírica hispánica de tipo popular*. México: UNAM, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Entre folklore y literatura*. México: Colmex, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: Colmex, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV al XVII*. 2 vols. México: UNAM /Colmex/ FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas." *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE, 2006.329-352.
- García de León Griego, Antonio. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CNCA, 2006.
- Gárfer, José Luis. *Coplero popular*. Madrid: Edimat Libros, 1999.
- González, Aurelio. "Formas y funciones de los principios en el Romancero viejo." *Cuadernos Universitarios* 16 (1984): 22-38.
- Hazm, Abu Muhammad Ali Ibn. *El collar de la paloma*. Madrid: Alianza, 1981.
- Masera, Mariana. *Que non dormiré sola, non*. Barcelona: Azul, 2001.



- Meléndez de la Cruz, Juan, comp. y ed. *Versos para más de cien sonos jarochos*. Minatitlán: s.e., 2004.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1998.
- Morales Blouin, Eglá. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- Olinger, Paula. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta, 1985.
- Picinelli, Filippo. *El mundo simbólico: Los cuatro elementos*. México: El Colegio de Michoacán, 1999.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 22 ed. CD ROM. Madrid: Espasa, 2003.
- Reckert, Stephen. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos, 2001.
- Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, Cátedra, 1999.

EL FOTOTEXTO, UNA ESTRATEGIA  
PARA ACORTAR LAS DISTANCIAS  
ENTRE EL SIGNO VERBAL Y EL SIGNO VISUAL<sup>1</sup>

LUIS JOSUÉ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

*Para Luis Adrián Vargas y Cristóbal Jácome,  
por una lectura prometida*

El siguiente ensayo es una reflexión acerca de las relaciones entre literatura y fotografía, relación problemática que actualiza la vieja pugna entre los discursos de representación: imagen visual versus lenguaje escrito. El ensayo plantea someramente el problema desde el sistema de pensamiento de Roland Barthes y Susan Sontag, donde la fotografía es diametralmente opuesta al lenguaje verbal escrito en su estatuto narrativo.

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana bajo la codirección de la Dra. Elizabeth Corral y la Dra. Laura González Flores. El nombre de la tesis es “Fotos y palabras: las posibilidades narrativas de la propia realidad”.

Utilizo la estructura semiótica del fototexto como un recurso para descomponer dicha noción, abriendo las posibilidades de entender el discurso de lo fotográfico, y asimismo, ampliar las posibilidades narrativas del discurso literario. La fotografía, dentro del fototexto, borra su pretendida “naturaleza” de huella de la realidad para ceder espacio a una función insertada en el terreno de lo simbólico.

#### UNO. EL LENGUAJE VERBAL Y LA FOTOGRAFÍA EN SONTAG Y BARTHES.



Ésta es una de las fotografías más conocidas de Manuel Álvarez Bravo. Estamos ante la imagen de una muerte, una muerte humana, que por sangrienta es violenta. Un hombre que yace tendido en el suelo está hundido en un charco de sangre; su tranquilidad expresiva contrasta con la mancha que se extiende hasta el primer plano. Una fotografía impactante. La imagen es prueba irrefutable de una muerte. Tomada en 1934 en Tehuantepec en el contexto de un altercado político, la fotografía parece desear una crítica social y política, ¿pero realmente la fotografía suministra esta información? Susan Sontag cuestiona este valor informativo de las imágenes mecánicas al pensar que éstas “tienen como información un valor del mismo orden que la ficción” (1996:32). Al ser la fotografía una manera inconexa de captar la realidad, al presentarse ésta como una fracción de tiempo y espacio, la

información que suministra la fotografía parece arbitraria. “Mediante las fotografías el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad” (33), pues al ser una selección de encuadre en un mundo de posibilidades del mismo acontecimiento, la fotografía pierde aquella visión concreta que necesita la información y la torna en misterio, pierde interrelación y continuidad. Esta pérdida de los hechos en sí hace que toda fotografía tenga múltiples significados. Aún más, “las fotografías, que por sí solas son incapaces de explicar nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (33). Aquel hombre retratado por Álvarez Bravo, si tomamos en cuenta puramente la información iconográfica, ¿es un asesino que acaba de ser sentenciado? ¿Es un borracho muerto en una pelea vulgar por otro hombre alcoholizado? ¿O acaso es un individuo atropellado por imprudencia propia o del conductor?

Ante estas especulaciones parece verdad la sentencia de Sontag: “En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía” (33). Al mostrar la apariencia de la realidad, oculta más de lo que muestra, evadiendo la comprensión, ya que la comprensión se basa en el funcionamiento de algo, y todo funcionamiento es temporal, debiendo por ello ser explicado temporalmente. Así, en Sontag “solamente lo narrativo puede permitirnos comprender” (33). El conocimiento, proporcionado por la fotografía, entonces sólo pica la conciencia, pero no puede implicar una reflexión ética o política. Sólo estaremos ante una *suerte de sentimentalismo* desprovisto de criterio, un *simulacro de conocimiento*, un *simulacro de sabiduría*. La fotografía implica un silencio y es ahí donde Sontag ve su “fascinación”. La fotografía, en el sistema de pensamiento de Susan Sontag en los ensayos reunidos en *Sobre la fotografía*, es un retrato de la nada, un “espacio muerto” en el devenir temporal así como una proyección de apariencias, por tanto carece de capacidad reflexiva pues según la escritora norteamericana únicamente podemos reflexionar en el tiempo. La fotografía, por ello, no puede ser narración por lo que, aparentemente, se aleja del dominio de lo literario, al menos del discurso de lo literario narrativo.

Dicho alejamiento de la foto del mundo de las letras Sontag lo percibe desde el mismo creador: “hay una gran diferencia entre la actividad de un fotógrafo, que siempre es voluntaria, y la actividad de un escritor, que quizás no lo es. Se tiene el derecho, tal vez se sienta la compulsión, de dar voz al propio dolor —que en todo caso es personal” (50). Reflexionando acerca de Diane Arbus y del dolor que ella deja documentado en sus diarios por su praxis fotográfica, Sontag la compara con los escritores vanguardistas franceses del siglo XIX y XX, para decir que el dolor expresado en las fotografías de Arbus es ajeno, le pertenece a otro, una “visión privada” de aquellos sujetos retratados y por tanto su expresión es decisión propia; en cambio los escritores, al hurgar en el sufrimiento que sólo les pertenece a ellos, tornan su praxis de escritura del dolor en involuntaria. Este “coleccionar imágenes dolorosas” le otorga a Arbus una “supresión, o al menos la reducción, de los escrúpulos morales y sensoriales” (51). El espectador que es partícipe de esta supresión de escrúpulos, más que experimentar una liberación, experimenta una “sustracción del yo”. Al parecer Sontag, al igual que Michel, el narrador del cuento de Julio Cortázar “Las babas del diablo”, piensan que el acto de mirar nos aleja del yo, en contraste con la lectura que nos induce a una reflexión del yo: “Creo que sé mirar —nos dice Michel— si es que algo sé, y que todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos, sin mejor garantía” (83). Mirar imágenes aliena al espectador, aniquilando su capacidad de sensibilizarse ante la realidad: cuando el consumidor de imágenes vuelve la mirada a la realidad, ésta se le hace irrelevante. El dolor propiciado por el simulacro visual mengua y se diluye, “atrofiándonos para reaccionar en la vida real” (Sontag: 51), a diferencia de aquel dolor proporcionado al lector por un texto escrito. El lector se encuentra con el yo en las letras, se desdobra en ellas confiriéndole a la experiencia de lectura un espacio para la comprensión. La literatura a diferencia de la fotografía, para Sontag, no genera alienación, la literatura “es el pasaporte de entrada a una vida más amplia”, “un territorio libre”, “la literatura es libertad” (2007:214).

Cualquier peso moral y emocional que tenga la fotografía, al ser ésta un fragmento, lo toma del ambiente donde se inserta, cambiando su significado según el contexto donde aparece. Recordemos la foto de

Manuel Álvarez Bravo; él cuenta que su contundencia visual fue men- guada en un comentario que un periodista hizo de ella, “la foto de un hombre muerto con un hilito de sangre manándole de la boca”, por lo cual, Álvarez Bravo tuvo que concretar su significado con un título con- tundente: *Obrero en huelga asesinado* (Pacheco, 2005:79-80). Esta ané- dota seguramente se refiere a la recepción de la imagen en un contexto de galería o museo, pues en la distribución de prensa, donde se presentó por primera vez, el mensaje de la imagen estaba políticamente dirigido por su contexto lingüístico y visual. En 1935 la fotografía se publica en la portada del número 3 de la revista *Frente a Frente*, donde la figura del obrero aparecía en un fotomontaje, antepuesta a las figuras de Hitler, Mussolini y Calles. Más tarde, en 1936, la fotografía se publica en el primer número de la segunda época de la misma revista, sin editar y con el pie de foto “Campesino asesinado por guardias blancas en la lucha por la tierra”. Diez años después, la fotografía se publica en la portada de la revista *1946* con la leyenda: “Homenaje a los mártires de Río Blanco y Cananea” (González Flores,2006: 10). Esta variedad de significados políticos está otorgada, evidentemente, por el entorno icónico-verbal de la imagen, enfatizando la naturaleza polisémica del discurso visual. El mismo Manuel Álvarez comenta: “No creo que las artes visuales sean más accesibles que la literatura [...] Aquí veo la ventaja de la palabra escrita: es más concreta. ‘Obrero’ quiere decir ‘obrero’, y al leer la pala- bra ‘huelga’, todos saben de qué se trata” (Pacheco).

En cambio a lo “concreto” del lenguaje verbal, que señala el fotó- grafo mexicano, la heterogeneidad de significados de la fotografía la torna apolítica, pues a decir de Barthes, es en el lenguaje verbal donde el hombre imprime su juicio crítico y moral. Susan Sontag explica que “los moralistas” amantes de la fotografía tienen esperanzas de que las pala- bras salven la imagen, como el caso de Benjamin, el cual pensaba que un subtítulo correcto bajo una imagen podría rescatarla de las rapiñas del amaneramiento confiriéndole un valor de uso revolucionario, por ello, el pensador alemán invitaba a los escritores a tomar fotografías para mostrar su camino (Sontag 117). En este sentido Manuel Álvarez Bravo tiene que ponerle un título, “Obrero en huelga asesinado”, a la imagen para distinguir al hombre interpretado por el periodista como un sujeto

con un “hilito de sangre” y espantar las interpretaciones que flotan alrededor de la imagen. “En efecto —piensa Sontag— las palabras son más estentóreas que las imágenes. Los textos pueden desmentir lo que vemos con los propios ojos, pero ningún texto puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen” (118).

Bajo estas premisas, la fotografía se interpreta como presencia muda, una fotografía no puede hablar. Su pluralidad de significados la enmudece, o mejor sería decir que su griterío de significados hace que realmente no diga nada. Además, la autora de *Sobre la fotografía* explica que, al imponer su implacable estética, vuelve cualquier acontecimiento en algo bello, presto para la contemplación mas no para la comprensión. “El realismo de la fotografía crea una confusión sobre lo real (a largo plazo) moralmente analgésica y además (a corto y a largo plazo) sensualmente estimulante. Por tanto, nos limpia los ojos. Ésta es la cacareada nueva visión” (120).

De la misma manera que Sontag, pero en el Barthes estructuralista de *Lo obvio y lo obtuso*, la fotografía se aleja del lenguaje verbal, pues este último puede proponer, o no, una discontinuidad del mensaje; la polivalencia del significado, en este caso, será una opción más que una característica que lo determine, mientras que la polivalencia de significados es una característica ontológica de la imagen mecánica. Usualmente en los medios de comunicación, que es a los que se refiere Barthes en sus dos primeros ensayos dedicados a la fotografía, el lenguaje verbal opta por la unilateralidad de significado. Otra diferencia entre el lenguaje verbal y la fotografía la brindan el orden lineal en uno y el orden indiferente en la otra. Además, al tener la fotografía una relación tautológica con su referente se establece su estatus de mentado “mensaje sin código” (33). Es por ello que toda imagen fotográfica es polisémica, una “cadena flotante de significados” (35) y el texto escrito es la potencial ancla que puede concretar el significado como Manuel Álvarez Bravo explica en su anécdota del *Obrero en huelga asesinado*.

Ahora bien, si Barthes piensa que la relación entre significado y significante en la fotografía es tautológica, ve que su relación no es de “transformación” sino de “registro” (40) de la realidad. Desarrollando una conciencia del *haber estado ahí*, tal conciencia elimina las

posibilidades proyectivas de la imagen pues “la sensación del *así sucedió* hace batir en retirada a la sensación del *soy yo*” (41) y de nuevo volvemos a Sontag y Michel y su alejamiento del yo en el acto de mirar. Así, también en el Barthes de *Lo obvio y lo obtuso* el sujeto que mira la foto mantiene una conciencia puramente espectadora y no aquella conciencia creadora de ficciones “más proyectiva, más mágica”, la imagen fotográfica de nuevo rechaza toda posibilidad de relato (41).

Visto desde estos dos sistemas de pensamiento, el de Sontag y el de Barthes, la fotografía se aleja del lenguaje verbal en su polisemia, producto de su relación íntima con el referente. Además, la fotografía tiene la imposibilidad de ser, en tanto instante y fragmento del pasado, una verdadera posibilidad narrativa, y por tanto, una verdadera posibilidad de explicar y comprender la realidad. La fotografía se plantea como diferente al lenguaje verbal y específicamente a la narración escrita, pero es, en apariencia, esta noción la que acerca la imagen fotográfica a la escritura, pues los creadores literarios, al ver bajo esta luz la imagen fotográfica, explotan en ella su heterogeneidad de significados para realizar narraciones. *El espía en el aire* (Alfaguara, 2001) de Ignacio Solares es ejemplo claro de esta potencialidad narrativa. El protagonista, al encontrarse frente a una enigmática fotografía de carnet va en busca de la protagonista del retrato a través de la narración escrita: la fotografía impacta y se convierte en escritura. Pero esta apropiación del discurso fotográfico en los escritores, que parte de su referencialidad directa con la realidad, es subvertido paradójicamente dentro de la narración, para volcar su calidad de huella de lo real en signo, en creación, dentro de la narración, por tanto resume una subjetividad. Documento o signo, la fotografía vive su ambivalencia dentro del discurso narrativo literario. Mario Bellatin, por ejemplo, con el conocimiento de dicha ambivalencia, utiliza la fotografía para construir sus narraciones *Jacobo el mutante* (Alfaguara, 2002), *Perros héroes* (Alfaguara, 2005) y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (Alfaguara, 2005).

Si bien, como hemos visto a través de Sontag y Barthes, la fotografía se aparta en muchos sentidos del lenguaje verbal —sentidos que posteriormente habrá que matizar—, el punto de encuentro con éste parece darse en la misma escritura, en la literatura, específicamente en



el relato literario. Trataré de mostrar cómo el funcionamiento de las fotografías también puede ser un modo de comprender el mundo, cómo éstas, al igual que la literatura, pueden generar una proyección del yo-espectador, y así, un entendimiento de nuestra realidad. Si el relato es entendimiento, una manera en la cual nos construimos y construimos la realidad para nosotros, la fotografía, en tanto construcción simbólica, también puede ser relato. Al ser un ordenamiento cabal de la realidad y posibilitar maneras de comprender y comprendernos en el mundo, la fotografía se construye como un tipo de relato, un tipo de escritura. Es evidente que en los textos de Barthes y Sontag hay una repulsión-fascinación hacia la imagen fotográfica, dos amantes de la literatura, dos escritores, muestran un interés apasionado ante la fotografía en la escritura; creo que su rechazo de la imagen como relato no es, paradójicamente, por las diferencias entre uno y otro discurso, sino por sus similitudes. Como Shiki Nagaoka, protagonista de una de las novelas de Bellatin anteriormente citadas, pretenderé acercarme a reflexiones que unen a ambos discursos, tratando de demostrar cómo se encuentran intrincadamente enlazados. Si Barthes entiende la escritura, en palabras de la misma Sontag, “como una forma idealmente compleja de la conciencia, una forma de ser al mismo tiempo pasiva y activa, social y asocial, de estar presente y ausente en la propia vida” (Sontag, *Cuestión* 90) también habrá una comprensión de la fotografía bajo los mismos términos polivalentes. Será el Barthes de *La cámara lúcida* el que se acercará más a estas postulaciones. Es preciso argumentar las relaciones entre fotografía y literatura desde su proximidad más inmediata, más contundente en el nivel de recepción, por ello la estructura del fototexto es la manera más coherente de plantear tales relaciones.

DOS. FOTOTEXTO NARRATIVO DESDE SU ASPECTO FORMAL  
Y SU CONSTRUCCIÓN DEL UNIVERSO DIEGÉTICO

Dentro de la vasta producción estética de Occidente existen objetos donde la imagen visual y el texto escrito son inseparables, los que Peter

Wagner ha denominado iconotextos. Luz Aurora Pimentel, retomando las ideas de Wagner, habla del iconotexto como “texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual” (Pimentel, 2003:207), una “producción intermedial” de texto e imagen en complementariedad como los emblemas, las novelas ilustradas, las pinturas cubistas y los *collages* surrealistas. Ubico al fototexto como una categoría de esta estructura semiótica verbo-icónica, con la particularidad de que en él la imagen visual que lo construye es específicamente fotográfica.

En la actualidad los iconotextos han tenido su florecimiento en los cómics y los libros ilustrados, así como en un sinfín de obras de arte, pero la tradición del iconotexto es amplia, floreció principalmente en la Edad Media, fue menguando en la segunda mitad del siglo XIX con la especificidad de las artes y resurgió como estructura determinante en las producciones de las vanguardias históricas de inicios del siglo XX. En México, la producción de iconotextos viene de la época virreinal, requiriendo ésta una investigación detallada. A veces pareciera que la producción cultural colonial, como las piras funerarias, los arcos triunfales y los biombos, no podría entenderse sino desde su hibridación discursiva.<sup>2</sup>

Como se puede apreciar, la conjunción de las artes visuales y escritas es práctica común que apunta hacia diversas direcciones. Los iconotextos no son ni tan extraños ni tan novedosos como muchas veces establecen críticos contemporáneos; la tradición es amplia y su existencia es recurrente en la historia del arte de Occidente.<sup>3</sup> Encontrar una genealogía

<sup>2</sup> Guillermo Tovar y de Teresa en su artículo “El arte novohispano en el espejo de su literatura” menciona cómo el siglo XIX nos hereda la visión parcelada del conocimiento cultural de la época virreinal divorciando las artes, en especial la pintura de la poesía. “El divorcio de la pintura y la poesía fue una construcción artificial puesta en el laberinto para colocar una reja, una trampa compuesta de rectitudes” (293). El modelo social de la fiesta es un ejemplo de la integración de las artes; éstas, ya sea las entradas de los reyes o los funerales, integraban las artes en un solo tiempo y espacio. Los túmulos imperiales, las piras funerarias y los arcos triunfales son un buen ejemplo de esta complementariedad de las artes.

<sup>3</sup> Aun cuando Ernst B. Gilman en su texto “Los estudios interartísticos y el ‘imperialismo’ del lenguaje” trata de dismantelar una tradición crítica parcial de la relación entre literatura y artes visuales, se refiere a aquellas “formas que se hacen difícil localizar” y mucho más de defender su frontera discursiva —como la interrelación que hace Robert Smithson en su diario de viaje

del iconotexto es ir más allá de la cultura emblemática, es ir al origen mismo del texto escrito. La pareja texto e imagen es reiterativa en la historia del libro como objeto, y más específicamente, la pareja texto y fotografía es una relación establecida desde el inicio de la segunda.

Durante las últimas décadas del siglo xx y primera del xxi, el fototexto se ha convertido en una estructura iconotextual común en el arte; ya las vanguardias históricas habían planteado en su producción una amplia gama de objetos fototextuales, basta recordar algunas piezas de Duchamp y, por supuesto, *Nadja* de André Breton y *Farabeuf* de Salvador Elizondo. Sin embargo, es Victor Burgin, artista y teórico británico, quien, probablemente, inaugura el término. En sus trabajos de los años 80, del siglo pasado, la fotografía es aliada directa del texto escrito para construir un relato en vías de una reflexión aguda sobre los mecanismos del lenguaje y los distintos tipos de comunicación humana. Ya el arte conceptual de los años 70 había empleado este recurso bajo las mismas intenciones de reflexión ontológica en torno a lo visual y a lo lingüístico. Es así como, con una tradición propia de las vanguardias históricas y la publicidad, el arte contemporáneo deja atrás los sueños de una “fotografía pura” (*straight photography*)<sup>4</sup> para

“Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán” donde interactúan fotografías y textos—, como una preocupación contemporánea, obviando la vieja tradición de estos discursos híbridos. Ya Lessing acusa en su capítulo XXII tales discursos, donde se refiere a la representación de Helena pintada por Zeuxis; ahí el pintor griego “tuvo el valor de colocar debajo de su obra aquellos famosos versos de Homero en lo que los ancianos, fascinados por la belleza de esta mujer, confiesan sus sentimientos” (148). El mismo Lessing no deja reservas por la impresión que le ocasiona tal comunión discursiva, pues exclama: “Jamás la poesía y la pintura han sido llevadas a competir en condiciones de mayor igualdad. Ninguna de las dos obtuvo la victoria y ambas merecen ser coronadas” (148). Por su parte, el crítico de arte José Manuel Springer en su reseña crítica acerca del proyecto de Ana Clavel, *Cuerpo náufrago*, muestra su emoción ante la unión de texto e imagen en un proyecto narrativo, pues si bien advierte que proyectos donde el “poeta deja el verso y descubre lo visual” es algo ya visto, “la combinación de la novela con lo visual” le parece “algo inusual” ([www.replica21.com](http://www.replica21.com), 2006).

<sup>4</sup> La *straight photography* es un paradigma formalista institucionalizado por la dirección del MOMA desde 1962, período en el que John Szarkowski ocupó la dirección del departamento de fotografía. Se creía, en concordancia con los postulados del crítico estadounidense Clement Greenberg, que todas las prácticas artísticas deberían de utilizar las particularidades

instalarse en los terrenos de lo *multi-*, *trans-* e *inter-* disciplinarios, expandiendo las posibilidades del lenguaje verbal y visual, así como de la misma obra de arte.



En esta investigación entiendo el fototexto como una presencia efectiva de un objeto artístico con estructura híbrida establecida por la unión de

de sus discursos para la creación; así, la fotografía tendría que basarse en una búsqueda de lo esencial de su lenguaje, como los múltiples aspectos del encuadre y la escala de grises. La práctica fotográfica, tanto crítica como creativa, de los años 70 reacciona ante esta hegemonía de una modernidad estadounidense ocupando al fototexto como uno de sus principios destructores de tal autonomía artística (véase Jorge Ribalta, 2004: 7-32).

un texto escrito con una imagen fotográfica en un mismo plano perceptual. Por tanto, la lectura de un fototexto depende de las relaciones entre el signo icónico y el signo lingüístico que haga el espectador a partir, obviamente, de las posibilidades planteadas por la obra misma. Las funciones del conjunto verbo-icónico están determinadas por la manera en la cual se presenta el texto junto con la fotografía y el papel simbólico que éste tenga en la misma. No puede existir una manera única de leer estos objetos estéticos, pues las relaciones icono-lingüísticas dependerán del caso particular. Por ello, este tipo de mensajes, que Moles ha definido como “bimedia”, tienen que ser pensados bajo una lectura apuntada por el mismo Moles de “recepción en diversidad”, un abordaje móvil pues dependiendo de la manera en la cual se presenten estos elementos su relación se establecerá, ya sea de subordinación o de plena complementación discursiva. Tal como menciona Gubern, “estas interacciones entre dos códigos deben matizarse, porque ni sus articulaciones ni sus funciones son rígidas ni inmóviles” (55).

Así, la gama de disposiciones del texto y la imagen afectan de manera distinta la percepción del espectador. Cuando el texto está colocado junto a una imagen como una inscripción, la relación es inmediata y directa. Cuando el texto se encuentra dentro de la imagen, como un montaje, su influencia mutua es muy intensa. Si el texto está separado de la fotografía, sus relaciones están condicionadas e interactúan por medio de la conciencia del lector (Stigineev 96). En cualquiera de estos casos, el lector establece sus propios vínculos y realiza su propio montaje. Es claro que este tipo de diferenciaciones entre las presentaciones en la página impresa de la fotografía y el texto escrito no son privativas de un ejemplo específico, pueden existir todas las combinaciones posibles en un mismo fototexto estableciendo una relación icono-verbal más compleja.

Para evidenciar esto último utilizaré mi ejemplo recurrente. *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* de Mario Bellatin posee por lo menos dos de estas relaciones. El objeto narrativo —pues más que una novela o relato tradicional lo considero un objeto particular presto para jugar con el espectador— está constituido por 39 fragmentos de escritura que anteceden 41 imágenes, la recopilación iconográfica realizada por

Ximena Berecochea (37 fotografías, dos reproducciones de grabados, un tríptico de detalles de dibujos y un mapa) con sus respectivos pies de foto, así como una lista bibliográfica que da cuenta de los escritos de Nagaoka Shiki y de aquellos libros acerca de su vida y obra. En primera instancia, el relato verbal se encuentra separado del espacio físico de las imágenes, dejando al espectador el montaje de éstas con la narración escrita. Sin embargo, también existe una relación en inscripción, pues las imágenes poseen pies de foto que dirigen la mirada del espectador, por ello actúan como elementos de conexión entre la imagen con el texto narrativo, son puentes para el lector-espectador entre uno y otro elemento. El receptor se ve en la necesidad de ampliar su horizonte ficcional para darle entrada a la imagen fotográfica dentro de la narración que acaba de leer, estableciendo una experiencia de lectura vívida que confunde los límites entre el mundo ficcional y el mundo real.

Por lo tanto, según la manera en la que se presente el texto en relación con la imagen, éste tendrá distintas funciones dentro de ella. En los medios masivos de comunicación como el periódico y las revistas ilustradas, la función más recurrente del texto escrito es la informativa, el texto sitúa a la imagen en un espacio y un tiempo reales al designar personas y objetos, facilita la información que no puede traducirse a formas gráficas o visuales (Stigneev 96-97). Otro tipo de función es aquella en la cual el texto cambia totalmente el significado de la imagen o dirige al espectador hacia diversos significados, en este sentido, “la misma imagen obtiene nuevos contextos a partir de otros textos” (Stigneev 97); basta ver cómo una fotografía inserta con dos pies de foto distintos adquiere mensajes contrastantes.

En este mismo sentido, Barthes habla principalmente de dos funciones del mensaje lingüístico junto con una fotografía: el *anclaje* y el *relevo*. El *anclaje* fundamenta el empleo del texto al pensar a la imagen como un conjunto de signos altamente polisémicos, aquí el signo icónico se entiende como una *cadena flotante* de significados, por lo cual el signo lingüístico ancla los significados que el emisor quiere imprimir en la imagen, dirige la vista para “combatir el terror producido por los signos inciertos” (Barthes, 1986:36). El texto subraya los elementos específicos en la imagen que el espectador debe tomar en cuenta para

entender los significados particulares y rechazar otros. Así la función de *anclaje* se entiende como una acción de poder:

El anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma valor *represor*, y es comprensible que sea sobre todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su religión (37).

En los fototextos narrativos la función de anclaje es poco recurrente, pues las obras buscan más que nada disipar los significados que reprimirlos en uno solo, como lo podemos apreciar en las novelas del escritor alemán W.G. Sebald. Sin embargo en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* algunos de los pies de foto funcionan para anclar el significado de la imagen, para dirigir la mirada del lector-espectador hacia los elementos que hilan al relato programado en el texto escrito con la fotografía, así la primera imagen que se presenta es ésta:



*Zenchi Fukuda y Zenchi Sachiko, padres de Shiki Nagaoka. Nótese la modernidad de costumbres, evidenciada en los guantes y lentes de Zenchi Fukuda y en el uso de lápiz labial de Zenchi Sachiko, lo que de algún modo demuestra su pertenencia a la clase aristocrática.*

El texto proporciona elementos que de otra manera sería difícil detectar con la lectura de la pura imagen, como la identidad de los personajes retratados: los padres de Shiki Nagaoka. Además, el pie de foto ancla nuestra mirada en la vestimenta de los personajes retratados y en su actitud ante la cámara pues la oración imperativa: “Nótese la modernidad de las costumbres, evidenciada en los guantes y los lentes de Zenchi Fukuda y en el uso de lápiz labial de Zenchi Sachiko...”, demuestra no tan sólo la clase social de la familia Nagaoka, aristócrata, sino también las actitudes occidentalizadas recurrentes en la península de Ikeno antes de que el protagonista de la novela entrara al convento, hecho ya establecido en el relato escrito. Con ello, el pie de foto hace la primera relación de la novela con las imágenes, tendiendo puertas explícitas de relación que se irán tejiendo con la serie de imágenes y pies de foto que se despliegan a continuación en el libro.

Por ello es la función de *relevo* la más cara en los fototextos narrativos, pues palabra e imagen están en relación complementaria, están para configurar la diégesis de la obra:

[...] las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje tiene lugar a un nivel superior: es el de la historia, la anécdota, la diégesis (lo cual viene a confirmar que se debe tratar la diégesis como un sistema autónomo (Barthes 37).

En *Shiki Nagaoka...*, el texto escrito, como ya he mencionado, se encuentra en un primer plano de recepción y las fotografías se presentan agrupadas en un apéndice de la novela, sin embargo esta estructura en ningún sentido marca una jerarquía en la significación de uno u otro lenguaje; por el contrario, posibilita una re-lectura donde ambos discursos se mezclan para conformar la diégesis y expandir el mundo ficcional del relato hacia terrenos que se confunden como reales.

Aquí tenemos la primera relación íntima entre texto y fotografía en los fototextos narrativos, ambos sirven como elementos de la diégesis, es decir, ambos son “fragmentos” que sirven para configurar el “universo diegético”, un universo espacio-temporal que designa el relato.



Si bien toda narración escrita pone sobre la mente del espectador los aspectos espaciales y temporales que ayudan a configurar el universo narrativo, “seres y objetos inscritos en un espacio y tiempo cuantificables, reconocibles como tales” (Pimentel, 1998:11) desde un nivel de iconocidad, es decir, de visibilidad determinada, la fotografía refuerza este nivel al grado de configurar el universo diegético en términos contundentemente visuales. La fotografía en los fototextos narrativos actúa en el espectador como una representación más vívida de lo narrado, otorgando a la representación contundencia visual. Por ejemplo, si en novelas sin fotografías los rostros de los personajes se pueden presentar como una “cadena flotante”, para ocupar los términos de Barthes —de iconicidad, es decir, el rostro de Pedro Páramo es distinto en cada lector—, en los fototextos narrativos los personajes adquieren un rostro determinado por el efecto de representación de la imagen fotográfica. La cara de los padres de Shiki Nagaoka es aquella que vemos en la foto, más allá de lo que nuestra imaginación activada por el texto escrito pueda plantear.

Desde esta perspectiva, se puede pensar que la fotografía en las novelas cierra las posibilidades de lectura, obstaculizando la fuerza evocativa de las palabras con una representación visual contundente, como lo hacen las fotonovelas de la década de los 70 al privilegiar la fotografía para la configuración de los espacios y personajes en la historia narrada; sin embargo, la fotografía también puede ampliar las posibilidades especulativas, como en el caso de *Shiki Nagaoka...*, donde la fotografía no cierra, sino amplía la potencialidad imaginativa de la narración, y utiliza su poder referencial para subvertirlo. Si bien en dicha novela la fotografía funciona en primera instancia como huella de la realidad, como documento referencial, en una segunda lectura entendemos que la fotografía hace referencia únicamente al mundo ficcional propuesto por la escritura, pues los personajes no existieron en realidad más que en la escritura misma.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Esta lectura es desarrollada en el último capítulo de mi tesis “Un ejemplo de fototexto: hacia una lectura de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*”.

Es importante subrayar que a diferencia de otros fototextos, como el trabajo de Barbara Kruger o Joseph Kosuth, *Shiki Nagaoka* ocupa la estructura del fototexto, en primera instancia, para proponer alternativas narrativas a la novela construida sólo con signos lingüísticos: otro tipo de diégesis que la puramente escrita. En realidad, el fototexto quizás nació con esta intención primordial, como parte de un proyecto narrativo y propiamente ficcional. En 1840 Hippolyte Bayard, empleado del Ministerio de Finanzas de Francia, hace circular esta imagen:<sup>6</sup>



En el reverso de la imagen está inscrito este texto:

Este cadáver que ven ustedes es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención.

La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor; pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al señor Daguerre, declaró que nada podía

<sup>6</sup> Bayard produjo tres variaciones de la misma imagen con pequeños cambios que evidencian, a decir de Geoffrey Batchen, el diseño deliberado y meticuloso que empleó el fotógrafo en la toma. El mismo Batchen hace un estudio detallado de las referencias contenidas dentro de la imagen con la producción fotográfica de Bayard (véase Batchen, 2004:158-175).

hacer por el señor Bayard y desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero comienzan a descomponerse.

H.B. 18 de octubre de 1840 (Batchen, 2004:65).

Este objeto icónico-lingüístico funciona precisamente como los foto-textos narrativos contemporáneos: la imagen fotográfica plantea una escena, personaje, espacio, situación y/o objeto, y el texto escrito estructura posibilidades narrativas que unen lo representado en la imagen y crean un campo de significación más vasto en el espectador que el programado únicamente por el relato escrito, lo cual, en conjunción, constituye el universo diegético.

En primera instancia, tenemos el elemento denotativo impreso en la imagen: un hombre recostado con los ojos cerrados es expuesto ante la cámara, su cuerpo se encuentra en proceso de aparente descomposición, hecho comprobado por las distintas tonalidades de su piel. Tal puesta en escena, que juega a pasar por documento, mantiene una relación intermedial con una imagen conocida por polémica en el París de la época, el lienzo pintado por Jacques-Louis David, *La muerte de Marat* (1793), lo cual le otorga a la imagen de Bayard un halo de reclamo político bajo un registro de la muerte por injusticia, pues este lienzo es el retrato de un activista radical que era visto por sus “compañeros jacobinos” como “alguien que había muerto por una causa noble y revolucionaria” (Batchen, 2004:167).

La referencialidad directa al mundo “real” es aprovechada por Bayard, que conoce de antemano la consigna fotográfica tan cara a Barthes: la fotografía siempre habla de lo que realmente “estuvo ahí”. Así, la imagen se propone como registro, vestigio del retratado, la última prueba de la existencia de aquel pobre cadáver. Sin embargo, el artificio de la imagen puede ser detectado por elementos que configuran a la misma: la decoración del espacio representado y la postura

del sujeto retratado. Resulta extraña, por cotidiana, la decoración: el sombrero colgado a la izquierda y el jarrón a la derecha sobre una mesa, lo que contrasta con el contexto propio de los cadáveres humanos: la morgue. De la misma manera, la plácida posición del cadáver en vías de putrefacción es una prueba más del artificio de la imagen; su mano izquierda ligeramente recargada sobre la derecha y su expresión facial denotan una calma, representativa más de un plácido sueño que de la muerte abrupta del suicidio que luego se nos da a conocer en el texto. Aun bajo estas marcas de ficcionalización de la imagen, ésta sigue provocando una angustia propia de la sintaxis fotográfica al plantear, con el realismo peculiar de la imagen técnica, un cuerpo semidesnudo recostado con una coloración distinta del torso a la de las manos, proponiendo una carga simbólica mortuoria enfatizada por la relación intermedial con el lienzo de David.

Pero la construcción de Bayard no se contenta con la puesta en escena de un momento fúnebre, no se contenta con el efecto de inmediatez y realidad que tiene la imagen en su puesta en escena, sino arma, por medio de la relación de imagen y texto, un poderoso discurso ficcional. Bayard se da cuenta de la fuerza contenida en la interacción entre foto y letra para crear una ficción que lo reivindique como creador del medio de reproducción visual y no duda en ocuparla. Al referirse mutuamente el texto y la imagen crean un mundo ficcional vívido con carga paródica. La fotografía propone un hecho y un personaje: un hombre ha perdido la vida; el texto, por su parte, dota al tema contenido en la imagen de la anécdota, lo convierte en relato y posibilita el mensaje de denuncia que por sí sola la imagen no podría otorgar: el protagonista de la imagen se suicida al no obtener reconocimiento por un invento que posee “maravillosos resultados”. El texto, narrado por un espectador anónimo, posiblemente “el que tomó la fotografía”, inserta a un personaje antagónico, Daguerre, que es el que obtiene el “objeto de deseo” de Bayard: reconocimiento por un invento. Texto y fotografía otorgan al espectador sus particularidades como medios, en el primero, su enorme capacidad de narrar, en el segundo, su poder referencial, para configurar una historia que fácilmente puede pasar, ante nosotros, como “verídica”. El artilugio en

el texto se vislumbra en lo irónico de la voz del narrador; cuando ésta va variando de tono, primero aparenta una neutralidad al otorgar la información general de la historia, más tarde inicia con exclamaciones lamentando el suceso, para terminar con una recomendación al lector-espectador que raya en el humor: “Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero comienzan a descomponerse”, juego irrisorio que no podría ser logrado bajo el puro elemento visual, sino que necesita del lenguaje escrito para autoafirmarse. El texto baña la imagen de la anécdota y humor; por su parte, la imagen otorga una muestra concreta del hecho relevante y “documental” del cuerpo del protagonista del relato y parodia, de alguna manera, el cuadro mismo de David.

Claro que el fototexto busca ser un “falso documento”, pues es Bayard quien se encuentra “muerto” en la imagen, es quien escribe el texto y toma la foto: es el creador de una ficción nada sencilla. Sin embargo, en segunda instancia, el objeto pasa a ser un documento sofisticado de las injusticias que se cometieron en la Europa decimonónica al nombrar a Louis-Jacques-Mandé Daguerre y Nicéphore Niépce como los descubridores de la fotografía obviando a un conjunto de científicos que, antes y durante las mismas fechas, habían aportado distintas vías para la invención de la imagen fotográfica.

Así, puedo citar este ejemplo de *El Ahogado* como el padre de los fototextos narrativos contemporáneos,<sup>7</sup> e ilustrar una de las maneras

<sup>7</sup> Este objeto visual-textual representa el nacimiento de muchos fenómenos estéticos significativos para la cultura de Occidente. Laura González Flores no tan sólo lo ve como el primer *performance* fotográfico, sino, antes que todo, como “la primera muestra de subversión de la veracidad de la fotografía en aras de la verificación de una mentira”, y continúa: “El campo en el que Bayard se inscribe con esta actitud es, obviamente, el campo de la creación artística. Con *El ahogado* Bayard consta que con la invención de la fotografía nacen dos posibilidades simultáneas y contradictorias: documentar la realidad y crearla” (2005:164). En este ámbito de “fotografía como creación”, la ficción tendrá un papel protagónico. “Crear” mediante la fotografía acercará al medio a las artes visuales y a la literatura. La fotografía configura “mundos posibles” diferentes al mundo cotidiano (el considerado como “real”).

en las cuales texto y fotografía se configuran para establecer formas de narrar distintas a las habitualmente establecidas por el puro signo verbal, otras posibilidades de construcción diegética. La carga simbólica y paródica no podría ser la misma con la simple imagen o con el puro texto escrito.

En los fototextos narrativos, el relato escrito propone un mundo particular que bajo la participación de la fotografía se hace visible en términos contundentemente visuales; al ganar esta “visibilidad” efectiva, actúa en el espectador como una representación vívida, pues la fotografía propone un mundo ordenado que se confunde fácilmente con el mundo visual cotidiano. Las fotografías en estos relatos nos conducen a un mundo extratextual estableciendo la apertura por su “efecto de realidad”. Paradójicamente es por ello que los fototextos narrativos ponen en evidencia el aspecto dicotómico de la imagen fotográfica, ya que por un lado se establece la fotografía como signo icónico, pues ve en ella un signo más que construye la narración, objetando el papel establecido de la imagen fotográfica como índice de la realidad, por otro que aprovecha su noción de índice para establecer un juego narrativo.

Veamos primero cómo el fototexto marca al elemento fotográfico como signo altamente codificado simplemente por el juego de relaciones con la palabra; para ello me serviré de la analogía con otra estructura iconotextual: el emblema.

### TRES. EL FOTOTEXTO COMO EMBLEMA

El fototexto funciona de manera similar a la estructura del *emblema triplex*, estructura inaugurada por Alciato en su *Emblematum Liber* (1531), la cual estaba conformada por una imagen visual, un mote o descripción lacónica y sentenciosa y un epigrama. La relación entre los tres elementos es semiótica, el dibujo y los textos se complementaban en significados para lograr en el espectador una reflexión moral e intelectual.



Lo que intento mostrar con esta traspolación de estructuras de significado, del fototexto al emblema y viceversa, es la actitud similar que tienen ambos, en cuanto al desplazamiento del significado. Es decir, mi hipótesis es que el emblema y el fototexto funcionan de la misma manera; que ambos elementos discursivos tienen una manera similar de interpretación en nuestra cultura occidental. Tanto en el emblema como en el fototexto existe una clara necesidad de unión entre los lenguajes verbales y los lenguajes visuales. Ambas estructuras de significado buscan fundir la pugna ancestral entre las denominadas artes del espacio y las artes del tiempo, lo visual y lo verbal, “los signos naturales” y los “signos arbitrarios”, pugna referida por Murray Krieger como el “principio ecrástico”.

Krieger ha establecido la noción de écfrasis como un estadio de un largo recorrido en la tradición cultural de Occidente, recorrido marcado por el amor y desamor de dos maneras discursivas, aparentemente divergentes: las artes verbales —signos arbitrarios— y las artes visuales —signos naturales—. Los “signos arbitrarios” se basan en una secuencia temporal, y aun cuando son sistemática o convencionalmente arbitrarios, presentan una incapacidad de unirse en una

inmediatez sensual, es decir, en un impacto no mediado. Los “signos naturales”, en cambio, basan su presencia en esta inmediatez sensual y pueden ser considerados como el “sustituto visual de su referente”. Así, la pugna se presenta entre la fijeza y el flujo temporal, el espacio y el tiempo, etc. La lucha entre unos y otros inicia, a decir de Krieger, en el *Cratilo* de Platón, donde se apoyaba en una estética —casi metafísica— de la mimesis, el lenguaje verbal era menor que el visual, por ser “una forma no natural de la representación”. La imagen representada era la forma natural de representación y poseía un lugar privilegiado que hizo que las artes del lenguaje verbal buscaran operar en el sistema de las artes visuales. Aquella era una estética “en la que, bajo el compromiso con lo que se ha venido a llamar una ‘epistemología visual’ (el papel del ojo como fuente exclusiva de toda percepción), la representación no puede ser nada más que una imitación literal y así no plantea problemas” (Krieger 145-146).

El epigrama es el primer estadio de la “imitación” del signo arbitrario al signo natural. El signo arbitrario sigue dependiendo enormemente del “otro” visual, pues en su uso primario era la inscripción verbal sobre una escultura o tumba, otorgándole al signo natural una fijeza, remarcando su presencia y a la vez la ausencia. Sin embargo, el epigrama también podía complicar la representación material que presentaba un significado directo, “unas veces dándole voz, otras sometiéndola al paso del tiempo” (148). Por otra parte, frecuentemente servía para llamar la atención de la inmediatez del lenguaje visual. En su papel funerario “insiste en la secuencia engañosa del objeto material, inmóvil y nunca cambiante” (148).

Por su parte, la segunda estancia del recorrido del lenguaje verbal a emular al lenguaje visual es la *écfrasis* propiamente dicha, la cual logra en mayor sentido su autonomía con el objeto visual, al menos en su presentación estrictamente textual. “La imagen visual que la *écfrasis* intenta traducir en palabras obviamente se pierde en la traducción. La representación verbal toma gradualmente el poder de un objeto que se sostiene por sí mismo y que ya no se apoya en otra representación tangible extratextual” (Krieger, 2000:149). Dicha definición puede ser matizada por ejemplos específicos, donde la *écfrasis* base su existencia



en una paradoja: si bien se presenta como un objeto verbal que pide su autonomía dentro de su contexto lingüístico, vive su relación con su “otro visual”, sobre todo si hablamos de una écfrasis referencial.

Ahora bien, el emblema representa el último estadio del deseo de amalgamamiento de los “signos arbitrarios” y los “signos naturales”, siendo éste, en palabras de Krieger, el principio ecfástico que se realiza de manera absoluta, pues se sitúa en la mezcla más compleja y confusa de “motivos y epistemologías, donde lo visual y lo verbal actúan en productos extrañamente híbridos” (Krieger, 2000:147).

Hablar del fototexto como emblema no sólo me da la posibilidad de fundamentar en la tradición cultural el objeto de mi estudio, sino mostrar, como mencioné al final del apartado anterior, un rasgo de la imagen fotográfica que me interesa resaltar en esta investigación: la noción de fotografía como “código” en contraposición con una naturalización de dicho código, la visión comúnmente defendida de la imagen fotográfica como “mensaje sin código” propuesta por Roland Barthes<sup>8</sup> y seguida por muchos teóricos de la talla de Susan Sontag y Philippe Dubois. Pues si aceptamos al fototexto como emblema, la imagen funciona necesariamente como “código” y no como denotación pura, pues:

El emblema como compañero visual del poema, que en sí mismo ya no se parece nada a una representación mimética, parece críptico y necesitado de explicación, puesto que se apoya en un texto cuya complejidad verbal le permite ahora reclamar primacía *propia*. Aunque es visual, el emblema ha adoptado una complexión misteriosa que lo hace funcionar menos como una imitación que como un texto a la espera de interpretación. De manera que las palabras son

<sup>8</sup> Tal noción es presentada en el texto de Barthes “El mensaje fotográfico”. Para Barthes, la imagen fotográfica muestra “lo real literal” de una escena, pues si bien existe una reducción, cambio de perspectiva y color en el objeto fotográfico en comparación con la “imagen de la realidad”, tal reducción no se da en sentido de *transformación*, “para pasar de lo real a su fotografía, no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permite leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un ‘relevé’, es decir, de un código” (Barthes 13).

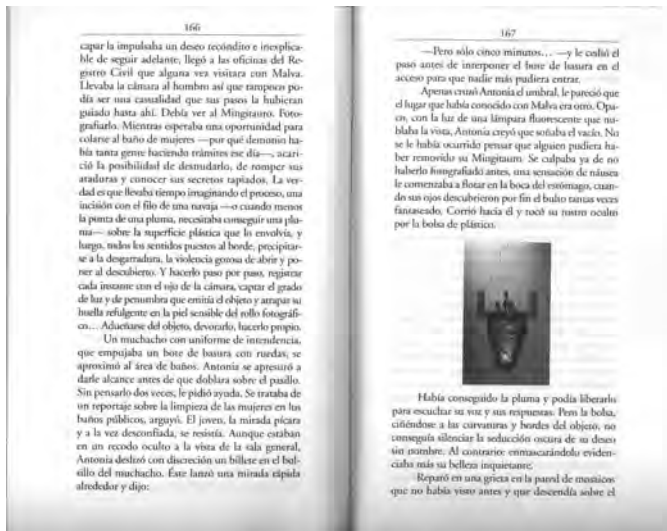
bienvenidas y dependemos de ellas como el código hecho de letras que enuncia como propio aquello que está sólo insinuando en los opacos signo pictóricos del otro código figurado del emblema (Krieger 150).

Así, el emblema no tan sólo es el logro de fundir los dos signos divergentes, también muestra al “signo natural” no como una mera imitación de la realidad, sino como un “signo código”, necesitado de comprensión, de diálogo, de una experiencia hermenéutica capaz de decodificar su significado, y precisamente en este cambio logra la unión de ambos. Es decir, presenta al signo natural como *similar* al signo arbitrario, ambos como mediación y no como *imitación* de la realidad. Si esto lo aplicamos al fototexto, la fotografía adquiriría este sentido de imagen como código que tanto me interesa señalar. El fototexto sería un complejo semiótico en el cual el significado iría del texto a la imagen y de la imagen al texto. En su lectura tendrían que utilizarse herramientas de la semiótica visual para decodificar la imagen y herramientas de la semiótica lingüística para decodificar el texto y unir ambas para comprender el significado total, que por demás es móvil, pues la figura del emblema actúa como la imagen del ouroboros: la serpiente que se muerde la cola simboliza, aquí, una interpretación circular que nunca termina, pues cuando se cierra vuelve a empezar; es símbolo de la eternidad: la eternidad interpretativa.



Esta *eternidad interpretativa* mueve los significados del signo lingüístico y el signo visual, alternando las interpretaciones, o mejor aún, construyendo las interpretaciones en su circularidad. Dicha circularidad, como he querido mostrar, no limita la imagen fotográfica desde su definición cotidiana, de imagen como huella de lo real, sino, por el contrario, la muestra como un signo en rotación que cambia según el texto en el cual se encuentre inserto.

Sin embargo, esta visión común de la imagen como índice es de capital importancia para algunas lecturas fototextuales, pues depositan en este supuesto ontológico de la imagen mecánica su juego efectivo de lectura, como en *Shiki Nagaoka*, donde la imagen juega con esta ambivalencia entre signo icónico (representación), y signo índice (presentación). En otros fototextos, como *Cuerpo naufrago* (2005) de Ana Clavel, el signo fotográfico busca funcionar más como símbolo de la sexualidad del protagonista. Aquí, la fotografía genera ambivalencia desde otra perspectiva: lo femenino y lo masculino, así como remarca otros significados implícitos en la imagen fotográfica: el voyerismo, el fetichismo y el sentido de pertenencia. Por su parte, *Álbum* (2000) de Ana Casa Broda, por ejemplo, hace énfasis en la imagen fotográfica como recuerdo, como identidad y como re-estructuración de la memoria familiar.



Como se ve, quiero subrayar que no podemos apelar a una lectura unívoca en todos los fototextos, es necesario ubicar cada ejemplo para establecer su abordaje; sin embargo, sí podemos establecer que en todos los fototextos es necesario un viaje del signo visual al signo lingüístico de ida y vuelta para establecer una interpretación, ambos signos mantienen un maridaje semiótico imposible de eludir.

Llegando a este punto, y a manera de conclusión, es evidente que los postulados de Barthes y Sontag acerca de la fotografía, otorgados en el primer apartado, pueden verse como reducciones del código fotográfico, pues los fototextos anuncian a la fotografía como un código definido desde su entramado simbólico, que se puede leer y comprender *como, desde y con* el discurso literario. El valor ontológico de la fotografía, visto dentro de los fototextos, es un signo ambivalente, más allá de una mera “huella de lo real”. De hecho, me aventuraría a decir que no existe la fotografía desde su acepción de discurso separado del lenguaje verbal o escrito, sino por el contrario, una variedad de fototextos que inundan nuestras producciones culturales. Por lo tanto, al estar la fotografía siempre acompañada de un texto, su estatuto de “mensaje sin código” se fractura.

En este sentido, la pugna histórica entre las artes verbales y las artes visuales (literatura *versus* arte) es ahora poco fructífera. Hay que plantearse la existencia de una interrelación que siempre ha sido evidente en las mismas producciones, tanto literarias como artísticas, y que se hace patente en aquellas efectivamente mixtas, como los fototextos. Como W.J.T. Mitchell argumenta, la convergencia de lo visible y lo leíble es más pertinente sólo allí donde es necesario e inevitable, parece más útil en los medios mixtos, pues “en estos medios uno encuentra un conjunto concreto de elementos empíricos, una estructura de imagen-texto que responde a convenciones dominantes (o a la resistencia de las convenciones) que gobiernan la relación de la experiencia visual y verbal” (232).

La fotografía es en tanto su contexto, que muchas veces es lingüístico, ya sea escrito o verbal, y baña a la imagen fotográfica de significado, articulándola o definiéndola. De la misma manera, el discurso lingüístico se ve “invadido” por la imagen fotográfica, lo que da como resultado un significado más amplio y deja al espectador un espacio de significación rico en posibilidades.

Mi propuesta es una seducción a los estudios literarios, que ya la historia del arte ha alentado, para ver el papel que juega la relación fotografía y literatura en objetos que tienen dada dicha relación en la puesta en página, como las revistas ilustradas, principalmente aquellas publicadas en la primera mitad del siglo xx por las vanguardias históricas, donde el juego entre el medio visual y el verbal, la construcción de fototextos, se convirtió en un mecanismo estético y político precisamente al descentralizar los conceptos de realidad y ficción como antagónicos a complementarios, y evidenciar la falacia argumentativa de un purismo de los discursos literarios y visuales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1986.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos*. Trad. Antonio Fernández Lera. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Cortázar, Julio. "Las babas del diablo." *Las armas secretas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- Gilman, Ernest B. "Los estudios interartísticos y el 'imperialismo' del lenguaje." *Literatura y pintura*. Trad. Camila Loew. Madrid: Arco, 2000.
- González Flores, Laura. "Epopéya de una revista política de imagen y palabra: 1945-1946." *Alquimia* 26 (2006): 7-17.
- \_\_\_\_\_. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Gubern, Román. *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- Kibédi Varga, Áron. "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen." *Literatura y pintura*. Trad. Camila Loew. Madrid: Arco, 2000.
- Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo —y la obra literaria." *Literatura y pintura*. Trad. Camila Loew. Madrid: Arco, 2000. 139-160.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Tecnos, 1990.
- Mitchell, W.J.T. "Más allá de la comparación: imagen, texto y método." *Literatura y pintura*. Trad. Ana Romero. Madrid: Arco, 2000.
- Pacheco, Cristina. "Manuel Álvarez Bravo: la fotografía como el realismo máximo." *La luz de México*. México: FCE, 2005.

- Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales." *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* IV (2003):205-215.
- \_\_\_\_\_. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM, Siglo XXI: 2005.
- Ribalta, Jorge. "Para una cartografía de la actividad fotográfica posmoderna." *Efecto real*. Ed. Jorge Ribalta. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. 7-23.
- Solares, Ignacio. *El espía en el aire*. México: Alfaguara, 2001.
- Sontag, Susan. *Al mismo tiempo*. Trad. Aurelio Major. México: Mondadori, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Edhasa, 1996.
- Stigneev, Valery. "El texto en el espacio fotográfico." *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 95-106.
- Tovar y de Teresa, Guillermo. "El arte novohispano en el espejo de su literatura." *La literatura novohispana: revisión crítica y propuestas metodológicas*. Eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. México: UNAM, 1994. 289-302.

## IMÁGENES

- Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga, asesinado*, 1934.
- Duane Michals, *This photograph is my proof. (Esta fotografía es mi prueba.)*
- Ximena Berecochea, *Los padres de Shiki Nagaoka*.
- Hippolyte Bayard, *El abogado*, 1940.
- Alciato, *Emblematum Liber*, 1531.
- Ouroboros
- Ana Clavel, *Cuerpo naufrago*, 2005.



## PALABRA E IMAGEN EN “LA GAVIOTA”<sup>1</sup>

AISHA CRUZ CABA

La verdadera realidad de la comunicación humana consiste en que el diálogo no impone la opinión de uno contra la de otro ni agrega la opinión de uno a la de otro a modo de suma. El diálogo transforma una y otra.

HANS-GEORG GADAMER, *Verdad y método*

La imagen tiene la forma de una realidad que no existe.

WITTGENSTEIN

<sup>1</sup> Este ensayo se derivó de la investigación realizada para obtener el grado de Maestría en Literatura Mexicana, bajo la dirección de la Dra. Martha Elena Munguía Zatarain y la Dra. Elizabeth Corral Peña.



A dos años de mi lectura de “La gaviota”,<sup>2</sup> de Juan García Ponce, la luz permanece. El gusto por este cuento singular en la obra del escritor yucateco tuvo su origen, precisamente, en la poderosa atracción que ejerció en mí su discurso descriptivo: luminoso, sugerente, evocador, rico en texturas, pleno de movimiento y contraste. ¿Qué ha cambiado?, me pregunto, y creo que ahora se me presenta la oportunidad perfecta para indagar sobre ello.

El relato de “La gaviota” narra la historia de Katina y Luis, sus protagonistas, quienes se conocen durante un verano en la casa de playa de los padres de él. A partir de su primer encuentro, comparten juntos y solos, durante tres días, el mar, los cocotales, la lectura del atlas para ubicar sus lugares de origen, el muelle y sus barcos, esquiar y nadar juntos, y ver los fuegos fatuos en el cementerio. Luego, llegan sus amigos y primos a veranear también, y las actividades son compartidas con ellos, lo cual provoca que se separen y que un sentimiento de enojo vaya ocupando el ánimo de Luis, sin que pueda controlarlo. Finalmente el verano termina, y el último día, una vez que ya todos han partido, Luis y Katina salen juntos, de nuevo solos, a caminar por la orilla de la playa, y después de un acontecimiento imprevisto (el disparo de Luis a la gaviota), el paseo concluye con su primera experiencia sexual.

“La gaviota” no vuela de manera aislada en el universo narrativo de García Ponce. “El gato” y “La plaza” —los otros dos relatos que integran *Encuentros*— apuestan por la descripción cuando ofrecen lo más significativo de su historia. En “La plaza”, la nostalgia se convierte en una suerte de epifanía visual, y en “El gato” el erotismo nace de un efecto de sentido visual que acerca dos figuras humanas: una femenina, sin rostro, sin nombre, sólo un cuerpo con “casi un carácter de objeto”<sup>3</sup> (*Obras*

<sup>2</sup> Tercer cuento del volumen *Encuentros*, integrado por “El gato” y “La plaza” y publicado por primera vez en 1972, por el Fondo de Cultura Económica. En el 2003, esta casa editorial publicó, en *Obras reunidas*, la edición de autor de la obra completa de Juan García Ponce. El primer tomo corresponde a los *Cuentos*. Me baso en esta última edición.

<sup>3</sup> Los ecos que existen entre las protagonistas de la obra garciaponciana y aquellas que integran el universo de las obras predilectas del yucateco han sido debidamente reconocidos y estudiados, así como el amplio espectro del juego erótico en que participan Katina, Amalia, Julia,

*reunidas. Cuentos* 159) que se distingue por el “prolongado trazo de la espalda que se iba estrechando hacia abajo hasta perderse en la amplia curva de las caderas y el firme dibujo de las nalgas” (159), mientras se ofrece diariamente a la contemplación de la figura masculina, alguien sin figura, sin cuerpo, que ostenta una letra por nombre, “D”: el contemplador por excelencia. Entre ellos, una línea amarilla, que es la mirada de una pequeña silueta gris, el gato, los atraviesa con movimientos imprevisibles y trastorna el espacio físico y espiritual en el que conviven.

En las tres historias, el erotismo, la nostalgia o el primer amor son el marco perfecto para un lienzo en el cual sus protagonistas concurren a un encuentro visual, un espectáculo silencioso donde sobran las palabras y hablan las formas: unas figuras en constante movimiento o en una quietud expresiva mientras sus colores deslumbran con inusitada presencia comunicando algún significado íntimo.

En otros libros del autor —*Figuraciones* y *Cinco mujeres*, por ejemplo— esta cualidad no dejará de ser significativa. En “Anticipación”, incluido en el primer volumen mencionado, se puede observar la aspiración de García Ponce por hacer del relato una sucesión ilusoria de acontecimientos que son más bien imágenes, las cuales al ser despertadas por la memoria, se caracterizarán por su fragmentación. La imagen final de este cuento es una suerte de *pintura en azul*: una larga descripción en la que García Ponce se recrea y recrea al lector. Esa imagen —como el arte abstracto— no necesita de razones para existir o para mostrarse:

Beatriz y tantas otras. Mi análisis forma parte de la revisión que se ha hecho de este aspecto en la narrativa de García Ponce, sólo en la medida en que toma distancia de la exaltación de la figura femenina que tantas veces se ha celebrado en relación con su obra. Si la mujer es vista, reiterada y explícitamente, como *objeto* de contemplación, siempre dispuesta, siempre en un acto de entrega, siempre configurada y poseída por la mirada o el cuerpo masculino, creo que se requiere de un examen profundo en su nivel discursivo, que resalte todas las implicaciones filosóficas, culturales y estéticas que esta circunstancia compromete. Hago hincapié en ello porque creo interesante una investigación que vaya más allá del enfoque erótico-laudatorio y, en cambio, explore, por ejemplo, una relación tan importante como la existente entre las figuras femeninas en la obra de García Ponce y la de Balthus, el pintor francés, principal entre sus favoritos. Esto último, por supuesto, demanda un espacio propio para su análisis extenso, que no fue el objetivo desarrollar aquí pero podría ser el de un estudio posterior.

Ese azul. ¿Cómo explicártelo? Es simple y único. Ninguna comparación con cualquier objeto natural ni con cualquier obra de arte serviría. Era el azul con el que ella estaba vestida. Eso debe bastar. En la total presencia de esa imagen ella y el azul son la misma cosa. Son el símbolo de algo que no simboliza nada, que sólo se hace presente a sí mismo (220).

El escritor yucateco une su voz a la del narrador para celebrar la existencia plena de esta imagen y, a su vez, convertir la celebración en su razón íntima —si es que hubiera necesidad de ella— para soltar ese largo soliloquio aun frente a la indiferencia absoluta de su interlocutor. “Envío” es otro cuento donde la ficción se confunde con la reflexión estética del acto contemplativo en la escritura, además de hacer evidente la negativa tenaz del autor a escribir un relato como una serie de acontecimientos, sino como un motivo para hacer *aparecer* una imagen. En ese cuento, nuevamente García Ponce une su voz a la del narrador/personaje para dirigirse a su amante (otra vez sin nombre, sin cuerpo o identidad definida) con una declaración que puede ser leída como una afirmación de principios acerca de la representación e incluso, puede aventurar una idea muy particular de écfrasis:<sup>4</sup>

No estoy trazando tu retrato, aunque sé que me gustaría que te vieras en ese retrato y al verte supieras cómo te veía yo. Sin embargo, no eres mi modelo; eres el recuerdo que tengo de un retrato que me sirve para llegar hasta ti como modelo (229).

Aunque las citas puntuales y explícitas a pintores y obras de vanguardia así como las alusiones a sus escritores de cabecera han sido destacadas

<sup>4</sup> Para definir este término, que pertenece al campo de los estudios interartísticos, cito a Murray Krieger quien señala que la écfrasis, en sentido estricto, se refiere al “intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas, principalmente la pintura o la escultura” (*Literatura y pintura* 141), y en un sentido más amplio, es “cualquier equivalente buscado en palabras de una imagen visual cualquiera” (141). Más adelante, en este artículo, abundaré sobre la pertinencia de este tema en mi estudio.

en varios estudios sobre la narrativa garciaponciana, no deja de ser interesante analizar, principalmente en su obra cuentística, cómo tales citas adquieren forma y sentido en la configuración descriptiva —ya no tanto en el tema o la motivación erótica de los personajes— pues así como en “La gaviota”, la descripción juega un papel significativo en relatos como “Un día en la vida de Julia”, “Descripciones”, “Retrato de un amor adolescente” o “Imagen primera”. Esto es válido también para sus títulos o citas literarias, pues más allá de que puedan ser una alusión o un homenaje abierto a los libros que conforman el canon personal de García Ponce, me parece importante ver en ellos el anuncio de su relación con el tema de lo visual —en su más amplio sentido— y la manera en que contribuyen a la configuración discursiva de su propia obra.

En el caso de “La gaviota”, el énfasis descriptivo que se observa en su discurso fue decisivo para emprender el proyecto de tesis, ya que acusa una riqueza plástica en sus adjetivos y en la configuración de los espacios y los personajes, privilegiando lo elusivo, los gestos que sólo sugieren, las formas que se muestran inacabadas, de manera que el delineamiento final queda a cargo del lector, lo cual favorece la complejidad de sus personajes, el misterio, la hondura simbólica y la interpretación. Así, hallé cuatro escenas del cuento que ponderan la descripción: la caminata inicial por la playa, la visión de los fuegos fatuos en el cementerio, el juego de caballos en el mar y la unión de Katina y Luis al final de su paseo. Tales escenas concentran significativamente los elementos que configuran el tema transversal de la obra de García Ponce: el erotismo,<sup>5</sup> pues

<sup>5</sup> Frente a otros estudios de la obra del escritor yucateco, la particularidad que quise brindar con este enfoque fue la de sostener el análisis en el discurso descriptivo como zona de creación imaginativa, visual, estética. Efectivamente, el erotismo es piedra angular de la obra así como la mirada, y sin duda también García Ponce contribuyó a exaltar, en cada oportunidad que tuvo para hablar de su propia creación, el placer erótico que quiso mostrar en sus historias. Sin embargo, considerar el cuento como el espacio en donde vierte técnicas y formas plásticas con la única herramienta que le es posible, la palabra, permite releer cada reflexión suya o cada ensayo sobre arte desde una nueva perspectiva, y conocer a sus personajes no sólo como los amantes transgresores sino como figuras, trazos, que se mueven en un espacio expresamente diseñado para su contemplación: el discurso.

la idea no era obviarlo sino mantenerlo como telón de fondo para el diálogo entre dos tipos de discurso: el literario y el pictórico.

Aunado a esto, la articulación formal de la descripción adquirió interés porque, además de proyectarse en el vuelo del ave, en la caminata de los jóvenes amantes, en los cambios que sufren a nivel individual y en la propia evolución de su historia de amor, encontraba su parangón en el discurso ensayístico del escritor yucateco, y en la obra pictórica de no pocos artistas. En el primer caso, privilegié aquellos textos que giran en torno a la pintura de sus compañeros de generación; por ejemplo: “Roger von Gunten: el poder de la belleza”, “Una gran artista: Irma Palacios”, “El mar por Alberto Castro Leñero”, “Vicente Rojo: la libertad de la imaginación”, entre muchos otros. En distintos momentos, al confrontarlos con la lectura de sus cuentos, y con “La gaviota” en particular, pude observar entre el discurso ficcional y el ensayístico un reflejo —de apariencia cambiante y no estática— que parecía continuar lo que proponía la ficción o que confirmaba su sentido esencial, permitiéndome evocar los cuadros de aquellos artistas y los motivos que pueblan los ensayos del escritor, como son: la obra de arte como lugar de encuentro; la aparición de la belleza; la verdad del arte como revelación; el arte como creador de su propio espacio, que, a su vez, resulta una pura apariencia; el silencio estético, y varios más que aparecieron en mi lectura, renovados, disfrazados con los colores de la ficción. Estos reflejos abrieron un abanico de posibilidades de visualización e interpretación que arrojó varias certidumbres en torno al cuento, y que sin duda abarcan también la obra de García Ponce en general. Al complementar los dos discursos con el arte pictórico de sus contemporáneos, las formas escritas se volvían dinámicas, sus colores relumbraban y los ángulos en que se desarrolla la historia de Katina y Luis, quebraban una y otra vez sus propios límites.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Sin ir más lejos, esta forma de ver y leer el discurso artístico encuentra su razón de ser en la reflexión que el propio García Ponce hace sobre la idea de simulacro en sus ensayos sobre arte. En uno de ellos, titulado “El objeto, la cosa, el simulacro: la pintura”, propone olvidar la búsqueda de una imagen “original” que sea fuente de inspiración creativa, y pensar, en cambio,

En este orden de ideas, la razón de los artistas elegidos y su corpus pictórico respondió a diversas motivaciones que surgieron durante el conocimiento de sus obras: la familiaridad del lienzo con alguna escena del cuento (*La Playa*, de Joaquín Clausell); la combinación resultante entre técnica y estilo que el artista expresaba con mayor intensidad en cierto cuadro (las pinturas de Irma Palacios); la alusión directa o indirecta de García Ponce hacia alguna pintura en particular (la de Vicente Rojo, por ejemplo) o la singularidad de un tema o elemento pictórico en alguna de esas obras que podía compartir con la creación literaria de García Ponce (las pinturas de Roger von Gunten o las de Arnaldo Coen). El lenguaje descriptivo de cada escena permitía involucrar y poner en diálogo *otras entidades*, es decir, las obras pictóricas,<sup>7</sup> que rodeaban el cuento de distinta manera —cronológica o temáticamente, por ejemplo— pero principalmente a nivel formal. El análisis se propuso revelar, no un afán de imitación hacia alguna pintura en especial, sino el linde del discurso literario de García Ponce con la creación plástica. Vistas así, en el ejercicio de análisis cada escena es una pausa significativa en la historia de amor de Katina y Luis que celebra, en última instancia, el acto estético.

Por supuesto, un acercamiento analítico como éste implicó tomar en cuenta algunas nociones específicas de ambos discursos artísticos —el literario y el pictórico—, así como destacar y reseñar, aun de manera

en toda imagen como recreación, desdoblamiento, simulacro infinito de “todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto” (*De viejos y nuevos amores. Arte* 49). Si el nacimiento o la creación de una obra guarda en su origen una intención de semejanza pero esencialmente es otra realidad, otra entidad auténtica, la propuesta de lectura que presenté tuvo como eje principal invocar esa intención de semejanza que entrafía toda obra artística, sin perder de vista la autonomía de la creación que es objeto principal del análisis: el discurso literario.

<sup>7</sup> Los pintores y sus obras elegidas son: Joaquín Clausell, *Obra roja* (1910) y *Playa* (s/a); Vicente Rojo, *Pintura* (1962); Manuel Felguérez, *Al norte de la tormenta* (1997) y *En busca de la gaviota* (1959); Irma Palacios, *Blanco de silencio* (1997), *Muros de ámbar* (1997) e *Imágenes de tiempo* (1997); Roger von Gunten, *El paso de un amor desconocido* (1997), *Desnudo entre flores* (1997) e *Isis y Osiris* (1997), y Arnaldo Coen, *El tiempo suspendido* (2002), *Su movimiento es su forma* (2002) y *Espacio sin memoria* (2002).

sucinta, los presupuestos teóricos que abarcan el tema tan amplio de las relaciones interartísticas y el papel que han jugado las discusiones al respecto. No obstante, mi trabajo se distanció de las teorías y planteamientos metodológicos que configuran el universo de los estudios interdisciplinarios y, en particular, del vasto y complejo tema de la écfrasis, por dos razones esenciales: en “La gaviota”, García Ponce no presenta un ejercicio ecfrástico puesto que no hace alusión directa a ninguna pintura en particular y, además, dada mi competencia sólo en el campo literario, no existió en mi propuesta una construcción teórica del discurso pictórico al que se alude; esa tarea exige, definitivamente, otro conocimiento y otro tipo de herramientas de análisis. La tesis estuvo fincada en el universo literario —teórica y metodológicamente— a partir de la certeza de que la literatura permite diálogos estéticos infinitos con la cultura en general, y García Ponce lo verifica en su obra ensayística y de ficción.

Así, la libertad de mi visión personal no fue el basamento teórico o metodológico, pero sí estuvo presente a lo largo de la investigación y permeada, debo insistir, por la lectura de los ensayos del escritor yucateco. Desde esta perspectiva, la interpretación fue una presencia ineludible a lo largo del estudio, pues no concibo el acercamiento a una obra —literaria, en este caso— sin que sea completada por la aportación personal del sujeto que la escucha, lee o contempla. Al respecto, la doctora Norma Angélica Cuevas, en su ensayo sobre la interpretación literaria con carácter hermenéutico, abunda:

La lectura que apuesta por el develamiento de las implicaciones en lugar de establecer relaciones de dependencia, es aquella que va en busca de una conjetura en diálogo con una interpretación que se tiene en el horizonte, aquella interpretación que la propia textura del discurso sugiere, proyecta o incluso, reclama [...] nuestra concepción de lectura abarca no sólo la comprensión de las relaciones de sentido inmanentes al texto, sino también observa, como parte del proceso de comprensión, la participación del lector (Cuevas 61-62).

Mi interpretación aconteció, siempre, después de haber configurado un detallado análisis narratológico de cada una de las piezas que forman la estructura del cuento: tiempo, espacio, narrador, personajes y perspectiva;

y hacia el cual se dirige la lectura que propongo. Después de ello, presenté el diálogo que era posible con el discurso pictórico, anclada en el análisis del discurso descriptivo y en el pensamiento ensayístico de García Ponce, y de esta manera completé mi lectura interpretativa del cuento.

En suma, el presente estudio me permitió confirmar la posibilidad de la literatura de rozar otras expresiones artísticas en su búsqueda infinita de sentido. Esta búsqueda y encuentro implica, por parte del creador y del lector crítico, la comprensión y traducción del otro lenguaje no para convertirse en él, sino para enriquecer su propio discurso. Estas ideas me llevan a reflexionar, a modo de conclusión, sobre dos temas importantes que abarcan, tanto la creación y la reflexión de García Ponce, como la argumentación de mi propuesta.

En primer lugar: la contemplación. A lo largo del estudio fue posible observar cómo se destaca la figura del contemplador (tan significativa para la obra de García Ponce) en “La gaviota”, de modos distintos pero siempre correspondientes. No sólo García Ponce se asume creador/contemplador,<sup>8</sup> sino también el lector, el narrador y los personajes establecen dinámicas de relación con el otro —ya sea de lectura, creación o enamoramiento— que se hallan en consonancia con la contemplación. De esta manera, resaltan binomios discursivos tales como: lector/contemplador; narrador que dice/contemplador que mira; Luis, el amante/sujeto contemplador, los cuales hallan su contraparte en: la obra leída/obra contemplada, o Katina, la amada/objeto contemplado. En suma, el análisis privilegió de principio a fin el enfoque estético de la creación, y las relaciones que se establecieron con las pinturas, con todas sus implicaciones, confirmaron y enriquecieron esta idea.

Por otra parte, es cierto que García Ponce se muestra interesado, a lo largo de su obra, por la vertiente mística, desde la cual la contemplación es entendida (me remito a la definición de María Moliner)<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Deja constancia de ello tanto en su obra ensayística como en su obra de ficción.

<sup>9</sup> De acuerdo con la definición que ofrece María Moliner en su *Diccionario*, la palabra proviene “del latín «contemplari», derivado de «templum». Mirar una cosa o prestar atención a un acontecimiento, con placer, tranquilamente o pasivamente. Considerar una cosa de cierto modo.”



como “el estado de la persona que está absorta en la contemplación de Dios”. No obstante, la lectura de sus ensayos revela cómo el escritor se detiene en ello para ver y comprender la obra de arte —la suya y la de otros— aun cuando esté hablando del Ser, de la identidad, del vacío y la negación, de la modernidad, del erotismo. Por esta razón, en la tesis creí necesario plantear que el elemento místico puede verse, no dominando, sino integrando una totalidad compleja: la obra (en mi caso específico, el cuento “La gaviota”). De esta forma, mi comprensión<sup>10</sup> del texto se situó en una perspectiva estética, es decir, integradora de los elementos estructurales, simbólicos, lingüísticos, etc., que vistos orgánicamente, son productores de sentido. Así, a partir de la visión estética, la contemplación surge como un acto doblemente significativo: como un descubrimiento no pasivo, sino creativo, es decir, productor de sentido.<sup>11</sup>

Hay una reflexión de Antoni Tàpies sobre la contemplación, que me gustaría recordar aquí porque se relaciona con la idea general que García Ponce tiene de su práctica como “espectador” o “contemplador” del arte, como le gustaba llamar a su actividad crítica de la pintura. Dice Tàpies:

En la contemplación de un cuadro, como en la audición de música o en la lectura de poesía, no se requiere que hayamos de hacer forzosamente un análisis intelectual de las obras. El espectador hace ya bastante consintiendo el impacto que la obra, aunque de manera más bien confusa, hace resonar en su espíritu. El arte actúa sobre nuestra sensibilidad general y no exclusivamente sobre la inteligencia.

<sup>10</sup> La comprensión, entendida, de acuerdo con el pensamiento dialógico de Bajtín, como “una confrontación con otros textos y como una comprensión en un contexto nuevo (en el mío, en el contemporáneo, en el futuro). Es decir, un proceso de conocimiento que pasa por diferentes etapas: el punto de partida-el texto dado, el movimiento hacia atrás-los contextos pasados, el movimiento hacia delante-la anticipación (y comienzo) de un contexto futuro” (*Estética de la creación verbal* 384).

<sup>11</sup> Bajtín, al reflexionar sobre el sentido, destaca: “La manifestación del sentido como descubrimiento de lo existente mediante visión (contemplación) y de la multiplicación mediante creación constructiva” (381).

Y agrega:

El sentido de una obra siempre se basa en la posible colaboración del espectador. Siempre se apoya en el espíritu más o menos trabajado de quien la contempla. Un hombre carente de imágenes, sin imaginación y sin la sensibilidad necesaria para que en su interior se desencadenen asociaciones de ideas y de sentimientos, no verá nada (1960).

García Ponce declara en uno de sus ensayos:

A las artes plásticas nos basta con mirarlas para entenderlas. Tanto la música como las artes plásticas se dirigen a la comprensión proporcionada por nuestros sentidos, no a un conocimiento previo a la contemplación de la obra y adquirido racionalmente, por eso siempre son universales en el más alto sentido.

Ambas afirmaciones son enunciadas por dos artistas, uno pintor y otro escritor, inmersos en una reflexión de orden estético, pues están preocupados por *La práctica del arte*,<sup>12</sup> por la obra, su creación y su recepción. El marco de estas ideas es una conciencia de libertad inherente a su que-hacer vital: escribir o pintar. No obstante el horizonte en el que me sitúo es, claramente, el de la investigación literaria; ese tránsito y desarrollo es por y para el arte. En este orden de ideas, la perspectiva hermenéutica en el análisis del texto literario resulta esclarecedora:

Se sabe que no sólo la labor del «autor» (productor) es activa, también lo es la del lector, éste participa activamente en la «constitución» de la obra literaria: la unificación semántica que el lector cumple en la percepción de la obra se inspira en mayor o menor medida en la conformación y organización de la obra, pero no se limita a una simple percepción pasiva y rápida, sino que tiene la naturaleza de un esfuerzo donde se entablan relaciones recíprocas entre los componentes de la obra misma. Este esfuerzo es más bien creativo en el sentido de que al establecer entre

<sup>12</sup> Coincidentemente, título que reúne los ensayos del pintor catalán.

las partes individuales y los componentes de la obra relaciones complejas, pero sobre todo unitarias, se *actualiza* un significado no contenido en ningún componente aislado, ni siquiera en su suma. El resultado de este proceso unificador se halla predeterminado, a veces, en gran medida por conformación de la obra; sin embargo, ello depende —quizá en la misma medida— del lector, quien decide qué componente de la obra asumir como fundamento de la unificación semántica y en qué sentido dirigir las relaciones entre todos los componentes (Cuevas 71).

Esto me lleva, para finalizar, a otra importante consideración: la traducción. García Ponce entiende al artista como mediador. Lo entiende así porque la obra de arte es, para él y su generación, el centro de la experiencia creativa. Es ella la que tiene que hablar. Y para ello, hay que callar; dejar aparecer el silencio estético. Cuando Jorge Luis Borges, en una de las seis conferencias sobre arte poética que pronunció en la Universidad de Harvard, la titulada “La música de las palabras y la traducción”, refiere, entre otros ejemplos, el caso de la traducción que hace el poeta inglés Geoffrey Chaucer de una frase que, originalmente, es formulada para el campo de la medicina: “No es el caso de un verso traducido a verso, sino más bien de prosa elevada a verso, a poesía” (79). El escritor inglés, reflexiona Borges, “evidentemente, no pensaba en la medicina; quizá pensaba en la poesía. Pero quizá (no tengo el texto a la mano), quizá pensaba en el amor y quería deslizar esa frase” (80). Yo quise preguntarme ¿en quién pensaba García Ponce cuando escribió “La gaviota”? Sabía de antemano que no existía una respuesta definitiva pero estaba conociendo (explicando, traduciendo la obra) de un escritor rodeado de imágenes. Así se veía él, y así se presentó a través de sus ensayos y tantos otros testimonios de su reflexión. Cuando me acerqué a su obra, sus palabras aparecieron *elevadas* a imágenes. Era una idea germinal, que había que desarrollar mediante un análisis, justamente, de esas palabras, de ese texto artístico. Pero era una idea que me permitía aventurar una posibilidad: la posibilidad del diálogo de un escritor que, rodeado de imágenes, se convierte en espectador y contempla, y entonces filtra la experiencia vital de ese acto contemplativo. Piensa en el amor, imagina a la mujer, recrea las formas y los colores. Traduce. Traduce ese universo de imágenes

del cual goza todo el tiempo. Como quería Borges cuando declara: “Llegará un día en el que a los hombres les importen poco los accidentes y las circunstancias de la belleza; les importará la belleza misma”; García Ponce es uno de esos hombres, le preocupa la belleza, porque le preocupa el arte en su plena dimensión.

#### APARICIONES

- Vamos al cementerio —propuso Luis una vez que estuvieron fuera de la casa.  
—No, ¿para qué? —respondió Katina sorprendida—. Me daría miedo.  
—Claro que no —insistió Luis—. No es un cementerio como todos los demás, está aquí junto y ya no se usa, desde hace mucho. Pero a veces hay fuegos fatuos. Yo los he visto.  
—¿Qué es eso? —preguntó Katina.  
—Ya lo verás, digo, si tenemos suerte. Ven —contestó Luis excitado.  
 (“La gaviota” 181).

La escena que se configura a partir de esta invitación es una descripción que permite observar cómo Katina y Luis se internan en el cementerio, expectantes: ella, temerosa; él, excitado, y se convierten en testigos de la aparición de los fuegos fatuos. De este modo, asisten a un encuentro clandestino en un lugar sagrado y se convierten en espectadores absolutos de una forma luminosa de *belleza*.

Desde el principio, la escena ofrece una intensificación de las cualidades tonales que configuran la descripción a través de la mirada anhelante de Luis y Katina y, a partir de una enunciación que sigue de cerca los pasos cautelosos de los jóvenes, se ofrece una apariencia de natural transición entre todos los elementos —abstractos y concretos— que en ese espacio son convocados: entre la oscuridad *acentuada* por la sombra del almendro y su *vasta* copa; entre el cielo *cubierto* de estrellas que se *extendía infinito* y el olor del mar, *vivo y penetrante*, que también se dilata y *llega hasta* ellos junto con el sonido de su murmullo *sostenido*; entre el pelo *negro* de Katina que se *confunde* con la noche y la sombra del almendro:

La arena cubría las estrechas veredas y aun parte de las lápidas, de tal manera que, si no fuese por algunas descuidadas cruces que sobresalían al adentrarse un poco en el terreno, se tendría la sensación de caminar por la playa. Katina y Luis se dirigieron hacia el almendro, cuya vasta copa era como un punto de referencia. Arriba, el cielo cubierto de estrellas se extendía infinito, no como una bóveda, sino como una apertura sin límites en la que se perdía toda posibilidad de más allá. El olor del mar llegaba hasta ellos, vivo y penetrante, junto con su sostenido murmullo, que cambiaba de ritmo de acuerdo con el movimiento de las olas [...] Bajo la sombra del almendro, el pelo negro de Katina se confundía con la noche (181).

Hay una clara disposición de los elementos que van conformando la escena. La mirada del narrador/pintor conduce al lector/espectador, junto con Katina y Luis, desde la parte inferior del “cuadro”, es decir, la arena de la playa, hacia el punto de referencia, que es el almendro. A partir de éste, todas las figuras se comunican entre sí y, entonces, la descripción se muestra como una totalidad. Es aquí, con esta escena, que se abre una posibilidad: la evocación de los cuadros del pintor Joaquín Clausell: *Camino en el bosque* y *Claro en el bosque*, y las impresiones que dejaron en García Ponce.<sup>13</sup>

Son dos paisajes encantados. La naturaleza parece contener el aliento en ellos, suspendida en un suspiro desde cuya momentánea detención, antes de precipitarse en el instante siguiente, se contempla a sí misma. Los azules, esbeltos troncos de los árboles cercan un espacio en el que nada ocurre. Las hojas amarillas, verdes, aletean y vibran, quietas. La luz entra, tamizada por los colores entre los que se filtra, hasta ese sendero oculto cuyo camino los árboles señalan, hasta ese claro que los árboles abren, creando su lugar. La pintura ha establecido una zona vacía, pero esa zona aparece a través de la existencia de la pintura, del mundo de color que al cercarla la obliga a manifestarse (*Imágenes...* 200).

<sup>13</sup> Como hemos visto, la imagen y la acción contemplativa del espectador que se enfrenta a ella son, para García Ponce, una unidad que tiene sentido comprendida justamente así: indisoluble.

La ilusión efrástica permite enlazar dos visiones de un mismo creador/espectador. Los “azules, esbeltos troncos” (200) se convierten en un solo árbol de almendro en la ficción del relato. La imaginación deja *ver* cómo la luz de las estrellas que cubren el cielo de “La gaviota”, se “filtra” (200), “tamizada” (200) por la copa del almendro, que es un solo color intenso, y llega hasta el cementerio, ese “sendero oculto” (200) que ha sido cercado, en la escritura de “La gaviota”, por “una triple hilera de alambres de púas” (“La gaviota” 181), obligándolo a manifestarse.

María Isabel Filinich, en su libro *Descripción*, advierte que un discurso adquiere carácter descriptivo no sólo por “la acumulación de sustantivos y adjetivos, el predominio del tiempo presente y del imperfecto [...] o por el tipo de referente que se hace objeto del discurso” (30), sino por la atención que el narrador, desde su particular posición enunciativa, manifieste hacia “la aprehensión y el descubrimiento (del mundo, de sí mismo) y la del acontecimiento (en tanto afectación del ánimo de un sujeto)” (30). La escena en el cementerio es plenamente significativa en la medida que una descripción, de acuerdo con Filinich, “se nos presenta como una suerte de imagen del proceso perceptivo” (63). En este caso, el narrador, Katina y Luis, y el lector con ellos, se convierten en un solo espectador que a cada paso va retirando las sombras que nublan su mirada, y asiste al descubrimiento del objeto estético (los fuegos fatuos) que transforma su ánimo: el temor desaparece en favor de la confianza; la exaltación cede el paso al arrobó; la unión, a pesar de la separación, se estrecha.

García Ponce se recrea en la evolución del acercamiento de quien contempla la obra, de tal manera que se perciba, en su totalidad, “la experiencia cognoscitiva y sensible del sujeto” (63). Así, se puede observar cómo los diálogos se van haciendo cada vez más breves hasta llegar al silencio contemplativo del personaje/espectador, a quien alude García Ponce en su ficción y en sus ensayos, enfrentado a la *verdad* del arte. Es decir, tal ausencia se corresponde con la descripción del narrador/pintor que no tiene como propósito explicar su obra sino sólo percibir su silencio estético: que el dibujo hable por sí mismo. He ahí la trascendencia de la descripción: se erige, en tanto proceso de contemplación y develamiento del objeto contemplado, en imagen estética colmada de sentido.

Cuando García Ponce, ávido de revelaciones, descubre la obra de la pintora Irma Palacios, exclama, elocuente:

¡Qué maravillosa sensación, qué sobresalto de los sentidos se tiene cuando se penetra a un espacio en que la pintura nos rodea, en el que todo llama la atención y todo se vuelve sobre sí mismo y se calla al tiempo que su silencio es una continua forma de hablar! (*Imágenes...* 324).



Irma Palacios (1943- ). *Blanco de silencio* (1997). Encáustica/tela. 1.20x1.50 m. Colección: Particular. Fuente: *Variantes ocho pintores. Pintores de la Ruptura. Pintores abstractos de hoy*. Introd. Teresa del Conde. México. Impronta Editores, 1999.

Estas palabras parecen contener la fascinación que embarga a Luis y Katina frente a la aparición de “los tímidos resplandores en movimiento” (“La gaviota” 182). García Ponce, por su parte, confiesa que ante la obra de Irma Palacios, “uno se siente inclinado hacia esa contemplación en la que resulta difícil como parte de la misma contemplación contener el entusiasmo y la voluntad de celebración” (*Imágenes...* 326). El joven espectador de su relato parece sentir la misma emoción:

—¡Vamos hacia ellos! —dijo al fin Luis excitado—. Dicen que te siguen.

—No, espera —contestó Katina, deteniéndolo con el brazo, demasiado asombrada para advertir que él había descubierto su mentira anterior mostrando que era la primera vez que veía los fuegos también, y luego agregó en voz muy baja—. Es muy bonito... (“La gaviota” 182).

El instante detenido en que la imagen se expresa en todo su esplendor estético, se convierte en la forma del asombro que sólo puede ser concebida por una mirada empapada de inocencia. El “pequeño fulgor” (182) parece iluminar “toda la oscuridad de la noche” (182) y deja a Luis y Katina “inmóviles un largo tiempo, con la vista fija en las llamas, como si los tímidos resplandores en movimiento, a punto de desaparecer todo el tiempo, fueran astros resplandecientes que sólo su atención mantuviera vivos” (182). Se asoma, además, entreverada en el luminoso instante, una idea disfrazada en una voz desconocida y lejana pero expresada con honda emoción por Luis: *dicen* que los fuegos fatuos *siguen* a quienes van a su encuentro, como las obras de arte a la memoria de quien las contempla.

Así, el encuentro no es puramente místico o erótico; es un doble regimimiento estético: con el objeto, y con ellos mismos:

Luis se dio cuenta entonces de que ninguno de los dos tenía miedo. Los tímidos fuegos nacidos de la muerte eran en verdad una forma de vida que su voluntad parecía haber hecho aparecer y que se unían naturalmente al rumor de la noche creado por el mar y repetían desde su pequeñez el lejano titilar de las estrellas en el cielo abierto. En su asombro, Katina parecía más inocente que nunca y él le pasó instintivamente el brazo por los hombros desnudos, acercándola hacia sí, de tal modo que ella se quedó apoyada contra su pecho, sin mirarlo y sin que él tuviera tampoco plena conciencia de su secreta cercanía y de la dulzura del ligero peso de su cuerpo contra el suyo (182).

El misterio y la fugacidad de la belleza *aparecen* casi como prodigio de la voluntad que nace en la mirada de “la doble figura” que contempla el resplandor mineral de las tumbas. Una comunión espiritual enlaza



a la naturaleza y a los seres ahí reunidos: “los tímidos fuegos fatuos”; el “rumor de la noche” que es, asimismo, el rumor del mar; “el lejano titilar de las estrellas en el cielo abierto”; el brazo que “instintivamente” se une a “los hombros desnudos” de Katina, quien reclina “la dulzura del ligero peso de su cuerpo” contra el de Luis.

Al contemplar la obra de Irma Palacios, es posible percibir cómo trasluce las formas de una naturaleza primigenia: en las texturas de sus telas; en las gradaciones de la luz que parece haberse fundido en algún hielo antiguo; en su paleta cromática que oscila entre los diversos matices de ocre, castaños, marrón y azul-gris, los cuales aparecen y desaparecen en un fondo transparente que los absorbe o que se deja absorber por ellos. Cuando el contemplador se acerca es deslumbrado por destellos antiguos que surgen de las rocas, de la abundancia mineral, de la humedad del ambiente que se ha convertido, en la pintura, en el frescor que despiden la pureza natural de las formas que ahí se encuentran. Pureza de siglos que ha forjado la naturaleza en sus elementos y que contagia el espíritu creador de Irma Palacios. A propósito de una exposición de la pintora, García Ponce escribe:

[...] tanto cuadros como objetos están hechos a base de encáustica, un material muy antiguo, muy difícil de usar, que consiste en cera derretida por el artista por medio de calor y vuelta a solidificar en las obras. [...] Salvador Elizondo nos recuerda su antigüedad, su naturaleza, su dificultad en el uso y que Leonardo da Vinci la abandonó por este último motivo, pues es hasta peligrosa por sus olores y por las quemaduras que puede producir (*Arte* 137).

La manipulación de ese material *antiguo* que puede, incluso, producir quemaduras —en el caso de aquella exposición, la encáustica a la que alude la cita—, proyecta en varios ejemplos de la obra de Irma Palacios una sensación de calidez que en el relato de García Ponce emana de los fuegos fatuos que iluminan pero también impregnan de tibieza el entorno; esto se complementa, por supuesto, con el simbolismo del fuego erótico que, pequeño y fugaz todavía, comienza a unir a Katina y Luis, corporal y espiritualmente.



Irma Palacios (1943- ). *Muros de ámbar* (1997). Encáustica/tela. 1.20x1.50 m. Colección: Particular.  
Fuente: *Variantes ocho pintores. Pintores de la Ruptura. Pintores abstractos de hoy*. Introd. Teresa del Conde.  
México: Impronta Editores, 1999.



Irma Palacios (1943- ). *Imágenes de tiempo* (1997). Encáustica/tela. 1.20x1.50 m. Colección: Particular.  
Fuente: *Variantes ocho pintores. Pintores de la Ruptura. Pintores abstractos de hoy*. Introd. Teresa del Conde.  
México: Impronta Editores, 1999.

Otras veces la pintora mexicana realiza, a partir de estos materiales, el simulacro de una gélida cristalización o el desvanecimiento de los límites —como también ocurre en la descripción—, el cual se refleja, a su vez, en la aparente descomposición de las formas que habitan las pinturas.

La escena descriptiva, como la obra abstracta, busca apartarse del curso del tiempo. No existe para ninguna de las dos expresiones estéticas, una realidad —temporal y espacial— que las preceda o signifique. Son ellas, singulares y genuinas, la razón ensimismada de su existencia. Sin embargo, ambas identidades contienen en su interior una quimera: el cuadro, la sucesión del tiempo en la inmóvil tela; el cuento, la captura temporal en la ilusoria fijeza de una imagen escrita.

[...] durante un instante ellos sintieron al mismo tiempo, sin tener que decírselo, que se acercaría a su doble figura, que se unió más aún bajo la protectora copa del almendro; sin embargo, después de este intento de movimiento, el último fuego se hundió también en la oscuridad. Luis y Katina se quedaron todavía un largo momento en silencio, sin moverse, pero sin saber tampoco lo que esperaban, hasta que ella volvió la cara hacia Luis, buscando su mirada en la noche y dijo:

¡Qué lástima! Duró muy poco (“La gaviota” 183).

Al final, las dos expresiones, pintura y escritura, se unen en esa “búsqueda eterna” de la que hablaba Irma Palacios (7), al intentar aprehender la fragilidad de un instante. ¿No es éste un sueño ancestral del Arte?<sup>14</sup>

<sup>14</sup> La reflexión de García Ponce en torno a la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, destaca su “carácter trágico” cuando al final del periplo memorioso del narrador, Marcel, éste comprueba que “el tiempo no se recobra en el terreno de lo real; nada detiene el curso de los días humanos hacia la destrucción y la muerte y detrás de esa destrucción y esa muerte no hay ningún mundo trascendente. La única posibilidad de salvación se encuentra en la verdad del arte” (*Entrada en materia* 81).

mientras que tú sales del mar, desnuda,  
y regresas al mundo llena de sal y sol,  
reverberante estatua y espada de la arena.

“Soneto XIX”, PABLO NERUDA

A raíz de la experiencia vivida en el cementerio, la relación de Katina y Luis se transforma sensiblemente: comparten en secreto una visión que, dada su profunda naturaleza espiritual, los ha unido todavía más. Sin embargo, el arribo de los primos y amigos de Luis interrumpe, en cierto modo, el curso normal en la evolución de su intimidad. Esta circunstancia afecta de manera visible a Luis, quien se halla desesperado al ver a Katina convivir sin mayor problema con los demás y, aparentemente, no extrañar la soledad compartida en días anteriores. Su voluntad por conservar el vínculo y advertir con impotencia la fragilidad del lazo que se ha tendido entre él y Katina,<sup>15</sup> provocará que Luis sienta, por vez primera, el egoísmo de desear poseerla sólo para sí y que, por el contrario, sea precisamente ahora cuando se vuelva más lejana, cuando sea más de los otros.

[...] lo que había cambiado era la naturaleza misma de su relación, dejando de ser natural para exigir una intencionalidad que, para la desesperación de Luis, cuando más profunda nacía de la voluntad de Katina de hacerle ver que estaba todavía con él de la misma manera que al principio, sólo parecía subrayar la coquetería que la hacía también tan atractiva para los demás (“La gaviota” 185).

En este punto de la historia, la escena del juego de combates a caballo en el mar se convierte en otra de las afortunadas imágenes a partir de

<sup>15</sup> Es importante, de acuerdo con lo que se ha señalado a lo largo del análisis, identificar a Luis como espectador de Katina: la obra artística.

la cual García Ponce *recrea* el poder de la belleza y la relación del pintor con su modelo, del espectador con la obra, del amante con su amada. Es una imagen paradigmática de la imposible posesión y de la eterna condena del hombre para ir a su encuentro. La exaltación de la belleza, una vez más, ocupa un lugar privilegiado en la visión que da sentido a la totalidad de la imagen, mientras que en el interior de ésta palpita una angustia infatigable donde la crueldad de la existencia amorosa se asoma e insiste, con colores de erotismo e inocencia, en jugar a ser inaprensible.

García Ponce inicia la escena con la descripción de las figuras de su lienzo escrito. La estrategia descriptiva es similar a la del inicio del cuento: nuevamente desconocemos sus nombres, los rasgos característicos de su rostro, los distinguos de su personalidad; sólo son siluetas que dejan ver su espalda, su cintura, sus muslos, sus manos.

Jugaban dentro del mar a los combates a caballo. Dos muchachas se subían a *la espalda* de dos muchachos, rodeándoles *la cintura* con *los muslos*, que ellos, a su vez, mantenían pegados a *su cuerpo* sujetándolos con *las manos*, y cada jinete trataba de derribar de su montura a la contraria, luchando por sumergirla en el agua hasta que tuviera que desprenderse del muchacho que hacía las veces de caballo (190; las cursivas son mías).

Cada parte de su cuerpo aparece a partir de la acción que va realizando; *es* en el tiempo de su *hacer*, antes no. Así, García Ponce se propone describir el movimiento y logra una imagen dinámica que se multiplica a lo largo de la escena en diferentes posturas pero que, al cabo, se convierte en una sola figura esencial: el centauro. La mitología clásica se refiere a los centauros como “seres monstruosos, mezcla de hombre y caballo” (Falcón Martínez 138) que generalmente tienen seis extremidades, “cuatro patas de caballo y dos brazos humanos. Otras veces sin embargo tienen piernas humanas y parecen hombres en pie, de cuyo trasero surge la mitad posterior de un caballo” (138).

En el cuento, la descripción de la escena se caracteriza por un constante movimiento de “las parejas” que de inmediato son transformadas por el pincel garciaponciano en “el enemigo”, “la cabalgadura”, “su caballo”,

“la jinete”. Incluso cuando son nombrados los protagonistas, es para convertirlos en esa figura mítica —mitad animal, mitad humano: Katina o Luis—, que surge del fondo marítimo en un doble *movimiento perpetuo* que al parecer “duraba un tiempo interminable” (190).

Las parejas se acercaban y se alejaban, giraban alrededor de la otra, se trenzaban tirando del contrario y el enemigo lograba zafarse gracias a la habilidad de la cabalgadura o a su propia capacidad de resistencia para permanecer bajo el agua, mientras su caballo trataba de apartarse cuando ya todo parecía perdido [...] y en muchas ocasiones Luis era la cabalgadura de Katina y Katina la jinete de Luis (190-191).

Es inevitable la reflexión sobre la doble identidad a partir de la figura mitológica del centauro. Jorge Luis Borges lo llamó “la criatura más armoniosa de la zoología fantástica” (Borges 51). El escritor argentino proponía pensar la naturaleza biforme como una apariencia original, *per se*, “olvidar su índole heterogénea” (51) e imaginar la *reunión* de dos naturalezas como un arquetipo, la *reunión* como un origen, como un principio. Tal como muchas imágenes del mundo borgiano que permiten la vuelta de tuerca de un sentido al parecer inamovible, que liberan la mirada para que *vea* desde otro ángulo, esta imagen permite expresar, no la certeza de la posibilidad o la imposibilidad de un origen puro, sino el triunfo de la belleza transgresora. En este sueño fantástico, los ojos del contemplador se deslumbran ante la provocación de una existencia biforme; en su belleza paradójica, en su heterogeneidad, habita la armonía.

Al igual que otras figuras mitológicas, la génesis del centauro es ambigua, aunque la leyenda “más común hace a los centauros hijos de Ixión y Néfele, o bien de Apolo y Estilbe” (Falcón Martínez 138). Destaca la relación de estas divinidades con los elementos de la Naturaleza que en “La gaviota” están presentes de manera sustancial: Apolo, dios del Sol; Estilbe, hija del dios-río Peneo y de la náyade<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Las náyades eran ninfas de las aguas, según cuenta Ovidio en sus *Metamorfosis* (I, 225).

Creúsa, hija de la Tierra; Néfele, la nube. Estas correspondencias no pasan desapercibidas en un cuento que propone una singular comunión de la naturaleza y el cuerpo humano. Así, por ejemplo, en la historia de Ixión y Néfele, “simulacro de Hera” (Ovidio 641), de quien se enamora aquél y que en castigo por haber deseado alcanzarla “da vueltas y a la vez se persigue y huye de sí” (333), se trasluce el deseo<sup>17</sup> de unión erótica del hombre, mortal, con un ser etéreo, fantástico y misterioso —rasgos que definen a Katina a partir de la mirada de Luis. Además, está presente esa visión engañosa que los dos amantes comparten por su amada, si bien la quimera del rey de Tesalia es provocada por Zeus.

Aunque el objeto del deseo tenga la consistencia invisible y etérea de lo divino, de lo ideal o de lo desconocido por ajeno —como un amor prohibido— no es menos cierta el ansia del amante, menos firme o poderosa como para continuar, aun más allá de la muerte, “la búsqueda de esa posesión” (Bataille 25) del ser que ha de complementarlo. La condena de Ixión tiene que ver con la imposibilidad del reencuentro; su castigo consiste en quedar atrapado en el “repliegue sobre sí” (22) que el erotismo justamente supera en pos de la “continuidad posible del ser” (22). Luis se encuentra perdido en la marea de sus contradicciones y emociones, y su intuición empieza a revelarle que sólo en la unión con Katina superará el extravío de su condición. Somos seres escindidos, aislados, arrojados en el mundo (19) y es ésa la experiencia de Luis en esta escena: escindido cuando Katina se separa de él, cuando no es parte de su cuerpo, cuando no la posee; aislado a pesar de la multitud que lo rodea; arrojado a la marea del mundo, sin brújula, sin un suelo fijo que lo afirme. Sin embargo, en el silencio de la soledad que lo separa, escucha el suave susurro de “la nostalgia de la continuidad perdida” (19) —esencia del erotismo que Bataille describe— y desea a Katina. En los lindes de la posibilidad y la imposibilidad del ser —expresados en la escena a través de la incesante metamorfosis de los cuerpos y del perpetuo vaivén de la marea— se halla el anhelo por la vida, el eterno anhelo de ser en el mundo.

<sup>17</sup> El sentimiento que por antonomasia conduce a la transgresión.

Otras figuras importantes de naturaleza doble, como el fauno o el Minotauro, son evocadas sutilmente en la escena del cuento. El primero, mitad hombre y mitad macho cabrío, es identificado con los “sátiros, divinidades griegas que forman el cortejo de Baco” (Ovidio 203), dios del vino a quien acompañan en continua fiesta (beben, danzan, tocan la flauta y persiguen a las ninfas) y de quien el poeta griego expresa en sus *Metamorfosis*: “tu juventud no se consume. Tú eres eternamente niño, tú eres contemplado como el más hermoso en el elevado cielo; cuando te yergues sin tus cuernos, tu cabeza es virginal” (314). Por el contrario, aunque también seguidores del Dioniso romano, los centauros son una presencia colectiva distinguida por su condición salvaje y la fiereza de su carácter; “comen la carne cruda y se emborrachan fácilmente porque no están acostumbrados a beber vino” (Falcón Martínez 138). En sus peleas legendarias los ciega la pasión por una mujer, el furor de la lucha y el delirio de su embriaguez. En el cuento, la escena que describe García Ponce expresa el regocijo del juego y el placer de los cuerpos —quizá inconsciente, pero vivo— que se tocan y pelean en una contienda que semeja una danza. No obstante, también ofrece una visión del frenesí de las pasiones y la irreflexión de los cuerpos que se vive en un combate —aunque éste se esconda bajo el simulacro del juego— y que parece reflejar la lucha interior que libra el protagonista de “La gaviota” entre el arrebato de sus emociones, los quebrantos de su naturaleza y la pugna que establece entre la conciencia y la inconciencia de sus sentidos.

La evocación del Minotauro en la escena citada es sugerente ya que se corresponde muy bien con las ideas que García Ponce expresa a propósito de la obra de Roger von Gunten, pintor suizo de nacimiento, radicado en México, quien en muchos de sus cuadros ha hecho referencia a figuras míticas como la Esfinge, Ulises, Minotauro, Isis y Osiris, entre otras varias. Puede ser fácil reconocer, por ejemplo, en uno de los ensayos que escribe sobre el artista suizo, la belleza de Katina que él se propone *pintar* para su cuento: la joven ocupa el sitio más alto o la distancia más lejana; es inalcanzable a los ojos del adorador de su hermosura, Luis, quien se identifica con Odiseo, si se sigue el pensamiento del escritor yucateco:



Roger von Gunten pinta a Ulises tratando de llegar hasta Nausica, que está desnuda y en la cima de una roca, bañada por toda la luz y tocada por todos los vientos e indiferente por completo a los dolorosos esfuerzos del infeliz Ulises, que ella ignora y a la que él necesita (*Imágenes...* 309).

En la obra de Von Gunten, los mitos reformulados celebran la aventura que supone la belleza, su enigma, su pavorosa existencia o su capacidad de quiebre entre la vida y la muerte, y en el caso del Minotauro, García Ponce descubre cómo

Von Gunten había mostrado siempre una evidente predilección por esta figura como motivo de sus obras. Ahora, acentuando su carácter psicológico y poniéndolo sobre todo en relación directa con la belleza del desnudo femenino, le otorga un valor casi definitivamente alegórico. El Minotauro se convierte en un *freak*, consciente de la belleza, deslumbrado y humillado ante ella y por ella, y en más de un sentido representa la difícil relación del artista con el mundo (*La aparición...* 170).



Roger von Gunten (1933- ). *El paso de un amor desconocido* (1997). Óleo/tela. 1.50x1.20 m. Colección: Particular. Fuente: *Variantes ocho pintores. Pintores de la Ruptura. Pintores abstractos de hoy*. Introd. Teresa del Conde. México: Impronta Editores, 1999.

Su reflexión destaca la condición dual que en diversos sentidos el Minotauro expresa y que enriquece la visión del creador, del artista “obsesionado, enamorado de las apariencias, del juego eterno y cambiante de la realidad”<sup>18</sup> (167), aunado a la significación latente de esa figura mítica como fruto de la fuerza irracional del erotismo.

Los dos aspectos que caracterizan la visión reformulada del fabuloso personaje, tanto en la obra de Von Gunten como en el relato de García Ponce, son expresados en la escena: Luis, hábil en un “juego eterno y cambiante” (167) como la realidad, se deja llevar por sus emociones, por su libido, pero intenta todo el tiempo permanecer despierto, consciente ante tal experiencia.

Entonces, la atención que había que poner en la pelea se mezclaba con la aguda conciencia y el perturbador placer que la acompañaba de tener entre sus manos las deliciosas piernas de Katina y su cuerpo pegado a su espalda, al tiempo que uno de los brazos de ella se sujetaba a su cuello, rodeándolo en los momentos difíciles de la pelea hasta casi hacerle daño y sus risas y su aliento entrecortado resonaban tras de él, y todo esto le hacía sentir con tanta intensidad su cercanía, el placer de cada uno de los contactos del cuerpo de ella con el suyo, que el propósito directo del juego se perdía por completo en la bruma de sus emociones, aunque no dejara de ejecutar con toda la habilidad de que era capaz cada una de las acciones que el combate requería [...] (“La gaviota” 191).

García Ponce siempre se mostró interesado en expresar, a través de sus protagonistas, el velo sutil que separa el acto de la conciencia y la inconsciencia en el hombre, equiparándose así con escritores de la talla de Arthur Schnitzler, Vladimir Nabokov, Robert Musil o Hermann Broch, de quienes sabemos fue admirador declarado. Musil, por ejemplo, en su libro de cuentos *Tres mujeres*, concibe a sus protagonistas masculinos como contempladores por excelencia, capaces de un desdoblamiento tal que les permita mirar los eventos perturbadores o inexplicables de

<sup>18</sup> Aspecto que García Ponce afirma a lo largo de su producción literaria.

su vida con la frialdad necesaria para atender, simultáneamente, el curso de sus emociones. En “Grigia”, uno de los cuentos que forma parte del volumen, el personaje mira frente a sí su propia muerte y en vez de sucumbir a los sentimientos de angustia, observa el desprendimiento de sus sentidos en medio de un estado que oscila entre el sueño y la vigilia.

Por fin Homo sintió que así se cumplían las leyes de la naturaleza; pero él, hombre culto, al principio no pudo nada contra su incredulidad de que algo irrevocable hubiera pasado. Estuvo apoyado en la pared escuchando a Grigia, con las manos en los bolsillos. Más tarde reconoció su destino; como en una visión sintió otra vez cómo éste se posaba en él durante días, semanas y meses enteros, tal como tiene que empezar un sueño que dura mucho [...] Antes, tal vez, hubiera pensado que en semejante cárcel sin evasión posible el amor tenía que ser doloroso como los mordiscos, pero olvidó pensar siquiera en Grigia. Estaba apartada de él o de ella, aunque seguía notando el roce de su hombro; su vida entera se había alejado de él, y aunque sabía que la tenía aún, ya no pudo tocarla (Musil 41).

En “La gaviota”, Luis se convierte en el espectador despierto ante las emociones que lo inundan; racional en medio del frenesí de belleza que invade sus ojos, su cuerpo. La escena, me parece, es metáfora de la “sensualidad pura” bullente en el verdadero artista que busca en el cauce de una técnica perfecta su ineludible expresión. En la obra de Von Gunten, el autor de “La gaviota” reconoce cómo “la exuberancia tropical de la selva, el artista la identifica en gran parte con ese principio femenino que se traduce en sensualidad pura, en fuerza irracional” (*La aparición...* 170).

En suma, la doble condición de la figura mítica biforme —sea el centauro, el fauno o el Minotauro— es también la humanidad del creador/espectador/amante: ambivalente, apasionado, irracional, partícipe de una interminable lucha donde la mujer/la obra es el objeto del deseo. Sin embargo, la dualidad no es una simple oposición de sentidos; como se aprecia en la escena del cuento, en los orígenes mitológicos o en las imágenes de Von Gunten, la conjugación de diferentes planos, de variadas perspectivas y visiones que se superponen y se integran



Roger von Gunten (1933- ). *Desnudo entre flores* (1997). Óleo/tela. 1.50x1.20 m. Colección: Particular. Fuente: Variantes ocho pintores. Pintores de la Ruptura. Pintores abstractos de hoy. Introd. Teresa del Conde. México. Impronta Editores, 1999.

unas con otras, muestra el fondo espeso de la condición humana. La escena —como las pinturas— irá acumulando acciones, formas, cambios, asombros, elementos de la naturaleza, hasta convertirse en un irreverente *collage* multicolor y festivo que Von Gunten expresa tan bien cuando pone el mundo de cabeza —saltan peces en un cielo marítimo o el cuerpo de una mujer se sostiene en flores que parecen nacer al aire— mientras lo pinta de inusitados colores. Es ese mundo trastocado en el que Luis —espectador, artista, amante— oscila entre “el perturbador placer” (“La gaviota” 191) y la “furia” (192) impotente.

[...] Katina le tiraba de nuevo los brazos al cuello y lo abrazaba, pero ahora de frente, riéndose feliz, como si la derrota fuera también un triunfo, y con su cuerpo mojado pegado al de ella, sintiendo sus brazos delgados alrededor de su cuello, él no se explicaba cuándo se rompía el impulso de perderse para siempre en ese abrazo y se encontraba de pronto de nuevo lejos de ella, separado ya y en el vacío (191).

Comunión, erotismo y metamorfosis son características que están presentes en la ascendencia de muchas de las figuras mitológicas, y que en la escena del juego en el mar de Katina y Luis parecen querer recrearse con singular placer. Asimismo, en varios cuadros de Von Gunten, las figuras principales —etéreas casi o como si sólo de agua o aire consistieran— parecen estar suspendidas en medio del fantástico entorno; sin embargo, son figuraciones engañosas que exigen una mirada atenta, curiosa, deseosa de asombros visuales. Sus pinturas parecen recordar al espectador que el Uno, sin perder la autonomía de su ser, es parte integral del Todo, inmenso caos vivo y espejeante en el que el tiempo, las formas, los colores, todos los elementos, forman parte de una “especie de *sueño de realidad*” (*La aparición...* 167) que existe en el mundo (o más bien, es el mundo) pero que somos capaces de verlo únicamente a través de la visión que el artista crea. Sólo el Arte logra develar la realidad de forma auténtica, por la libertad esencial que lo origina; alimentar esa fuente libertaria, abrir y explorar todos los cauces diversos y profundos en que haya de manifestarse, actúa en beneficio del fin último: una visión creadora genuina y propositiva.<sup>19</sup>

Al final de la lectura,<sup>20</sup> Luis y Katina, figuras principales de una imagen compleja y exuberante de significados, se confunden con la espuma del mar, las figuras anónimas y los rayos del sol. Cegados por el lúdico frenesí, los límites que sujetan su identidad se desvanecen y, entre la unión más estrecha y la separación más ansiosa, son transfigurados en la espuma, la sal o la piel del otro: Luis se pierde en el enigma inconsciente que es Katina, quien renace una y otra vez, única y distinta, en cada abrazo, en cada inmersión de su cuerpo, en cada exhibición que hace de ella misma, en cada reconocimiento/desconocimiento que Luis le brinda secretamente. Este festivo aturdimiento de los sentidos semeja a un ritual previo de los noveles amantes que son iniciados en las aguas del mar sin

<sup>19</sup> Esta idea forma parte de la ideología estética que Juan García Ponce y la generación de Medio Siglo mantuvieron como principio inquebrantable de su concepción artística y de vida. A esta generación perteneció el pintor Roger von Gunten.

<sup>20</sup> De esta escena en particular.



Roger von Gunten (1933- ). *Isis y Osiris* (1997). Óleo/tela. 1.50x1.20 m. Colección: Particular. Fuente: *Variantes ocho pintores. Pintores de la Ruptura. Pintores abstractos de hoy*. Introd. Teresa del Conde. México: Impronta Editores, 1999.

asumir todavía su forma definitiva, pues su naturaleza sigue escindida entre los temores y los deseos en el caso de Luis, y entre la sensualidad virginal y la entrega sexual que delata Katina, aun sin que ella se lo proponga, como sucede con esas mujeres que aparecen en los cuadros de Von Gunten, que muestran el esplendor de su feminidad con una mezcla de inocencia y descaro intrigantes. Al mirarlas, García Ponce declara:

La imagen de la realidad que este arte nos propone está impregnada de erotismo, un erotismo que se expresa fundamentalmente como lucha de sexos. En él, la mujer es exaltada y juzgada. Aparece como representación y encarnación de la belleza, como símbolo de la fuerza de la vida y al mismo tiempo se nos muestra ignorante por completo de la naturaleza de sus poderes, capaz de deformarlos y convertirlos en destrucción (169).

Esa lucha es la de Luis y Katina en medio del ruido, los colores y las formas del mundo; es la lucha que preside Eros, donde están expuestos, desnudos, inundados por todas las emociones posibles; no importa quién sea el vencedor o el vencido, sólo el placer de *ver* a Katina desbordada, abrazando a Luis “ahora de frente, riéndose feliz, como si la derrota fuera también un triunfo” (“La gaviota” 191).

## BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. *Estética de la creación verbal*. 11ª ed., México: Siglo XXI, 2003.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. 3ª ed., Barcelona: TusQuets, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética*. Trad. Justo Navarro. Barcelona: Crítica, 2001.
- Coen, Arnaldo. *Donde empieza el silencio en el espacio tiempo*. Catálogo de exposición. Pres. José Manuel Springer. México: SAT, 2002.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica. “La lectura conjetural: de las rutas teóricas de la literatura a las rutas de interpretación literaria”. *Semiosis*, III. 6, nueva época (jul.- dic. 2007): 61-77.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método; fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Vol. I y II. 10ª ed. Salamanca: Sígueme, 2006.
- Espinosa de los Monteros, Santiago. *Roger von Gunten. La inocente precisión del caos*. México: Círculo de Arte, 1999.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero. *Diccionario de la mitología clásica. 1*. México: Alianza, 1997.
- Filinich, María Isabel. *Descripción*. Buenos Aires: EUDEBA, 2003.
- García Ponce, Juan. *La aparición de lo invisible*. 2ª. ed., México: Siglo XXI, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Apariciones (Antología de ensayos)*. Sel. y pról. Daniel Goldin. México: FCE, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Cruce de caminos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1965.
- \_\_\_\_\_. *De viejos y nuevos amores*. Vol.1. *Arte*. México: Joaquín Mortiz, 1998.
- \_\_\_\_\_. *De viejos y nuevos amores*. Vol. 2. *Literatura*. México: Joaquín Mortiz, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Desconsideraciones*. México: Joaquín Mortiz, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Entrada en materia*. México: UNAM, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Entre las líneas, entre las vidas*. México: Océano, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama, 1981.

- \_\_\_\_\_. *Las formas de la imaginación. Vicente Rojo en su pintura*. Sel. y nota Alejandro Katz. México: FCE, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Imágenes y visiones*. México: Aldus, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Obras reunidas I. Cuentos*. México: FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Personas, lugares y anexas*. México: Joaquín Mortiz, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Premio Juan Rufo 2001." *La Palabra y el Hombre* 122 (2002): 7-3.
- \_\_\_\_\_. *El reino milenario*. Montevideo: Arca, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Thomas Mann vivo*. México: Era, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Trazos*. México: UNAM, 1974.
- Juan García Ponce y la generación de Medio Siglo. Coord. Magda Díaz y Morales. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998.
- La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica*. Sel. y pról. Armando Pereira. México: ERA/Difusión Cultural UNAM, 1999.
- Literatura y pintura*. Introd., comp. y bibl. Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 2 t. Madrid: Gredos, 1992.
- Musil, Robert. *Tres mujeres. Relatos*. Trad. Mario Benedetti ("La portuguesa") e Ingrid Zeder ("Grigia" y "Tonka"). Barcelona: Seix Barral, 1968.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. 5ª. ed. Madrid: Cátedra, 2003.
- Palacios, Irma. *Naturalezas*. Pres. Teresa del Conde. Xalapa: IVEC, 1994.
- Pellicer, Juan. *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*. México: UNAM, 1999.
- Pereira, Armando. *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*. México: UNAM, 1997.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI, 2000.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*. Trad. Consuelo Berges. Madrid: Alianza, 1970.
- Rosado, Juan Antonio. *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Praxis/Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2005.
- Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de estética*. Trad. Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz de Samaniego. Madrid: Akal, 1998.
- Tàpies, Antoni. *La práctica del arte*. 2ª. ed. Trad. Joaquim Sempere. Barcelona: Ariel, 1973.



Siendo rectora de la Universidad Veracruzana la doctora Sara Ladrón de Guevara,  
*Itinerario crítico. Ensayos sobre literatura mexicana*  
se terminó de imprimir en marzo de 2014  
en los talleres de Proagraf, S. A. de C. V.,  
Av. 20 de Noviembre núm. 649, col. Badillo, CP 91190,  
Xalapa, Veracruz, México. Tel. 2288906204.  
En su composición se usaron Tipos AGaramond  
de 15:16, 12:14, 10:12 y 9:11 pts.  
Estuvo al cuidado de Enrique Cruz Huerta, Jéssica López Jácome,  
Elva Eloísa Bermúdez Olivera y Martha Osorio.  
Formación: Aída Pozos Villanueva.