

julio-diciembre 2017

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 10, núm. 20, julio-diciembre 2017

Comité Editorial

Área de Letras

Dra. Elba Sánchez Rolón
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Andreas Kurz
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dra. Asunción del Carmen Rangel López
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dra. Magda Leonor Sepúlveda Eriz
(Pontificia Universidad Católica de Chile, Ch.)

Dr. Klaus Meyer-Minnemann
(Universidad de Hamburgo, Ale.)

Dr. Roberto Ferro
(Universidad de Buenos Aires, Arg.)

Dra. Inés Ferrero Cándenas
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Michael Roessner
(Universidad de Munich, Ale.)

Lic. Luis Arturo Ramos
(Universidad de Texas, EUA)

Área de Filosofía

Dr. Aureliano Ortega Esquivel
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Rodolfo Cortés del Moral
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Luis Puellas
(Universidad de Málaga, Esp.)

Dra. Diana Aurenque Stephan
(Universidad de Santiago de Chile, Ch.)

Dra. María L. Christiansen Renaud
(Universidad de Guanajuato, Méx.)

Dr. Carlos Oliva Mendoza
(Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.)

Dr. José Luis Mora García
(Universidad Autónoma de Madrid, Esp.)

Dr. Adolfo Vázquez Rocca
(Universidad Complutense de Madrid, Esp.)

Dr. Raúl Fornet-Betancourt
(Société Européenne de Culture, Francia)

Editora: Dra. Lilia Solórzano Esqueda, Departamento de Letras Hispánicas,
Universidad de Guanajuato, Méx.
Coordinador del dossier: Roberto Ferro

www.revistavalenciana.ugto.mx

Valenciana, nueva época, año 10, núm. 20, julio-diciembre de 2017, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascuráin de Retana núm. 5, Zona Centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto., a través de los departamentos de Filosofía y Letras Hispánicas de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Dirección de la publicación: Ex Convento de Valenciana s. n., C. P. 36240, Valenciana, Gto. Editora responsable: Lilia Solórzano Esqueda. Asistente editorial: Pedro Velázquez Mora. Trabajo editorial: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 15 de julio de 2010. Revista *Valenciana* impresa: ISSN 2007-2538 y electrónica: ISSN-E 2448-7295. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Este número se terminó de imprimir en julio de 2017 con un tiraje de 500 ejemplares. Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección SciELO-México, la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), Bibliografía Latinoamericana (Bibliat), CRUE-Red de Bibliotecas REBIUN, Actualidad Iberoamericana y MIAR. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato. El trabajo de pre-prensa de este número ha sido posible gracias a la colaboración de la Editorial de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

Consecuencias semánticas de transformaciones gráficas en un poema de José Emilio Pacheco Raúl Dorra	7
Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los <i>Diarios</i> de Alejandra Pizarnik Cristina Piña	25
Lezama Lima y la poesía subjetiva del creador Francisco Javier Hernández Quezada	49
Experiencia, aburrimiento y legibilidad en tres cuentos de Roberto Bolaño Bernardo Patricio Rocco Núñez	65
Narrativa centroamericana: frontera, violencia y exilio. Apuntes para una crónica de la corrupción Norma Angélica Cuevas Velasco	87
Identidad(es) literaria(s): el exilio en las poetras hispanomexicanas Katia Irina Ibarra Guerrero y Mariana Masera	113
Identidad ciborg en la narrativa de Santiago Roncagliolo y Juan Cárdenas: dicotomías de lo orgánico y lo mecánico en la construcción del cuerpo Marissa Gálvez Cuen y Rosa María Burrola Encinas	137
Crónica festiva de Ana María González y Zúñiga a la Virgen de Guadalupe: <i>Florido ramo</i> (1747) Estela Castillo Hernández	161

<i>Benito Fernández de Elena Garro: una mirada crítica sobre la historia mexicana</i> Gerardo Bustamante Bermúdez	193
Vanguardia y crítica: <i>Vida del ahorcado (novela subjetiva)</i> de Pablo Palacio Inkíngari Daniel Ayala Bertoglio	215
Octavio Paz: Una visión de la cultura azteca Irán Francisco Vázquez Hernández	239
DOSSIER:	
EL ENSAYO CRÍTICO COMO TEORÍA DE LA LECTURA	
El arte de canonizar. De celebraciones, parentescos y márgenes Roberto Ferro	269
Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica Silvana López	297
Autonomía y posautonomía literaria. Crítica de un malentendido Hebert Benítez Pezzolano	335
RESEÑAS	
Yliana Rodríguez González, <i>El lugar común en la novela realista mexicana hacia el final del siglo XIX. Perfil y función</i> Diana Geraldo	361
J. A. Garrido Ardila (coord.), <i>El Unamuno eterno</i> Camino Aparicio Barragán	369
Ramón Bárcenas, <i>El mundo sombrío de Luvina y Comala</i> Liliana García Rodríguez	374
Los autores	381

Consecuencias semánticas de transformaciones gráficas en un poema de José Emilio Pacheco

Semantic Consequences of Graphic Transformations in a Poem by Jose Emilio Pacheco

Raúl Dorra
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Resumen: Con un método cercano a la estilística, este artículo desarrolla un análisis comparativo de dos versiones de un poema de José Emilio Pacheco. Tales versiones presentan la particularidad de que la segunda repite las mismas palabras de la primera, pero modifica la organización de los versos, con lo cual se modifica la imagen visual del poema y también la entonación de la voz en la lectura. El análisis de ambas versiones propone mostrar cómo una transformación en el nivel gráfico produce transformaciones en el nivel semántico. De este análisis se deriva una reflexión general acerca de la escritura.

Palabras clave: enunciación, escritura, voz, mirada, sujeto.

Abstract: With a method similar to stylistics, this article performs a comparative analysis of two versions of a poem by José Emilio Pacheco. These versions have once peculiarity, the second one repeats the same words of the first one but modifies the organization of the verses, thereby modifying the visual image of the poem as well as the intonation of the voice when reading it. The analysis of both versions aims at showing how a transformation in the graphic level causes transformations in the semantic level. This analysis leads to a general reflection about writing.

Keywords: Enunciation, Writing, Voice, Look, Subject.

Recibido: 31 diciembre de 2016

Aceptado: 17 de marzo de 2017

1. A modo de introducción

Una notable característica del oficio de escritor de José Emilio Pacheco es su tal vez irreprimible tendencia a modificar los textos antes de entregarlos para una nueva edición. Las modificaciones pueden ser más o menos cuantiosas y afectar a la vez a varios niveles de la lengua, o pueden ser menores y reducirse, en el caso de sus poemas, a la organización gráfica del enunciado, lo cual, desde luego, no deja de tener consecuencias significantes. Es como si Pacheco continuamente desoyera la conminación que Juan Ramón Jiménez, en el minipoema que abre su libro *Piedra y cielo*, dirige a los poetas afanados en la corrección de sus versos: “¡No le toques ya más, / que así es la rosa!” (Jiménez, 2008: 47).

No resulta difícil asociar esta tendencia a modificar los textos, esta movilidad de su escritura, a ese agudo y permanente sentimiento de las transformaciones que opera el tiempo en la materia y por lo tanto, o sobre todo, también en el espíritu. Sus libros de poemas lo anuncian ya desde su título y el libro en que recoge su obra poética (libro que el poeta mantuvo siempre en transformación) se llama, con toda coherencia: *Tarde o temprano*. En un breve poema, Pacheco pone en boca de José Luis Cuevas estas palabras que resumen, más que la mirada del pintor, su propia mirada de poeta: “Mi desolado tema / es ver qué hace la vida / con la materia humana” (Pacheco, 2009: 123). ¿Cómo aceptar, entonces, la propuesta de Juan Ramón Jiménez según la cual el poema, como la rosa, no es un hacer y un deshacer sino un hecho definitivo? ¿Cómo, si las mismas palabras que componen esos dos versos *definitivos* del poeta español tienden, por una especie de gravedad, a cambiar de lugar y a modificar su ritmo y su sentido?

Yo conservo en mi memoria esos versos de Juan Ramón Jiménez siempre transformados. Cuando los cito de memoria, o los oigo citar, tienden a sufrir algunos desplazamientos. Por ejemplo:

“Ya no la toques más / que así es la rosa”. Aquí por ejemplo el desplazamiento del adverbio desde la penúltima a la primera posición silábica ha alterado el ritmo del verso, y la transformación del pronombre (*la* por *le*) ha alterado su sentido. O, como he oído citar a otros: “Que no le toques más: / así es la rosa”. Ese emblemático par de versos del poeta de Moguer ha generado, a su pesar y por su pesar, éstas y otras variantes con las que la memoria, al retenerlos, se entretiene. Así pues, si las cosas ocurren entre la realidad y el deseo tendríamos que decir que Juan Ramón Jiménez es un poeta del deseo y José Emilio Pacheco es un poeta de la realidad aunque se trate de una definición exagerada en ambos casos.

2. Estudio comparativo. El proceso de enunciación

Ahora bien, después de esta suerte de introducción, me interesa decir que en este trabajo volveré sobre un estudio comparativo de dos versiones de un mismo poema de Pacheco: “Digamos que Amsterdam 1943”.¹ Dicho estudio está en un libro publicado en el milenio del que nos hemos desprendido hace ya dieciséis años pero que nunca, al parecer, acabará de irse. El libro al que me refiero está dedicado al examen de *Morirás lejos* (Dorra, 1986), un texto que sólo por comodidad o impotencia hemos venido llamando novela, clasificación que tiende a no dejar ver que está construido, como lo ha observado Gustavo Lespada (2002) siguiendo un principio de *indeterminancia* cuya estructura consiste en una continua desestructuración. En esa obra de Pacheco, más de una vez, la página aparece como espacio en el que se distribuyen las grafías y, por lo tanto, se muestra tratada según un principio que asociamos casi

¹ La primera versión está tomada de la primera edición de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, hecha por Joaquín Mortiz en 1969, y la segunda de la primera edición de *Tarde o temprano*, reunión de la obra poética de Pacheco, hecha por el Fondo de Cultura Económica en 1980.

naturalmente con el poema. Por otra parte, si *Morirás lejos* es una obra caracterizada por la inestabilidad en todos sus niveles, como obedeciendo a esa gravedad, la segunda edición fue una minuciosa, y en muchos casos invisible, transformación de la primera. Yo me he detenido en el cotejo de esas dos ediciones hechas por Mortiz respectivamente en los años de 1967 y 1977, y encontré que la segunda edición “presenta en términos generales un desplazamiento en dos direcciones convergentes: hacia una simplificación del enunciado y hacia una politización del texto” (Dorra, 1986: 215). Como se sabe, *Morirás lejos* es una obra que se mueve entre lo testimonial y lo literario y avanza en ambas direcciones tratando de mostrar que ese avance es imposible y al mismo tiempo imprescindible. Tal vez con alguna conciencia de culpa, la mano que ha corregido la primera versión, ha buscado una relativa atenuación del aspecto “literario” en proporción directa a la acentuación del aspecto “testimonial”. Pero para lo que ahora nos interesa diremos aquí que las modificaciones hechas a la segunda edición son también obra del tiempo.

Veamos las dos versiones:

¿Diremos que estamos ante otro acto verbal? Yo sin dudas diría que sí, que necesariamente esa nueva disposición gráfica del poema tiene que tener consecuencias en la significación verbal. De tal modo, es siempre posible reunir en un mismo proceso significativo el aporte de signos de naturaleza gráfica o, en general, de orden visual. Eso me enseñó este poema de Pacheco al mostrarme dos versiones visuales que eran también, o esencialmente, dos actos verbales situados no en el habla sino en la escritura. Aquí lo que habla es la escritura. Haciendo este tipo de reflexiones en aquel primer cotejo consideraba yo que la poesía, en términos estrictos, nos sitúa ante lo hablado en estado puro, esto es, ante una materialidad constituida como un proceso fundante. Y que si esto es así, debemos observar que en esa materialidad se inscriben, además de

los signos verbales propiamente dichos, otros signos que no tienen su origen en la lengua sino en el discurso escrito e incluso en las diferentes modalidades que dan forma a este discurso. Textualmente cito: “La palabra escrita es también trazo, extensión, sonoridad, y esas propiedades se articulan en lo concreto del discurso para incorporarse al proceso de su significación” (Dorra, 1986: 264). Saussure, que pensó que la escritura no era de interés para el lingüista, habló del significante como una imagen acústica. La fórmula “imagen acústica” parece encerrar una contradicción pues la imagen, al menos en principio, tiene una naturaleza visual. Tal vez recurrió a esa fórmula porque, como él mismo reconoce, aunque la escritura queda fuera del campo de la lingüística, esta ciencia no podría haberse constituido sin el auxilio de la escritura. La imagen acústica está pues de algún modo asociada –contaminada, diría Saussure– por una imagen visual. La poesía, sobre todo la poesía moderna, no sólo hace evidente esa relación sino que obliga a considerar que el significante tiene un aspecto visual. Y es ese aspecto visual el que, paradójicamente, nos permite idear una forma –o una imagen– acústica.

2.1. Enunciación verbal y enunciación visual

Como dije, en estos últimos años me he dedicado a observar en los textos escritos, sobre todo en los poéticos, cómo la escritura construye una voz que es el resultado de una relación de lo visible con lo audible y cómo cada una de estas dimensiones se relacionan con una negatividad que la sostiene: lo visible es tal en la medida en que se sostiene sobre lo invisible del mismo modo que lo audible es un aspecto emergente de lo inaudible. También la composición gráfica señala los espacios de silencio así como el fondo de invisibilidad sobre el cual se levanta.

DIGAMOS QUE AMSTERDAM 1943

EL AGUA vuelve al agua.
Qué inclemente
caer del agua sobre los canales
en la mañana inermes.
Y a lo lejos
un silbato de fábrica.
Entre sábanas, roto, envejeciendo,
está el periódico:
la guerra continúa, la violencia
incendia nuestros años.
Bajo tu cuerpo y en tu sueño duermes.
¿Qué será de nosotros? ¿Cuándo y dónde
segará nuestro amor el tajo, el fuego?
Se escucha la respuesta:
están subiendo.
Me voy, no te despiertes:
los verdugos
han tocado a la puerta.

El agua vuelve al agua.
Qué inclemente
caer del agua sobre los canales
en la mañana inermes. Y a lo lejos
un silbato de fábrica.
Entre sábanas, roto, envejeciendo,
está el periódico:
la guerra continúa, la violencia
incendia nuestros años.
Bajo tu cuerpo y en tu sueño duermes.
¿Qué será de nosotros? ¿Cuándo y dónde
segará nuestro amor el tajo, el fuego?
Se escucha la respuesta: están subiendo.
Me voy, no te despiertes: los verdugos
han tocado a la puerta.

La voz, por su parte, es la presencia del sujeto en el momento de constituirse como tal: un *quién* que se hace cargo de la lengua y la convierte en habla. Ese *quién* no necesariamente tiene una identidad estable sino más bien móvil: es una entidad puntal y a la vez un proceso en el cual se incorporan otras voces: es un yo y un tú, un yo y un nosotros, un yo y un otro. Todo ese proceso se desarrolla en un devenir que es al mismo tiempo un continuo aquí y ahora.

Según estas consideraciones, el eje que guía mi trabajo de comparación y análisis es el recorrido que cumple el sujeto en tanto el *quién*, el *qué* y el *cómo* del habla. He copiado ambas versiones del poema y ahora trato de reducirlas a su pura configuración visual. Veámoslas:

DIGAMOS QUE AMSTERDAM 1943



Hay que decir que esta réplica de lo que Noé Jitrik (2001) llamaría “la figura que reside en el poema” es puramente aproximativa y esencialmente equívoca desde el momento en que la duración de cada verso, así como su velocidad, es siempre móvil o inestable del mismo modo que la velocidad —o el *tempo*— del poema entero. La “figura” del poema, que estoy mostrando ahora, es una mecánica reproducción de las líneas según la extensión visual de cada verso pero esto no reproduce exactamente ni su cantidad silábica ni su duración temporal. Por ejemplo, si comparamos los dos primeros tetrasílabos (“Qué inclemente” con “y a lo lejos”) pronto veremos que, dado que consta de una mayor cantidad de letras, el primero forma una línea de mayor extensión a pesar de tener la misma cantidad silábica. Y si observamos solamente el primer tetrasílabo veremos que éste tiene dos vocales tónicas y ofrece a la lectura la posibilidad de darle mayor intensidad a una o a otra: según ello, la extensión del período verbal resultará mayor o menor. Si consideramos —es decir, si quien se hace cargo de la lectura considera— que el acento principal debe caer sobre la primera vocal la duración

será mayor porque habrá un detenimiento en el fluir prosódico mientras que si recae en la segunda vocal tónica el flujo será más rápido. La selección no es azarosa sino el resultado de una elección en el orden del sentido. Detenerse en el pronombre “Qué” supone enfatizar la perspectiva del sujeto, situarse en su espacio afectivo, mientras que enfatizar la tercera vocal de “inclemente” supone un debilitamiento de la perspectiva del sujeto, esto es: dirigir la mirada al paisaje, aun sin dejar de hacerse cargo de lo que este paisaje tiene de subjetivo. Por lo tanto, si quisiéramos representarnos la imagen de cada verso deberíamos tener al mismo tiempo en cuenta la extensión gráfica, la cantidad silábica, y la duración prosódica, aparte del tipo de velocidades de la modulación. Esto es imposible naturalmente, por lo menos si se trata del diseño de una imagen única y fija. De ahí que el gráfico que aquí se muestra, si bien construye la imagen o el fantasma del verso, lo hace a costa de eliminar la vacilación o la indeterminación rítmica, que es esencial para el efecto poético. Al considerar, pues, cada verso, deberemos tener en cuenta tanto lo puntual como lo continuo, tanto las diferentes alturas como las diferentes velocidades de la curva melódica porque todo ello nos remite al acto enunciativo.

Revisemos ahora la primera versión incorporando la imagen visual. La imagen visual sugiere la línea del sonido y por esa vía reconduce al sentido. Siguiendo ese programa de lectura veremos que, desde el punto de vista del ritmo (aquello que interesa al oído en tanto es distribución de cláusulas acentuales y a la vista en tanto es administración de la materia gráfica), lo que domina es la combinación, característica de nuestra poesía clásica, de heptasílabos con endecasílabos, a los que se suman tetrasílabos fluctuantes, los cuales, incorporados al heptasílabo que lo precede o lo sucede, crean la posibilidad de construir nuevos endecasílabos. Digamos que el endecasílabo, y su armónica combinación con el heptasílabo para formar determinadas estrofas (liras, estancias, etc.), no

es como en el caso de los metros usados por la poesía popular, un resultado de la pura melodía contenida en el habla sino que su historia está ligada a la escritura pues es una construcción tanto melódica como arquitectónica. Es también música para los ojos como lo comprendieron con agudeza Sor Juana o Quevedo, y sobre todo Góngora. En el caso de este poema, dicho ritmo crea la atmósfera propicia para un paisaje –exterior e interior– dominado por la caída del agua, el abandono, la inermidad, la resignada espera de lo ineluctable. Si observamos el movimiento que describen las palabras, encontraremos un ingrátido desplazamiento de lo exterior a lo interior y, hacia el final, una confrontación: alguien debe salir a la intemperie porque otro irrumpe en la interioridad.

Ahora bien, si nos preguntamos quién da cuenta de todo esto, desde dónde, en suma: *quién habla*, encontraremos que se trata de un sujeto cambiante, o más bien de un proceso en el que la subjetividad hablante es un desencadenamiento que, en términos generales, se mueve de lo extenso e ilocalizado a lo intenso y localizado. Yendo de la primera línea a la última, un rápido vistazo nos convencerá de que el que dice “El agua vuelve al agua” no es el mismo que dice: “los verdugos / han tocado a la puerta” aunque tampoco sea alguien por completo diferente. La expresión “El agua vuelve al agua” es una descripción del paisaje lluvioso pero antes de eso, y sobre todo después, es la evocación de una sentencia de origen bíblico: “El polvo vuelve al polvo”. Esta sentencia evoca la fatalidad del continuo retorno a una dispersión primordial. Por lo tanto, quien habla en primer término lo hace para evocar aquella sentencia –que no le pertenece o más bien que le pertenece a él como a todos los hombres– y para que esa sentencia perdure, como un fondo, a lo largo del poema entero. El habla del poema comienza, se suelta –se desembraga, como se diría en semiótica– con estas palabras sentenciosas; pero la sentencia, por definición, es el resultado de un meditar, esto es del examen contemplativo de un estado

de cosas. En consecuencia, en este poema la irrupción del habla la muestra como la desembocadura de un silencio que la precede, un silencio que no se interrumpe con el hablar sino que se mantiene sosteniéndola, que mantiene el hablar en lo inoído. Así, “El agua vuelve al agua” es una sentencia que dura proyectándose y a la vez instala aquello que precede a esa duración, un silencio primordial. Todavía podemos observar que en la primera versión la presencia del agua está resaltada por el uso de versalitas: “EL AGUA”. El uso de las versalitas, hay que decir, es una convención de la editorial Joaquín Mortiz sin duda aceptada por el autor, convención que consiste en poner de relieve el *incipit* de cada poema (en las ediciones que Era hizo de este libro ya no veremos las versalitas) lo cual no deja de incidir en la lectura. La presencia del agua necesariamente se optimiza aunque no haya sido precisamente ésa la intención al introducir este factor gráfico. Así, en este caso y por una suerte de azar, el agua está diciendo *más*, diciendo, también, *otra cosa*, remitiéndonos a una sentencia que se sitúa en un principio perdurable.

Algo semejante ocurre con el mirar. Si el que habla, el que habla en el poema, lo hace porque en verdad quiere decir, profundamente, *otra cosa*, el que mira el “inclemente” caer de la lluvia en realidad está igualmente tratando de ver otra cosa, algo que la lluvia sugiere y al mismo tiempo desplaza. Ver lo que no se deja ver, decir lo que no puede decirse es el intento del poema y acaso de toda forma del habla.

2.2. La voz y la mirada

Volviendo, pues, al proceso de la enunciación, tal vez quede más claro que éste incluye no sólo lo verbal sino también lo visual y que se trata de un desplazamiento de voces y miradas. Si nos fijamos bien, veremos que estamos situados ante distintos espacios de emplazamiento de la mirada y diversas propuestas de focalización,

o quizá una sola pero en transformación, moviéndose de lo puramente abierto —el lugar sin localización desde donde se pronuncia la sentencia— a lo encerrado pero expuesto de una habitación, pasando por el espacio exterior que es a la vez un *aquí* donde cae la lluvia y un *allá* donde suena un silbato. Así, existen diversos horizontes del mirar y diversos objetos de la mirada. Dado, también, que el *quién* del habla se transforma (¿quién dice, por ejemplo, “la guerra continúa”?; ¿es la voz impersonal del periódico o la de un sujeto localizado?) entonces debemos suponer diversas flexiones de la voz. En realidad todo en el poema es desplazamiento ya sea en un sentido horizontal (lo que nos da un movimiento prospectivo tanto como retrospectivo), ya sea en un sentido vertical, esto es, en profundidad. Debajo del sustantivo “agua” leemos “polvo” y debajo aun “hombre” o “condición humana” mientras, por ejemplo, los adjetivos “inclemente” e “inermé”, que describen y metaforizan respectivamente al “caer de lluvia” y a “la mañana” son en verdad una especie de hipálage, o sea un desplazamiento horizontal puesto que el efecto buscado se realiza cuando se asocia lo “inclemente” no con el “caer de lluvia” sino con la violencia —que es continua y dispersiva—, y lo “inermé” no con “la mañana” sino con “nuestro amor” el cual se encuentra construido sobre la indefensión. La escena de “nuestro amor” está hecha de transposiciones: la mirada envuelve a un cuerpo dormido, tratando de cubrirlo, y mantiene con él un diálogo inaudible que se instala entre la vigilia y el sueño; el cuerpo nunca abandona aquel estado y es ese cubrirse con el sueño lo que devuelve, a quien mira, el sentimiento de la propia indefensión de su mirada. Este efecto de inversión se realiza también en las indicaciones temporales: el periódico que está “envejeciendo” informa de un hecho flagrantemente presente, mientras la pregunta por el “cuándo” y el “dónde”, que de algún modo parece situar el final de “nuestro amor” en un todavía indeterminado *allá-después*, se resuelve en un abrupto *aquí-ahora*. En fin, entre otras

transformaciones, el poema va de lo atópico a lo tópico, de lo contemplativo a lo activo, de la dispersión a la confrontación, de lo descriptivo –el paisaje lluvioso, la habitación donde se refugian los amantes– a lo narrativo: el paso de la reunión de los amantes a su dolorosa separación.

Tenemos, pues, un enunciado –lo que el poema literalmente *dice*– y por debajo un complejo trabajo de la enunciación que desplaza lo dicho y lo mirado. Todavía esta afirmación se refuerza si consideramos un elemento del poema, su título, cuyo estatuto es ambiguo porque, si bien no forma parte del cuerpo del poema, es el encargado de indicar la dirección de la lectura: “Digamos que Amsterdam 1943”. En este caso el título sugiere una circularidad así como una localización espacial y temporal que es esencialmente efímera. Ese título es una frase regida por un verbo que realiza una afirmación concesiva y al mismo tiempo diseminativa; una afirmación en la que el sujeto está buscando a otros con quien compartirla o en la que se desdobra en un monólogo. Débil si la leemos al comienzo, el recorrido del poema nos obliga a volver sobre ella y es entonces, al final del recorrido, cuando la frase impone todo su peso. La frase indica una fecha y un lugar, como si se tratara del periódico, y al mismo tiempo indica que esa fecha y ese lugar son también otras fechas y otros lugares. Entendemos de este modo también el envejecimiento del periódico, pues está dando siempre la misma noticia, aquí y allá, antes y después. Semejante al primer verso en cuanto a que la frase que sirve de título tiene una vigencia incesante, difiere de él en cuanto a que la fuerza del primer verso aparece en el momento mismo de su enunciación y la fuerza del título toma su plenitud al final. En cierto sentido, es como si el poema se iniciara en el primer verso y se cerrara –pues ahí vuelve a comenzar– con el título. Estas resonancias y transposiciones de lo audible así como estas dispersiones y convergencias

de los desplazamientos visuales son lo que nos conduce a ese fondo de invisibilidad y de silencio al que el poema nunca deja de aludir.

Ahora bien, este análisis, válido en general para ambas versiones del poema, ha sido hecho pensando sobre todo en la primera pues la segunda versión, al proponer una imagen visual diferente debido a modificaciones de la versificación, y al crear, por eso mismo, modificaciones –visuales y también auditivas– en el ritmo, no deja de producir transformaciones en el sentido.

Una mirada, incluso no necesariamente atenta, a “la figura que reside” en cada una de las versiones del poema nos mostrará que mientras en la primera predomina la impresión de verticalidad y de relativa ingravidez, en la segunda hay un predominio de la horizontalidad, un acortamiento global de la figura y una tendencia al cierre de los versos. La primera versión tiene dieciocho líneas y la segunda quince, pero esta diferencia parece más notoria porque se han eliminado tres líneas breves con el fin de aumentar la extensión de otras tantas. Así, han desaparecido dos tetrasílabos para agregarse en cada caso a un heptasílabo precedente y construir con ello un endecasílabo más firme; también, hacia el final, ha desaparecido un pentasílabo para agregarse al heptasílabo precedente y dar como consecuencia un verso que podría leerse –forzando el sentido– como otro endecasílabo o, respetándolo, como un dodecasílabo. Considerando la segunda versión desde el punto de vista de la organización rítmica, se percibe un debilitamiento estructural. Por ejemplo, al desaparecer el segundo pentasílabo desaparece un metro que tenía la función de apoyo y de eco: ambos pentasílabos (metro en cierto sentido extraño a esta composición pues proviene de la poesía de tradición oral) tenían sin embargo una arquitectura gramatical semejante y una idéntica distribución de los acentos (“está el periódico”, “están subiendo”), lo cual servía al mismo tiempo como intervalo y sostén en la marcha prosódica. Por otra parte, entre el primero y el segundo, desde el punto de vis-

ta temático, hay el paso que va de un anuncio global a una concreción particular de dicho anuncio. Al anularse, pues, este juego de reenvíos y correspondencias, hay, de acuerdo a mi percepción, una considerable disminución del efecto de sentido que el poema procura. En lo que hace a la reducción de los tetrasílabos, ello, creo, reduce la movilidad en la formación de los metros y, por lo tanto, también esa atmósfera de transformaciones tan característica de la primera versión. En la segunda versión no sólo la interacción de los metros parece sufrir una suerte de conflicto sino también el tránsito de lo objetivo a lo subjetivo y, en consecuencia, la función de la voz: por ejemplo, después de una pregunta (“¿Qué será de nosotros...”, etc.) que transcurre en una interioridad pues se dirige a un cuerpo dormido, aparece una expresión que debemos atribuir a una voz que irrumpe gradualmente desde el exterior: “Se escucha la respuesta”. De ese modo, el verso que viene –o que venía en la primera versión– indica la conciencia de esa irrupción que ya no es irrupción de la voz sino acercamiento de la violencia del afuera: “Están subiendo”. ¿Quién dice “están subiendo”? ¿Hay aquí alguien que habla o este verso nos pone ante una pura escucha? Esa vacilación, que enriquece el sentido, se hace más evidente –se suelta– en la primera versión. La segunda, en cambio, al dejar estos dos momentos de la voz en una sola línea, no da suficiente lugar a ese soltarse. A ello se le agrega la aludida indecisión métrica que hace que esta línea pueda leerse como un endecasílabo (a costa de ignorar la presencia de los dos puntos) o, si se los tiene en cuenta, deba leerse como un dodecasílabo; pero en este último caso estaríamos ante un metro que, pensado desde la organización del sonido que el poema elabora, resulta un metro anómalo. Tal vez todo esto que digo pueda verse globalmente al revisar la figura de la segunda versión en donde se acumulan –hacia el final, en el paso de lo descriptivo a lo narrativo– los metros más extensos y se repite el uso de

los dos puntos, demasiado visibles para cumplir una función cuyo sentido poético no es demasiado claro.

3. Final

Antes de terminar, una advertencia. En la edición de *Tarde o temprano* que el Fondo de Cultura Económica entregó en 2009, el poema, como era previsible, está otra vez transformado. Esa versión es la que sigue:

DIGAMOS QUE AMSTERDAM 1943

El agua vuelve al agua.
Qué inclemente
caer del agua sobre los canales.
Y a lo lejos
un silbato de fábrica.
Entre sábanas, roto, envejeciendo,
está el periódico:
la guerra continúa, la violencia
incendia nuestros años.
Bajo tu cuerpo y en tu sueño duermes.
¿Qué será de nosotros? ¿Cuándo y dónde
segará nuestro amor el tajo, el fuego?
Se escucha la respuesta:
Ya llegaron.
Me voy no te despiertes:
los verdugos
han tocado a la puerta.

Ahora estamos ante una composición de 17 líneas. La mano de Pacheco borró la línea que decía “en la mañana inerte”, y corrigió la línea en que leíamos “están subiendo” para que ahora leamos: “ya llegaron”. Primero hizo desaparecer un dato temporal y afecti-

vo que nos parecía importante y luego pasó de mostrar una acción en su aspecto durativo (“están subiendo”) a mostrarla en su aspecto terminativo, como amenaza consumada: “Ya llegaron”. Un cambio es directamente una exclusión y el otro una transformación semántica. Pero, como se puede ver, ninguno de estos dos cambios caen en el campo de observación que hemos escogido para este trabajo. Así, el estudio comparativo de esta última versión podría ser objeto o tema de otro artículo.

Bibliografía

- Cárdenas, Viviana, 2001, “Lingüística y escritura: la zona visuo-gráfica”, *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, núm. 6, “La dimensión plástica de la escritura”, Raúl Dorra (ed.), Puebla, julio-diciembre, pp. 93-141.
- Dorra, Raúl, 1986, *La literatura puesta en juego*, México, UNAM.
- Jiménez, Juan Ramón, 2008, *Obras. Piedra y cielo (1917-1918)*, José Ramón González (ed.), Miguel Casado (prol.), Madrid, Visor Libros.
- Jitrik, Noé, 2001, “La figura que reside en el poema”, *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, núm. 6, “La dimensión plástica de la escritura”, Raúl Dorra (ed.), Puebla, julio-diciembre, pp. 13-33.
- Lespada, Gustavo, 2002, *Esa promiscua escritura*, Córdoba, Alción Editora.
- Pacheco, José Emilio, 1967, *Morirás lejos*, México, Joaquín Mortiz.
- _____, 1969, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, México, Joaquín Mortiz.
- _____, 1977, *Morirás lejos*, 2ª ed. revisada, México, Joaquín Mortiz.

_____, 1980, *Tarde o temprano*, México, FCE.

_____, 2009, *Tarde o temprano*, 4ª ed. revisada y aumentada, Ana Clavel (ed.), México, FCE.

Tomás Navarro, Tomás, 1974, *Métrica española*, Barcelona, Guadarrama.

Manipulación, censura e imagen de autor en la nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik

Manipulation, Censorship and Author's Image in the New Edition of Alejandra Pizarnik's *Journals*

Cristina Piña
Universidad de Mar del Plata, Argentina

Resumen: La comparación entre la nueva edición ampliada de 2013 de los *Diarios* de Pizarnik, la primera edición de 2003 y los originales depositados en la Biblioteca de Princeton revela, por un lado, las manipulaciones a que la editora Ana Becció sometió el material en la primera edición y las exclusiones realizadas en la segunda; por el otro, la autocensura aplicada por la propia Pizarnik a las reescrituras de los fragmentos de los diarios de París que publicó en vida. Como consecuencia, se perfilan diferentes figuras de autor y su corpus literario confirma su condición de objeto en constante mutación.

Palabras clave: diarios, manipulación, exclusiones, censura, autocensura, figura de autor.

Abstract: The comparison among the 2013 new enlarged edition of Alejandra Pizarnik's *Diarios*, the first 2003 edition, and the Pizarnik Papers kept at the Princeton Library discloses, on the one hand, the manipulations practiced by the editor Ana Becció on the originals when editing the first edition, as well as the things she excluded in the case of the second one. On the other hand, Pizarnik's self-censorship is revealed in the fragments she rewrote of the Paris journals and published while she was still alive. As a consequence, we can find different author's figures and Pizarnik's oeuvre confirms itself as a constantly changing object. Keywords: Diaries, Manipulation, Exclusions, Censorship, Self-censorship, Author's figure.

Recibido: 23 de diciembre de 2016
Aceptado: 29 de marzo de 2017

*Cuidame, Señor, de mis amigos, que
de mis enemigos me cuido yo*

REFRÁN POPULAR ESPAÑOL

En noviembre de 2013, casi sin advertencias ni propaganda previa, apareció en la editorial Lumen de Barcelona una nueva edición de los *Diarios* de Alejandra Pizarnik, realizada una vez más por Ana Becció, exactamente diez años después de la primera. Además del lógico interés que despierta cualquier publicación de material inédito de la autora, en este caso su lectura resultaba significativa en especial para comprobar qué repercusión habían tenido en esta reedición ampliada las críticas que recibió la primera edición.

De entre éstas, cabe citar la de Ana Nuño –prologuista de la erróneamente llamada *Prosa completa* de Pizarnik de la misma editorial y editora– quien, en su reseña para el diario *La vanguardia*, puso en entredicho los criterios editoriales de Becció (Nuño, 2004: 3); la de Patricia Venti, de corte académico, quien señaló que faltaban 139 entradas además de otros defectos (Venti, 2004: 1), y la mía, que se centraba en la supuesta condición de “diario de escritora” que le atribuye Becció a su edición, al estilo del que Leonard Woolf realizó con el de Virginia (Piña, 2007). En ese artículo, se partía de la confrontación con los fragmentos que la propia editora había publicado –conjuntamente con Olga Orozco– en *Alejandra Pizarnik. A Profile*, editado por Frank Graziano y luego publicado en castellano bajo el título de *Semblanza* por el Fondo de Cultura Económica. En estos fragmentos aparecían afirmaciones de la

importancia de: “En el fondo yo odio la poesía. Es, para mí, una condena a la abstracción” (Graziano, 1987: 271), que luego Becció excluyó de su versión de los *Diarios* (Piña, 2007: 71-72).¹

El mero tamaño de la nueva edición parecía demostrar que las críticas no habían caído en saco roto y por fin contábamos con los diarios completos: frente a las 504 páginas de la primera, en ésta nos encontramos nada menos que con 1102, en las cuales, además, se enmienda una de las intervenciones realizadas por Becció en la primera edición. En efecto, allí la editora informaba que había mezclado, a partir de su propio criterio –que no explicaba ni fundamentaba–, las tres versiones existentes del diario parisino –el “texto previo” y las dos reescrituras–, según se ve en esta cita del prólogo:

Mi opción ha sido no prescindir del texto previo; pero, en los casos de aquellas anotaciones para las que existe la versión resumida y corregida por Pizarnik, me he inclinado por ella, y he incorporado en su totalidad el texto de los legajos, que en el presente libro aparecen en cursiva, respetando las fechas que allí figuran, aunque en muchos casos no coincidan con las del texto previo (Pizarnik, 2003: 8-9).

El resultado, como puede verse a partir de esta nueva edición, accidental o deliberadamente contribuía a construir una determinada imagen de la autora, imagen que en ciertas ocasiones respe-

¹ Es realmente una pena que la edición de 2013 haya aparecido casi conjuntamente con la entrada en prensa del libro de Mariana Di Ció *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Pizarnik*. Di Ció es sin duda quien ha trabajado de manera más sistemática y productiva los manuscritos de la poeta, y las páginas que le dedica a sus diarios, pese a no ser demasiadas, son ineludibles y de singular valor a la hora de definir la naturaleza de los veintiún cuadernos que constituyen el “Diario Pizarnik”. En una nota (Di Ció, 2014: 52), la autora por un lado sintetiza y por el otro amplía las objeciones que la crítica ha hecho a la edición de Becció de 2003.

taba su autocensura –porque en las reescrituras con miras a publicación de fragmentos de su diario, Pizarnik convertía relaciones homosexuales en heterosexuales– y en otras soslayaba hechos dolorosos, como el aborto al que se sometió la poeta en París y la identidad del responsable, quien la sobrevivió muchos años.

Pero también en esta nueva versión se separan, por un lado, lo que podríamos llamar los “cuadernos centrales” del diario –veinte en total según la editora, aunque en rigor serían veintiuno contando la libreta-agenda de algunos meses de 1970 y 1972 que Becció informa haber descartado (Princeton, Box 3 Folder 1)– y que resultan de singular crudeza,² de los seis Apéndices donde se presentan materiales de diferentes características, por el otro. Así, se incluyen las reescrituras que en su momento hiciera la autora de partes de ellos –a veces publicadas, a veces no– y entre las que se encuentran las que acabo de mencionar del período parisino, tanto como páginas sueltas o legajos de diversos años organizados por temas o por fechas.

Entre ellos merecen especial atención dos grupos, en razón de los interrogantes que nos plantean de entrada: las doce hojas encarpetadas bajo el título *Les Tiroirs de l'hiver* –que aparecieron publicadas en *La Nouvelle Revue Française*–³ y las cuarenta y ocho hojas mecanografiadas puestas dentro de un sobre donde la propia Pizarnik escribió: *Journal de Châtenay-Malabry, 1960-1961*, es decir, el lugar y período en el que vivió en la casa suburbana de sus

² Los califico así porque la autora se refiere tanto a sí misma como a personas de su familia, de su círculo más íntimo de amigos y de sus amantes con singular brutalidad y relata experiencias sexuales y cercanas a la locura sin ahorrar detalles.

³ Para las coincidencias y diferencias entre las versiones del diario publicadas en español en la revista *Mito* y en francés en *La Nouvelle Revue Française* me he remitido al artículo de Patricio Ferrari (todavía inédito) citado en la bibliografía.

tíos Simon y Dvoira Pozarnik.⁴ Ambos materiales supuestamente se habrían hallado en el domicilio de Olga Orozco después de que se publicara la primera edición de 2003. Si digo “supuestamente” es por dos motivos: ante todo, porque Orozco murió en 1999 y, como Becció fue una de sus albaceas, llama la atención que llevara tantos años encontrar los textos de Pizarnik entre los papeles de la poeta pampeana. En segundo lugar, porque una de las entradas del *Journal* —el que abarca 19 textos escritos entre el 24 de abril y el 7 de agosto de 1960— ya aparecía parcialmente en la primera edición. Me refiero a la del 4 de junio de 1961, cuyos cuatro primeros párrafos pueden leerse en las páginas 165-166 de la edición del 2003, mientras que en la de 2013 los nueve párrafos de la entrada entera ocupan las páginas 328-330. Esto nos lleva a preguntarnos ¿de dónde surgió esa cita si el hallazgo del *Journal* todavía no se había producido...?

Es decir que, cuando leemos atentamente esta nueva edición y la confrontamos tanto con la primera como con los fragmentos aparecidos en el libro de Graziano y la versión completa depositada en la Biblioteca de la Universidad de Princeton —a la que he tenido acceso primero gracias a dos colegas estudiosos de Pizarnik, los doctores Patricia Venti y Patricio Ferrari, quienes me facilitaron hace tiempo lo que recogieron en sus respectivas estadías allí y después a través mi propia visita a Princeton en septiembre de 2015—, nos encontramos con una serie de cuestiones, interrogantes y problemas en los que me centraré en el presente trabajo.

Ante todo, me detendré en el tipo de material excluido de la última edición, la cual, pese a su tamaño, no está completa; en segundo término, en el tipo de recortes realizados por la editora en

⁴ El apellido es de origen ruso y se transliteraría como Posharnik, del cual surge el Pozarnik de la familia que quedó en Francia. En Argentina, la transformación de “o” en “i” seguramente se produjo debido la escasa costumbre de los empleados de Migraciones a apellidos centroeuropeos.

la versión anterior, lo que nos lleva a desestimar su afirmación de que se proponía hacer un “diario de escritora”. En rigor, como procederé a demostrarlo, esa primera edición de los *Diarios* parecería tener como una de sus metas —consciente o inconsciente— darnos una determinada imagen de Pizarnik, una figuración autoral en gran medida construida por la editora. En tercer término, en la evaluación de los defectos de la actual edición, los cuales, como veremos, no sólo agravan algunos de la edición anterior a partir del manejo de las notas y la información relativa al origen de los nuevos materiales incluidos, sino que suma fallas que especificaré. Por fin, me centraré con más detalle tanto en la imagen de escritora⁵ que ambas ediciones aspiran a darnos —sea por parte de la autora o de la editora—, como dejar en claro el tipo de manipulaciones a las que se sometieron los textos para lograr cada una de ellas.⁶

1. Entre el pudor y la negligencia

A la hora de evaluar el tipo de materiales excluidos de la nueva edición, personalmente oscilo entre la coincidencia y el asombro. En efecto, cuando analizamos el principio de exclusión practicado por la editora, advertimos que, en primer término, ha dejado de lado fragmentos especialmente dolorosos y terribles concernientes a los sentimientos negativos de la poeta hacia su madre, su padre y su familia en general. Acerca de esta decisión, no puedo sino compartirla —contradiendo así a uno de los críticos más destacados

⁵ Utilizo alternativamente las expresiones figuración autoral, imagen de escritor, autofiguración y figura de autor según las denominaciones de los ensayistas que se han ocupado de ella, que especificaré en detalle cuando lleguemos a la parte centrada en dicha cuestión.

⁶ Señalo que además de los artículos y libros que citaré hay otros sumamente importantes centrados en los *Diarios* de Pizarnik que figurarán en la bibliografía, si bien no se ocupan de los aspectos que aquí destaco. Se trata de los de Patricia Venti, Federica Rocco, Carolina Vrech y Núria Calafell Sala.

del siglo XX, Maurice Blanchot, quien afirma que todo lo escrito está destinado a publicarse, al margen de la voluntad de edición del autor (Blanchot, 1992: 260)—, en razón de que nada agregan a lo que ya se había revelado de las difíciles relaciones familiares de la escritora y, sobre todo, entran en una zona de extrema y desgarradora intimidad que, desde mi punto de vista, poco aporta a la comprensión de su obra. Por este motivo no voy a citar ninguno de tales fragmentos.

Pero, asimismo, se han cercenado partes que, lejos de resultar ofensivas o perjudiciales, revisten singular interés, en tanto nos dan una idea de los gustos musicales de Pizarnik, tema casi desconocido para sus lectores, si exceptuamos las dispersas referencias al *blues*, a Ute Lemperer y Janice Joplin que encontramos en su obra. Como ejemplo, cito esta mención, que aparece después de uno de los pocos comentarios musicales transcritos en la segunda edición, relativo a un ballet sobre la 7ª sinfonía de Beethoven que Alejandra había visto en televisión. La editora inexplicablemente excluye estos dos párrafos, el segundo de los cuales nos lleva, además, al ámbito de sus gustos en pintura:

Dato: en Córdoba, cierta noche, en el jardín, escuchábamos la 7ª de Bet. Ese día yo “estaba de turno” para dar vuelta a la manivela del gramófono. Recuerdo que, ensimismada en la música, la solté y me lastimé terriblemente la mano...

Miro una reproducción de Van Gogh. Al pie leo la firma: Vincent. Me dan ganas de llorar. Es como si estaría [*sic*] pidiendo perdón por existir! Vincent! Nada más!⁷

En otro sentido, y también sin explicación alguna, la editora ha eliminado de esta edición ciertas referencias a la bisexualidad

⁷ Debo esta cita al material facilitado por el Dr. Patricio Ferrari. Box 1, Folder 3: Fecha 26 de Julio de 1955.

de la escritora, que sin embargo se hace claramente explícita en numerosas entradas. A pesar de ello, se descartan párrafos como los siguientes, aunque se hayan incluido múltiples referencias a su relación erótica con Elizabeth Azcona Cranwell y con diversos hombres:

La relación con Elizabeth es complejísima. Mina se fue a Francia, y yo creo que E. está conmigo y se me queja de su abandono para que le sirva después como testigo ante Mina de que ella nunca la olvidó.

Ayer hice el amor con Augusto L. Cuando se fue quedé tranquila y dichosa, y me dije “después de tanta metafísica he aquí lo que importa” [...] Fue más intenso que lo de Enrique Molina y no sé por qué los asocio tanto.⁸

Para quien no haya leído esta segunda edición, destaco que aparecen numerosas y detalladas referencias a la relación sexual de Alejandra con Enrique Molina –silenciada, en cambio, en la primera, a pesar de que el autor había muerto en 1997, aunque dicho silencio podría entenderse por respeto a su viuda– lo que hace menos comprensible la exclusión de la entrada precedente.

Existen muchas más supresiones que merecerían señalarse pero, debido a que hay otros aspectos por considerar, he recalcado las intervenciones anteriores a fin de subrayar la arbitrariedad de la selección, en especial porque la editora en ningún momento hace explícitos los criterios sobre los que se ha apoyado para exclusiones de carácter tan dispar.

2. Una do li trua de la limentuá...

⁸ Estas dos citas las debo al material facilitado por la Dra. Patricia Venti. La primera es de Box 1, Folder 7. Fecha 8 de marzo de 1959; la segunda, Box 1, Folder 8. Fecha 25 de diciembre, 1960

Algunos lectores sin duda recordarán la cantinela infantil con la que acompañábamos las elecciones azarosas y que he tomado para introducir el segundo punto de mi trabajo: la demostración de que la primera edición de los *Diarios* no tenía que ver con extraer un “diario de escritora” del diario personal de la poeta. Porque si Becció realmente hubiera cumplido con el deseo que Alejandra le manifestó, según dice en las primeras frases de la “Introducción” a la edición de 2003 de los *Diarios*, no nos encontraríamos con la sucesión de interrogantes que nos asaltan:

Para la presente edición me he guiado por el deseo de Alejandra Pizarnik, expresado verbalmente en la tarde del domingo 24 de septiembre de 1972, cuando fui a visitarla a su casa de la calle Montevideo 980. [...] [E]n un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un “diario de escritora” (Pizarnik, 2003: 7).

Si efectivamente hubiera querido hacer un diario de escritora, ¿cómo se explica, por un lado, que la editora recogiera tantas referencias personales, sexuales y familiares y, por otro, que excluyera las consideraciones de Pizarnik sobre una gran cantidad de autores? Entre ellos cito a García Lorca —a quien afirma “adorar” en agosto de 1955— (Pizarnik, 2013: 141), al igual que a Unamuno o Leopardi (169); William Faulkner y Albert Camus (266); Henry Miller (330) y, para no convertir esto en una guía de la literatura del siglo XX, a dos autores cuya exclusión resulta especialmente enigmática: Gabriel García Márquez y Djuna Barnes.

Del primero, Alejandra emite una opinión elogiosa, como se advierte en esta entrada del 22 de agosto de 1968:

El libro de G. Márquez⁹ no me permite ocuparme de otra cosa. Me absorbe íntegramente. Pocas veces he envidiado tanto a un escritor como a él. Escribe lejos, muy lejos, de toda introspección y no obstante, ha de hacerle bien. No es para menos: funda un pueblo con todo lo que se necesita para un pueblo y luego lo deshace porque tiene ganas. Pero más que nada le envidio su lenguaje (un hijo de inmigrantes judíos no podría escribir así) tan flexible y poético, tan innato y tan limitado a sus proyectos (Pizarnik, 2013: 811).

Por lo tanto, sólo podríamos explicar su exclusión a partir de hipotéticos prejuicios de la editora –para cierta parte de los intelectuales argentinos, García Márquez carece de valor a raíz de su éxito masivo y lo ameno de su lectura–¹⁰ ya que a pocos autores en lengua castellana Pizarnik pondera de tal forma.

El caso de Djuna Barnes y su novela *Nightwood* (*El bosque de la noche*) entra, en mi opinión, en una variante opuesta. Entre el 24 y el 30 de agosto de 1969 Alejandra manifiesta en los *Diarios* una fascinación tan intensa por la escritora estadounidense que casi obliga a Silvina Ocampo –de quien en ese momento está fatalmen-

⁹ Se refiere a *Cien años de soledad*.

¹⁰ Cuando hablo de la actitud despectiva hacia García Márquez, pienso, por ejemplo, en los pronunciamientos de Damián Tabarovsky en la entrevista “Contra el mainstream literario” publicada en la revista mexicana *Replicante* <http://revistareplicante.com/>, quien dice algo que diversos intelectuales argentinos suscriben: “Bueno, a mí la literatura que dio el *boom* literario de la década de los sesenta no me interesa. Por supuesto que hay tantas cosas metidas dentro de la bolsa de lo que fue el *boom* que habría que separar la paja del trigo: se metía en el *boom* a escritores antagónicos, Onetti y García Márquez son mundos opuestos. Así es que también es un poco injusto hablar del *boom*; no obstante, una parte importante de lo que uno podría decir literatura de dictadores, realismo mágico y otra clase de realismos, cierta novela urbana muy convencional, cierta idea del escritor que triunfa en París, todo eso me repugna”.

te enamorada— a que la lea y, más significativo aún, llega a enviarle una carta el 13 de noviembre de ese mismo año, según se ve aquí:

Escribí una carta a Djuna. Parece un tanto forzada. No es para menos: yo hablo a una Djuna de 76 acerca de mi amor por una Djuna de 46. ¿Cómo no va a sentir celos de la que fue? ¿Cómo no va a sentir su vejez como un insulto? (Pizarnik, 2013: 912).

Si conjeturo que se puede entender como el caso opuesto al de García Márquez se debe a que, hasta el día de hoy, Djuna Barnes es considerada una escritora de culto, que sólo conocen los lectores y escritores muy exquisitos y libres de prejuicios —el prólogo al libro lo escribió T.S. Eliot en los años 30 y es una de las primeras novelas abiertamente lesbianas de la literatura estadounidense— y tal vez la editora quiso preservar ese conocimiento restringido y elitista. Aunque, en realidad, es una osadía de mí parte afirmarlo: en sus inclusiones y exclusiones Becció se maneja por criterios para mí indescifrables.

3. Del Sombrerero Loco como editor

Precisamente esos criterios silenciados y esas decisiones tomadas son los que me llevan al punto siguiente. Me refiero a ciertos errores de edición que no sólo persisten sino que se agravan de una publicación a la otra; como ejemplo, señalo que quien sólo acceda a la nueva edición desconocerá *todas* las notas de la primera. Esta supresión aumenta el desconcierto que, en su momento, causó la primera edición entre los lectores no argentinos ante la “sopa de letras” —según la llamó una crítica española—¹¹ que había en los *Diarios*. Porque Pizarnik casi infaliblemente ponía sólo las iniciales

¹¹ Me refiero al artículo de Ana Nuño “Esperando a Alejandra” citado en la bibliografía.

de las personas de su entorno y, si bien en la primera edición Becciú aclaraba por nota sólo algunas –cosa que se le criticó y que la cuidadosa traductora al francés, Anne Picard, palió en buena medida en la selección publicada en París (Pizarnik, 2010)–, al menos lo hacía. Pero en esta segunda edición, al desaparecer esas notas, el lector no argentino se queda todavía más desconcertado que diez años atrás. Además, argentinos e hispanohablantes compartirán en pie de igualdad el desconcierto –o la estupefacción– al advertir que, tras la entrada del 25 de abril de 1961 que cierra el Cuaderno de octubre de 1960 a 1961 (Pizarnik, 2013: 356-408) se pase al Cuaderno de mayo a agosto de 1962. Esto implica que falta el Cuaderno que cubriría 1961-1962, al que sin embargo Becciú alude explícitamente en la nota 32 al último párrafo de dicha entrada y que aparece en la página 1097 (según el criterio anglosajón las notas están al final del libro, lo que, sumado a sus mil cien páginas, hace singularmente incómoda su lectura). Sin embargo, como casi todas las entradas de ese período aparecen en el Apéndice IV 1961-1962, deducimos que, contra lo afirmado por Becciú en la nota, dicho “cuaderno” *no existe como tal*, en el sentido de contarse entre los cuadernos o libretas troncales, sino que se trata de uno de los legajos incluidos en los Apéndices. En efecto, seguramente es ese “texto mecanografiado de 32 hojas grapadas y con correcciones a mano de la autora” (Pizarnik, 2013: 1100), tal como la editora lo caracteriza en la nota 9 al Apéndice IV, sólo que sin establecer ninguna vinculación con el “cuaderno” de la nota 32.

Al margen de estos y otros defectos de edición –el criterio de ordenamiento de los cuadernos y los legajos, que convierte la lectura en un quebradero de cabeza; las insuficientes explicaciones acerca de la procedencia del material y su grado de integridad– por los cuales me atrevo a considerar la tarea de Becciú digna del Sombrerero Loco de *Alice in Wonderland*. Para mí el error más grave de todos es que quienes estudian la obra de Alejandra Pizarnik

desde hace décadas, sólo pudieron saber en noviembre de 2013 y tras llegar a la página 991 de la edición que, además de una gran escritora, Alejandra Pizarnik era una adolescente prodigio o, tal vez, una esquizofrénica precoz.¹²

Porque sí, como lo señala Becció en “Acerca de esta edición”, la editorial le puso un tope de páginas para la primera edición —“...se han incorporado un gran número de entradas, que antes, por razones de espacio, no habían podido incluirse” (Pizarnik, 2013:12)—, es improbable que le indicara qué material seleccionar. Es decir que fue responsabilidad suya no incluir, y en lugar privilegiado, lo que aquí aparece en el Apéndice I bajo el título “Verano de 1950”—es decir, cuando la autora tenía apenas 14 años— y que es una de las reflexiones más tremendas que haya escrito la poeta sobre la conciencia de la división del sujeto y de la inutilidad de la vida. Como es imposible transcribir todo el texto, he seleccionado unos pocos párrafos para que midamos la excepcional agudeza mental de esa adolescente:

Ella no teme la muerte. Sabe que “la otra” no morirá. Es más aún: morir significaría tal vez —y ésta es su esperanza— incorporarse a sí misma, abrazarse sin miedo, atreverse a abrir los ojos y mirarse. Mirarse por vez primera. Por eso quiere morir... (990).

¹² Si bien no tengo autoridad ni preparación para diagnosticar ninguna enfermedad mental, es un dato conocido de la bibliografía psiquiátrica que los brotes esquizofrénicos se producen normalmente en torno de los 16/17 años (Ver A. Pacheco & H. Raventós, “Genética de la esquizofrenia: avances en el estudio de genes candidatos”, *Biología Tropical* v.52 n.3, 2004). Sin embargo, esta idea —que algunos lectores han manifestado al leer los fragmentos de 1950, por lo cual la cito—, para el doctor Leonardo Leibson, psiquiatra y psicoanalista argentino que conoce bien el perfil subjetivo de Pizarnik pues lo ha trabajado —como se verá en la bibliografía—, no es acertada, ya que se trata de una interrogación sobre la identidad habitual en los adolescentes, sólo que su nivel de lucidez y su formulación resultan poco comunes. A este respecto, sin embargo, más adelante haré algunas consideraciones importantes.

Ella se ama porque tiene miedo de odiarse. Hay algunos días –si bien son muy pocos– en los que se confiesa su odio. Pero esos días sufre como una herida abierta. [...] Por eso va delante de sí misma y se agasaja y se halaga, temerosa siempre de no haber hecho lo suficiente para complacerse... (991).

Pero sobre todo creer en la propia inutilidad. No apasionarse por nada propio ni ajeno. [...] Conocer que la esperanza es una mentira, que lo absoluto en la única aspiración legítima y que es inalcanzable. [...] Negar a la esperanza, a la espera y al sol. Agonizar con los ojos cerrados, sin apelación (992).

Si lo considero una postergación imperdonable se debe a que si hay una figura que atraviesa toda la obra pizarnikiana es la del doble, esa “otra” que literalmente estalla sumiendo a los lectores en un vértigo de de-subjetivación en la segunda estrofa de su poema “Extracción de la piedra de locura”:

Hablo como en mí se habla. No mi voz obstinada en parecer una voz humana sino la otra que atestigua que no he cesado de morar en el bosque. Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. ¿Qué pasa en la verde alameda? Pasa que no es verde y ni siquiera hay una alameda. Y ahora juegas a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién?, ¿quién te ha ungido?, ¿quién te ha consagrado? El invisible pueblo de la memoria más vieja. Perdida por propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas. Quién te hace doler te recuerda antiguos homenajes. No obstante, lloras funestamente y evocas tu locura y hasta quisieras extraerla de ti como si fuese una piedra, a ella, tu solo privilegio (Pizarnik, 1968: 49-50).¹³

¹³ Cuando cuento con las primeras ediciones de su obra, prefiero citar por ellas.

Pero en este punto, y sobre todo en relación con la escritura de dichos párrafos, no podemos dejar de lado la advertencia que hace Mariana Di Ció acerca de la “mise au net” por parte de Pizarnik de gran parte de sus diarios con un criterio antológico (Di Ció, 2014: 53). Si bien Di Ció no se refiere específicamente a este Apéndice I, las notas que incorpora Becció –sin ninguna alusión explícita a una reescritura, sin embargo (Pizarnik, 2013: 1099; notas 1, 2 y 3)– nos permiten suponer que años después la poeta puso en “escritura literaria” lo experimentado en ese momento de la adolescencia. Pero se trata sólo de suposiciones a posteriori que, sin duda, la editora podría haber explicado o haber mencionado en caso de no saberlo tampoco ella. Es importante señalar, también, que en estos escritos de sus catorce años aparece la primera mención al suicidio recogida en sus papeles.

4. (Des)figuraciones de autor

Para quienes están atentos a las perspectivas que la crítica adopta a la hora de abordar la obra de un creador, el concepto de “figura de autor” (Premat), “imagen de autor” (Gramuglio), “figuración autoral” (Premat) o “autofiguración” (Amícola) según sus diversas denominaciones, es una de las nociones más decisivas que se han elaborado en las últimas décadas para dar cuenta de la peculiar proyección de sí que los escritores construyen sobre el escenario literario y social a partir de su escritura. Al respecto Julio Premat advierte:

La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios [...] contradicciones que conllevan la necesidad, a cada paso de un carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor”. Estas tensiones van a procesarse según estrategias diversas; por ello, y paradigmáticamente, las ficciones de autor, en tanto que relato, y las figuras de autor, en tanto que imagen, son espacios privilegiados para proponer solu-

ciones dinámicas. Así, el acto de escritura puede verse como una “puesta en intriga” de la identidad, según la expresión de Ricoeur: se construye un relato pero también una coherencia, una dialéctica identitaria del que escribe (Premat, 2009: 12).

En consecuencia, al intentar visualizar las prácticas discursivas que intervienen en la construcción de una figura de autor, resulta notoria la necesidad de leer las ramificaciones de la noción foucaultiana de “función-autor”, así como tomar en cuenta el concepto de “imagen de escritor” elaborado por María Teresa Gramuglio, que se refiere a la imagen propia que los escritores construyen en sus textos y en la que proyectan diversas representaciones de sí mismos, de su subjetividad y del modo en que piensan sus posiciones tanto dentro de la institución literaria como de la sociedad, reuniendo “una ideología literaria y una ética de la escritura” (Gramuglio, 1992: 39); o el de “autofiguración” de Amícola (2008:14) en el cual no me detengo porque presenta coincidencias con los anteriores.

En el caso de Pizarnik, su cuidadosa construcción del “personaje alejandrino” como figura de autor se va afianzando durante su estadía en París y se proyecta a la vez en sus libros a partir de 1962 –cuando publica *Árbol de Diana*– y en el escenario social, sobre todo a su vuelta de París. Al respecto, señalo que si bien lo venía elaborando desde la adolescencia, lo perfeccionó durante su etapa parisina, como lo vemos con mucha más claridad en la nueva edición de los *Diarios* y sus largas páginas consagradas a esos años, por más que ya se advertía en la primera edición y lo señalaba en mi biografía (Piña, 1991: 33-39 y 105-122). Este personaje es una “cartografía”¹⁴ del “poeta maldito” que la poeta va realizando desde

¹⁴ Utilizo el término en sentido deleuziano, para diferenciarlo de la mera copia del modelo a que alude el término “calco” utilizado como opuesto por Deleuze-Guattari (Deleuze/Guattari, 1988: 17-19).

su adolescencia y perfeccionando cada vez más hasta su culminación en lo vital —el suicidio, al estilo Nerval— y en lo literario: el suicidio poético, al estilo Rimbaud, en el sentido de destruir la poética que ha ido elaborando a lo largo de los años. Ésta, basada en la sólida estructura de sus poemas —en verso o en prosa, largos o breves— y en una corrección incesante del lenguaje en busca de la perfección, se convierte en el carnaval de obscenidad y desestructuración que campea en sus textos de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* (Mackintosh, 2010: 510-513; Piña, 2012: 191-215; 2014: 175-186).

Desde esta perspectiva, los diarios son una de las prácticas discursivas privilegiadas donde se produce una confrontación entre lo proyectado sobre el escenario cultural y tanto la “verdad” del sujeto —en el sentido lacaniano de deseo inconsciente— como las instancias de elaboración de la imagen deliberadamente construida.

Si resulta tan productivo confrontar las dos ediciones de los *Diarios* de Pizarnik entre sí así como la segunda con lo que sigue inédito de sus papeles de Princeton, se debe a que nos permite obtener dos figuras de autor diferentes: por un lado, la que surge del manejo que hace la propia escritora de la autocensura, básicamente en relación con su sexualidad, aspecto que ya han analizado Fiona Mackintosh en su seminal artículo “Self-Censorship and New Voices in Pizarnik’s Unpublished Manuscripts”, publicado en 2010, es decir antes de la segunda edición de los *Diarios*, y el todavía en prensa de Patricio Ferrari “Auto-censura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: ‘Diario 1960-1961’ y ‘Les Tiroirs de l’hiver’”¹⁵ y que Di Ció menciona en la nota antes citada. Como ninguno de los dos primeros especialistas utiliza el concepto de figura de autor o de imagen de escritor y la Dra. Di Ció no se detiene espe-

¹⁵ Presentado durante el Colóquio Internacional “Ilusión y materialidad de los archivos literarios,” organizado por Jerónimo Pizarro, en la Universidad de los Andes el 7 y 8 de mayo de 2014.

cialmente en ella, me ha parecido interesante incluirla y analizarla en mi estudio; por otro lado, en una flexión no considerada por la crítica hasta el momento, la figuración autoral que traza la editora a partir de las exclusiones que realiza tanto en la primera como en la segunda edición.

Cuando se confrontan los “cuadernos centrales” de París –según los he llamado al comienzo de este artículo– con las reescrituras de Pizarnik incluidas en los Apéndices II, III y IV de la versión 2013 de los *Diarios*, queda clara la voluntad de la poeta de ocultar su homosexualidad a la hora de publicar fragmentos del diario. Esto resulta evidente en el ejemplo que seleccioné –uno entre muchos– que incluye las siguientes entradas; la redacción del párrafo final de una larga entrada de 1961 fechada el sábado 14 –después deducimos que es del mes de enero– tal como aparece en el cuaderno central:

En cierto modo, es como si me obligara a sufrir por ella. En verdad no tengo ganas de verla ni me importa. Pero es como si debiera sufrir por ella. Como si lo más terrible de todo fuese quedar sin rostros concretos y reales, es decir, que mi nostalgia se limite a un sonido, un perfume. M. es un comodín en la historia de mi nostalgia. Lo que hace que me fascine está en mí, no en ella. Yo no la conozco. Es un nombre. Pero no comprendo por qué no me quiere, por qué no desea siquiera saludarme. Es que tal vez intuye algo de lo que sucede y le da miedo. Por otra parte, yo debo dar miedo. (Sería divertido si al final resulta que la que da miedo soy yo) (Pizarnik, 2013: 390).

Y la publicada con igual fecha dentro de “Fragmentos de un diario” –incluido en el Apéndice III, *Les Tiroirs de l'hiver*– en la revista colombiana *Mito* número 39-40 de 1962, la cual queda reducida a lo siguiente:

Como si debiera sufrir por él. En verdad no quiero verlo ni me importa. Pero es como si debiera sufrir por él, como si lo terrible

fuera quedar sin rostros concretos y reales y que mi nostalgia se limite a un sonido, a un perfume (Pizarnik, 2013: 1053).

Es casi innecesario señalar que si en la primera entrada la reflexión se refiere a una mujer, en la segunda se la ha travestido de hombre; en consecuencia, tanto como las correcciones de estilo y la condensación demuestran la voluntad literaria de Pizarnik, la mutación genérica tiende a construir una autofiguración heterosexual.¹⁶

Acerca de la figuración autoral que construye Becció en la primera edición por comparación con la segunda, la serie de exclusiones que practicó y que parcialmente he señalado antes, proyectan una imagen de escritora mucho menos transgresora y terrible que la trazada por la segunda —donde a la bisexualidad, la participación en orgías sexuales y la falta de lealtad con diversas amigas, se suma el patetismo de su amor no correspondido por Silvina Ocampo, del que sólo se supo por la *Correspondencia Pizarnik* editada por Ivonne Bordelois en 1998—, pero también más reducida en sus intereses literarios, según se apuntó. Asimismo —cosa que apenas puedo señalar al pasar porque su análisis implicaría otro artículo extenso— excluyó las referencias a la bulimia patológica que sufría la autora y redujo sustancialmente lo relativo a la también patológica relación amor-odio que mantenía con el Dr. Pichon-Rivière, su analista, y a su casi insoportable sufrimiento psíquico. Es decir que construyó una Alejandra mucho menos doliente, desequilibrada y patética —esa silenciada adolescente prodigio o esquizofrénica precoz que se convirtió en una mujer interiormente desgarrada— pero

¹⁶ En el caso de Pizarnik considerarla homo o heterosexual es reduccionista, ya que en rigor elude la tradicional oposición binaria de la sexualidad a favor de la bisexualidad, posición que queda ampliamente demostrada en esta edición de los *Diarios*, así como en su obra, según lo he señalado en mi artículo.

también menos poseída por la pasión de leer y de saber, y menos obsesionada por su tarea de escritura.

Quedaría, por fin, referirse a los fragmentos que se desecharon incluso en esta segunda edición y su repercusión en la imagen de escritora. Ya he dicho que en lo personal coincido con la decisión de la editora de no ahondar en los desgarramientos familiares – elección que, tal vez, otros críticos, con todo derecho, encuentren censurable– para no añadir aspectos abismales a su figura, pero no me explico qué sentido tienen los súbitos pudores ante ciertas referencias sexuales, cuando se han incluido pasajes totalmente explícitos y las largas y estremecedoras páginas en las que la escritora habla sobre el dolor psíquico y físico que le produjo el aborto que debió practicarse en París. Tampoco, el silenciamiento de sus gustos musicales, entre los cuales, según palabras de su hermana Myriam¹⁷ Vivaldi ocupaba un lugar de privilegio y al que se lo ha excluido en más de una ocasión.

Por cierto que habría muchas cosas más que señalar, pero considero que he dado cuenta de los aspectos fundamentales que pone de manifiesto la confrontación entre las distintas ediciones y materiales inéditos. Estos nos enfrentan, al igual que la publicación en 2000 y 2002 de su supuesta obra completa en prosa y poesía, con la certidumbre de que todavía nos queda mucho por descubrir de su producción, la cual, en consecuencia seguirá siendo un objeto en constante mutación. Correlativamente, seguiremos siendo incapaces de captar los alcances de la figuración autoral que la poeta se propuso construir.¹⁸ Una edición crítica de sus *Diarios* es lo que todo lector de la obra de Pizarnik desea y merece.

¹⁷ Dato aportado por Myriam Pizarnik de Nesis durante la serie de conversaciones realizadas en enero y febrero de 2016 en su domicilio.

¹⁸ He dejado totalmente de lado, por cuestiones de espacio, lo que nos revelan los textos de la Dra. Nora Catelli sobre los *Diarios*, en especial, su artículo “Los Diarios: estrategias de lectura”. En éste, la estudiosa explica que fue la primera

Bibliografía

- Amícola, José, 2008, *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Barnes, Djuna, 1961, *Nightwood*. New York: New Directions. [*El bosque de la noche*], Enrique Pezzoni (trad.), Caracas, Monte Ávila.
- Blanchot, Maurice, 1992, *El libro que vendrá*, Pierre de Place (trad.), Caracas, Monte Ávila.
- Bordelois, Ivonne, 1998, *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral.
- Calafell Sala, Núria, 2011, “Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Una escritura en el umbral”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm.2, pp. 55-71
- Catelli, Nora, 2002, “Invitados al palacio de las citas – Los diarios inéditos”, *Clarín Cultura y Nación*, Buenos Aires, sábado 14 de septiembre, p. 5.
- _____, 2007, *En la era de la intimidad: seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- _____, 2013, “Los *Diarios*: estrategias de lectura”, en Adelaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro (eds.), *Alejandra Pizarnik: el lu-*

persona a quien le encargaron editar los *Diarios* de Pizarnik, tarea que se interrumpió por el desacuerdo radical con sus criterios de selección primero por parte de Aurora Bernárdez –en cuyo poder obraba la valija donde se le habían entregado a Julio Cortázar los Papeles Pizarnik–, después de Becció y finalmente de la Agencia Balcells (Catelli, 2013: 142-143). Asimismo, su descubrimiento de la intrusión de otra mano ya en los *Diarios* que se le entregaron para su edición en 1997, a partir de la sospechosa titulación de Último cuaderno en la agenda que recoge entradas de 1970, 1971 y 1972 (Catelli, 2013: 143-144), precisamente la parte de los *Diarios* que Becció excluye totalmente de su selección por su carácter “muy personal e íntimo” (Pizarnik, 2013: 13). A estas reflexiones habría que sumarles las de Mariana Di Cío antes señaladas.

- gar donde todo sucede*, Coloquio Internacional Pizarnik de la Sorbonne, París, L'Harmattan, pp. 141-150.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 1990, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Pre-textos.
- Di Cío, Mariana, 2014, *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d'Alejandra Piarnik*, París, L'Harmattan.
- Ferrari, Patricio, 2015, "Auto-censura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik: 'Diario 1960-1961' y 'Les Tiroirs de l'hiver'", *Illusion and Materiality of Literary Archives* (Presentado en el Coloquio Internacional sobre la Ilusión y Materialidad de los Archivos Literarios - Los Andes, Bogotá, 7 y 8 de mayo de 2014. Fecha de publicación estimada: 2017).
- Foucault, Michel, 1984, "Qué es un autor", *Conjetural*. núm. 4, agosto, pp. 87-111
- Giordano, Alberto, 2006, "Digresiones sobre los diarios de escritores (Charles du Bos, entre Alejandra Pizarnik y Julio Ramón Ribeyro)", en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, pp. 137-150.
- Gramuglio, María Teresa, 1992, "La construcción de la imagen", en Hector Tizón, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio, *La escritura argentina*, Santa Fe, Ediciones Universidad Nacional del Litoral, pp. 37- 64.
- Graziano, Frank (ed.), 1987, *Alejandra Pizarnik. A Profile*, Colorado, Logbridge Rhodes.
- _____, 1996, *Semblanza*, México, FCE.
- Leibson, Leonardo, 2015, "La metáfora exacta. Alejandra Pizarnik, la poesía, el humor, la muerte", *Psicoanálisis y el hospital*, año 24, núm. 48, Noviembre, pp. 8-12.
- Mackintosh, Fiona J., 2010, "Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts", *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXVII, núm. 4, pp. 509-535.

- Nuño, Ana, 2004, “Esperando a Alejandra – Diarios”, en *La Vanguardia Digital*. Disponible en: <http://www.lavanguardia.es/web/20031231/51149330710.html> (consultado: 6/I/2003).
- Piña, Cristina, 1991, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta.
- _____, 2007, “Poder, escritura y edición. Algunas reflexiones acerca de la *Poesía completa*, la *Prosa completa* y los *Diarios* de Alejandra Pizarnik”, *Páginas de guarda. Revista de lenguaje, edición y cultura escrita*. núm. 3, otoño, Argentina, pp. 61-77.
- _____, 2012, *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor.
- _____, 2013, “La profanación e inversión del proyecto narrativo”, en Adelaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro (eds.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, Coloquio Internacional Pizarnik de la Sorbonne, París, L’Harmattan, pp. 175-186.
- Pizarnik, Alejandra, 1960-1961, “Diario”, *Mito*, Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel (dirs.), núm. 39-40, Bogotá, noviembre-diciembre, pp. 110-115.
- _____, 1962, “Fragmentos de un Diario”, en *Poesía=Poesía*, Roberto Juarroz (dir.), Buenos Aires, núm. 11-12-13, diciembre, p. 5.
- _____, 1962, “Les Tiroirs de l’hiver”, *La Nouvelle Revue Française*, Rédacteurs en chef Jean Paulhan et Marcel Arland, núm. 113, París, 1 de mayo, pp. 943-947.
- _____, 1968, *Extracción de la piedra de locura*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, 2000, *Poesía completa. (1955-1972)*, Ana Becció (ed.), Barcelona, Lumen.
- _____, 2002, *Prosa completa*, Ana Becció (ed.), Ana Nuño (prol.), Barcelona, Lumen.

- _____, 2003, *Diarios*, Ana Becció (ed. e intro.), Barcelona, Lumen.
- _____, 2010, *Journaux 1959-1971*, Silvia Baron Supervielle, (ed.), Anne Picard (trad.), París, José Corti.
- _____, 2013, *Diarios*, Ana Becció (ed.), Barcelona, Lumen.
- Premat, Julio, 2009, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE.
- Rocco, Federica, 2012, “Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik. Del desdoblamiento a la multiplicación del sujeto”, en Arturo Donati, Emanuele Leonardi, Giovanna Minardi, Assunta Polizzi, *En la otra orilla de la noche. En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*. Roma, ARACNE Editrice, pp. 137-152.
- Tabarovsky, Damián, 2011, “Contra el mainstream literario”, *Replicante*, México, noviembre. Disponible en: <http://revistareplicante.com/> (consultado: 10/VI/2015).
- Venti, Patricia, 2004, “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición”, *Espéculo*, núm. 26. Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero_26/diariosp.html (consultado: 10/IX/2014).
- _____, 2008, “La escritura invisible. Diarios”, en *El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos Editorial, pp. 37-60
- Vrech, Carolina, 2013, “La escritura fragmentaria en los *Diarios*”, en Adelaïde de Chatellus y Milagros Ezquerro (eds.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*, Coloquio Internacional Pizarnik de la Sorbonne, París, L’Harmattan, pp. 151-163.

Lezama Lima y la poesía subjetiva del creador

Lezama Lima and the subjective poetry of the creator

Francisco Javier Hernández Quezada
Universidad Autónoma de Baja California, México

Resumen: En este trabajo reflexiono en torno a la propuesta poética del escritor cubano José Lezama Lima (1910-1976), y subrayo sus precisiones literarias al enfatizar la labor perceptiva del sujeto frente a los fenómenos del mundo; sobre todo, de esta suerte, el papel de la mirada como instancia central del proceso creativo en el escenario –siempre cambiante– de la realidad.

Palabras clave: poesía, subjetividad, imagen, mundo, realidad.

Abstract: In this essay I reflect on the poetic proposal of the Cuban writer José Lezama Lima, and underline the literary details that express when he prioritizes the perceptive work in front of the world; above all, in this way, to the paper that the gaze as central instance of the creative process in the –always changing– scenario of reality.

Keywords: Poetry, Subjectivity, Image, World, Reality.

Recibido: 12 de noviembre 2016

Aceptado: 03 de abril de 2017

Resulta indudable que, desde la perspectiva de José Lezama Lima, el ejercicio poético se convierte en punto de partida para la captación integral de la realidad. Apoyado en el principio rector de que el lenguaje aprehende las sustancias últimas de las cosas, el poeta cubano entiende que semejante labor favorece la manifestación de una expresividad totalizadora, la misma que atrapa el dinamismo del exterior al tiempo que aquél que se despliega, con destreza, en el universo de lo inmaterial. Concretamente hablo de ese ejercicio profundo que permite conocer la lógica del entorno, de sus manifestaciones (de sus ¡potencialidades!). Pero también del rol que el sujeto creativo interpreta después de mirarse de otra manera y comprender que su labor ha de ser la de promover la alteridad de aquellos fenómenos que resultan sugestivos si se observan a través del tamiz fecundante del arte y la invención.

En especial, el interés de Lezama Lima por definir el sentido de la escritura poética se detecta desde su época de juventud (década de los treinta del siglo pasado),¹ momento en el que concibe la necesidad de apuntalar un modelo literario que conjugue los rasgos de lo evidente y trascendental, y además transporte a “una región donde la sobreabundancia [anule] el determinismo empírico y el contrasentido lógico” (Yurkievich, 1997: 487). Poesía, por ende,

¹ En términos generales, esta reflexión juvenil se plasma en el texto “El coloquio con Juan Ramón Jiménez”: diálogo de juventud en donde, como he apuntado en otro lugar, Lezama Lima realiza un “análisis del ejercicio poético: un examen que, cierto, aduce esa serie de pensamientos antropológicos, cercanos al estudio de la identidad, pero que están al servicio de la labor artística. Consecuentemente, para sustentar este diálogo, son repetidas las veces en que Lezama Lima y Juan Ramón traen a colación los nombres de varios autores que, con sus propuestas, explicitan lo que debe y no debe ser la escritura poética. Por sus implicaciones, el más comentado de todo ellos es Paul Valéry: escritor que [...] contraviene el sentido de la poesía, precisamente al apostar por un intelectualismo creativo que recusa las percepciones íntimas y espontáneas” (Hernández Quezada, 2011: 23).

expansiva, que celebra las manifestaciones de la totalidad: considérese, en fin, que su “videncia” (Oviedo, 2002: 152), desde el principio (y desde siempre), produce un significado distinto, disímil, gracias al cual el interlocutor lezamiano descubre múltiples cosas, entre ellas las facetas diversas del contexto en el que se desenvuelve y asume una posición; en el que se relaciona, asimismo, con los demás y configura una visión compleja del exterior.

Por esta razón, la idea central de Lezama Lima es la de transformar la mentalidad atávica de sus congéneres (los cubanos) en pos de contravenir las situaciones que los condicionan y que, en el contexto caribeño, ha supuesto la reválida de la normatividad, del apego a los esquemas trucados que violentan un significado: el de la tradición (Rojas, 2006: 58).

Consecuentemente, el artefacto poético es el medio ideal para que la subjetividad se manifieste y abrevie la efusión dialógica de una mentalidad que, a fuerza de contravenir las verdades, traduzca los secretos del mundo y demuestre algo en particular: que “las infinitas posibilidades del suceder” (González Cruz, 2000: 435) se relacionan también con prácticas de vida, con experiencias del sujeto, las cuales lo trasladan a otra dimensión. Tan es así que Lezama Lima afirma que gracias a los poderes heterodoxos del código poético es fácil demostrar que el universo material se transforma con frecuencia, manifestando eso que Carmen Ruiz Barrionuevo denomina el “mundo de lo incondicionado”: un “mundo” donde

reside la poesía, [...] el mundo superior perdido por el hombre que se encuentra sumido en un mundo causal, plural, temporal y espacial pero que aspira a ese otro mundo de la unidad y de cuya comunicación surge la poesía, porque a la poesía se llega por iluminación y responde a un desafío del ser; nace de la palabra –por la palabra participamos en el verbo universal–, pero no de la palabra cotidiana, sino de la palabra primigenia, tal y como surge de la

imaginación primitiva, que no nos remite a los objetos, sino que los crea, los reproduce y conforma (Ruiz Barrionuevo, 1980: 40).

Como Ruiz Barrionuevo indica, el “mundo de lo incondicionado” es el mundo de lo interior, garante de la irrupción poética y de ese lenguaje singular, autónomo, que cuestiona los esquemas notorios del lugar común; es un “mundo” secreto, invisible e interior, que remite a la idea de la “unidad” y favorece el surgimiento de la percepción total (esto es: de la percepción reveladora). Gracias a ello, Lezama Lima entiende que la poesía es *la* experiencia a solventar, máxime si pensamos en los esquemas conceptuales de la actualidad, vinculados con un tipo de saber que, como menciona Edgar Morin, opera

mediante la selección de datos significativos y de rechazo de datos no significativos: separa (distingue o desarticula) y une (asocia, identifica); jerarquiza (lo principal, lo secundario) y centraliza (en función de un núcleo de nociones maestras) [, en términos de que tales] operaciones, que utilizan la lógica, son de hecho comandadas por principios «supralógicos» de organización del pensamiento o *paradigmas*, principios ocultos que gobiernan nuestra visión de las cosas y del mundo sin que tengamos conciencia de ello (Morin, 1997: 28).

Poeta que busca la trascendencia: Lezama Lima sabe muy bien que la subjetividad descansa en el ojo del observador, aspecto que le permite detectar las partes del conjunto y otorgarles sentidos flexibles que intensifican los efectos de la percepción. “Pues, de acuerdo con Lezama Lima, la subjetividad del creador debe fundamentar los principios poéticos de ese lenguaje indeterminado, profuso, en ocasiones críptico, cuyo objetivo principal es desmantelar la idea de que las convenciones son puertas de ingreso al espacio del cambio y la transformación, y salidas legítimas para

aquellos que respetan el sentido coercitivo de la ley. De ahí que, contrariamente, las visiones subjetivas del yo traduzcan variables problemáticas de la realidad, captando los dejos de una expresión inestable, imprevisible y dialógica que para nada se relaciona con los del sistema de producción; una realidad significativa, dinámica y rizomática, sustentada en la multidimensionalidad de los fenómenos, concebidos –y vistos– como sucesos relevantes del yo.

De esta suerte, insiste Lezama Lima, la apuesta por rescatar el sentido de la *imago*² garantiza que el lenguaje poético enfatice el papel constructor del sujeto y geste el “testimonio del no ser”, ya que, profuso, da fe de lo intangible (de lo incorpóreo) como complemento de la realidad; incluso, de una realidad compleja que, observada desde la óptica artística, establece el “diseño de su progresión” (Lezama Lima, 1977: 152-153). Desde tal criterio, sugiero, nada más ajeno a la especificidad cognitiva de la modernidad que esta manifestación subjetiva del creador: se entiende, ente rebelde que tras manifestarse mediante el código poético, violenta las acepciones selectivas del discurso racional, modificando sus

² De acuerdo con las ideas de Sergio Ugalde Quintana, siempre que nos topamos con dicha categoría, en el corpus lezamiano, estamos obligados a entender que, “en tanto representación mental de los fenómenos de la realidad, es un principio de conocimiento o de contacto con el mundo; de igual manera, [que] es uno de los elementos retóricos más comunes de la poesía. Sin embargo, [tales] facetas no fueron las únicas dimensiones que el poeta destacó. Al adentrarnos en sus ensayos, otros ámbitos empiezan a aparecer: la imagen al ponerse en relación con la historia se acerca a la idea del mito” (Ugalde Quintana, 2011: 60) y a la del arquetipo. En todo caso, hablar del nexo que Lezama Lima establece entre la imagen y la poesía colige la cuestión de que estamos ante un hecho de carácter sagrado, tal como lo expresa en su ensayo “Sobre Paul Valéry” (1945), en el que vincula “esa idea con el término de transubstanciación en Santo Tomás”: “Dios, asegura el padre de la Iglesia, es la figuración; el Hijo, por su parte, es la imagen de él. [...] La percepción visual, entrega, en primera instancia, una representación en la conciencia. El ser de los objetos, al percibirlos, no puede ser sino su representación o su imagen” (Ugalde Quintana, 2011: 58).

esquemas y cuestionando las valoraciones sistémicas de la lógica, como explica Morin. Nada, en consecuencia (insisto), más contraproducente que tal evidencia del interior, si se entiende que la imagen poética es la resultante de una captación sagrada, alejada de la superficialidad de la mirada pragmática que, sabemos, se vuelca en las formas del exterior y no en los valores que afloran en su contraparte: la subjetividad.

Por lo demás, la discusión que Lezama Lima plasma en su importante ensayo “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” evidencia el temprano interés del escritor por reflexionar acerca del ejercicio literario a partir de las exigencias del “paisaje” local y de los sentidos populares concebidos para expresar un deber ser (Cruz-Malavé, 1994: 31). En sí, la discusión supone comprender que si bien existen una serie de condiciones externas que motivan la práctica literaria (las injusticias, las cuestiones raciales, los colores de la estampa local), éstas deben evaluarse con detenimiento y rigor, tomando en cuenta las necesidades creativas del sujeto, antes que las demandas colectivas que existen y reclaman un compromiso puntal. Se indica, así, que el poeta debe ser fiel a la tradición para encontrar las claves de lo trascendental, de lo duradero; pero, a la par, que debe correr riesgos, apostando por lo indeterminado y dejándose llevar por el impulso de sus demonios, resultado del existir.

El poeta, luego, ha de escuchar *su* voz, lo que le permitirá observarse en cuanto tal, es decir, en cuanto ente activo que participa en el espacio social y postula un modelo creativo de inspiración personal, cuyo desarrollo dependerá de los riesgos que asuma y le garanticen la concreción de ese “sistema poético del mundo, y aun de la historia”, apto para subvertir los esquemas formales del “realismo anacrónico” (Sucre, 1990: 157). Lo cierto es que se exige el compromiso (Lezama Lima *dixit*), hecho que delimita un campo de acción: el de la subjetividad; un campo condicionado, en el

que la individualidad no existe o está supeditada a las necesidades afectivas de la participación (Hernández Quezada, 2011: 71-81).

Frente a esto, la sugerencia del poeta conlleva un procedimiento a través del cual el yo *1)* atiende el “impulso” de la “imagen” (Cruz-Malavé, 1994: 6) y *2)* pondera la certeza de que “la riqueza infantil de la creación” (Lezama Lima, 1977: 45) es la fuerza que transforma el exterior: la energía que modifica el paisaje, toda vez que influye en la persona y prescribe su movilidad. De esa manera, la poesía ha de convertirse en el punto de partida de un reconocimiento interior que, a la vez que expresa los códigos alternos del conocimiento personal, evidencia el azar de los conjuntos, de las atracciones, según la propuesta poética que se detecta desde su primera libro publicado: *Muerte de Narciso* (1937): libro en el que se exhibe esa “*imagen* [dinámica,] que se mueve en el espacio de una escritura para exhibir sin pudores su potencia metamórfica” y además en la que se revela esa “dimensión que no existe para la escritura: la superposición de los objetos en una vertical que anhela lo profundo” (Coronado, 2015: 119).

Por supuesto, tal vocación de ruptura y aspiración a conquistar la dinámica subterránea del lenguaje habilita a Lezama Lima a indagar en aquello que es complejo y oscuro, debido a que, como afirma en su famoso ensayo *La expresión americana* (1957), sólo “lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento” (Lezama Lima, 1993: 49). En ese tenor, entiendo, es que la búsqueda de lo trascendental moldea sus indagaciones, hasta el punto de que los hallazgos poéticos que realiza siempre dependen de la representación de aquellas situaciones que, sugestivas, suscitan una fuerza.

Pertinaz en este punto, Lezama Lima sugiere que las limitativas de la “sensibilidad insular” (propias de un sujeto menor) son el resultado de los apegos del perceptor, principalmente al dejarse llevar

por la inmediatez de la realidad y las distorsiones que semejante contacto genera. La idea, por ende, que busca difundir, refiere la urgencia de transformar la “sensibilidad” individual como acción necesaria para difuminar las fronteras insulares y proyectar el sentido original de la creación.

¿Qué supone entonces, para él, el ejercicio estético? Sin duda, la urgencia de establecer una teleología individual que modifique el devenir de la expresión; que transforme la política del(os) afecto(s), con la certeza de que los cambios generados influyan en el devenir social de los sujetos y su personalidad. En esa línea, Lezama Lima se muestra reacio al ejercicio técnico del poema; es decir, al ejercicio preconcebido y sustentado en el método de la razón, ya que comprende que entender de tal manera el trabajo creativo es cosificar el significado de lo inmaterial y, peor todavía, basarse en categorías reconocibles que unifican lo que, por diversos medios, reclama espontaneidad, frescura y distinción. Igualmente, el autor de *Paradiso* (1966) asume que validar el poema en dichos términos colige la frustración de la universalidad, puesto que cada vez que su *performance* se condiciona, según los deseos nativos de la “sensibilidad”, se logra la infatuación “insular”: verdadero dolor de cabeza para quienes consideran que el arte trascendental en poco o en nada se relaciona con los influjos pintorescos del color local y sus medios de difusión.

En virtud de lo mismo, Lezama Lima entiende que es difícil aprehender con una “técnica coherente” los “elementos inefables” (Lezama Lima, 1977: 54) de la experiencia individual. Dispersos e indescifrables (considera), tales “elementos” reclaman una modalidad sugerente, cuya libertad estética fortalece la complejidad de la imagen a rescatar, al tiempo que el desalojo de esa “tensión que provoca la aparición [rígida] del sentido”, logrando que sus “leyes de gobierno sintáctico” (Lezama Lima, 1977: 55) entren en crisis y capten los aspectos más banales de la realidad. Bajo tal criterio,

se entiende el porqué “la lógica maravillosa de las palabras” manifiesta tanto la ley de los cuerpos (y de “las almas disímiles”) como “la vida íntima de los elementos” (Lezama Lima, 1977: 55); huelga decir: esa “vida íntima” que refleja un dinamismo impar, un dinamismo único, el mismo que hace las veces de alternativa simbólica del exterior.

Para Lezama Lima, la necesidad de proponer otro modelo poético –fincado en las parcelas de la subjetividad– descansa en la importancia de modificar el rumbo cubano, dado que, consciente de los males simbólicos, prioriza alternativas viables que favorecen el devenir de la expresión; que también permiten el bosquejo de un modelo teleológico, apto para modificar los hábitos de quienes se dedican al arte y a la cultura, y de quienes disfrutan de este trabajo y exigen una tarea creativa de mayor tenacidad.

Es importante, en tal circunstancia, la implantación de una directriz que libere los influjos de la “sensibilidad”. Y lo es, porque, desde la perspectiva lezamiana, la poesía ha de expresar la apertura epistémica de una percepción que no se queda, en exclusiva, con los datos del exterior sino que, más bien, da un paso más allá y capta el flujo continuo de la otra realidad.³

Sobre este punto, recordemos los argumentos de Cruz-Malavé, para quien el “sistema poético del mundo” lezamiano se constituye en un sistema de integración-transformación colectiva, mediante

³ “Es esta una poesía empedernidamente hedónica. De inmediato se propone como objeto estético, halagador, sensual, suntuario. Deleite ocioso, desinteresado gozo, arrobos beatíficos, saca a quien se entrega al ‘mentidor robador’ por completo de todo menester, de toda vicisitud mundanal. Es juego que escinde el continuo de la normalidad convencional. Posibilita el contacto con otra realidad por desacato al orden del realismo utilitario. Implica interregno festivo, ajeno al dominio de la razón pragmática. Paréntesis tempoespacial, permite ingresar a una esfera autónoma. Estado de excepción donde la función lúdica comulga con la poética, tiende a ritualizarse: lo cultural se vuelve cultural” (Yurkievich, 1997: 485).

el que se postula, individualmente, la mirada compleja del creador y su misión social, si es que se me permite llamarla así:

Contra el peso unívoco [...] de la historia que subordina, margina o limita las posibilidades de creación de lo moderno y de lo americano, Lezama propone este “mito del insularismo”; un sistema poético total cuyo objeto es convertir la marginación de lo contemporáneo y de lo americano, en centro trascendental, en origen de posibilidades infinitas. Centrar la isla de Cuba y centrar su devenir histórico desarraigado, como propone Vitier en *Lo cubano*; volver a la “imagen” paradisíaca de la isla, es esa la meta del “mito del insularismo” en el “Coloquio” (Cruz-Malavé, 1994: 34).

Como explican estas líneas, el planteamiento lezamiano respecto a la creación se resume en el intento de contravenir el mal histórico de la endogamia, y exigir cuotas creativas que eleven la percepción del lector, justamente al comunicarle el significado profundo de la imagen y darle a entender que el cambio radical de la subjetividad se encuentra en la consecución de los objetivos trazados.

Con tal criterio, Lezama Lima comprende que la reincidencia del modelo implica subrayar las posibilidades del poeta, y del lector, debido a que el mensaje transmitido configura la mirada personal de las cosas, según se expresa en su obra cumbre, *Paradiso*, justo en el momento en que reitera los poderes transformativos de la imago y acentúa el detalle de que la separación de los elementos perceptuales es una consecuencia del “sofoco”; es decir, de esa imposición inmediata y no trascendente del exterior, que pronto desaparece al aflorar el rico mundo de la subjetividad, y trastocar el devenir de las formas humanas e inhumanas con las que se establece relación; a este respecto, el poeta apunta, en un diálogo esclarecedor:

El separatismo surge de ese sofoco. Pero sólo nos separamos, en una dimensión de superficie, de aquello que sabemos que es una fuerza demasiado oscura, indomeñable para nuestra progresión. Pero el animal fuerte, toro del demonio, un tanto cegato, apenas precisa que alguien se le quiera separar, lo mima, se encariña con él, de noche revisa las piezas para comprobar el pequeño adormecido. Existe el Eros de lo que se nos quiere escapar, tan fuerte como el conocimiento sexual de la ausencia. En el animal poderoso, la conciencia de lo que se le quiere separar es el nacimiento de un ojo. Entonces siente al lograrse la separación, la pérdida de un tentáculo de visibilidad. Y brama rizando el cielo. Es una hermosa pelea. El espíritu de la separación es instantáneo y por eso llora. Al realizarse tiene que estar ya en otro banco de arena (Lezama Lima, 1988: 118).

El “nacimiento” del “ojo”, el avance del “ojo”, la voluntad del “ojo”; Lezama Lima parte hacia la búsqueda trascendental con los recursos poéticos de la sintaxis y su engendro barroco-suprarreal de *toros endemoniados* que trastocan la percepción. Y no sólo eso, con dichos recursos deja de lado lo más dañino, en relación con la mirada: la “dimensión de superficie”; esa “dimensión” que debe considerarse como complemento de la totalidad: como elemento visual-*superficial*, puesto que de no concebirse en tales términos se corre el riesgo de que el “sofoco” se transforme en una “fuerza demasiado oscura” que imposibilite “la progresión” de la subjetividad y del conocimiento *productivo*: esto es, del conocimiento integrador que revela los cauces internos del mundo material. De tal suerte, Roberto Friol tiene sobrada razón cuando enfatiza la sugestión de la imago en este fragmento, y precisa que son los “ojos” del observador y “su quehacer” analítico los que manifiestan un “frenesí de ver, de mirar, de observar, de contemplar, de vislumbrar”, revelando un “inventario del poder de los ojos” que permiten, por ejemplo, que los “sueños” también sean “vistos” (Friol, 1988: 658).

Pero, volviendo al principio, es de valorarse el planteamiento de Lezama Lima sobre el papel de la poesía como instancia rectora de la mentalidad, y del cambio individual que, entre otras cuestiones, suscita el surgimiento de un sinfín de visiones. Y más, todavía, si se atiende a que el ejercicio poético transforma la realidad observada y permite que el perceptor realice valoraciones efectivas que lo trasladan al territorio del mito y de la religión. Por eso, semejante ejercicio activa el proceso totalizador del conocimiento individual, bajo el criterio de reprimir el “sofoco” y desplegar los vínculos que el “ojo” subjetivo establece cada vez que se vuelca en la revisión de las partes, dejando de lado las precisiones del conocimiento unidimensional y fortaleciendo las que se vinculan con la apertura, con la asimilación. Esto, ulteriormente, permite que el sujeto perceptor (el sujeto poético) conozca las cosas de otra manera y participe de una experiencia espiritual que conecta al yo con lo trascendental-*paradisiaco*; con ese reino de la imago donde nada es lo que parece y la normatividad sistémica está fuera de sitio, particularmente si se insiste en la limitación y el apego a la perspectiva unidimensional.

Vivencia exhaustiva e integradora: para Lezama Lima la relación poesía-subjetividad resulta fundamental, en tanto el autor cubano advierte que esta última es la base para que la expresión se proyecte hacia otra dimensión y ventile los devaneos de un eros que conoce y recupera las variables secretas de la realidad “hasta formular [...] una teoría de la generación que aspira a interrumpir la causalidad natural [y a] fundar un reino donde las leyes de la creación se ejercerían no tanto contra-natura como sobre-natura” (de Armas, 2000: 22).

En conclusión: la propuesta de Lezama Lima estriba en la posibilidad de establecer, con todos sus recursos poéticos, el proyecto teleológico de la imagen; un proyecto que, amparado en las labores cognitivas de la subjetividad, encabeza la labor consciente e

inconsciente de la indagación, de la penetración en el universo de la segunda naturaleza, donde los elementos se comunican intensamente, revelando su significado más profundo, y permitiendo que esta relación fructifique en un conocimiento más amplio de la realidad. O sea, un conocimiento diferente que, descubierto en sus diferentes proyectos, garantiza la legitimidad del caos o de eso que en su poema “Noche insular: jardines invisibles” define como el “rumor de pronto despertado” y que el poeta observa tanto en los rasgos del paisaje externo como en los del interno; apunta Lezama Lima en la primera estrofa:

Más que lebre, ligero y dividido
al esparcir su dulce acometida,
los miembros suyos, anillos y fragmentos,
ruedan, desobedientes son,
al tiempo enemistado.
Su vago verde gira
en la estación más breve del rocío
que no revela al cuerpo
su oscura caja de cristales.
El mundo suave despereza
su casta acometida,
y los hombres contados y furiosos,
como animales de unidad ruinosa,
dulcemente peinados, sobre nubes (Lezama Lima, 2000: 118).

En “Noche insular: jardines invisibles”, Lezama Lima refiere las imágenes del afuera urbano después de ser captadas por la conciencia poética, y de establecerse, aleatoriamente, los márgenes del universo personal. Por tanto, lo primero que se expresa es una focalización: la del “lebre” (animal inerte que, una vez que ha sido visto, o fijado por la mirada) se transforma en algo más: en una especie de proliferación simbólica que, siguiendo los esclarecedores planteamientos de Irlemar Chiampi, suscita la multiplicación

de la imagen y del significado; es decir, la “producción de signos, no entorno a una palabra, sino a un efecto de sentido o semema” capaz de producir “una cadena de signos que buscan tan sólo crear [los efectos de] una verosimilitud intratextual” (Chiampì, 2000: 188). Visto de ese modo, Lezama Lima capta el flujo torrencial de la imagen, revelando el desprecio del “mundo” y mostrando el surgimiento de una serie de figuras enlazadas entre sí que, por un lado y parafraseando el título del poema, muestran las características físicas de la noche habanera y, por otro, los espacios imperceptibles del universo interior. Las relaciones que el poeta establece, en consecuencia, son diversas, y se plasman en un discurso inconsciente pero revelador, que a la vez que esgrime los aspectos perceptibles del paisaje insular, admite el traslado y uso de los significados secretos, de los significados personales, que alimentan la pulsión de la verdadera creatividad (Hernández Quezada, 2011: 28).

En el presente texto, mi objetivo ha consistido en abordar los esquemas literarios de un escritor que, a lo largo de su obra, es fiel a la creencia de que la poesía es una cuestión trascendental, casi religiosa, que reclama esa apertura mental dispuesta a captar de otra manera el mundo de la realidad, o sea, dispuesta a 1) captar sus esencias para después 2) revelar un discurso preadánico, sin culpa alguna, que aliente la transformación perceptiva del yo y de los demás.

En efecto, creo que para agotar el tema se requeriría un trabajo más extenso, que diera fe de todos los procedimientos creativos de Lezama Lima, en sus variables poéticas, narrativas y ensayísticas. Pero, sin duda, hablar de este autor es hablar de un autor hiperbólico, que rebasa cualquier tentativa de simplificación, principalmente si partimos de la consideración de que su obra, llena de referencias y valoraciones crípticas, exige el desarrollo de una crítica valorativa, que indague, puntualmente, en la estructura profunda de las obras y revele “las constantes y regularidades que rigen la

conformación del sistema; los nexos, los vínculos y relaciones que permiten la integración” (Carrió Mendía, 1988: 341).

Con lo anterior, Lezama Lima concibe un proyecto trascendental, en el que importa la mirada del sujeto, pero sobre todo, lo que trae consigo en sus adentros y lo diferencia de los demás; asimismo (agreguese), en el que importa la renuncia del esquema, de la perspectiva unívoca y simplificadora que convierte la existencia del sujeto en una vivencia pueril, desvinculada de las sugerencias y pulsiones secretas.

Bibliografía

- Armas, Emilio de, 2000, “La poesía del Eros cognoscente”, en José Lezama Lima, *Poesía*, Emilio de Armas (ed.), 2ª edición, Madrid, Cátedra, pp. 11-72.
- Carrió Mendía, Raquel, 1988, “La imagen histórica en *Paradiso*”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.), México, Colección Archivos, SEP, pp. 539-555.
- Coronado, Juan, 2015, “Gongorismo de Lezama”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Sergio Ugalde Quintana (eds.), *Banquete de imágenes en el centenario de José Lezama Lima*, México, Colmex, pp. 109-130.
- Cruz-malavé, Arnoldo, 1994, *El primitivo implorante. El “sistema poético del mundo”*, Amsterdam/Atlanta, Editions Rodopi B. V.
- Chiampi, Irlema, 2000, *Barroco y modernidad*, México, FCE.
- Friol, Roberto, 1998, “Capítulo VI. Los ojos”, en José Lezama Lima, *Paradiso*, Cintio Vitier (editor), México, Colección Archivos, SEP, pp. 658-659.
- González Cruz, Iván, 2000, *Diccionario. Vida y obra de José Lezama Lima*, Valencia, Generalitat Valenciana.

- Hernández Quezada, Javier, 2011, *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima*, México, Universidad Iberoamericana Puebla/Gobierno del Estado de Puebla.
- Lezama Lima, José, 1977, *Obras completas*, t. II, Aguilar, México.
- _____, 1988, *Paradiso*, Cintio Vitier (ed.) México, Colección Archivos, SEP.
- _____, 1993, *La expresión americana*, Irlemar Chiampi (ed.), México, FCE.
- _____, 2000, *Poesía*, Emilio de Armas (ed.), 2ª edición, Madrid, Cátedra.
- Morin, Edgar, 1997, *Introducción al pensamiento complejo*, Marcelo Pakman (trad.) 3ª reimpresión, Barcelona, Gedisa Editorial.
- Oviedo, José Miguel, 2002, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, 1ª reimpresión, Madrid, Alianza Editorial.
- Rojas, Rafael, 2006, *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona, Anagrama.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen, 1980, *El "Paradiso" de Lezama Lima (Elucidación crítica)*, Madrid, Ínsula.
- Sucre, Guillermo, 1990, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 1ª reimpresión, México, FCE.
- Ugalde Quintana, Sergio, 2011, *La biblioteca en la isla. Una lectura de La expresión americana, de José Lezama Lima*, Madrid, Editorial Colibrí,
- Yurkievich, Saúl, 1997, *Suma crítica*, México, FCE.

Experiencia, aburrimiento y legibilidad en tres cuentos de Roberto Bolaño

Experience, Boredom and Legibility in three stories by Roberto Bolaño

Bernardo Patricio Rocco Núñez
Universidad de Chile, Chile

Resumen: El presente artículo estudia el conjunto de cuentos “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978” y “Vagabundo en Francia y Bélgica” pertenecientes al libro *Putas Asesinas* (2001) de Roberto Bolaño, con el objetivo de comprender la representación de la crisis de la experiencia moderna. En este sentido, se exploran las relaciones entre la temática de la locura, el trauma del exilio chileno y el estado de aburrimiento. En consecuencia, se muestra cómo el viaje del sujeto moderno manifiesta una genealogía conceptual que haría legible la historia chilena contemporánea.

Palabras clave: experiencia, locura, exilio, aburrimiento, viaje.

Abstract: This article studies the short stories “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978” and “Vagabundo en Francia y Bélgica” belonging to *Putas Asesinas* (2001) by Roberto Bolaño, with the goal of understanding the representation of the crisis of the modern experience. In this sense, the relationships between the subjects of madness, the trauma of the Chilean exile and the state of boredom are explored. In short, it shows how the journey of the modern subject manifests a conceptual genealogy that would make contemporary Chilean history legible.

Keywords: Experience, Madness, Exile, Boredom, Journey.

Recibido: 10 de septiembre de 2016

Aceptado: 1 de marzo de 2017

Introducción

El conjunto de relatos “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978” y “Vagabundo en Francia y Bélgica” pertenecientes al libro de cuentos *Putas Asesinas* (2001) de Roberto Bolaño, conforman en sí mismos una continuidad narrativa¹ que da cuenta del viaje de B por Latinoamérica y Europa. La importancia de analizar estos relatos estriba en la aproximación narrativa que Bolaño realiza sobre la experiencia del exilio chileno mediante el uso de la perspectiva temática de la locura en la configuración de la trama, así como en la exploración existencial del estado de aburrimiento y las consecuencias trágicas que el trauma de la dictadura ejerce sobre los personajes.

En términos generales, los cuentos narran desde la perspectiva de un narrador omnisciente, tres distintos episodios en la biografía de B: las vacaciones con su padre en Acapulco, su experiencia con la comunidad de exiliados chilenos en Barcelona, así como sus andanzas por las ciudades de París y Bruselas. Esto hace pensar que en el centro de la continuidad biográfica y geográfica estructurada en torno a los diferentes viajes de B se encuentra la representación de la crisis de la experiencia del exilio y del exiliado, la cual es narrada, como se advirtió, a partir del tratamiento temático de la locura, el exilio y el estado de aburrimiento que, por sus afinidades conceptuales, permiten la reflexión sobre las consecuencias existenciales que tuvo la dictadura militar sobre una parte significativa de la población chilena.

¹ Bolaño apunta en el prólogo “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” a la continuidad narrativa que se percibe en los tres cuentos seleccionados: “1) Nunca aborde los cuentos de uno en uno. Si uno aborda los cuentos de uno en uno, honestamente, uno no puede estar escribiendo el mismo cuento hasta el día de su muerte. 2) Lo mejor es escribir los cuentos de tres en tres, o de cinco en cinco” (Bolaño, 2014: 7).

La intención metodológica del análisis consistirá, entonces, en rastrear conceptualmente —a través de autores de diversa tendencia— las formas que asume en los relatos la experiencia moderna de la locura, el exilio y el aburrimiento, y que permitirían hacer legible la historia chilena. Más que indagar procedencias teórico-conceptuales surgidas de alguna matriz de conocimiento específica, es significativo descubrir el derrotero de referencias discontinuas que conectan los relatos de Bolaño con la historia de la memoria chilena y latinoamericana. De esta manera, lo que el escritor chileno genera en los tres cuentos correspondería a una “estética de la memoria” que: “nos interpela para sacudir el velo anestésico —y amnésico— que nos rodea” (Aguilar, 2015: 125-126). En otras palabras, las voces que modulan distintas visiones de la memoria traumática al interior del conjunto de cuentos: “enfatan las fracturas, los huecos, las imposibilidades y nos recuerdan una vez más que en la buena literatura se pueden hallar reflexiones que permitan dilucidar los conflictos que se debaten en el seno de la cultura postdictatorial y nos permiten dialogar con ella” (Fandiño, 2010: 412).

De este modo, las interrogantes que orientarán el análisis literario pueden ser formuladas de la siguiente manera: ¿Por qué el viaje del sujeto moderno derivado de la experiencia del *exilio como locura* o de la experiencia de la *locura como exilio* permitiría mediante la representación del estado de aburrimiento hacer legible la historia reciente chilena? ¿Qué función particular podría desempeñar el estado de aburrimiento en la posibilidad de volver sobre el debate público en torno al período histórico y traumático de la dictadura militar chilena?

Aburrimiento y desastre

El cuento “Últimos atardeceres en la tierra” relata el viaje de vacaciones emprendido por B y su padre desde Ciudad de México al balneario de Acapulco en la costa oeste. Más allá de narrarse algunos incidentes que resaltan la distancia emocional existente entre padre e hijo —como se evidencia en la historia sobre el caballo Zafarrancho o en la escena de la pérdida de la billetera en una salida en bote— el cuento destaca por el dominio absoluto que la atmósfera de tedio ejerce sobre la experiencia de viaje de B y que anticipa también el desastre, es decir, la pelea con la cual se da fin al relato:

Y luego se acaba el paréntesis, se acaban las cuarentaiocho horas de gracia en las cuales B y su padre han recorrido algunos bares de Acapulco, han dormido tirados en la playa, han comido e incluso se han reído, y comienza un período gélido, un período aparentemente normal pero dominado por unos dioses helados [...] unas horas que en otro tiempo, tal vez cuando era adolescente, B llamaría *aburrimiento*, pero que ahora de ninguna manera llamaría así, sino más bien *desastre*, un desastre peculiar, un desastre que por encima de todo aleja a B de su padre, el precio que tienen que pagar por existir (Bolaño, 2014: 257).

En apariencia, la cita resulta bastante enigmática, no obstante, deja entrever dos momentos distintivos en la experiencia de viaje de B, configurando a su vez un tono que permeará los próximos dos relatos: el aburrimiento y el desastre. Precisamente, el contrapunto entre el estado de aburrimiento y el evento desastroso —la pelea que se avecina— permite que irrumpa la legibilidad histórica sobre el trauma de la dictadura chilena. En un momento en que el padre de B se encuentra jugando a las cartas junto a un exclavadista mexicano, el narrador refiere los pensamientos que tiene B mientras contempla con aburrimiento la escena:

Nunca más volverán a viajar juntos, piensa B. Eso es todo. Lucha Villa canta en el *juke-box* y B piensa en Gui Rosey, poeta menor desaparecido en el sur de Francia. Su padre reparte las cartas, se ríe, cuenta historias y escucha historias que rivalizan en sordidez. B recuerda cuando volvió de Chile, en 1974, y fue a verlo a su casa. Su padre se había roto un pie y estaba leyendo en la cama un periódico deportivo. Le pregunto cómo le había ido y B le contó sus aventuras. Sucintamente: las guerras floridas latinoamericanas. Estuvieron a punto de matarme, dijo. Su padre lo miró y se sonrió. ¿Cuántas veces?, dijo. Por lo menos dos, respondió B. Ahora su padre se ríe a carcajadas y B trata de pensar con claridad. Gui Rosey se suicidó, piensa, o lo mataron, piensa. Su cadáver está en el fondo del mar (Bolaño, 2014: 260).

La cita conduce el análisis hacia tres elementos distintivos que, mediante la oblicuidad de la alusión histórica y la soterrada continuidad de ciertos eventos trágicos, hacen legible la dictadura chilena. El primer elemento corresponde a la mención que hace B del poeta Gui Rosey. Al principio del relato, el narrador indica que B ha llevado consigo una antología de poetas surrealistas franceses. Es precisamente en torno a la misteriosa desaparición de Rosey que el narrador cuenta la historia sobre el exilio de estos escritores durante la ocupación alemana de Francia. En otras palabras, la descripción que hace el narrador de la huida de los poetas franceses hacia los Estados Unidos actualiza la problemática del exilio, las desapariciones y los crímenes masivos perpetrados durante la II Guerra Mundial.

El segundo elemento refiere los recuerdos que tiene B sobre su viaje a Chile en plena dictadura militar y que actúa como un: “pasado que se actualiza, que se aferra al presente para no reconciliarse con el olvido” (Aguilar, 2015: 126). Este aspecto no sólo actualiza especularmente las trágicas similitudes de la guerra europea y la dictadura militar chilena, sino que también conecta, genealógica-

mente, ambos eventos con el tercero: las guerras floridas latinoamericanas. La alusión a las guerras mesoamericanas precolombinas tiene un doble propósito, por una parte, la mención metonímica de este tipo de guerra ritual apunta a los sacrificios humanos cometidos por los pueblos mesoamericanos en contra de sus enemigos y, por otra parte, está aludiendo también, ya a un nivel alegórico, a las diversas dictaduras latinoamericanas que florecieron bajo el amparo estadounidense durante la década de los setentas.

En consecuencia, el estado de aburrimiento de B no sólo hace legible de forma oblicua la historia reciente de Chile, sino que, a su vez, canaliza —enmascarando— la tensa relación no desatada entre padre e hijo. De esta manera, la escena final viene a sustituir la tensión no liberada entre ambos personajes bajo la premisa de la suspensión de la acción que se avecina: la pelea a desatarse entre los jugadores del club nocturno. Asimismo, se abre la posibilidad, debido a la inconclusividad que presenta el relato, de posponer la consumación de la violencia, la cual se concretizará trágicamente en el cuento “Días de 1978”. Es en este cuento, en definitiva, donde la crisis de la experiencia moderna del sujeto se revelará en toda su magnitud bajo el signo de la locura, el exilio y el aburrimiento.

Locura como exilio o viceversa

El cuento “Días de 1978” incorpora la voz narrativa de un autor implícito o implicado, dadas las libertades y la independencia de criterio que se concede a sí mismo, lo que hace pensar que el tratamiento más directo de la materia narrativa tiene como propósito desbordar el andamiaje enunciativo de los cuentos: “La hora de la discusión, por lo demás, no es la más apropiada, las primeras luces de Barcelona suelen enloquecer a algunos trasnochadores, a otros los dotan de una frialdad de ejecutores. Esto no lo digo yo, esto lo piensa B y consecuentemente sus respuestas son gélidas, sarcásti-

cas, un *casus belli* más que suficiente para las ganas de pelear que tiene U” (Bolaño, 2014: 265). La interrupción de la continuidad discursiva o la anulación de la distancia estética correspondiente a la narración omnisciente mediante la intrusión de la frase “no lo digo yo, esto lo piensa B” del autor implícito reafirma el propósito de fijar una perspectiva narrativa que recuerda al lector que detrás del entramado ficticio se encuentra la voz de un autor; sin embargo, también recuerda la posición ideológica y la distancia crítica que sostiene el autor con respecto al exilio político chileno. Esta homología identitaria permite al autor contrastar su propia experiencia biográfica en México y España con la experiencia de los chilenos exiliados en el mundo. A esta complejidad narrativa, se agrega también la incorporación de la historia intercalada contada por B que hace referencia a la película rusa *La pasión de acuerdo a Andrei Rubliov* (1966) del director Andrei Tarkovsky. Al respecto, todo indica que la inclusión del drama histórico sobre la vida del pintor ruso del siglo XV del mismo nombre tiene como propósito servir de contrapunto alegórico de la vida de B.

La representación de la llegada de B a la ciudad de Barcelona configura la experiencia del exilio chileno bajo el prisma trágico de la locura y sus consecuencias: el suicidio de U. No obstante, B no está ni loco ni es un exiliado, al contrario, es un *flâneur* que atestigua mediante su estado de aburrimiento el drama de los chilenos exiliados por la dictadura de Pinochet. Al respecto, B comparte con esta comunidad algo que para Edward Said es fundamental en la comprensión de exilio, es decir, la experiencia solitaria que, según el crítico palestino, consiste esencialmente en estados discontinuos del ser (Said, 2002: 140). En los tres cuentos, tal experiencia solitaria y discontinua es reproducida especularmente a través de la fragmentariedad misma de la construcción narrativa que da cuenta del tránsito biográfico de B: “Aquí podría terminar la historia. B detesta a los chilenos residentes en Barcelona, aunque él, irreme-

diablenamente, es un chileno residente en Barcelona. El más pobre de los chilenos residentes en Barcelona y también, probablemente, el más solitario. O eso cree él” (Bolaño, 2014: 266). La cita refleja la discontinuidad o interrupción narrativa expuesta por la advertencia del autor implícito quien afirma simultáneamente su poder sobre la continuación de la historia y de lo que piensa B de sí mismo. Al respecto, es bastante decisivo lo que Bolaño piensa sobre la experiencia del exilio² a la luz del sentimiento de rencor que siente B hacia U y de la experiencia diametralmente opuesta que vive el personaje entre la comunidad de exiliados chilenos en Barcelona:

por el aire de Europa suena una cantinela y es la cantinela del dolor de los exiliados, una música hecha de quejas y lamentaciones y una nostalgia difícilmente inteligible. ¿Se puede tener nostalgia por la tierra en donde uno estuvo a punto de morir? [...] La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por otros escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira (Bolaño, 2004: 43).

² A través del sentimiento de rencor de B, el escritor canaliza críticamente el agotamiento de las relaciones simbólicas entre memoria-trauma y comunidad-exilio chileno. Al respecto, Nelly Richard alude a este fenómeno de desgaste al interior de la izquierda chilena de la siguiente manera: “La izquierda del ‘frente cultural opositor’ había comenzado privilegiando aquellas manifestaciones ritualizadoras de un ‘nosotros’ arraigado en tradiciones comunitarias (el folklore, la música popular, etc.) que conmemoraban el pasado a través de actos-símbolos como el festival o el homenaje: manifestaciones de rescate de la memoria histórica y de reconstitución de los nexos de sociabilidad, destinadas a una comunidad ansiosa de compartir con el Chile sacrificial el ethos de su cultura mártir. Si bien muchas de estas manifestaciones entraron en crisis por el agotamiento de sus formatos expresivos y de sus marcos orgánico-partidarios a medida que iban pasando los años de la dictadura, no por eso la izquierda tradicional dejó de favorecer siempre un tipo de cultura ‘nacional en sus raíces y ‘popular en sus contenidos” (Richard, 1994: 59-60).

Sin embargo, es la constante exploración de la subjetividad de B por sobre la música hecha de lamentaciones y nostalgia lo que termina situándolo inexorablemente bajo el dominio del exilio. No es sorprendente entonces que Said haga hincapié sobre este punto cuando se refiere a la alternativa de vida que el exilio representa para el exiliado con respecto a las instituciones que dominan la vida moderna: “Exile is not, after all, a matter of choice: you are born into it, or it happens to you. But, provided that the exile refuses to sit on the sidelines nursing a wound, there are things to be learned: he or she must cultivate a scrupulous (not indulgent or sulky) subjectivity” (Said, 2002: 146-147). Es precisamente el cultivo escrupuloso de la subjetividad de B lo que permite que aflore su estado de aburrimiento. Por lo tanto, no es la experiencia del exilio o la locura lo que vuelve legible la dictadura chilena, sino al contrario, es su estado de aburrimiento que, visibilizando la experiencia de la dictadura, expone las rupturas que la experiencia de la locura y el exilio ejercen sobre los personajes del cuento. Es decir, la presencia en el cuento de la dinámica entre la *locura como exilio* o del *exilio como locura* manifiesta tanto el anverso como el reverso de la alienación del exiliado. Esto también se relaciona con la posibilidad de escribir una historia sobre los límites de la locura que dé cuenta de lo que una cultura rechaza, permitiendo revelar en la experiencia límite del sujeto moderno, el centro de su estructura trágica (Foucault, 2009: XXIX-XXX).

El cuento “Días de 1978” interroga esencialmente lo que la cultura chilena, durante décadas, rechazó sobre los límites de la experiencia de la dictadura mediante la representación literaria de las relaciones entre la experiencia de la locura y la experiencia del exilio. En consecuencia, el cuento manifiesta la estructura trágica que yace en los orígenes de la historia chilena –el golpe de estado de 1973– a través de la tensión temporal y espacial entre ambas experiencias simbolizadas por el personaje de U. La estructura trágica

ca propiamente tal se desarrolla en torno a las noticias esporádicas que B va recibiendo sobre la experiencia del exilio y la locura de U en Barcelona. La primera noticia que recibe sobre U ocurre luego de que ambos se encuentran en una fiesta de exiliados chilenos que casi termina en una pelea. La noticia de la internación psiquiátrica de U provoca en B una sensación de placer y victoria alimentada por el rencor que siente hacia U. No obstante, este sentimiento negativo poco a poco empieza a alimentar también su propia imaginación:

Lo imagina en el psiquiátrico de Sant Boi, lo ve atado a una silla, retorciéndose de rabia mientras unos médicos (o la sombra de unos médicos) le aplican electrodos a la cabeza. Un tratamiento de esa naturaleza, piensa, tal vez pueda empequeñecer a una persona alta. Todo parece absurdo. Antes de quedarse dormido se da cuenta de que su deuda con U ya está saldada. Sin embargo la historia no ha acabado. B lo sabe. Y sabe también que su historia con U no es una vulgar historia de rencores (Bolaño, 2014: 268-269).

Si bien la escena sobre el tratamiento psiquiátrico de U se atiene a la dinámica interna típica de un manicomio, no significa que haya realmente sucedido de la manera que se describe. Aunque, sí actualiza un cierto imaginario social con respecto a la ciencia psiquiátrica y sus procedimientos médicos. El otro aspecto relevante que la cita expone es la intromisión nuevamente del autor implícito en la historia. Esto se debe a que el autor realiza el gesto contrario mediante la desautorización de la idea de que la historia entre B y U ha terminado con la internación de U en un psiquiátrico. Es decir, el autor conduce la lectura hacia el significado que realmente pretende convenir en el cuento: la legibilidad de la dictadura chilena.

Durante un tiempo B pierde todo interés por saber lo que ocurre con U y su esposa para volver como indica el narrador: “a su

cotidianidad que es una manera de decir que vuelve a su propia locura o a su propio aburrimiento” (Bolaño, 2014: 271). El narrador no sólo está equiparando la cotidianidad de B con la locura y el estado de aburrimiento, sino que también, entrega las pistas sobre la existencia de una relación, no explorada, entre la experiencia del exilio y locura de U y el estado de aburrimiento de B. No obstante, tal estado será momentáneamente suspendido durante una cena de ambiente fúnebre que dará paso a la descripción de una película rusa por parte de B y a los prolegómenos del desenlace trágico del relato: el intento de suicidio de U y su posterior ahorcamiento en un bosque. De todos modos, el estado de aburrimiento de B reaparecerá en el relato “Vagabundo en Francia y Bélgica” bajo una nueva forma: el deseo diferido.

Aburrimiento y legibilidad

En el transcurso del análisis de los cuentos, se ha puesto hincapié en la importancia de la atmósfera de tedio que permea los relatos, así como del estado de aburrimiento de B para la comprensión de la dictadura chilena. Sin embargo, ¿qué es concretamente el aburrimiento? Si bien el término está generalmente asociado a la pérdida de sentido de la existencia, también concierne la experiencia subjetiva, la temporalidad y la relación del individuo con la sociedad moderna. En el ensayo “The Storyteller”, Walter Benjamin subraya la importancia de las condiciones cada vez más escasas del estado de relajamiento en el proceso de asimilación de una historia. En otras palabras, Benjamin está aludiendo al papel determinante que el estado de aburrimiento juega en la comprensión de la experiencia: “Boredom is the dream bird that hatches the egg of experience” (Benjamin, 2007 :100). En este sentido, la presencia en los relatos de Bolaño de la experiencia del aburrimiento permite suponer que la intención subyacente de los cuentos consiste en

la “incubación” de una determinada experiencia. Precisamente, es durante el proceso de asimilación o lectura de los cuentos donde emerge una singular mirada sobre la experiencia de la dictadura chilena, lo cual consecuentemente crea las condiciones de posibilidad para su comprensión al interior de la ficción o *dream bird*.

Para Adam Phillips, el aburrimiento consiste en un: “state of suspended anticipation in which things are started and nothing begins, the mood of diffuse restlessness which contains that most absurd and paradoxical wish, the wish for a desire” (Phillips, 1993: 68). Este paradójico deseo, se verá diferidamente confirmado, como se estudiará más adelante, en el cuento “Vagabundo en Francia y Bélgica” cuando B se encuentre con M, la hija de un exiliado chileno. La importancia que adquiere el desenlace del relato se relaciona con el hecho que el estado de aburrimiento o el ansia de un deseo canaliza precisamente el deseo de B por dar sentido a la crisis de la experiencia moderna encarnada por el golpe de estado chileno.

En el caso del conjunto de cuentos analizados, todo parece indicar que la crisis de la experiencia del sujeto moderno remite también a la crisis política chilena: el golpe de estado de 1973. Esta doble crisis personal e histórica permite comprender el origen del odio que siente B hacia U y por ende explicar su persistente estado de aburrimiento. Al respecto, es significativo mencionar la etimología de la palabra francesa *ennui*:

Strictly related to *melancholy*, and constituting a sort of *trait d'union* with boredom, is the concept of *ennui*. The term entered the French language probably between the twelfth and thirteenth century and etymologically comes from the Latin *odium* and the late Latin expressions *inodiare*, “to hold in hatred,” or *in odio esse*, “to object of hate”: it connotes thus a hatred of the world and of oneself, with a somewhat stronger tone than *acedia* and *melancholy* that brings it closer to modern boredom. Today, albeit with many

ambiguities, French still uses the term *ennui* for boredom, and so do Italian with the cognate *noia*, whereas Spanish *enojo* (rage, anger) and even the English *annoy* retain a signification closer to the original. (In Spanish boredom is expressed as *aburrimiento*, whose etymology –from the Latin *ab-horrere*, to hold in horror, to abhor– is close to *odium/ennui*) (Dalle, 2009: 9).

La relevancia de la explicación etimológica radica en la existencia de una estrecha relación semántica entre el estado de aburrimiento y el estado de enojo u odio. No obstante, ¿qué implicancia tiene esta relación semántica para la comprensión del relato? En especial, cuando se piensa que la historia entre B y U no es “una vulgar historia de rencores” (Bolaño, 2014: 269) como afirma el autor implícito de “Días de 1978”. Antes de responder la pregunta es importante señalar que el conjunto de relatos manifiesta no sólo un discurso literario sobre la experiencia de la locura y el exilio, sino que también actualiza una forma de discurso definido como un discurso moderno sobre el aburrimiento que alude a una retórica de la reflexión, entendida como el cruce entre:

boredom as an experience of subjective crisis and boredom as an empirically conditioned social phenomenon. On one hand, to explicate nihilistic dynamic of the experience not ontologically but historically, and on the other, to grasp its pervasiveness not sociologically but philosophically. It is necessary [...] to attend to the rhetoric of reflection, to the way of thinking about subjective experience boredom exemplifies. Even in its most quotidian manifestations [...] boredom embodies a specifically modern crisis of meaning (Goodstein, 2005: 4-5).

La propuesta de una retórica de la reflexión junto a lo expuesto sobre la relación entre aburrimiento y enojo permite responder la interrogante enunciada anteriormente. En primer lugar, se confirma la intención que se pretende realmente convenir en el cuento

—la legibilidad de la dictadura chilena— por sobre la experiencia misma de la locura y del exilio de los personajes. En segundo lugar, surge la necesidad de explicar la dinámica histórica presente en el cuento con el objetivo de entender las causas del estado de aburrimiento de B. En tercer lugar, la misma representación literaria de la crisis moderna del significado de la existencia —la dictadura militar chilena— exige también la comprensión filosófica de la experiencia de aburrimiento de B. De esta manera, es la aproximación filosófica al discurso moderno del aburrimiento encarnado por el personaje de B lo que permite interpretar los cuentos como una velada alegoría de la dictadura militar chilena.

Happy End o la postergación del deseo

Hacia el final del cuento “Días de 1978” B narra durante una cena la película rusa *La pasión de acuerdo a Andrei Rubliov* (1966) del director Andrei Tarkovsky a la chica pálida y U. Como se mencionó, la película actúa como un contrapunto alegórico de la biografía de B: la tensa relación no resuelta entre padre e hijo. En este sentido, la película funciona también como un elemento anti-climático del suicidio de U: “Y ahí acaba la película. Cuando B deja de hablar, U está llorando [...] Adiós, les dice a los dueños de la casa. Y se va. Sólo cuando llega al portal [...] se da cuenta de que no le contó a U la película, sino a sí mismo. Aquí debería acabar este relato, pero la vida es un poco más dura que la literatura” (Bolaño, 2014: 277). Nuevamente el autor implícito interviene la narración para anunciar de forma oblicua que la tragedia se avecina en la próxima página. No obstante, la tragedia dará paso al final feliz o al menos se impondrá como una promesa con la cual el cuento “Vagabundo en Francia y Bélgica” finaliza y deja en suspenso: la posible relación amorosa entre B y M. Un poco antes que el cuento termine, la sospecha de una posible relación afectiva entre ambos personajes

se materializa en el momento en que M acaba la lectura en voz alta de una lista de los futuros colaboradores de la próxima revista *Luna Park* 3. Es particularmente el suspenso y la sospecha junto al vagabundeo de B por ambas ciudades europeas lo que exige un análisis más detenido sobre el estado de aburrimiento desde el ámbito filosófico.

Por un acto gratuito o de aburrimiento, B decide pasar cinco meses viajando por Francia y Bélgica mientras lee novelas policíacas y recuerda a los escritores que participaron de la revista *Luna Park*, en especial Henri Lefebvre. Como indica el narrador, durante su estadía en París B se dedica a vagar por la ciudad:

A veces llega hasta las puertas de un museo, pero nunca entra. A veces llega hasta las puertas de un cine y durante largo rato se queda contemplando las fotografías y luego se va. Compra libros que hojea y no termina nunca de leer. Come en restaurantes desconocidos y las sobremesas son largas, como si en vez de estar en París estuviera en el campo y no tuviera nada mejor que hacer que fumar y beber infusiones de manzanilla. Una mañana, después de haber dormido un par de horas, B toma un tren para Bruselas. Allí tiene una amiga, una chica negra hija de un exiliado chileno y de una ugandesa, pero no se decide a llamarla por teléfono. Durante unas horas pasea por el centro de Bruselas y luego echa a andar hacia los barrios del norte, hasta que da con un hotel (Bolaño, 2014: 283).

El personaje deambula solitariamente de lugar en lugar desarrollando actividades que no empieza, deja a medio camino o no termina. Este devenir inconcluso, espontáneo y azaroso de pura potencialidad del ser es lo que impulsa a B a viajar a su próximo destino: Bruselas. Sin embargo, el deambular de B no corresponde verdaderamente a la manifestación de una curiosidad insaciable por conocer otras realidades, sino al contrario expresan el profundo aburrimiento que experimenta el personaje. Al respecto,

Martin Heidegger analiza tres formas o estados de aburrimiento –aburrirse por algo, aburrirse con algo y profundo aburrimiento– que permitirían desentrañar el significado del devenir de B por Latinoamérica y Europa. A partir de la distinción de estos tres grados de aburrimiento Heidegger postula que la experiencia del aburrimiento se intensifica progresivamente a través de estas formas hasta alcanzar la figura del profundo aburrimiento,³ las cuales convergen a su vez en dos momentos estructurales que definen la esencia del aburrimiento: quedar vacío y quedar suspenso (Heidegger, 1995: 133-134). De esta manera, para el filósofo alemán el aburrimiento consiste en una “sintonización” fundamental de la existencia contemporánea. Más precisamente, el aburrimiento es: *“the entrancement of the temporal horizon, an entrancement which lets the moment of vision belonging to temporality vanish”* (Heidegger, 1995: 153; cursivas en el original). La importancia de la reflexión de Heidegger sobre el aburrimiento radica en la posibilidad de comprender la esencia del tiempo, de cómo el aburrimiento está

³ Agamben señala con respecto a la noción de aburrimiento de Heidegger que el profundo aburrimiento: “appears as the metaphysical operator in which the passage from poverty in world to world, from animal environment to human world, is realized; at issue here is nothing less than anthropogenesis, the becoming Da-sein of living man. But this passage, this *becoming*-Dasein of living man (or, as Heidegger also writes in the course, this taking on of the burden which, for man, is Dasein), does not open onto a further, wider, and brighter space, achieved beyond the limits of the animal environment, and unrelated to it; on the contrary, it is opened only by means of a suspension and a deactivation of the animal relation with the disinhibitor. In this suspension, in this remaining-inactive (*brachliegend*, lying fallow) of the disinhibitor, the animal’s captivation and its being exposed in something unrevealed can for the first time be grasped as such” (Agamben, 2004: 68). Para luego concluir que el Dasein es simplemente: “an animal that has learned to become bored; it has awakened *from* its own captivation *to* its own captivation. This awakening of the living being to its own being-captivated, this anxious and resolute opening to a not open, is the human” (70).

profundamente enraizado en el tiempo actual (Heidegger, 1995: 133). El hecho que el aburrimiento tenga sus raíces en el tiempo contemporáneo o se inserte en la temporalidad del aquí y el ahora permite explicar cómo la experiencia del aburrimiento de B manifiesta una temporalidad específica, dando cuenta del tiempo de la dictadura militar chilena. Es decir, el aburrimiento de B representa el umbral trágico de la legibilidad histórica en que la experiencia del exilio y la locura de U, junto al suspenso de la posible relación amorosa entre B y M, enuncia subrepticamente la experiencia chilena con la violencia:

Mientras M se cambia B se sienta en un sillón y se pone a hojear el *Luna Park* pero pronto se aburre, como si el *Luna Park* y el pequeño apartamento de M fueran incompatibles, así que se levanta y se dedica a mirar las fotos y los cuadros que están colgados de las paredes y luego el único estante de libros de la sala [...] entre los que reconoce algunos libros del padre de M [...] ensayos políticos, una historia del golpe de Estado, un libro sobre las comunidades mapuches, que lo hacen sonreír con incredulidad y también con un ligero estremecimiento que no comprende [...] hasta que de pronto M aparece en la sala [...] y B la observa atravesar la sala semidesnuda o semivestida, y eso más los viejos libros del padre desaparecido le parecen una señal. ¿Una señal de qué? Lo ignora. Una señal terrible, en todo caso (Bolaño, 2014: 286).

Durante el momento de la espera, el aburrimiento de B reaparece dando paso a la contemplación de un entorno tapizado de fotos y cuadros que reflejan –revelando– la biografía de M y el pasado reciente de Chile. Es en este tránsito espontáneo de carácter temporal donde B repasa el pasado familiar de M, y en el cual también irrumpe –bajo la forma gráfica del libro– la historia del golpe de estado chileno: el momento de legibilidad histórica. No obstante, B es incapaz de comprender el sentimiento de estremecimiento que le envuelve y que nace precisamente de la

experiencia de contemplar aquella iconografía que lo sitúa en una cierta temporalidad trágica u orden de tipo historiográfico. Al final, el aburrimiento de B es repentinamente interrumpido por la presencia de otra imagen muy distinta –una iconografía del deseo u erótica– encarnada por M.⁴ Un deseo que, de todas maneras, se desenvuelve a medias, inconcluso en su desarrollo, mitad expuesto mitad oculto, pero que fuerza a B a la exploración de su posible significado: la señal.

El estado de aburrimiento hace que B perciba, en la señal que surge del acontecimiento cotidiano, aquel aspecto terrible que es contemporáneo a su experiencia histórica. En otras palabras, la capacidad intuitiva que tiene B para percibir la realidad lo convierte en un hombre contemporáneo: “who firmly holds his gaze on his own time so as to perceive not its light, but rather its darkness [...] who is able to write by dipping his pen in the obscurity of the present [and] perceives the darkness of his time as something that concerns him” (Agamben, 2009: 44-45). En consecuencia, el estado de aburrimiento posibilita que B perciba la oscuridad emanada de la contemporaneidad, transformando la experiencia del aburrimiento en una potente metáfora sobre el trauma histórico de la experiencia de la locura y de la experiencia del exilio en el contexto de los devastadores efectos que la dictadura militar

⁴ De algún modo, el deseo erótico de B con M se realiza mediante lo que se podría definir como un proceso de sustitución. Esto ocurre cuando B conoce a una mujer negra en un bar de topless en Bruselas: “Esa noche B duerme con una chica negra que habla en sueños. Su voz, que B recuerda suave y cadenciosa, en sueños es ronca y perentoria, como si en algún momento de la noche (que a B se le ha escapado) se hubiera operado una transformación en las cuerdas vocales de la muchacha” (288). El recuerdo de B sobre su experiencia erótica con la chica negra vuelve a reaparecer cuando B se aloja en casa de M: “Sin desvestirse, mientras lee una novela como si estuviera escrita en una lengua de otro planeta, B se queda dormido. Lo despierta la voz de M. Como la puta de la otra noche, piensa B, la que hablaba dormida” (292).

chilena ocasionó en la sociedad chilena y que todavía persisten. Si el aburrimiento: “is always the external surface of unconscious events” (Benjamin, 1999: 106), este momento existencial deviene en el caso de B en una invasión de la superficie externa del aburrimiento, permitiendo el florecimiento de una profunda conciencia histórica.

Conclusión

La representación literaria del estado de aburrimiento de B permite la irrupción de la dictadura militar chilena en su momento de legibilidad histórica. Más precisamente, la representación literaria alude a una constelación de imágenes presentes en el imaginario colectivo de varias generaciones, evocando el impacto que tuvo el golpe de estado a nivel nacional e internacional.⁵

Nuevamente, la representación literaria del aburrimiento contenida en los cuentos permite la canalización del evento histórico en su legibilidad, mostrando los devastadores efectos de la dictadura: la locura y el exilio. En otras palabras, es en la inflexión histórica y traumática del golpe de estado representado a través del estado de aburrimiento de B donde se produce lo que Benjamin describe como el ahora de una particular reconocibilidad (Ben-

⁵ “Estas fueron la imagen del bombardeo del Palacio de La Moneda por jets Hawker-Hunter; la quema de libros en la calle por parte de soldados, evocando recuerdos de escenas similares durante la Alemania Nazi; una imagen siniestra de Pinochet usando lentes oscuros, sentado al frente de los demás miembros de la junta militar que permanecían de pie; y los prisioneros esperando, atemorizados, en el Estadio Nacional. Aun en países geográficamente más remotos que Chile, social y culturalmente, dichas imágenes llevaron directamente a los hogares una visión de lo que estaba ocurriendo en Chile el 11 de septiembre y después de este. Y dichas imágenes de 1973 fueron luego acompañadas por otra: el vehículo destrozado en el que Orlando Letelier halló su muerte en 1976 en Washington” (Angell, 2013: 59).

jamin, 1999: 463). En este sentido, la constelación de imágenes que evoca en el lector la dictadura o la legibilidad de la “imagen dialéctica” que surge de la representación literaria sobre la dictadura, se convierte en un concepto de la temporalidad que define este momento, este ahora de la reconocibilidad presente en la ficción de Bolaño mediante la experiencia del aburrimiento de B. Al respecto, Benjamin afirma en relación al índice histórico de las imágenes, que estas no sólo pertenecen a un tiempo particular, sino que sólo adquieren legibilidad en un momento particular:

[...] In other words: image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is purely temporal, the relation of what-has-been to the now is dialectical: not temporal in nature but figural [...] The image that is read –which is to say, the image in the now of its recognizability– bears to the highest degree the imprint of the perilous critical moment on which all reading is founded (Benjamin, 1999: 462-463).

El conjunto de cuentos analizados reactualiza el momento de reconocibilidad, es decir, el momento en que la locura y el exilio confluyen por un instante con el aquí y ahora del “quedar vacío” y “quedar suspenso” de la experiencia del aburrimiento, formando una constelación de imágenes sobre la dictadura chilena. En consecuencia, si la imagen corresponde a una dialéctica *en reposo*, se puede afirmar entonces que la imagen figurada por la representación literaria sobre la experiencia de la dictadura militar chilena corresponde a la dialéctica *en el aburrimiento* de la experiencia de la locura y la experiencia del exilio chileno: el momento crítico en el cual se ha fundado toda la lectura del conjunto de cuentos.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, 2004, *The Open: Man and Animal*, Kevin Attell (trad.), Stanford, Stanford UP.
- _____, 2009, *What is an Apparatus?: And Other Essays*, David Kishik y Stefan Pedatella (trads.), Stanford, Stanford UP.
- Aguilar, Paula, 2015, “Fantasma, memoria y poesía desde ‘Últimos atardeceres en la tierra’ de Roberto Bolaño”, en Paula Aguilar y Teresa Basile (eds.), *Bolaño en sus cuentos*, Buenos Aires, Almenara.
- Angell, Alan, 2013, “Las dimensiones internacionales del golpe de estado chileno”, *Revista de ciencia política*, vol. 51, núm. 2, pp. 57-78.
- Benjamin, Walter, 1999, *The Arcades Project*, Howard Eiland y Kevin McLaughlin (trads.), Cambridge, Harvard UP.
- _____, 2007, *Illuminations*, Harry Zohn (trad.), Nueva York, Schocken Books.
- Bolaño, Roberto, 2014, *Cuentos: Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama.
- _____, 2004, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.
- Dalle Pezze, Barbara y Carlos Salzani (eds.), 2009, *Essays on Boredom and Modernity*, Amsterdam, Editions Rodopi B. V.
- Fandiño, Laura, 2010, “El poeta-investigador y el poeta-enfermo: voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 72, pp. 391-413.
- Foucault, Michel, 2009, *History of Madness*, Jean Khalfa (ed.), Londres, Routledge.
- Goodstein, Elizabeth, 2005, *Experience without Qualities: Boredom and Modernity*, Stanford, Stanford UP.

- Heidegger, Martin, 1995, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, William McNeill (trad.), Bloomington, Indiana UP.
- Phillips, Adam, 1993, *On Kissing, Tickling, and Being Bored: Psychoanalytic Essays on the Unexamined Life*, Cambridge, Harvard UP.
- Richard, Nelly, 1994, *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*, Santiago, Cuarto Propio.
- Said, Edward, 2002, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Harvard UP.

Narrativa centroamericana: frontera, violencia y exilio. Apuntes para una crónica de la corrupción

Central American narrative: border, violence and exile. Notes for a chronicle of corruption

Norma Angélica Cuevas Velasco
Universidad Veracruzana, México

Resumen: Centroamérica ha sido campo fértil para la consolidación de una literatura ligada a los conflictos de identidad que enmarcan otro gran número de problemas sociales y políticos. A pesar de ser parte de una región que guarda una riqueza y similitud natural y antropológica vasta, es evidente que existe un afán colectivo por señalar las diferencias ideológicas y culturales que existen en la región. El artículo busca exponer cómo se construyen estas segmentaciones, cómo se erigen fronteras discursivas que mantienen a raya la fraternidad y profundizan las brechas que se forman entre las zonas limítrofes de estas naciones tan relacionadas entre sí por factores que van más allá de la coincidencia geográfica.

Palabras clave: Frontera, similitudes, diferencias, violencia, corrupción.

Abstract: Central America has been a fertile ground for the consolidation of a literature linked to conflicts of identity that frame a number of other social and political problems. Despite the fact of being part of a region that bears a similarity in the natural and anthropological wealth, it is clear that there is a collective effort to point out the ideological and cultural differences between the region. The article to expose how these cleavages are built as discursive boundaries that keep in line the fraternity and go in depth the gaps that are form between the border areas of these nations as related by factors beyond the geographical coincidence.

Keywords: Border, Similarity, Difference, Violence, Corruption.

Recibido: 31 de diciembre de 2016

Aceptado: 14 de marzo de 2017

Intención y ruta de viaje

En un primer intento por reconocer algunas rutas probables dentro de la nueva cartografía de la literatura centroamericana, propongo estudiar un corpus literario que busca atender el género narrativo escrito por autores de origen centroamericano y que, además, las historias contadas en sus obras acontecen en esa geografía. El conjunto de textos se integra por cuentos, novelas cortas y novelas, con la intención de mostrar aquí, mediante la glosa del resultado de un análisis narratológico elemental previo, las tematizaciones, los tipos de personajes y los espacios de enunciación que configuran el universo discursivo de esta narrativa centroamericana de la segunda mitad del siglo XX e inicios del siglo XXI; es labor necesaria identificar las constantes formales en esta literatura para ir construyendo, de a poco, una poética que enfatice las particularidades de esta manifestación artística respecto de otras regiones. Para ello, se comentan nueve textos artístico-literarios representativos de aquellos ejes formales (temas, personajes, voces y puntos de enunciación), que abonan al despliegue de la existencia de una poética artística atravesada por la hibridez cultural en tanto su referente principal son los espacios intersticiales, es decir, las fronteras: geográficas, políticas, ideológicas, económicas, morales, poéticas, etcétera.

Interesarse por la frontera, tanto en el proceso de creación como en el de la crítica, obliga a generar una serie de estrategias de comprensión en un horizonte múltiple y variado respecto a las circunstancias de producción y recepción, intercambio, apropiación o negociación cultural donde inevitablemente se pone manifiesto las expresiones de violencia causadas por los desplazamientos migratorios, el exilio y, sobre todo, la corrupción que impera en América Latina.

Dado que la genealogía del concepto de frontera es múltiple, ubicarlo como categoría de análisis en los estudios literarios conlleva la tarea de la redefinición. No obstante, el trasfondo de reflexión teórica que permite vislumbrar y elucubrar en torno a la posibilidad discursiva de dar los primeros pasos para la integración de una poética de la hibridez cultural en la literatura centroamericana; (a partir de la figuración y configuración artístico-narrativo de la frontera, la violencia y el exilio), se encuentra en las propuestas de Néstor García Canclini (2001), Fredric Jameson (2004), Marisa Belausteguigoitia (2009), Mónica Szurmuk y Robert Mckee (2009), en tanto identifican y atienden desde múltiples disciplinas, la complejidad de nuevos asuntos o problemas ubicados en los campos humanísticos; dichos asuntos son propiciados por las transformaciones en los espacios de contacto entre los distintos campos del saber y en las diversas formas de organización social en el contexto de la modernidad y su debate con lo posmoderno, principalmente, desde el punto de vista económico, político y cultural. Dichas zonas de contacto van abriendo intersticios que dan cabida a lo fragmentario, a lo global, a lo heterogéneo, a lo híbrido.

Las fronteras in/visibilizan todo aquello que puede colindar; oponerse u ocultarse. Su función epistemológica y crítica radica en el hecho de transparentar los efectos del ejercicio del poder y la resistencia. Estos límites apuntan a los gestos de resistencia que proponen nuevas colectividades o retornos estratégicos a lo local con el fin de revisar paradigmas estrechos de identidad. Este cruce y trazo de fronteras como delimitación alternativa de nuevas colectividades transnacionales, con su consiguiente revisión de identidades evidencia los mapas y geografías que surgen a partir de la resistencia, la lucha y representación “desde abajo”, para una sociedad económica y socialmente justa y equitativa (Belausteguigoitia, 2009: 106-107).

La constitución del concepto de frontera en Centroamérica adquiere una serie de características distintas a las entendidas entre el territorio mexicano del norte y los Estados Unidos. Esta idea de separación, desde finales del siglo XIX, es constante y se consolida, ya entrado el siglo XX, en los territorios limítrofes de los dos países, entendidos como puntos de reunión y congregación de distintas culturas y formas de vida que, al pasar por una serie de procesos complejos apropiación/desapropiación, van mostrando en los bordes, en sus umbrales o intersticios, núcleos uniformes distanciados de aquellos que les dieron origen; son producto efectivo de la hibridación. En Centroamérica, las diferencias físicas, topográficas, léxicas, etcétera, son casi imperceptibles, por lo que se percibe como una totalidad homogénea sin que en realidad lo sea; la zona limítrofe se ha ido desdibujando no sólo territorialmente, también ha tenido consecuencias en la sociedad y en sus expresiones culturales y artísticas, entre ellas la literatura.

En la creación artística verbal centroamericana, el concepto de frontera adquiere, principalmente, dos sentidos: límite (en tanto separación, detención y reconocimiento de territorios diversos) y umbral (simultáneamente puerta de acceso y de salida, mezcla de dos territorios). En esta amplia concepción de frontera conviene citar nuevamente la reflexión de Belausteguigoitia: “Las fronteras separan, unen, delimitan, marcan la diferencia y la similitud, pero también producen espacios intersticiales, nuevos espacios que inauguran relaciones. Pueden ser burladas, acatadas, cruzadas, transgredidas, imaginadas, reales, reinventadas y destruidas. Confinan y liberan. Protegen y torturan” (106-107).

Desde el punto de vista geopolítico, la concepción de las fronteras individuales, que separan a un individuo de otro distinto pero semejante, son las que nutren la idea de separación entre comunidades, de una misma localidad o nación, con sus semejanzas y diferencias; y éstas, a su vez, configuran la noción de Frontera (así,

con mayúscula): la del Norte, el límite con Estados Unidos y el *american dream*, donde sí existe esa diferencia entre yo y el otro. Así, podríamos entender por fronteras individuales aquéllas que distinguen a los individuos desde su nacimiento y formación en tanto personas: género, características físicas, religión, clase social (Canclini, 2003); así, por fronteras entre comunidades se conciben las diferencias que existen entre los individuos de un territorio a otro, sea municipio, estado o nación, como: etnias y su estilo de vida, costumbres, cultura, visión de mundo; como Frontera, se comprende la zona entre México y Estados Unidos, donde se genera una sociedad híbrida y sincrética que, aparentemente, elimina los rasgos de distinción entre los individuos.

El interés genuino por comprender las diferencias no parte de definiciones, sino de preguntas, cuyas repuestas no serán verdades clausuradas sino campo para la proliferación de estrategias de análisis, interpretación y comprensión de los textos y su discursivización. En los estudios literarios, preguntar por quién habla y desde dónde se enuncia y para quién (Pimentel, 1998) resulta fundamental para entender los tejidos ideológicos y éticos que son inherentes a las relaciones de sentido que la obra produce; lo mismo sucede con la detección del núcleo temático y los recorridos que los personajes realizan para configurar su identidad narrativa. Y es este aspecto el que constituye la base argumental para una ulterior apuesta por una poética literaria centroamericana de entre siglos.

En esta ocasión, el objetivo es hacer crítica literaria sobre un tipo de literatura que tiene como reclamo principal atender y comprender el contexto histórico-social en el que fueron escritas estas narraciones, a fin de dar cuenta de los procesos de construcción y transformación de dicha literatura, haciendo énfasis en los rasgos concordantes entre ellas al mismo tiempo que se señalen las diferencias que se presentan en su interior.

Viaje y paisaje: primera mirada

Los textos literarios a los que haremos referencia en este artículo son: “Bocado de viento” cuento de Arturo Arias, publicado en la antología *Cuentos centroamericanos* (2001), recopilada por Poli Délano; “Los héroes de la fiebre” de Eduardo Bahr y “El zoológico de papá” de Lizandro Chávez Alfaro (ambos relatos aparecen en la misma antología, pero fueron editados por primera vez en *El cuento de la guerra* (1971) y *Los monos de San Telmo* (1963), respectivamente). Incluyo también “La pregunta” del libro de cuentos *Héroes a medio tiempo* (1998) de Justo Arroyo, incluido en la décima edición de la ya canónica antología *El cuento hispanoamericano* de Seymour Menton. Del género novela, se seleccionó *Piedras encantadas* (2001) de Rodrigo Rey Rosa, *El arma en el hombre* (2001) de Horacio Castellanos Moya, *Nuestra señora de la noche* (2006) de Mayra Santos-Febres, *La mitad del infierno* (1993) de Óscar Palacios y *Tú estás buscando* (2004) de Carlos Vadillo Buenfil.

A pesar de las diferencias en los años de publicación, se podría señalar de inmediato una característica común: las obras están inmersas en el clima hostil de la represión y atienden, en muchos casos, a direcciones específicas de un momento histórico en los países que constituyen la geografía representada en ellas. La violencia, la pobreza y los movimientos armados son los hilos que tejen las tramas. Con estilos que van desde la narración en tercera persona o la primera persona, el género epistolar, el monólogo interior, la crónica, ya sea con perspectiva masculina o femenina, adulta o infantil, los cuentos y novelas van configurando metáforas y símbolos de la sociedad moderna de una complejidad tal que la tornan incomprensible, inalcanzable e inabarcable.

Muy probablemente, en estas narraciones sea el miedo el elemento principal que conduce el hacer (o dejar de hacer) de los sujetos de ficción; el miedo es atmósfera creada como arma de

los regímenes opresores. En “Bocado de viento”, por ejemplo, se representa el patetismo al que pueden llegar los individuos en un medio donde las oportunidades son escasas o nulas, y las aspiraciones mínimas conllevan más desgracias que satisfacciones, como si tales grupos no tuvieran derecho a una mejor calidad de vida. En “Los héroes de la fiebre” se muestra la contraparte de la guerrilla, puesto que en los ejércitos nacionales el soldado también sufre, no siempre es su voluntad la que lo orilla a enlistarse; al final, todos – sublevados, civiles, soldados– son víctimas de intereses que corresponden a esferas más altas de poder; se revelan las consecuencias de guerras inútiles. Ambos cuentos comparten el calor y sudor del trabajo “de aquel que lo convierte a uno en mina de sal” (Arias, 2001: 15), el de la muerte; la selva, generosa cuando los oculta y protege, pero también cruel e inhóspita cuando, junto con la desesperación, pareciera tragárselos y volverse laberinto.

En “El zoológico de papá” se halla, por otra parte, la parodia del sistema político y la forma de gobernar. Es importante observar que su contexto corresponde directamente al periodo de dictadura militar de Somoza García en Nicaragua y, específicamente, a una de las prácticas de tortura que acostumbraba a usar contra los rebeldes. Más velado es el discurso en “La pregunta”, que parte de un evento tan cotidiano como la visita de un cliente (un anciano) a cierto restaurante y el triunfo de su exigencia, dice Seymour Menton: “En pocas páginas, el autor logra convertir una situación común y corriente [...] en una batalla dramática cargada de tensión” (2010: 735); aunque aquí la batalla no esté representada por armas ni en el terreno habitual, resulta clara la lucha del individuo contra el sistema, y en el peculiar triunfo queda la esperanza para los impotentes frente a cualquier institución o gobierno.

En *Nuestra señora de la noche* se asiste al espectáculo de la avaricia, del derroche de aquéllos que han conseguido una mejor posición con respecto a sus “iguales”, la ríspida convivencia entre

habitantes de una misma zona, delimitados por los bares, los prostíbulos y el alcohol, mientras los otros son, primero, degradados, para después arrojarlos al olvido, al anonimato.

La falta de identidad es uno de los planteamientos en *Piedras encantadas*, pues la red de corrupción exige el silencio para conseguir más víctimas, más inocentes al servicio de la mezquindad; en esta línea, *Te están buscando* expone, a través de su protagonista, las consecuencias del autoexilio; en esta novela el desplazamiento simboliza la transformación de la identidad y la posibilidad de cambiar el destino. Caso distinto presentan *La mitad del infierno* y *El arma en el hombre*, pues es la identidad de ambos protagonistas lo que se desea esconder, desaparecer; en el primero, es preciso perder el nombre, volverse exiliado político por haber cuestionado el régimen existente; en el segundo, es necesario cambiarlo, transformarse para seguir trabajando con el mejor postor, para continuar envileciéndose.

Un panorama general de estas narrativas centroamericanas conduce a la necesidad de plantearse preguntas acerca de los mecanismos de represión y sus consecuencias sobre el individuo, a encontrar los puntos de contacto en esta gran crónica de la tragedia, para describir la América Central de los magnicidios, el horror, la corrupción y la muerte.

Miradas y voces: espacios fronterizos y violencia

En el caso de la literatura centroamericana, en las narraciones breves, se encuentra un primer planteamiento sobre las pugnas existentes en los márgenes territoriales. Así, a partir del cuento “La pregunta”, de Justo Arroyo, cabe destacar el valioso trasfondo de una anécdota habitual que por el contexto se carga de significado. La importancia del relato recae en la figura del personaje principal, una fuerza heroica que se verá trasmutada en otros cuentos y nove-

las, una suerte de épica centroamericana, donde los héroes-personajes sólo son en su intento de lucha, independientemente de los valores éticos que adoptan, contra la dominación. La narración es un juego sutil de miradas entre el viejo, los comensales del restaurante y los meseros; el platillo raquíutico a precio desproporcional es la clara estafa de lo que en el cuento se denomina “capitalismo salvaje”. Los ojos funcionan como la primera fuente de reclamo, hay una mirada quemante que fulmina y provoca apartar la vista, pero es una mirada que todo lo rodea y resulta inútil evadirla. A través de la mirada el personaje se instaaura en ese espacio y su presencia es reconocida, él es porque antes que hablar, mira. Después asistimos al silencio, la narración hasta este punto ha tenido un ritmo en el que las miradas no detienen el fluir cotidiano de la actividad en un restaurante cualquiera: conversaciones, los ruidos del choque de platos y cucharas, la espera que avanza en la fila de servicio. El movimiento en el cuento se detiene para dar paso a la pregunta.

Lo importante aquí es que el personaje representa la voz colectiva que solicita ser reconocida por el sistema, del mismo modo que la presencia del protagonista es reconocida en el restaurante, abanderada por la pregunta-queja, “aquella que nadie antes de él se había atrevido a formular”: “—¿Cuatro dólares por dos telitas de mierda?” (733) y que desemboca en un cambio real y provechoso para todos. La lucha simbólica que representa la narración es la del individuo contra el sistema: el restaurante, los cocineros, el anciano, los comensales; en todo enfrentamiento existen dos bandos, la separación entre ellos se erige como una frontera de orden moral.

La relación entre literatura y contexto histórico-social en “El zoológico de papá”, de Lizandro Chávez Alfaro, nos lleva a pensar en la narrativa como recurso contra la dominación, una suerte de denuncia, tal como sucede en “La pregunta”. Este cuento adquiere importancia bajo el conocimiento del periodo de dictadura militar de la familia Somoza García en Nicaragua, de 1934 a 1979, y que

constituye una etapa difícil de superar en la memoria nacional, aunada al colectivo que recuerda y repite todo tipo de prácticas y anécdotas que se le adjudican. El texto desarrolla los mecanismos de sometimiento, evidencia cómo el miedo es el recurso clave de la opresión y cómo muchas veces los hombres que tienen la osadía de enfrentarse a la figura de poder son reducidos a animales. Así, el hecho de que a Anastasio Somoza García, entre otras atrocidades, se le atribuya haber mantenido en la casa presidencial un “zoológico” conformado por una colección de fieras salvajes, cuyo fin particular era la tortura contra cualquier personaje incómodo que pudiera surgir, da pie a la configuración de este relato.

El narrador y personaje principal es una voz cuasi-infantil que tiene interiorizada la idea sobre el poder. A los trece años, el protagonista ha recibido el nombramiento de coronel, estudia en un internado en Schenectady al que le deberá su formación política y del que ha aprendido que ninguna nación latinoamericana es comparable a los Estados Unidos, que siempre ha de anhelarse lo otro: “Una de las cosas que voy a ordenar cuando sea presidente es que construyan un gran tubo de aquí a los Estados Unidos para que por allí nos manden aire. Así ya no haría tanto calor, y a lo mejor, respirando ese aire, la gente de acá llega a parecerse a la de allá” (144).

El argumento se asienta en que el futuro gobernante ostenta su poder contra un preso político, lo arroja a las fieras sin que medie una orden de su padre, es decir, una travesura de pequeño dictador, una imitación de aquel que le enseñará a gobernar. Es su justificación lo que nos advierte de la intransigencia que practica y que es común en Nicaragua: “Yo sólo quería que el hombre dejara de pensar lo que pensaba; nada más” (148); para rematar con una sentencia que invita a la reflexión cabal acerca del anhelo por lo otro, que tal vez sea solamente cuestión de perspectivas y depende de quien la enuncia con respecto del aquí y ahora donde se encuentra:

“A esta hora de la tarde es bonita [la ciudad, Nicaragua] y me gusta más que Shenectady, tal vez porque sé que aquí mando yo” (148).

“Los héroes de la fiebre”, de Eduardo Bahr, retoma el miedo que surge de los enfrentamientos entre grupos armados pero desde otra perspectiva: aquí, los soldados al servicio del poder y la sociedad civil se vuelven víctimas, ya que prevalece un estado de confusión respecto de los motivos de la guerra. También, puede leerse como la figuración del conflicto entre El Salvador y Honduras que detonó en 1969. Las tensiones políticas entre las dos naciones no soportaron el impacto de enfrentarse en la cancha de fútbol, lo cual, antes que reducir al absurdo el conflicto, denuncia un patético furor nacionalista que causó increíbles injusticias.

El flujo de salvadoreños hacia Honduras debido a las pésimas condiciones en El Salvador para conseguir un trabajo digno (provocadas por los grupos de poder que controlan la tierra, los medios de producción y la economía por completo), constituyó la raíz de la disputa. Este es el caso del protagonista del cuento, un joven hondureño, de descendencia salvadoreña, cuyo nombre se ignora y que relata en la intimidad del lenguaje epistolar los efectos de la guerra. A diferencia de “El zoológico de papá” donde es evidente el ejercicio desmedido del poder, en este cuento se expone la contraparte: los estragos que causa dicho ejercicio en los sectores más débiles, incluso, el protagonista afirma: “no sé qué me va a pasar cuando le dispare el primer tiro al cuerpo de un hombre como yo” (70).

“Aquí nadie sabe quién es quién” (69), nos dice en las primeras líneas el protagonista y apunta a la ambigüedad entre civiles y soldados, hondureños y salvadoreños, amigos y enemigos: “Hace poco un tipo de esos me preguntó que si yo era de los enemigos o que si era de los nuestros” (69). Se juega constantemente con la idea de la aparente mezcla de dos culturas que se resisten a aceptar que desde tiempos pasados son la misma.

En el artículo “Guatemala hoy” de Pantxika Cazaux publicado en *Casa del tiempo* en 1983, la autora hace un recuento de la situación política y económica de esta nación hasta el golpe de estado del 23 de marzo de 1982, que llevó al poder al general Efraín Ríos Montt. Describe, entre los hechos, la política de “tierra arrasada”: “consistente en destruir completamente algunos pueblos para obligar a la población a reagruparse en los mal llamados «pueblos modelo»” (Cazaux, 1983: 32), pueblos creados por el régimen con la finalidad de vigilar y evitar los contactos de las personas con la guerrilla. Esta forma de terror implementada, además de la tortura y de las masacres públicas, provocó que miles de guatemaltecos buscaran refugio en territorio mexicano.

Así como en “Los héroes de la fiebre”, el movimiento militar causado por la guerra mantiene rezagados a los habitantes en sus lugares de origen, en “Bocado de viento”, de Arturo Arias, es el conflicto entre la milicia y los guerrilleros el que ocasiona el estado de sitio en las “tierras arrasadas”, con la finalidad de que los sublevados no encontraran partidarios en los poblados incomunicados que pudieran servirles de refugio. Desde este contexto es posible la lectura del cuento, que alude directamente a la violencia del ejército guatemalteco contra la subversión. En él se narra la frustración del personaje principal, Petronio, que ni siquiera puede asirse al mínimo sueño de ser propietario de un refrigerador, símbolo patético de poder y propiedad que lo acompañará hasta el día de su muerte.

Petronio migra de Escuintla, donde “sólo podía ganarse la vida escupiendo fuego y de eso nomás le quedó la voz ronca y la imposibilidad de saborear la comida”, hacia Nuevo Amanecer donde “sí tenía territa aunque fuera a fuerza de arrancársela a la selva a puro pulso” (32); la compra del refrigerador y su traslado a Nuevo Amanecer es un conjunto de peripecias, cuya recompensa dura poco: la refresquería “Frescura petenera”, administrada por Petro-

nio y Romualda, su mujer, otorga a sus dueños prestigio en toda la zona; no obstante, dicho establecimiento se convierte en el punto de reunión de los guerrilleros; esto origina la llegada del ejército y, simultáneamente, la degradación del poblado y sus habitantes: “Petronio ya se preparaba para una nueva expedición hasta Ciudad Flores, cuando empezaron a correr los rumores de que iba a entrar el ejército porque Nuevo Amanecer era un «pueblo subversivo»” (29); aun así, se dirige a la ciudad con una comitiva; en el trayecto son detenidos, maltratados, humillados y estafados por los militares, regresan con las manos vacías. Ante estos acontecimientos, amedrentados por la milicia y persuadidos por los guerrilleros, deciden abandonar su tierra y se dirigen a la frontera mexicana.

El trayecto hacia el otro lado, alcanzar la frontera mexicana, implica sufrimiento físico y emocional para todos; sin embargo, Petronio y Romualda “juraron que nunca, mientras Dios les diera vida, se separarían de la refri” (36), pues “sufría[n] de pensar que algo le fuera a pasar a la refrigeradora: que se la llevara la corriente, que se diera vuelta, que se la fueran a quitar del otro lado esos que se llamaban mexicanos, que decían que tenían dos cabezas y cuatro manos” (37); incluso, estuvieron dispuestos a sacrificar su vida para salvaguardar el preciado objeto, aunque entendían que “estaba escrito que gente como ellos sólo estaban destinados a oler el sudor exhalado por las penas, a marearse con el dolor de las derrotas cotidianas” (41).

Las fronteras están en cualquier sitio: la discriminación las acentúa. Para estos personajes vivir en la línea de la muerte y aceptarse en la orfandad define su horizonte de nostalgia por la tierra no ajena, por el idioma propio, por la identidad.

Violencia y espacios fronterizos: las novelas

Óscar Palacios muestra en *La mitad del infierno*, desde México, el ambiente en la región del Soconusco y su límite con Guatemala, ya concluida la Independencia de ambos países, cuando, en 1838, inicia la guerra civil entre las Provincias Unidas de Centroamérica, cuya única posible salvación era cruzar el río Suchiate y refugiarse en tierras mexicanas.

Bajo el mando del General Arroyos Mon, los militares toman la Universidad de Guatemala, y Álvaro Vidal, el protagonista, estudiante de derecho, escritor del periódico de la Universidad, “acusado por el alto delito de pensar” (83), se convierte en prófugo de la justicia; perseguido, cruza la frontera con México. En su recorrido, tiene la oportunidad de observar cómo gente de diferentes regiones se traslada a tierras mexicanas, escucha diversas conversaciones donde las voces afirman que este suelo es más seguro, que el pueblo no entiende por qué debe defender a su país, pero entiende que debe trabajar para comer.

Al escuchar los diálogos que sostiene la gente alrededor, Álvaro no encuentra diferencia entre su tierra y ésta. Continúa su recorrido hacia Cacahoatán guiado por don Gonzalo, ministro en la oficina de Hacienda, que más tarde se convertirá en compañero de parrandas y reflexiones. Es él quien le enseña a Álvaro cómo funciona el poblado, le muestra las diferentes zonas y lo que en ellas puede encontrar, lo inicia en la vida disipada llevándolo a un lugar *non sancto*, como él mismo declara. Durante su visita a la zona de tolerancia, Álvaro y don Gonzalo intercambian opiniones sobre la situación de América Latina; uno y otro coinciden en que, debido a los cambios de Gobierno y al mal manejo del presupuesto, los poblados pierden poco a poco sus características e identidad: el Gobierno, en su afán por modernizar Latinoamérica, empieza a “agringar” las zonas principales de los países: en el sur de Guate-

mala y en el norte de México se encuentran los territorios ambiguos; mientras, las regiones fronterizas, como consecuencia de las guerras, sólo conocen hambre, miseria, prostitución, violencia. “El paisaje va dejando de ser rural para tomar la vestimenta de urbano. Anuncios en inglés contrastan con los rostros de un pueblo donde más de la mitad de la población es indígena pura, la devastada presencia de una grandeza maya del ayer. Ciudad de Guatemala está allí, cosmopolita, aparentemente ajena a la dramática realidad que vive. Ciudad que se maquilla, como todas las urbes latinoamericanas, para no demostrar las llagas que la circundan” (66-67). Ante la realidad que observan, el paralelismo entre los dos países sobrepasa cualquier límite: no sólo la topografía es semejante (“como si el Soconusco se alargara o Guatemala se extendiera”), el clima, los problemas, el hambre, la guerrilla, el idioma, casi todo se percibe igual; pocas son las diferencias que pueden detectarse entre un país y otro, para Álvaro la única diferencia se encuentra en el lenguaje: “La única frontera son nuestros modismos, piensas. Mientras, las voces te confunden, crecen, te exasperas: ‘¡patojo, pásame el pichel con el refresco!...’ ‘Cuando fui a buscar candelas para mi bus tuve que darle reata a un canche que andaba cantineando a mi traída’” (132). Indeterminación, ambigüedad, el mismo lado; no existe diferencia entre territorios cuando se encuentran en guerra o cuando son invadidos por la modernidad y la mercadotecnia; ni cambia el paisaje ni el clima ni la raíz indígena de un lado a otro del Suchiate; tampoco el sufrimiento ni la muerte.

Rodrigo Rey Rosa, en *Piedras encantadas*, se encarga de señalar la otra cara de Guatemala, una realidad sórdida que infesta una sociedad como un eco desolador. Situada la novela en la ciudad de Guatemala, donde un niño belga, hijo adoptivo de una pareja de nuevos ricos, es atropellado en la Avenida de las Américas. Las investigaciones arrojan que quizá se trata de un intento de secuestro o asesinato para dar un escarmiento al padre adoptivo de

Silvestre. Este acontecimiento, a su vez, se engarza con la historia de Joaquín, quien podría ser o no el protagonista, y que desde su condición de extraño se vulnera ante lo otro, Guatemala que le es ajena. Una voz interna parece advertirle las razones que lo separan de ese territorio, que en el nombre de sus avenidas ostenta la ironía: “Paseo de la Reforma. La despiadada reforma que abolió el derecho de los indígenas guatemaltecos a sus tierras comunales para que fueran convertidas en plantaciones de café” (27) o el bulvar Liberación “(conmemorativo del derrocamiento del primer intento de gobierno democrático en el istmo)” (65).

Verse involucrado en un hecho fortuito, entre los tantos que constituyen la cotidianidad de un lugar como Guatemala, pondrá en evidencia la enfermedad crónica del país: tráfico de influencias e información, representada en el personaje de Franco Vallina, de quien se dice: “Poseía una envidiable inmunidad a los achaques de conciencia, indispensable para todo abogado ambicioso que quisiera abrirse camino en Guatemala. *Abogángsters*, les llamaban aquí a los de su clase” (30).

Dentro de los personajes-tipo, asumiendo su rol en las grandes ciudades, se encuentra la pandilla infantil Piedras encantadas, quienes se dedican a atracos menores, tráfico de drogas e información, y tendrán un papel decisivo en la investigación del crimen contra Silvestre, el niño belga. Mientras la policía se erige como el principal enemigo, el único que demuestra interés por el esclarecimiento del caso es el inspector Rastelli, quien se encargará de atar los cabos sueltos y procurar la seguridad de Silvestre.

Finalmente, hay en la novela una serie de factores que se constituyen como frontera: la violencia, la corrupción, la diferencia de clases. Cada individuo se vuelve extranjero, expatriado, cada personaje vive al límite de la desolación. De esta manera se inscribe la metáfora final: Guatemala, ciudad de piedra y aire volcánico, habitada por muertos.

El arma en el hombre permite observar desde otra perspectiva el escenario del conflicto armado, que generalmente se desarrolla en lugares intermedios entre las capitales y provincias de un país. A diferencia de los cuentos antes mencionados, donde permanece la visión de los vencidos; aquí, a través de los ojos de Robocop, se revelan los métodos de sobrevivencia de un desmovilizado militar que ha perdido su sentido de pertenencia al disolverse el conflicto guerrillero de El Salvador y es incapaz de integrarse a la vida civil, ya que lo único que sabe hacer es pelear. Desde el inicio de la novela, Robocop se distingue de los demás por sus aptitudes; además, aunque pobre, nació en la ciudad y estudió hasta el octavo grado. También gozó de la simpatía de sus superiores, quienes procuraron su adiestramiento constante; incluso él enfatiza su diferencia con respecto a los otros desmovilizados: “Los del pelotón me decían Robocop, pero a mis espaldas. De frente debían cuadrarse y decirme ‘mi sargento’, no sólo porque yo era el jefe, sino porque ni a golpes, ni con el cuchillo, ni a tiros alguno de ellos pudo ganarme; tampoco en táctica e inteligencia” (Castellanos, 2001: 10).

La transición de la guerra a un estado de relativa paz significó para el protagonista su transformación: “Convertirme en civil fue difícil [...]. No me podía imaginar de la noche a la mañana en un civil, en un desempleado” (12). A partir de este momento, Robocop empieza a vivir bajo la consigna: “si no estás conmigo, estás en contra mía”, por lo que, a lo largo de sus andanzas considera a los otros siempre sus enemigos: gobernantes, guerrilleros, población civil; poco a poco es reconocido en todos los ámbitos de la sociedad como un peligroso delincuente; para evitar su detención huye hacia Guatemala. De vuelta a El Salvador es capturado por las autoridades; durante su estancia en la cárcel recibe primero la visita de su madre y hermana, que llegan desde Estados Unidos y le ofrecen un trato: 500 dólares y su libertad a cambio de matar a su padre, y le advierten: “«Tendrá que ser con cuchillo», dijo mi

madre, «un arma de fuego deja mucho rastro de aquel lado» (65); y después la visita de Sholón, el kaibil guatemalteco: “‘Sos una mula. El cerebro no se le saca a tiros al enemigo. El cerebro del enemigo debe sacarse con las propias manos, a golpes. Sólo así se le destruye la voluntad y la inteligencia. [...] Por eso estás preso, porque no entendiste nada cuando estuviste con nosotros’, dijo el Sholón mientras se ponía de pie” (66).

Asegurada su salida de la cárcel, huye nuevamente hacia la frontera con Guatemala; pero esta vez llega más lejos: se establece en la hacienda Las Flores, ubicada en la zona fronteriza con México. Ahí, retoma su entrenamiento militar y “por fin lograba volver a ser lo que había deseado” (86). Su calidad de mercenario le asegura siempre un modo de empleo y subsistencia y la posibilidad de volver a cruzar de un lado a otro, pues las redes de comunicación entre narcotraficantes centroamericanos son una de las principales razones de los desplazamientos fronterizos. Después de una misión fallida en Guatemala, causada por unos mexicanos refugiados en Las Flores, el protagonista es, finalmente, apresado; los sucesos, lo llevan hasta Estados Unidos.

El cambio de un bando a otro de Robocop podría interpretarse, también, como un cruce de fronteras, pues si bien se inmiscuye en “diferentes organizaciones” cada una de ellas obedece a un interés superior, ya sea el gobierno o los narcotraficantes que operan de la misma forma; lo único que cambia, si acaso, es el lugar desde el que se realizan las operaciones, los medios de transporte y el papel moneda, por lo demás, hasta los nombres y seudónimos, el semblante físico, la topografía, el terror, son similares.

Así como Robocop transita libremente entre diversos países, sorteando las fronteras al servicio del mejor postor, Isabel Luberza, protagonista de *Nuestra Señora de la Noche* de Mayra Santos-Febres, transgrede otro tipo de fronteras. Esta obra es la historia novelada de Isabel Luberza Oppenheimer, mejor conocida como

“Isabel la Negra”, enigmático personaje de Puerto Rico, cuya fecha de nacimiento se desconoce; mientras que la de su nunca esclarecido asesinato es el 4 de enero de 1974. Isabel llegó a convertirse en una figura influyente en la sociedad de su tiempo como dueña y regenta del mítico burdel Elizabeth’s dancing club, que recibía a los hombres más ricos y poderosos del lugar. Esta novela es, además, la representación de la sociedad puertorriqueña fragmentada por la raza, la clase y el poder económico y cómo, ante ello, se reivindica un tipo de héroe, encarnado nuevamente en un personaje capaz de representar una colectividad.

Isabel es negra y pobre, por lo tanto sujeto marginal. Los personajes marginales abundan en la novela (los negros que se desempeñan como campesinos, lavanderas, sirvientes) en franca oposición a la clase social dominante (las familias blancas de origen español dueñas de los ingenios, los comercios, las fábricas). *Nuestra Señora de la Noche* es también la búsqueda de la identidad de esta clase, la lucha encarada en la cotidianidad a causa de un destino impuesto por la diferencia. La protagonista desde pequeña está consciente de su condición, de aquello que no le está permitido para la realización de sus ambiciones: “yo no pienso en el amor, don Demetrio. Quiero ser una mujer de medios, montar mi propio negocio’. ‘Pues para eso tienes que buscarte a un parejo que te sepa entender y respetar.’ ‘Ay no, ni parejos, ni hijos, ni nada. No me quiero ver regalando barrigas, porque no las puedo mantener.’ ‘Pero ésa es una vida muy solitaria, Isabelita.’ ‘¿Cómo la suya, maestro?’” (Santos-Fabres, 2006: 98).

La constitución de la identidad de Isabel está entre la feminidad mítica encarnada en la virgen negra (de la que siempre será devota) y el prototipo de mujer liberal que aprende en la figura de Luisa Capetillo, anarquista puertorriqueña, pionera del feminismo y sindicalismo en el país. Isabel por ser distinta seduce y la seducción es el poder que tendrá sobre los hombres y la sociedad.

Minerva, prostituta del Elizabeth's, también en su momento ejerce la seducción sobre Luis Arsenio, quien se mantiene angustiado en el límite de lo que ella representa: "Su voluntad de hombre terminaría hecha sudor y leche entre las piernas de una negra. [...] supo que había traspuesto un límite. ¿Acaso aquel sentirse otro, literalmente otro, en la carne y en el momento de otro era hacerse hombre?" (39). Sin embargo, el deseo no oculta aquello que la sociedad juzga: "Todas eran superiores a ella, porque Minerva era puta y negra, y eso era lo peor que se podía ser sobre la faz de esta tierra" (78). Luis Arsenio Fornarís es hijo legítimo de una de las mejores familias de Puerto Rico, por lo cual no puede permitirse este desacierto, esta mácula que no lo deja en paz ni en sueños. Pareciera que nunca logrará cohesionar su identidad, menos cuando se marcha a estudiar a Norteamérica y nota que allá no es nadie.

Por otra parte, también la identidad de Roberto Fornarís, el hijo que abandona Isabel, se encuentra escindida por no tener claro su origen: es un mulato que en los primeros años de vida no comprende por qué no se parece por completo a su padre y desea saber dónde está su verdadera madre, que no puede ser Doña Montse, la vieja negra que lo cuida, cuya relación es análoga a la imagen de la virgen negra con niño blanco en el regazo. Roberto posteriormente vivirá metiéndose en líos, hasta decidir enlistarse en el ejército, lo que años después lo llevará a conocer a su medio hermano, Luis Arsenio, y comenzar una relación fraternal y, así, cerrar el círculo de su existencia; es decir, en Luis Arsenio encontrará la parte que le falta, el lazo de sangre que al mismo tiempo los une y los separa, unión que tiene mayor fuerza en la escena final, cuando entre los hermanos cargan el féretro de Isabel.

Los de esta novela son personajes que viven en la frontera de lo que son, entre el ser y no-ser, las apariencias, lo cual se traduce en la angustia por una culpa que no les pertenece: ser aquello que los otros ven.

En esta línea, se inscribe también *Te están buscando* (2004) de Carlos Vadillo Buenfil, quien ambienta su novela en la ciudad de México y Cali, Colombia. Desde el principio se establece una analogía entre la mujer y la ciudad, ambos como zonas donde se quiere o se puede estar: “Suele pasar con algunas ciudades lo que acontece con ciertas mujeres: tienes que desertar de sus geografías cuando apenas estás aprendiendo a amarlas” (15).

Te están buscando es la historia de Aspirino, un trompetista que se ve envuelto en la venganza de unos narcotraficantes contra miembros de su grupo de mariachi, quienes se dedicaban a la venta de drogas, motivo que lo obliga a huir del país. Aspirino ha vivido la infancia en Puebla; la adolescencia y la juventud en la ciudad de México, lugar donde ocurre la primera parte de esta aventura. Huérfano de madre desde muy pequeño, su nana María Chi, una mujer maya, queda a cargo de él y su hermano, al mismo tiempo que influye en su gusto por la música a través de la afición de ésta a los boleros.

Aspirino decide marcharse porque lo ha perdido todo: la mujer, los amigos, el trabajo y la seguridad. Los desplazamientos no son garantía de nada, pero la determinación de llegar hasta Colombia en una búsqueda que se antoja absurda, será el factor determinante en la construcción de la identidad del personaje. No obstante, la incertidumbre siempre está presente antes de su partida: el protagonista acepta con resignación su exilio: “Detrás de mí ya no queda nada. Los ligazones que sostenían mis puentes se han desatado, podridos ya. [...] Ciertas ciudades son como algunas mujeres: acaban tatuándose en la piel” (96).

La llegada a Colombia significa el choque entre dos culturas: la mexicana y la colombiana, al parecer unidas por el lenguaje, sin embargo no es del todo así: “Es raro eso de que un letrado te indique que no perteneces a este ámbito, a pesar de que uno se haga entender en el mismo idioma. Bueno, rectifico, uno cree que

se entiende con los demás. Esa es la dolorosa apariencia” (101). En Cali, la búsqueda de Shirley se convierte en una búsqueda de sí mismo. Ahí, se encuentra con otros mexicanos: se vuelve amigo de Julián, escritor compatriota varado en Cali por una novela que no ha logrado escribir gracias a una beca que ya se ha gastado, con quien recorrerá los bares y centros nocturnos de la ciudad y le ayudará a colocarse en un mariachi para ganar dinero.

Finalmente, Aspirino descubre que Shirleyes, una militante urbana de las FARC, en su viaje a México como integrante de un ballet de danza contemporánea, tuvo el objeto de negociar con el cartel de Tepito (el mismo que asesinó a los amigos de Aspirino) un intercambio de cocaína por armas. El destino azaroso les permite reunirse en un motel, sin embargo, el mismo azar los separa: una vez terminada la cita son asesinados; entonces ciudad y mujer se desvanecen: “Hay ciudades, hay mujeres que se desmoronan como el aserrín con sólo invocarlas, [...] que se hunden y no dejan rastros, sólo breves indicios para reinventarlas” (186).

Fronteras narradas, identidades fragmentadas

Las narraciones de los migrantes, de los desplazados o exiliados, se ubican en la frontera y se definen por la violencia y recrean con cruda precisión sucesos cotidianos de la frontera entre México y Guatemala; entre México y Estados Unidos; entre Guatemala y otros país de América Latina; el minucioso registro de ambientes y lenguajes, el apego a la realidad y la intensa verosimilitud en la construcción de sus personajes provocan que esta narrativa centroamericana vaya más allá de los linderos de la ficción y establezca juegos discursivos y poéticos con otros géneros literarios; por ejemplo, con la crónica. El núcleo de sus relatos es la frontera, la frontera sur, la frontera norte, la miseria humana, pero también el desarraigo y la falta de identidad, con profunda huella de nos-

talga y melancolía en el ánimo de los sujetos fronterizos. De allí que estas narraciones sean, a un tiempo, muestra palmaria de la existencia de las poéticas de la frontera y de las fronteras poéticas y, también, de la estética de la violencia.

La narrativa centroamericana breve es el espacio literario donde se configura a los sujetos migrantes con cualidades extraordinarias, esas que difícilmente tienen fuera de la ficción: los relatos los dotan de corporeidad pero sobre todo de voz, con lo cual se consigue desdibujar otra frontera poética: la separación entre ficción y no ficción se difumina. En el corpus literario aquí estudiado, el tema de la frontera se coloca en el intersticio de la ficción y la no-ficción, entre el discurso testimonial, la memoria y la historia. Sus relatos no pueden comprenderse sin la idea de violencia, sin el conjunto de estadísticas que indica a penas la cantidad de indocumentados que no logran cruzar “al otro lado”, o sin la fotografía de abusos que acepta el sujeto migrante cuando ha logrado su cometido: estar en territorio de otros vuelve ajeno todo; conduce no “a una suerte de”, sino a una clara y tremenda despersonalización y anulación del sujeto. La meta es lo que importa, ya sea cruzar la frontera sur o la frontera norte.

Ante el proceso de desplazamiento forzado y el inminente enfrentamiento a los desafíos que implica cruzar la frontera, la narrativa centroamericana elabora y expresa un discurso testimonial en el que la voz está signada no sólo por la denuncia social o política, sino por una configuración de una identidad narrativa que se arroja por una retórica y una poética de la hibridación bien lograda, en tanto despliega, entre los bordes y pliegues de sus narraciones, la tradición en la que se inscribe. La literatura centroamericana posee una larga tradición que significa, desde una mirada artística, la fragmentación de su territorio y la separación entre sus individuos. Sin embargo, también es muestra notoria de la corrupción social y política que como nube negra cubre toda América Latina.

Narraciones breves y largas, como las aquí comentadas, manifiestan, por un lado, las diferencias sociales internas entre habitantes de un mismo territorio (raciales, culturales, económicas, religiosas, etc.) y, por otro, estas mismas diferencias representadas a través de la literatura son las que aproximan y homogenizan la condición centroamericana y la vuelven una.

Bibliografía

- Aguayo, Sergio, 1985, *El éxodo centroamericano. Consecuencias de un conflicto*, México, SEP.
- Aguilera-Malta, Demetrio, 1977, *Canal Zone*, México, Joaquín Mortiz.
- Arias, Arturo, 2000, “Bocado de viento”, en *Cuentos centroamericanos*, Poli Délano (comp.), Barcelona, Editorial Andrés Bello, pp. 15-42.
- Arroyo, Justo, 2010, “La pregunta”, en *El cuento hispanoamericano*, Seymour Menton (ant.), México, FCE, pp. 731-735.
- Bahr, Eduardo, 2000, “Los héroes de la fiebre”, en *Cuentos centroamericanos*, Poli Délano (comp.), Barcelona, Editorial Andrés Bello, pp. 69-78.
- Belausteguigoitia, Marisa, 2009, “Frontera”, en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coord.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI, pp. 106- 111
- Castellanos Moya, Horacio, 2001, *El arma en el hombre*, México, Tusquets.
- Castillo, Manuel Ángel, 1998, “La política de inmigración en México: Un breve recuento”, en Manuel Ángel Castillo *et al.* (coord.), *Migración y fronteras*, México, El Colegio de la Frontera Norte/Colmex/Asociación Latinoamericana de Sociología, pp. 425-451.

- Chamorro Cardenal, Pedro Joaquín, 1957, *Estirpe sangrienta: los Somoza*, México, Patria y Libertad.
- Chávez Alfaro, Lizandro, 2000, “El zoológico de papá”, en *Cuentos centroamericanos*, Poli Délano (comp.), Barcelona, Editorial Andrés Bello, pp. 143-148.
- Cuevas Velasco, Norma Angélica y Raquel Velasco González (coord.), 2011, *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*, México, Juan Pablos Editor.
- Délano, Poli, 2000, *Cuentos centroamericanos*, Barcelona, Editorial Andrés Bello.
- García Canclini, Néstor, 2001, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor, 2003, “Noticias recientes sobre hibridación”, *Transcultural Music Review*, vol. 7. Disponible en: www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm (consultado: 26/III/2017).
- García de la Sienra, Rodrigo y Raquel Velasco (coord.), 2014, *La migración y sus narraciones*, Houston, Literal Publishing.
- Gómez, Leila, 2009, “Hibridez”, en Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (coord.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI, pp. 134-139.
- Jameson, Fredric, 2004, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa.
- Lara Klahr, Marco, 2006, *Hoy te toca la muerte. El imperio de las Maras visto desde dentro*. México, Planeta,
- Menton, Seymour, 2010, *El cuento hispanoamericano*, México, FCE.
- Palacios, Oscar, 1993, *La mitad del infierno*, Chiapas, Gobierno del Estado de Chiapas/ Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura/DIF-Chiapas/ Instituto Chiapaneco de la Cultura.

- Pantxika Cazaux, 1983, "Guatemala hoy", en *Casa del tiempo*, vol. III, núms. 31 y 32, México, UAM, pp. 29-35.
- Pimentel, Aurora, 1998, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI,
- Rey Rosa, Rodrigo, 2001, *Piedras encantadas*. España, Seix Barral.
- Santos-Febres, Mayra, 2006, *Nuestra Señora de la noche*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Simonovis, Leonora, 2010, "Isabel Luberza Oppenheimer: variaciones de una misma plena". Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3304201> (consultado: 8/11/2011).
- Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin (coord.), 2009, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI.
- Vadillo Buenfil, Carlos, 2004, *Te están buscando*, Málaga, Editorial Arguval.

Identidad(es) literaria(s): el exilio en las poetas hispanomexicanas

Identity(s) literary(s): the exile in the hispanic-mexican poets

Katia Irina Ibarra Guerrero

Mariana Masera

Universidad Nacional Autónoma de México, México

Resumen: Entre los poetas de la segunda generación del exilio republicano español en México, se muestran algunas voces femeninas que representan una particular identidad literaria. Sin ser propiamente un grupo, poetas como Nuria Parés, Angelina Muñiz y Francisca Perujo expresan una concepción del exilio, de la memoria y lo femenino como parte de su propuesta poética. Aquí se hace un esbozo de algunos de sus poemas en el contexto de los estudios sobre el exilio literario.

Palabras clave: Poesía Hispanomexicana, poesía del exilio, mujeres poetas, poesía mexicana contemporánea.

Abstract: Among the poets of the second generation of Spanish Republican exile in Mexico, some female voices representing a particular literary identity are presented. Without being properly a group, poets like Nuria Pares, Francisca Perujo and Angelina Muñiz express a conception of exile, memory and feminine as part of their poetic proposal. Here is an outline of some of their poems in the context of studies on the literary exile.

Keywords: Hispanic-mexican poetry, Exile's poetry, Women's poetry, Contemporary mexican poetry.

Recibido: 08 de septiembre 2016

Aceptado: 12 de abril de 2017

Pensar que a tantos años de distancia, pasadas tantas cosas en el mundo y en nuestras vidas, esa guerra esté todavía en el fondo de nuestra memoria es algo que puede extrañar a una mente objetiva que nos contemple desde lejos.

ARTURO SOUTO

*(...) mi patria es el mar
pero tampoco pertenezco (...).*

ANGELINA MUÑOZ-HUBERMAN

¿Cómo abordar la poesía sobre exilio? ¿De qué forma el exilio se convierte en el material para la producción poética? En este artículo nos remitimos a la segunda generación del exilio republicano en México, también llamada el grupo hispanomexicano (Souto, Mateo Gambarte, Sicot, Rivera, entre otros). Partimos de que el exilio es primero una “vivencia” y después se convierte en un relato, en una forma de vivir el tiempo y construir la memoria. En el caso del exilio español republicano, esta memoria, este traer al presente la vivencia de la partida, se mezcla con el sentimiento de la derrota, la expulsión, el dolor por lo dejado, el horror de la guerra. El exilio¹ es también un territorio, una forma de definición, un tiempo y espacio, un incierto asidero. Con estos supuestos, creemos que una forma para aproximarse a los textos poéticos del exilio es partiendo del planteamiento de la construcción de la identidad. Este pilar de la modernidad, que conlleva a cuestiones culturales, ontológicas, entre otras, al presentarse en la poesía y la

¹ Término exilio, más general y amplio, más contemporáneo, que se refiere a la partida de una persona de su lugar de origen, por diversas causas pero en este caso por cuestiones políticas, y también como el lugar a donde se parte. Lo empleamos en un sentido abarcador de otros términos más precisos e históricos como lo es el transtierro de Gaos, o el destierro de Sánchez Vázquez.

literatura, resulta un aspecto por demás complejo pero sumamente interesante para la interpretación literaria. La identidad poética puede plantearse, entonces, como el pretexto para acercarse a la obra de las mujeres poetisas de la segunda generación de este exilio. Hijas de refugiados, vivieron esta experiencia desde otro ángulo, pues apenas eran niñas o adolescentes; mediante el artificio poético (complejo y lleno de incertidumbres), reconstruyen los relatos sobre el exilio que sus padres les narraban; asimilaron esta condición y la convirtieron en el eje de algunos de sus poemas. Menos conocidas que otros poetisas de su generación, autoras como Nuria Parés, Angelina Muñiz-Huberman y Francisca Perujo conforman parte de esta generación literaria de una forma particular.

Poética del exilio

Hay ideas que obsesionan y se convierten en el tema central de la escritura. Para los escritores que partieron de su lugar de origen, en el contexto de la Guerra Civil Española y la derrota de la República, el exilio se volverá obsesión y se manifestará en diversas maneras. Para los escritores, poetisas e intelectuales involucrados en estos acontecimientos, el tema del exilio (aunque es más que un tema, es una condición, una identidad...) se muestra en diferentes formas: en el ensayo se abordará la forma particular que tiene el pensamiento español a diferencia del europeo del norte —así sucede con María Zambrano y su obra *Filosofía y poesía*, publicado justo el año de los primeros arribos de los exiliados a México— o bien el insistente abordaje de la cultura española en muchos ensayistas exiliados; en la narrativa, se expresa en el tema de los viajes, la identidad, el ideal del retorno, retomando la tradición hispánica; en la poesía, preponderan las imágenes marítimas, el motivo de Ítaca, el sentimiento de desarraigo, incluso de orfandad. Todo ello desemboca en un mismo punto: la obsesión por el exilio y la manera en

que éste marca la identidad literaria; es decir, en los intereses más profundos y personales de los autores.

Son muchos los estudiosos de la literatura e investigadores que han abordado el tema del exilio directa o tangencialmente; asimismo, en años recientes, ha habido cada vez un mayor interés por estudiar el exilio republicano en México desde el enfoque de la literatura. Ejemplo de ello son los estudios de Eduardo Mateo Gambarte y de Bernardo Sicot,² que han ahondado en este acontecimiento de una forma más académica y han penetrado en temas muy específicos como lo es la forma en que el exilio está presente en la poesía. Por otra parte, la obra de Angelina Muñiz-Huberman, hija de exiliados, llegada a México cuando era niña, es también un caso paradigmático de esta atención al tema y su vinculación con la literatura. Muñiz en su obra, *El canto del peregrino* (1999), va más allá al proponer una poética del exilio. Con esta mira, plantea en primer lugar ver en términos amplios lo que implica esta condición de “ser separado de la tierra donde se vive”, lo que lleva a trazar un exilio mítico-histórico. Así, desde la tradición judeo-cristiana tenemos que el primer exilio es la expulsión del paraíso. Es el saberse expulsado, con la pérdida que esto conlleva, con la memoria y la nostalgia por lo perdido y, sobre todo, la añoranza-deseo por el regreso, es lo que se desprende de este motivo bíblico. El influjo de la cultura judía,³ lleva a Muñiz a entablar

² Del primero, su obra resulta un significativo aporte a la relectura del exilio republicano en México y particularmente de la segunda generación, entre sus títulos está el aquí citado: *Literatura de los “niños de la guerra” del exilio español en México* (1996); el segundo, ha dedicado diversos estudios y publicado libros sobre el exilio español entre los cuales se encuentran “El mar de los desterrados. Desde Unamuno hasta los poetas hispanoamericanos” y la antología *Ecos del exilio: 13 poetas del exilio*.

³ “[...] el exilio forma parte del proceso de la creación, lo que constituye la originalidad del pensamiento cabalista. Si el exilio sobrepasa la idea de

varios aspectos de lo que es el exilio y la manera en que se hace presente, primero en la construcción de la identidad, y luego en la estructura profunda de los textos literarios. Para Angelina, desde su pensamiento vinculado a esta tradición, el exilio es una forma de destino, pero también es redención.

El exilio es forma histórica vigente desde la antigüedad hasta nuestros días. El exilio es forma literaria, es forma imaginada y es forma de la memoria. Es evidente que parte de una realidad, pero de inmediato corta su relación con lo real y pasa a ser asunto de ficción. La única manera de sobrevivir para el exiliado es haciendo uso y práctica de los procesos mentales internos (Muñiz, 1999: 65).

Al abordar el tema de la lengua y su relación con el exilio, Angelina Muñiz sitúa la manifestación del lenguaje (tema que también estará presente en otros de los exiliados de la “segunda generación”, como Segovia y Xirau, y es estudiado por Mateo Gambarte y Sicot) en el centro de esta poética.

La experiencia del exilio se refleja en el lenguaje, desde épocas antiguas hasta nuestros días y esto nos lleva hacia la creación de una poética. El idioma propio, entre los otros idiomas de las tierras extrañas, sufre, de igual modo, desplazamiento y se preserva en formas de una lenta evolución o de una reservada idealización. Esto fue lo que ocurrió con el idioma español (ladino) que llevaron consigo al exilio los judíos sefardíes. Circunstancia idéntica

ser una prueba o un castigo, se convierte, entonces, en una misión que cumplir. El propósito de esta misión es liberar el alma humana de sus ataduras terrenas, elevarla a la luz divina e integrarla en el todo cósmico. Abarca, además, la idea de redención, pues el pueblo desterrado y lanzado en todas direcciones aspira al perfeccionamiento del alma entre cada uno de los seres [...]” (Muñiz, 1999: 78).

con cualquier exilio moderno. El lenguaje pasa a ser, entonces, la esencia del Universo, como lo había sido en el Génesis por su calidad nominativa. Para los escritores de nuestro siglo será la esencia de su poética (Muñiz, 1999: 80).

Desde esta interpretación del exilio, Muñiz propone al lenguaje como la casa del exiliado y la vía por la cual se apropia de esta “condición”. Es la forma de aprehender el acontecimiento, el tiempo mismo, como diría Ricoeur –en su obra *Tiempo y narración*–, y por lo tanto es mediante el lenguaje que se construye la identidad del exiliado, la memoria misma que es el origen de dicha identidad. La poesía resulta entonces la vía idónea para poner en manifiesto esta condición identitaria. Pero no es sólo la poesía, sino que la unión de esta manifestación pura del lenguaje con la modernidad da como resultado esa poética del exilio. De ahí que retomemos de su “Decálogo del exilio” (*El canto peregrino*) dos aspectos fundamentales: la idea de la modernidad, como “lugar” desde dónde puede plantearse propiamente esta poética, y la idea de la “invención”, pues al final de todo, el exilio es una invención en tanto relato, ya que está el hecho histórico, pero, aún más importante es la forma en que el sujeto se apropia de ese acontecimiento, lo inventa discursivamente, lo reinventa a través de la escritura en ese complejo proceso que va de la memoria a la expresión literaria.

Es en la modernidad cuando podremos pensar que el exilio se dirige hacia la creación de una poética. En algunos autores será más consciente que en otros, en algunos más se diluirá, pero en todos los casos subyacerá de manera más o menos explícita (Muñiz, 1999: 87).

Como el tiempo de Ricoeur, que sólo es tangible en tanto se narra mediante el lenguaje, el exilio sólo puede ser aprehendido, entendido, intuitivo, asimilado, etcétera, gracias al lenguaje. Lo que

resulta es el exilio poético en el universo poético mismo, que no es más que una invención. La identidad no es más que la historia que nos contamos y en tanto que la contamos es que se torna “real”. Así, dice Muñiz, a propósito del poeta exiliado Joseph Brodsky: “Lo que nos dice Brodsky es que la verdadera y única experiencia es la poética: que ésta modela a la experiencia real y que, por lo tanto, el exilio no es sino una invención” (Muñiz, 1999: 92).

El exilio republicano en México

Hablando del exilio propiamente histórico que devino de la Guerra Civil española, la llegada de los refugiados republicanos a México trajo grandes aportaciones a la cultura de este país. Por esto, su estudio es crucial para entender buena parte del siglo XX. José María Espinasa, por ejemplo, en su trabajo introductorio a la edición digital de la revista *Presencia*,⁴ aborda la importancia de este acontecimiento para la cultura mexicana, en los términos más amplios. Sin embargo, particularmente sobresale el contexto social, político e histórico del gobierno de Lázaro Cárdenas que posibilitó la recepción de los exiliados (e incluso de los niños de guerra que el propio Cárdenas traería, conocidos como los niños de Morelia). Este es el punto de partida:

No hay que olvidar el contexto político, la Revolución Mexicana, que había alcanzado su mejor representación en el gobierno de Lázaro Cárdenas en los finales años treinta –momento en el que el régimen abre las puertas al exilio español después de un decidido, aunque tal vez poco significativo en términos militares, apoyo a

⁴ Edición digital de la revista *Presencia*, en la que participaron varias figuras de esta segunda generación del exilio, realizada por el Ateneo Español de México y Ediciones Sin Nombre en 2015 y auspiciada por el Centro Cultural de España en México, entre otras asociaciones.

la República y a su legalidad y legitimidad democrática– [...]. Si bien el sistema político estaba todavía regido por el caudillismo, Cárdenas sentó las bases pragmáticas para la consolidación de un sistema de equilibrios que caracterizó al país en los siguientes cincuenta años (Espinasa, 2014: 17).

En el contexto de este exilio histórico, los artistas e intelectuales que llegaron a México reflexionaron sobre esta condición y propusieron términos para referirse a ella: desde el concepto de “refugiado”, el cual fue aceptado por algunos –que implica la guerra en el lugar de origen de la persona refugiada–, o bien el de “aterrado” o “desterrado” –que implica la desposesión de la tierra, del país, el ser expulsados por cuestiones políticas–. Así, se propone otro término como el de “transterrado”, acuñado por José Gaos (1994: 3-9). El transtierro, por una parte, lleva a una extrapolación de un lugar a otro y, por otra, lleva la palabra “tierra” como una forma en que se manifiesta el territorio como parte fundamental de la identidad. En efecto, el sentimiento principal de muchos de los transterrados será el de reproducir la España perdida, aún más la España republicana en tierras mexicanas, gracias a las conexiones culturales ya existentes. Asimismo, estará muy presente, en muchos de ellos, la idea del regreso, de la restauración de la República. De ahí que se aferraran y construyeran instituciones propias para la preservación de la ideología republicana y las costumbres españolas. Por esto, muchos transterrados, en sintonía con esta idea del retorno, inculcaron en sus hijos la idea de ser españoles. Las ideas o conceptos de “transterrado”, “desterrado”, “aterrado”, “exiliado” han sido objeto de discusión intelectual, y aún hoy siguen siendo problemáticas. En este artículo, no se profundizará en este debate y se hablará del término de transtierro desde la concepción antes expuesta, y cómo este término es asimilado y representado en la poética de las autoras de la segunda generación del exilio aquí abordadas.

Tenemos entonces la idea del “transtierro” como una idea surgida de la experiencia de estos intelectuales llegados a México. Dentro del transtierro encontramos la experiencia de los intelectuales mayores, así como de los más jóvenes a los que se les ha abordado bajo diversas categorías: segunda generación del exilio, hispanomexicanos, nueva generación, entre otros. Max Aub fue quien por primera vez se refirió a los más jóvenes como una generación particular, calificada como Nepantla (en medio de dos tierras), en su breve ensayo “Una nueva generación”, publicado originalmente en enero de 1950 en los cuadernillos titulados *Sala de espera*: “Cogidos entre dos mundos, sin tierra firme bajo sus pies, influenciados por un movimiento filosófico irracionalista, con una España de segunda mano, no acaban de abrir los ojos a la realidad” (Aub, 1987: 111).

En el terreno de la literatura, varios han estudiado el exilio español y su propuesta estética. Bernardo Sicot en su ensayo “El mar de los desterrados”, se aproxima a los poetas que vivieron el exilio en su madurez intelectual y literaria, que fueron los “derrotados” por la dictadura, y que transmiten en su obra un sinfín de aspectos propios de este acontecimiento. Dice Sicot: “Como el desierto, como el camino, el mar es un motivo de la poesía del exilio, tal vez no suficientemente estudiado hasta ahora” (2006: 900). Lo que resulta interesante, además de los temas que apunta Sicot y que, en efecto, dan aún mucha materia para estudio, es ver cómo las obsesiones presentes en la literatura y el pensamiento de los exiliados se reproducen de una u otra manera en las poéticas de la siguiente generación, particularmente en textos de algunas escritoras y poetas como las abordadas en este artículo. Siguiendo el análisis hecho por Sicot, tenemos que hay una serie de imágenes y metáforas recurrentes en la primera y la segunda generación. Particularmente la imagen del mar y lo relacionado con él, como los barcos, los puertos, la playa:

[el mar] cobra en el exilio, además de sus habituales valores de expresión de la libertad viajera, otros, polisémicos: es la verdadera tierra del desterrado, es lo inmenso, vacío pero surcable, es el espacio de la ruptura y de la unión entre dos orillas, de la separación en el viaje hacia el exilio pero también del posible camino del retorno a un origen, geográfico o simbólico, quizás, a veces pueda ocupar el espacio de un “ahí”, inexistente en la poesía del exilio, entre un “aquí” impuesto y un “allí” inalcanzable (Sicot, 2006: 900).

El cuestionamiento central de la segunda generación es si ellos, al haber dejado España desde muy chicos, *son* transterrados; cómo vivieron el exilio y de qué manera éste impactó en su formación. El hecho es que, como dan cuenta ellos mismos,⁵ se les inculcó la idea de ser españoles y de que regresarían a su país de origen. Pero esto no ocurre en todos los casos y tenemos que, de ser una “generación”,⁶ hay muchos matices y diferencias entre los autores. Desde Tomás Segovia, Ramón Xirau, Manuel Durán hasta Gerardo Deniz, Federico Patán, entre otros, cada uno tiene una forma particular de asimilar su condición de “exilio” y la llevan a su literatura también de forma muy distinta. Lo que apunta Sicot es que hay un notable influjo de la tradición poética española y de la temática marítima, que bien puede presentarse como un territorio

⁵ Aquí remitimos a las entrevistas a los escritores de esta segunda generación realizadas por Mateo Gambarte, incluidas en *Literatura de los “niños de la guerra” del exilio español en México*.

⁶ Sin ahondar en el concepto de generación, retomamos de manera general la idea propuesta por Ortega y Gasset, entendiendo por tal el conjunto de escritores, poetas e intelectuales que comparten una visión de su entorno, ideológicamente hablando, dado que los autores de esta segunda generación comparten la filiación republicana de sus padres, entre otros aspectos.

donde mar-tierra-cielo representan este espacio que marca la memoria.

Los poetas de la segunda generación del exilio republicano, especialmente los hispanomexicanos, tuvieron en Unamuno, en Juan Ramón Jiménez y en los exiliados de la Generación del 27 ilustres predecesores en el recurso del mar como compañero fiel o patria del exiliado. Pedro Salinas dedicó en el exilio, en 1946, con “El contemplado”, un poemario entero al mar (Sicot, 2004: 13).

El mar de los poetas, en particular las autoras que ahí abordamos, es el espacio mismo del exilio y de la memoria, presentado a partir de su mundo interior.

Nueva generación: los hispanomexicanos

Los estudios sobre el exilio en México se han centrado, según Mateo Gambarte, en el “exilio mayor” (1996: 10); es decir, los adultos republicanos que salieron al exilio y tuvieron como país receptor México. Se ha discutido ampliamente sobre la cuestión del exilio, particularmente el republicano, abordando la empresa cultural que significó y los profundos aportes a la cultura mexicana; en menor medida se ha trabajado con la “nueva generación”, el “exilio menor”, llamada la de los hispanomexicanos, aunque destacan algunos autores como Arturo Souto, Bernard Sicot, Eduardo Mateo Gambarte, Susana Rivera, Enrique López Aguilar, entre otros. “El primer problema que se plantea es el de si considerarlos o no como exiliados” (1996: 59). Y cita las palabras de uno de los integrantes de esta generación, Arturo Souto:

Los mayores “no pensaron tampoco en que estos niños abrieron sus conciencias a un mundo donde lo pasajero se había hecho artículo de fe, así como la frustración, el resentimiento y el reparto

de culpabilidades. A la vez se mantuvo siempre la fe quijotesca en la vuelta y se detuvo el reloj en el 39. Fueron muchos, muchos los años en que esta juventud de la generación perdida no oyó hablar sino de los horrores de la guerra, las recriminaciones [...] (Mateo Gambarte, 1996: 61).

A través de entrevistas a diversas figuras de este “grupo” o “generación”, Mateo Gambarte indaga y deja ver los acentuados matices de la conciencia de los hijos de refugiados respecto al exilio. Desde los autores que han seguido con este tema y se lo han apropiado como parte de su identidad hasta los autores que más bien consideran toda esa experiencia como algo ajeno y distante, y se consideran plenamente mexicanos. Independientemente de eso, sin pretender querer ver el acontecimiento y las circunstancias como aspectos tajantes en la formación de la identidad literaria de estos autores, tenemos que efectivamente en muchos de ellos se halla este tema muy presente, como es el caso de Arturo Souto y Angelina Muñiz-Huberman, por poner ejemplos. Al final, lo que destaca Mateo Gambarte como una de sus principales tesis es el conflicto de la identidad en muchos de los integrantes de este grupo: “el hijo del exiliado responde con angustia que es lo mismo que decir con inseguridad. Con ello la creación de la propia identidad es un problema de primer orden, a la vez que de una dificultad extrema” (1996: 102).

Perteneciente a esta segunda generación del exilio republicano en México, Arturo Souto retoma la idea de una “nueva generación”, planteada por Aub, para dar el nombre de “hispanomexicanos” a este conjunto de autores nacidos entre 1924 y 1937: “Esta generación hispanomexicana, que se sitúa en el más amplio contexto de la poesía de los años cincuenta, posee suficientes rasgos comunes para ser considerada en su conjunto” (2008: 330). Esta categoría ha sido retomada por otros estudiosos del exilio español republica-

no en México, como Angelina Muñiz-Huberman, Bernardo Sicot, Eduardo Mateo Gambarte, José María Espinasa, entre otros.

La identidad, como discurso de afirmación de los sujetos a cierta pertenencia, se vincula con diversos aspectos que van desde el territorio y los sucesos históricos (reconstruidos por la imaginación y la memoria) hasta la lengua, las costumbres y las tradiciones. En la literatura, particularmente en la poesía, la construcción de la identidad es también un factor de primer orden. El sujeto lírico, en este caso, se construye hasta cierta medida no como un sujeto homogéneo y unívoco, sino como un sujeto complejo, heterogéneo, plurívoco que se muestra a través del texto poético y se deja abierto a la interpretación.

En este sentido, en la generación de los hispanomexicanos, se manifiestan estas identidades literarias y poéticas, pues es un caso paradigmático de cómo los autores, poetas, parten de una concepción de sí mismos construida en gran medida por los relatos que asimilaron desde niños o jóvenes de formas muy diversas. Por poner un ejemplo de esto, citamos a Mateo Gambarte, donde recoge una anécdota de Angelina Muñiz y que nos muestra esta compleja formación de la identidad:

Angelina Muñiz me decía: creo que tienes razón al afirmar que el cuestionamiento de la identidad mexicana nos pudo asentar lo español. Cuando yo estaba en la escuela (mexicana), los niños mexicanos me atacaban como española, pero yo por dentro estaba tranquila porque yo veía que cuando querían apoyarse en algo decían: lo español. Pues yo llevo ventaja, pensaba yo, pues yo soy española sin duda. En ese momento frente a ellos yo sí me sentía definida (Mateo Gambarte, 1996: 104).

El hecho de enunciar el concepto “hispanomexicano”, por parte de algunos de sus integrantes (como es el caso de Souto y Muñiz-Huberman), así como por estudiosos del tema, es en sí una

muestra de esta búsqueda de identidad en un contexto adverso pues, como se ha dicho, a estos escritores no se les consideraba en España y ni en México. De haber crecido en un ambiente de alguna forma cerrado, cobran conciencia, como grupo, en la facultad de Filosofía y Letras –para los que ahí estudiaron–, ya que ahí es donde se establecen los vínculos que perduraron por años. Se proponen proyectos editoriales como las revistas, como *Segrel*, *Clavileño* y *Presencia*. Quienes participan en estos encuentros (en los espacios de la facultad y en las revistas) son el propio Arturo Souto, Manuel Durán, Tomás Segovia, Ramón Xirau, Luis Rius, además de Federico Patán, Angelina Muñiz-Huberman, José de la Colina, Francisca Perujo (quien después ocupará el cargo de la Dirección General de Publicaciones de la UNAM). Souto delimita muy bien la temporalidad de este grupo en cuanto a sus producciones:

En 1946 apareció el primer libro de esta generación: *Puente*, de Manuel Durán. Aparecerían después las revistas y en pocos años nuevos libros de poesía. *Primeros poemas* de Enrique de Rivas en 1949, *La luz provisional* de Tomás Segovia en 1950, *Canciones de vela* de Luis Rius en 1951, *Con una mano en el ancla*, de César Rodríguez Chicharro, en 1952. En 1954, *Tiempo de Soledad*, de José Pascual. En catalán, Ramón Xirau publicaría desde 1951. Años más tarde, García Ascot, Patán y Deniz. Y todavía inédita, en forma de libro, la poesía de Carlos Blanco, Francisca Perujo y Angelina Muñiz (Souto, 2008: 335).

Los estudiosos de esta generación coinciden en que se le ha prestado poca atención a estos autores en relación con su pertenencia generacional o de grupo. En efecto, si poco se ha analizado a Gerardo Deniz, a Ramón Xirau o a Federico Patán en su vinculación con el exilio y la manera en que éste es tratado como tema dentro de su obra, más desatendidas aún están las voces femeninas de esta generación. Como hemos visto, dentro del “canon” de los

trece poetas hispanomexicanos (Sicot), se incluye a Parés, Perujo y Huberman, pero no se hace mención, por ejemplo, de otras poetas con una producción significativa como es el caso de Tere Medina (incluida en el *Diccionario del exilio español en México*, de Mateo Gambarte); también está la obra de poetas poco estudiadas como Carmen Castellote, Adriana Merino y Aurora Correa.⁷ Podemos afirmar que hay un grupo de poetas hispanomexicanos que se formó en la Universidad y que publicó sus primeras obras en torno a la década del 50. Las mujeres poetas aquí abordadas no pertenecieron enteramente a este grupo, pues no publicaron en estos años su obra, ni participaron en las revistas de ellos (como son *Clavileño*, *Presencia*, *Segrel*, *Hoja*). Sólo Nuria Parés publicó en los años cincuenta (*Romances de la voz sola*, en 1951, y *Canto llano*, en 1959), pero lo hizo al margen de este grupo, además de que ella no estuvo en la Universidad; Perujo y Muñiz publicaron su primeras obras poéticas en la década de los ochenta (*Vilano al viento*, de Muñiz, apareció en 1982 y *Manuscrito de Milán*, de Perujo, en 1985). Aunque no estuvieran involucradas directamente en los proyectos intelectuales de poetas como Tomás Segovia o Ramón Xirau, estas poetas sí son consideradas, en la reciente crítica, como parte de esta generación literaria a raíz de la antología de Peña Labra, que elaboraron Francisco Giner de los Ríos y la misma Francisca Perujo, así como los estudios de Bernardo Sicot y Eduardo Mateo

⁷ Llegada a México como parte de los “niños de Morelia”, Aurora Correa publicó principalmente narrativa; de poesía sólo tiene una obra *Odas* (1976). Tere Medina, por su cuenta, publicó los libros de poesía *El largo viaje* (1972) y *Rimas eróticas* (1974). Adriana Merino publicó los poemarios: *Crisol de lejana memoria* (1974), *Cósmica conciencia. Antología poética* (1979) y *Mi orfandad frente al mar* (1982). Refugiada de niña en Rusia, Carmen Castellote llegó a México años después y publicó los libros de poesía *Con suavidad de frío* (1976), *Vuelo de nieve a sol* (1979), *Diálogo con la esfinge* (1983) y *Acta de renacimiento* (1985).

Gambarte. Aun así, falta mucho por indagar en la producción de estas autoras que, aunque ya incluidas en esta segunda generación del exilio, siguen siendo menos atendidas.

Voces femeninas de la generación hispanomexicana

Nuria Parés nació en Barcelona en 1925 y llegó a México en 1942, lo que le da mayor conciencia de la guerra y el exilio. A diferencia de Perujo y Muñiz, ella no formó parte del círculo universitario donde se reunían algunos poetas y autores de esta generación, por lo que se mantuvo al margen de las dinámicas y publicaciones de este grupo. Sin embargo, tuvo el apoyo de algunos editores y autores importantes de la época, como León Felipe. Además publicó en revistas como *Rueca*, *Diorama de la Cultura*, *Revista Mexicana de Cultura*, entre otras. En 1951, aparece su primer libro, *Romances de la voz sola*; en 1959, su libro *Canto llano*, publicado en la colección *Tenzontle* del Fondo de Cultura Económica y su poemario *Acapulco*, y en 1987 su obra poética *Colofón de luz*, dedicada a Vicente Aleixandre, la cual ha sido interpretada como el colofón de la generación del 27, la cual influyó mucho en su escritura.

En su obra, *Canto llano*, encontramos una plena conciencia de la guerra, del exilio, y una memoria que expresa poéticamente los acontecimientos vividos. Así sucede en el poema “Sed” que dice: “¿Pedir? ¿Y a quién? ¿Y qué pedimos? / Sé que hubo un tiempo para pedir y para llorar, / el tiempo de la sal y de las lágrimas, / y hubo quien pidió pan / y quien pidió la paz y la palabra” (Parés, 1959: 16). De este modo, interpela el famoso poema de Blas de Otero, *Pido la paz y la palabra*, para hablar de esos momentos en que la poesía se volcó a tratar los acontecimientos de su época y su espacio: la trágica guerra, la derrota y persecución de los republicanos. A poco más de 20 años, en México, su memoria insiste con un tono que aún muestra un dolor al hablar del llanto, las lágrimas.

Más adelante, en el mismo poema, dice: “¡Sed a los hombres de buena voluntad! / mandaron y el destino del hombre se hizo brasa, / candente mar por donde van los sueños / dando bandazos como viejas barcas” (Parés, 1959: 17). Vuelve así a la imagen de la sed, que titula el poema, y que no es más que la necesidad de beber, de agua, de vida. El tema del agua, de lo marítimo, se hace presente: el mar se enciende, y ahí van los sueños, como barcas. Esto es una marca de la literatura del exilio español, según Sicot; por eso, con ello, Parés se incorpora a esta tradición. El exilio se presenta en este poema como una ausencia de vida, de agua, es la sed; a su vez hay un marcado pesimismo, un vacío que queda de esta conciencia del destierro: “Si es tiempo de sequía, tiempo acedo, / si a nuestro alrededor no queda nada, / ni se acabó la sal / y se ha acabado el llanto, la paz y la palabra. / ¿Qué podemos pedir? ¿Y a quién pedimos? / ¡Sólo queda la sed!... ¡La sed sin agua!” (Parés, 1959: 17).

La identidad poética queda manifiesta en este poemario, que, al quedar en esta-situación de desamparo, recurre a hablar de un nosotros. En su poema “Dicen...” leemos: “Que soy, que somos (nos lo dicen) / ‘la España peregrina’... / ¡Ay, qué bonito nombre! / ¡Qué nombre tan bonito / para ir por el mundo a la deriva / como un barco de velas desplegadas, / como una extraña carabela antigua!” (Parés, 1959: 21). Con cierta ironía se refiere a esa España peregrina, que no es otra que la España de los transterrados que no olvidaron su condición e insistieron en su identidad; de esa España de la que ella sabe forma parte. El barco, la carabela antigua, son símbolos de este exilio y la tradición hispánica, como lo es el andar por el mundo a la deriva.

Francisca Perujo nació en Santander en 1934, sin embargo llegó a México de niña, en 1939. Estudió en uno de los colegios que los exiliados republicanos fundaron para preservar la educación española en sus hijos, el Instituto Luis Vives, donde conoció a otros de los escritores hispanomexicanos como Gerardo Deniz (Juan Alme-

la), César Rodríguez Chicharro y Enrique de Rivas. A diferencia de Parés, ella sí se involucró en la vida académica que aglutinaría en cierta medida a este grupo; se doctoró en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y trabajó para la Dirección General de Publicaciones de esta misma institución. *Manuscrito en Milán* (1985) es el título de su obra poética publicada. Algunos de sus poemas fueron incluidos en la antología de Bernardo Sicot *Ecós del exilio: 13 poetas hispanomexicanos*, así como en la antología de Peña Labra, que ella coordinó junto a Giner de los Ríos.

En el poema *Herencia compartida*, Perujo toma cierto reproche hacia la generación anterior, pues se nace o se impone desde niño la condición de peregrino y con ello surge una identidad quebrantada, aunque al fin sea una identidad. La memoria, como tema que toca en otros poemas de *Manuscrito en Milán*, es la que da la pauta para la constitución de la identidad que se expresa poéticamente:

Me decían que había nacido en una ciudad lejana, / más allá del
océano, / pero ¿cómo era el muelle del que hablaban / las calles,
cada casa? [...] Los otros venían de tierra adentro. / Ellos los cono-
cían. / Muchos prefirieron el mar sin barcos. / ¿Olvidar? / ¿Qué?
(Perujo, 1985: 29-30).

En general, los poemas hasta aquí vistos poseen un lenguaje muy directo, despojado de complejas metáforas, acorde a la poética mexicana de medio siglo, pero también a la intención particular del grupo por transmitir esta “angustia” por la identidad de la que habla Mateo Gambarte. En el caso de Perujo, en este poema, es notorio cómo se manifiesta cierta recriminación (que en el fondo no es tal) a los padres por la imposición de un pasado, de una memoria que luego será asimilada. El mar de los desterrados es aquí un “océano”, lo cual resulta muy significativo pensando en el replanteamiento que aquí se hace; la ciudad lejana es eso, lejana y ajena en tanto no se conoce. Las preguntas en los versos, además de

expresar ironía, manifiestan la verdadera duda de lo desconocido. ¿Cómo eran los muelles? ¿Cómo olvidar lo que nunca se ha vivido o, más bien, lo que nunca se ha retenido en la memoria? La voz de Perujo es muy fuerte y bien puede representar cierta actitud de muchos de los hispanomexicanos que aunque dialogan con su pasado hispánico también se replantean su adhesión a él.

Como consecuencia de la Guerra Civil, Angelina Muñiz nació en el exilio, en Hyères, Francia, en 1936. En 1942, su familia se establece en México, después de un lapso en Cuba. Como otros escritores de esta segunda generación hizo estudios en la UNAM, así como en otras instituciones del extranjero. La producción literaria de Muñiz es muy amplia, particularmente la poética,⁸ aunque es más conocida por su obra narrativa y ensayística. Ha obtenido importantes galardones como el Premio Xavier Villaurrutia (1985) y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz (1993). Los temas recurrentes en su poesía son el erotismo, la pertenencia (y no-pertenencia), la persistencia, el camino-caminante, el exilio mítico, el mar, la identidad (presentada en su poesía como algo heterogéneo), entre otros. De las poetas abordadas en este artículo, e incluso dentro de la generación de hispanomexicanos, Muñiz-Huberman destaca por haber hecho del exilio el centro de su poética y su producción intelectual. Desde su primer libro, *Vilano al viento: poemas del amor y del exilio* (1982), se aprecia esta insistencia en la imagen del mar que, como hemos visto, estuvo tan presente en los exiliados republicanos. Angelina Muñiz, como otros poetas de su generación recomponen esa imagen del mar. No es ya el territorio donde comienza y termina el exilio, sino la representación de esa falta de pertenencia a un lugar en específico (“pasajero leve”, “ligero de equipaje, / como buen marinero”). El mar se recompone desde esta mirada femenina, perteneciente a una nueva generación donde el

⁸ En 2012, se publicó su poesía reunida bajo el título *Rompeolas* por el Fondo de Cultura Económica.

exilio es un asunto de primer orden. Así, en su poema “La vida marinera I”, nos encontramos con este abordaje directo a este tema:

Barcos, olas, espuma y peces. / Nítido cielo azul / sin una nube. /
Viento suave / que riza la superficie. / Quisiera estar / a bordo de
esa nave / hacia quién sabe / qué lugar. / Junto a los marineros,
/ uno más, / junto a los pescadores / uno más. / Te agobia / la
montaña / y la tierra continua, / el techo sólido / el piso blando.
/ Por eso / le ríes al mar / y te embarcas, / pasajero leve, / sin vol-
ver la cabeza atrás. / Ligerito de equipaje, / como buen marinero,
/ sólo firme / en la tabla vacilante, / cuando todo el / horizonte /
es mar-cielo, / cuando sólo queda / agua y más agua por camino
(Muñiz, 1982: 15).

El mar ya no representa el momento trágico de la partida, de la derrota. No es solamente el origen del exilio. Con más de 40 años de por medio, la poeta retoma este motivo de la tradición literaria que viene desde la épica griega: el mar, particularmente de la generación que la precedió. Aquí el mar se halla asimilado a una forma de “vida”, es la vida marinera, y lo que predomina no es la angustia y la tristeza, tampoco la nostalgia. Desde el primer verso se dibuja una escena plácida, de tranquilidad e incluso felicidad. Enseguida, usando una “segunda persona”, dice: “Quisieras estar / a bordo de esa nave / hacia quién sabe / qué lugar”. Así le habla a su otro yo, dejado en el pasado, pero habiendo asimilado la experiencia vivida. La partida, el exilio, pierde los rasgos terribles pues aquí la voz poética está feliz, entusiasmada por el destino incierto, por la falta de anclas. Con la tercera estrofa se reafirma esto, al contraponer el suelo firme, el arraigo, y el mar, que entonces representa esta apertura al constante cambio, a la mudanza interna. Y como Muñiz dirá en sus ensayos, el exiliado suele ser un viajero, un pasajero de “ligero equipaje”, pues todo lo que posee lo pierde sin darse cuenta que en esa pérdida hay todo un porvenir por construir. Esta mi-

rada optimista, que si bien tiene sus matices, sólo es posible con todo este tiempo de por medio. Pero la memoria insiste en el tema de este mar omnipresente que en el horizonte se funde con el cielo.

Tenemos entonces, por una parte, esta visión optimista del desarraigo, pero, por otra, también se encuentra el dolor por la guerra y sus pérdidas —cuestión de la que habla Souto y que retomamos en el epígrafe de este artículo—. En la parte que habla del exilio, está el poema “El largo camino”: “Lanzar un grito / aquí / y allá. / Un dolor que duele / El campesino muerto / El guerrero olvidado / El amor que no llega. / El exilio / Siempre el exilio / En el centro / el exilio” (Muñiz, 1982: 27). En la parte que alude al “largo camino” se puede apreciar que es la vida de un ser errante que ha sido despojado de su espacio, lo que conduce a ese “dolor que duele”. El yo lírico revive aquí un tanto de sus recuerdos, pero sobre todo de lo que supo con el tiempo, en gran parte por las historias de sus padres. Hay un “aquí” y un “allá”; el *aquí* como un lugar indeterminado desde el cual se reconstruye el otro lugar, perdido, donde acontecieron los hechos, donde se encontraba el “campesino muerto”. El generador de la historia es siempre el exilio, desde los tiempos míticos hasta el exilio es el centro. Es por ello que retoma también la violencia inherente a esta expulsión: “Los cadáveres desparramados / No hay sangre en los niños / Caen las gotas, / gotas por todas partes. / Son demasiadas / y no hay quien las recoja / (Gotas de sangre que se escapa)” (27).

Es ese entorno violento descrito poéticamente, que la voz lírica le habla al “caminante”, otro de los motivos de la poesía del exilio. Es un caminante no-nato, que pese a ello “hereda” la condición del exiliado. Es el peregrino que desde antes de nacer ya lo es y sólo en su “oficio de caminante”, en su propio “peregrinar” hará conciencia de esto para así forjar su propia identidad, individual y colectiva: “Tu oficio es caminante / ¿Lo recuerdas? / Ya tu madre caminaba / contigo adentro / Embrión fatigado antes de nacer /

Embrión de lágrimas convulsas, / de espasmos reprimidos, / de espacio cerrado, / prisionero sin cárcel, / sin aire, / sin voz. / Inútil rebelarse, / confinado sin paisaje, / ¿qué sería el cielo y la tierra?” (27-28).

Es con estos versos que puede plantearse un matiz temático propuesto por este grupo en específico; aquí se presenta al exiliado, no sólo niño o adolescente que carga con las decisiones de los adultos, sino que es llevado al extremo: es el embrión. Parte de su propia “vivencia”, pues ella comenzó el exilio en el vientre de su madre, lo cual se convirtió en otro de los elementos de su poética. En ese espacio confinado que es la matriz, sin ver ningún paisaje, sin posibilidad de rebelarse, el “embrión” es un exiliado incluso antes de nacer. Su oficio queda marcado: es el peregrino, el caminante. Pero no solamente se ve aquí reflejado el punto de vista de un hijo de exiliado, sino sobre todo la voz “femenina” en el tema de la maternidad, de la madre, y la imagen de la matriz como el espacio cerrado y seguro.

Si bien el exilio español en México aún tiene mucho qué decir, en cuanto a las relaciones que estableció con la cultura mexicana, la literatura de la última generación del exilio ha recobrado un interés por parte de los estudios literarios y culturales. Muchas son las ramas que pueden abordarse en este sentido. La reedición de las revistas producidas en ese momento es un síntoma de este reavivado interés en esta generación, aunque aún falta por hacer. Hay muchos aspectos que puntualizar, debates que también han quedado en el tintero y hasta hace pocos años se han retomado. En este contexto, seguir la rama de las escritoras y poetas hispanomexicanas deberá llevar primero a un rescate necesario de su obra, prácticamente desconocida en algunos casos o bien dejada al margen por la crítica. Anclado a la modernidad, el exilio se revisa hoy desde uno de sus propios pilares: la identidad. Y el hecho de postular una identidad literaria es una forma de afirmar la huma-

nidad que hay detrás de estas escrituras, de situarlas en el tiempo y el espacio, en su propia mundanidad. Esto nos posibilita a acercarnos a la poética de estas autoras, a su particular reconstrucción del exilio; pues la identidad, femenina y del exilio, en su caso, no nos lleva, afortunadamente, a una representación unívoca del sujeto, sino que trae consigo sus propias contradicciones, complejidades y replanteamientos.

Bibliografía

- Aub, Max, 1987, “Una nueva generación”, en *Sala de espera*, México, Pangea.
- Aznar Soler, Manuel, 2006, *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Editorial Renacimiento Universitat Autònoma de Barcelona-Grupo de Estudios del Exilio Literario.
- Corral, Rose, 1995, *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, México, Colmex.
- Espinasa, José María, 2014, *Presencia*, México, Ediciones sin Nombre/Ateneo de España.
- Gaos, José, 1994, “Confesiones del transterrado”, *Universidad de México*, núm. 521, México, junio, pp. 3-9.
- Giner de los Ríos, Francisco y Francisca Perujo, 1980, *Segunda generación de poetas españoles del exilio mexicano*, Santaner, Peña Labra.
- Guillén, Claudio, 1995, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Mateo Gambarte, Eduardo, 1996, *Literatura de los “niños de la guerra” del exilio español en México*, Lleida, Pagès Editors Universitat de Lleida.

- _____, 1997, *Diccionario del exilio español en México: de Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau*, Pamplona, Eunate.
- Muñiz-Huberman, Angelina, 1982, *Vilano al viento. Poemas del amor y del exilio*, México, UNAM.
- _____, 1999, *El canto peregrino: hacia una poética del exilio*, Barcelona/México, Cop d'Idees-Gexel/UNAM.
- Parés, Nuria, 1959, *Canto llano*, México, FCE.
- Perujo, Francisca, 1985, *Manuscrito en Milán*, Valencia, Pre-textos.
- Ricoeur, Paul, 1995, *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI.
- Rivera, Susana, 1990, *Última voz del exilio: el grupo poético hispano-mexicano*, Madrid, Hiperión.
- Segovia, Tomás, 2007, *Sobre exiliados*, México, Colmex.
- Sicot, Bernardo, 2003, *Ecos del exilio: 13 poetas hispanomexicanos*, A Coruña, Edicions do Castro.
- _____, 2004, "El mar de los desterrados. Desde Unamuno hasta los poetas hispanoamericanos", *Revista de la Universidad de México*, núm. 10, diciembre, pp. 5-23.
- _____, 2006, "La poesía de Angelina Muñiz-Huberman: faro seguro, lugares inciertos", en *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Manuel Aznar Soler (ed.), Sevilla, Editorial Renacimiento Universitat Autònoma de Barcelona/ Grupo de Estudios del Exilio Literario, pp. 895-905.
- Souto Alabarce, Arturo, 2008, "Sobre una generación de poetas hispanomexicanos", *Revista Diálogos: antología*, José María Espinasa (comp.), México, Colmex, pp. 330-337.
- Zambrano, María, 1993, *Filosofía y poesía*, México, FCE.

Identidad ciborg en la narrativa de Santiago Roncagliolo y Juan Cárdenas: dicotomías de lo orgánico y lo mecánico en la construcción del cuerpo

The Cyborg Identity in the Narrative of Santiago Roncagliolo and Juan Cárdenas: the organic and the mechanical dichotomies in the construction of the body

Marissa Gálvez Cuen
Rosa María Burrola Encinas
Universidad de Sonora, México

Resumen

El principal objetivo de este artículo es el análisis de las novelas *Tan cerca de la vida* (2010) del peruano Santiago Roncagliolo y *Ornamento* (2015) del colombiano Juan Cárdenas. Interesa examinar cómo ambos textos representan la desarticulación de la idea del hombre en tanto conjunción entre cuerpo y alma, y escenifican un giro subjetivo en un sujeto posthumano y, con ello, se inscriben en una dimensión estética y cultural fundante de un nuevo realismo, encaminado a destejer las utopías fundantes de la literatura hispanoamericana y los marcos epistemológicos de la modernidad.

Palabras clave: literatura hispanoamericana, ciborg, posthumanismo.

Abstract

The primary goal of this article is the analysis of the novels *Tan cerca de la vida* (2010) by the Peruvian writer Santiago Roncagliolo and *Ornamento* (2015) by the Colombian writer Juan Cárdenas. We examine how both texts represent the disarticulation of the idea of man as a conjunction between the body and the soul, and show a subjective “twist” in a posthuman subject, as well registered in an aesthetic and cultural foundational dimension of a new realism and designed to unravel the foundational utopias of the Spanish-American Literature and the epistemological frames of the modernity.

Keywords: Spanish-American Literature, Ciborg, Post-humanism.

Recibido: 31 de diciembre de 2016

Aceptado: 23 de abril de 2017

Introducción

Una prodigiosa imaginación es una de las características más constantes con la que se ha distinguido a la literatura hispanoamericana. Esta condición se extiende a lo largo de la historia y de la geografía de la América Hispánica para gestar un extraordinario y abundante corpus que, en no pocos casos, ha resultado de difícil adscripción. Así, las definiciones de real maravilloso, realismo mágico y literatura fantástica, entre otras conceptualizaciones, frecuentemente se presentan en el discurso académico como elementos que se interceptan, que se implican o que simplemente se superponen.

En las últimas décadas a este complejo panorama se le suma una gran cantidad de textos en los que el cruce de ficción y ciencia desafía los modelos realistas. De este modo, en muchos casos influenciados por los procesos de globalización y por el avance de la ciencia y la tecnología, los jóvenes autores rompen con frecuencia el paradigma del escritor latinoamericano y practican una ficción que desborda el concepto tradicional de literatura nacional, surgen así, afirma Fernando Aínsa, un conjunto de obras en las que se ha diluido los referentes telúrico-biológicos de la identidad, para ahora cuestionar precisamente los supuestos donde, con frecuencia, ésta había descansado hasta hace pocas décadas (Aínsa, 2012: 61).

Esta narrativa refleja la ansiedad que la tecnología ha generado en las sociedades contemporáneas. Los escritores recientes retratan en sus textos comunidades multiculturales, caóticas y tecnificadas en las que cada vez resulta más evidente la manipulación de la verdad (Noguerol, 2008: 27). Con frecuencia se eligen escenarios posindustriales para dar cabida a nuevos paisajes urbanos y a historias desconcertantes, inspiradas en el cruce del arte y la ciencia. Así, se crea una literatura difícil de clasificar que se mueve entre

cierta vertiente de lo fantástico, de la ciencia ficción y de un hiperrealismo anclado en un exceso de realidad.

Se trata de obras que operan en los límites de lo real y de lo fantástico, porque proyectan mundos inusitados y perturbadores a partir de la exploración de los efectos sociales y psicológicos de los avances tecnológicos y científicos en los individuos. Se convierte este cruce en un asunto fundante de una visión hiperracional en la episteme moderna. Estas narraciones, afirma Francisca Noguerol:

trabajan con las articulaciones y los efectos que producen diversas máquinas: la económica (aunque esta máquina podría incluirse dentro de la gran máquina de guerra), la de la visión o del espectáculo, la de la carne humana (que, como plantea Marcelo Cohen, es una red de instituciones que intervienen en la reproducción humana, la biología celular, la genética, la neurología, la cirugía, etc.) y, finalmente, la del lenguaje (Noguerol, 2008: 372).

En efecto, estas estéticas narrativas giran en torno a la incidencia de identidades posthumanas, las cuales parecen aflorar favorecidas por la hibridación entre lo local y lo global y a contracorriente de los modos dominantes de la narrativa latinoamericana del postboom y parecen entonces trazar una nueva tendencia de las letras hispanoamericanas; sin embargo, no está de más recordar que muchos de los escritores hispanoamericanos considerados canónicos se habían ya aproximado a estas temáticas. Esto se puede constatar desde los textos precursores de Arlt, donde los inventos parecen ocupar la imaginación de sus protagonistas, hasta en los del peruano Clemente Palma y, ya avanzado el siglo xx, podemos citar, sin afán de exhaustividad, a Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares y Ricardo Piglia. Por lo menos desde principios del pasado siglo, podemos documentar el interés y las múltiples formas en las que la literatura hispanoamericana ha reflexionado sobre la relación y configuración de identidades a partir de los medios de los

comunicación y de la influencia de la ciencia y de la tecnología, sin embargo, es probablemente a partir de los años setenta que se ha registrado un nuevo interés hacia las literaturas que colocan en primer plano estas problemáticas.

Ahora bien, en muchas ocasiones las narraciones de las más recientes décadas erigen escenarios enrarecidos, oníricos y con frecuencia localizados en países lejanos o en territorios indefinidos en los que difícilmente se pueden identificar los referentes telúricos tan caros a buena parte de la literatura de los años sesenta, estas historias emergentes aparecen con frecuencia ligadas a tramas orientadas a analizar los procesos culturales actuales en Latinoamérica, y forjadas en torno a formas de crítica bio-política. Sus temáticas se centran en transformaciones biológicas, en el análisis de expresiones de violencia y de identidad, reflexiones todas de repercusiones locales y globales, acordes a las nuevas lealtades que manifiestan los jóvenes creadores hispanoamericanos, quienes dicen ya no sentirse anclados a su país de origen sino ligados a múltiples ciudadanías. Estas búsquedas implican nuevas respuestas a las acuciantes preguntas que asedian a sujetos y sociedades modernas en rápidos procesos de transformación. De ahí la irrupción con inusitada fuerza de temas que, aunque siempre habían estado en la historia de la literatura, ahora cobran renovada fuerza y significado, tales como los límites de lo humano y el uso del cuerpo como material para recreación e investigación.

La reflexión y representación en torno al cuerpo se adapta a las recientes formas de violencia, colonización y de organización económica, así como a las búsquedas actuales de identidad. Aunque hablamos de una narrativa que no comparte más la euforia de la América Latina postsesentista, no necesariamente se regodea en el desencanto o en el pesimismo, sino que simplemente parece asumir el fin de las utopías que alimentaron el pasado latinoamericano y observa sin ilusiones las lógicas sociales actuales.

Se pensaría entonces un proceso natural donde la literatura acuda a las estéticas que ofrece el cruce de la ciencia ficción, la literatura fantástica y los nuevos realismos, para destejer las utopías fundantes de la literatura hispanoamericana y los marcos epistemológicos de la modernidad. Entonces, también puede resultar lógico que se desplieguen con especial corrosividad la crítica alrededor de las políticas sobre los cuerpos, el género, el consumo y el mercado, así como la reflexión en torno a los límites de las nuevas drogas de control y diseño de los estados de ánimo. Todos estos temas parecen encarnarse en la imitación o en el control de la carne para así dar cuenta de un estado de conciencia sumido en una hiperrealidad o en un simulacro de realidad.¹

El análisis que a continuación proponemos sobre las novelas *Tan cerca de la vida* (2010) del peruano Santiago Roncagliolo y *Ornamento* (2015) del colombiano Juan Cárdenas gira en torno de estos tópicos. Interesa estudiar cómo ambos textos representan la desarticulación de la idea del hombre en tanto conjunción entre alma y cuerpo y escenifican un giro subjetivo en un sujeto posthumano y, con ello, se inscriben en una dimensión estética y cultural que, según Isabel Quintana: “plantea una nueva redistribución de lo sensible; es decir, que la producción de espacios conduce a un

¹ En el caso de la narrativa mexicana de ciencia ficción, podemos citar dos cuentos en los que se plantea el cuerpo como objeto experimental en futuros distópicos en los que el poder del estado cede ante el de las grandes compañías tecnológicas. El cuento “(e)” de Bernardo Fernández y Gerardo Sifuentes plantea el consumo de nuevos narcóticos electrónicos diseñados como una estrategia mercantil para eliminar a los empleados menos productivos de grandes compañías transnacionales. En el cuento “Yoni Rei” del también escritor mexicano Pepe Rojo, un sujeto ciborg da cuenta de su posicionamiento ante un sistema que, desde su nacimiento, lo ha convertido en un híbrido de lo mecánico y lo orgánico, ante lo que responde con la violentación de su mismo cuerpo, objeto de valor para la ciencia. En ambos, el consumo o la adopción de la tecnología responde a una necesidad de pertenencia en una sociedad que no deja lugar para la creación de vínculos afectivos.

desplazamiento de la política (de lo hegemónico entendido como la articulación del sentido, las instituciones, la familia, etc.), a la formulación de lo político, como instancia primitiva de convivencia e incluso de sobrevivencia” (Quintana, 2012: 367).

La representación del cuerpo en diálogo con la literatura y las artes plásticas

El registro artístico del cuerpo ha permitido explorar el panorama universal de los distintos cánones sobre la belleza de la forma humana y, con ello, la posibilidad de observar los distintos epistemes en torno al cuerpo y su relevancia en la cultura, el arte, la economía, la política y la sociedad. Desde las artes plásticas hasta la poesía lírica, el arte ha girado desde sus inicios en torno a la exaltación, descripción o contemplación del cuerpo humano y, en particular, de la belleza femenina. Hoy en día, este poder contemplativo ha cedido ante el carácter crítico y reflexivo de nuevas expresiones artísticas en las que la identidad y el papel del sujeto es problematizado a partir de las representaciones que éste experimenta tanto de sí mismo como de su espacio.

Las nuevas configuraciones estéticas de la corporalidad rompen con el tradicional esquema de la erotización, y pasa a ser el eje convergente de ideologías, dinámicas de poder, relaciones de pertenencia e incluso de mercado. La respuesta ante la deshumanización correspondiente a las sociedades modernas es para narradores hispanoamericanos como Ernesto Sábato y Julio Cortázar: “un cierto tipo de humanismo literario donde las letras proveen la base para una re-humanización del cuerpo humano” (Brown y Sánchez Prado, 2008: 26), una forma de reivindicar esta sociedad por medio del discurso literario como conducto comunicativo. Irónicamente, en el caso de la literatura contemporánea más reciente, el cuerpo se perfila como un espacio en el que lo artificial

y lo orgánico se debaten, polarizan y se mezclan al mismo tiempo, adquiriendo por medio de su construcción literaria una identidad que, al contrario de los postulados sustentados por los novelistas citados, deshumaniza el cuerpo humano.

Obras como *Tan cerca de la vida* y *Ornamento* narran y describen escenarios en los que la organicidad de sus personajes se ve manipulada por la intervención de la tecnología y el deseo de perfeccionamiento a partir de la integración de lo artificial. Carentes de la hiperbolización tecnológica propia de la ciencia ficción de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, estas novelas parten de las posibilidades del cuerpo tecnológicamente modificado para replantear las relaciones humanas, las dinámicas de poder, el canon estético y la manera de pertenecer e integrarse en un contexto postmoderno marcado por el acceso a los avances tecnológicos y científicos.

Para el examen que proponemos hemos recurrido a las teorías sobre el sujeto ciborg, especialmente el manifiesto realizado por Donna Haraway y a los análisis alrededor del mismo tema del investigador Adrián Escudero.² La definición de ciborg de Donna Haraway al comprender no sólo una ambigüedad en la naturaleza humana sino también un cambio en su formación identitaria y ontológica, resulta pertinente para este análisis narrativo debido a la capacidad de leer bajo una mirada filosófica y sociocultural,

² Cabe mencionar que aunque existe un extenso trabajo investigativo sobre posthumanismo en teóricos, entre los que destacan Katherine Hayles, Robert Pepperell (posthumanismo), Jill Didur (biopolítica), Mónica Cuervo Prados (ciborg), Gabriela Chavarría (transhumanismo) y Teresa Aguilar García (ciberontología); para fines de este ensayo es la propuesta fundacional de Haraway y el estudio de la identidad híbrida del ciborg y la interpretación de Escudero sobre corporalidades alternativas las que han proporcionado un apoyo teórico más directo para el análisis de las presentes novelas.

discursos que aúnan ciencia, distopía, género y espacio.³ En el trabajo de la autora de “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” (1991), además del estudio sobre la mecanicidad del cuerpo y sus posibilidades tecnológicas, se comprende la exposición de individuos transgénero, las modificaciones corporales y la incorporación de prótesis como algunos de los ejemplos de los que se ha valido el arte para reconocer estéticas alternas, pero también para expresar bajo una mirada crítica la forma en la que el desarrollo tecnológico ha impactado en la formación del sujeto contemporáneo. De acuerdo a Adrián Escudero: “se insiste una y otra vez en la misma idea: la disolución del sujeto, la fragmentación del yo, la dislocación de la subjetividad, la fungibilidad de las identidades, la contingencia de los roles sociales y, en términos más apocalípticos, la mutación del ser humano” (Escudero, 2007: 143).

Haraway define al ciborg en su manifiesto como un ser que aúna el carácter mecánico y el orgánico como una especie de formación híbrida y también liminal, ya que representa el estado intermedio entre dos naturalezas opuestas que deben comprenderse como una sola identidad: realidad/ficción, cultura/naturaleza, yo/otro, mente/cuerpo o Dios/hombre. Si bien el manifiesto define el sujeto ciborg como un ser ambiguo, mixto y compuesto, la autora se centra en desarrollar las complejidades políticas y sociales que se derivan de los cambios tecnológicos producidos a finales del siglo

³ El acercamiento posthumanista de autores como Haraway en *When species meet* (2008) y Robert Pepperell en *The posthuman condition* (2003) también aborda la cuestión del fin del antropocentrismo en términos de inclusión para los estudios animales. Con esta ruptura del pensamiento antropocentrista como “esa larga creencia de la infalibilidad del poder humano y la arrogante creencia de nuestra superioridad y unicidad” (Pepperell, 171), estos estudios profundizan en las relaciones entre las especies humana y no humanas como parte de un nuevo proyecto de convivencia basado en la no explotación.

XX y de qué manera se relacionan éstos con los estratos sociales más vulnerables o periféricos por motivos de género o raza.

Este eje sobre el proyecto de perfeccionamiento humano se ve desarrollado en las novelas de Roncagliolo y Cárdenas a partir de la superación de los límites corporales. La historia de *Tan cerca de la vida* transcurre durante la estancia de Max, personaje principal, en un hotel japonés donde se celebra una convención sobre robótica para la compañía en la cual trabaja. El nombre de la empresa, Corporación Géminis, representa el interés principal de su fundador por crear vida humana por medio de la reproducción mimética robotizada. El inventario de androides que circulan por la convención es una prueba de los repetidos y fallidos esfuerzos de conseguir dicho objetivo, y van desde diseños funcionales y evidentemente mecánicos hasta autómatas de apariencia y comportamiento superficialmente humano, como un modelo infantil programado para amenizar musicalmente: “Su voz era delgada y aguda, su piel tersa y su mirada, inocente. Max sospechó que estaba ahí como un contraste con las piezas exhibidas, como una manera de decir: esto sí es natural. Pero al acercarse al pequeño y verlo de perfil, comprendió que también era una máquina, cubierta con fibra sintética e injertos de pelo” (Roncagliolo, 2010: 21).

La novela de Cárdenas debate entre la perfección del mundo orgánico y el mecánico, donde el cuerpo es el campo de batalla en el que la ciencia se opone a la naturaleza. Esta obra es narrada en torno a un supuesto idealismo científico, empeñado en el desarrollo de una nueva droga que optimiza el estado emocional de sus consumidoras, y cuyos resultados son registrados desde su experimentación en un grupo de mujeres voluntarias hasta su proceso de venta y su posicionamiento como una droga elitista y altamente adictiva. La inserción de este fármaco en el mercado rompe con el principio utópico de consumo equitativo sustentado inicialmente por la empresa y, al igual que los estándares de belleza a los que es-

tán sometidos los personajes femeninos, se torna inasequible. Los personajes, la historia y los espacios se centran en la nueva droga, como se anuncia desde un principio con la ausencia de nombres propios de los personajes, identificados, en cambio, por su funcionalidad: el doctor, la esposa del doctor y las mujeres 2 y 4, números de identificación utilizados durante el proceso experimental. A partir de esto es posible establecer un paralelismo entre el cuerpo como objeto mercantil y las relaciones de poder que parten de la economía y sus dinámicas de adquisición.

Uno de los ejes narrativos de Cárdenas y Roncagliolo es la posibilidad de una perfección humana que se debate entre el mundo natural y el universo tecnológico. Ambas novelas coinciden en el desarrollo de contextos en los que el avance científico implica una cierta superación de las capacidades humanas, argumentos que erigen una estética de lo artificial basada en el perfeccionamiento y en la contraposición de objeto y sujeto. Desde la re-construcción del paradigma de la belleza femenina a partir de las cirugías cosméticas hasta la robótica, la artificialidad se convierte en un elemento que impera tanto en la mimesis como en la hipérbole, pilares en la estética de la representación en estas novelas. En el caso de *Tan cerca de la vida* el nivel supremo de perfección y belleza ocurre según Kreutz, el líder de la corporación Géminis y creador de los autómatas, cuando el ojo humano es incapaz de distinguir el origen mecánico de una de sus creaciones. La imitación exacta consiste en el parámetro de lo bien hecho, mide el éxito de la robótica y representa una evolución del cuerpo ciborg por su parecido al cuerpo humano o del animal, como sucede en el caso del papagayo. El golem es el pájaro que acompaña al jefe de la corporación y que como tantas otras creaciones mecánicas de la novela ejemplifica el carácter ambiguo de la robótica por la perfecta imitación de las aves reales y que, “además de vistosas plumas multicolores y pico de loro, tenía la misma expresión, que Kreutz” (Roncagliolo, 2010: 23), lo que le

otorga un aspecto de viveza. Como contraparte, en *Ornamento* el trabajo científico no aspira a la imitación del mundo natural, sino a la exageración de sus atributos estéticos. En la mujer número 2 la belleza se manifiesta en el “puro exceso” de sus cirugías, maquillaje y afeites y el atractivo de su aspecto, del que “parece muy orgullosa”, se basa en la artificialidad de sus facciones: “ella me mira con ojos acuosos, detrás de sus lentes de contacto color esmeralda. Descanse, repito. La mirada verde persiste. Usted es muy bueno con nosotras, doctor, dice. Apenas atino a sonreír, desconcertado” (Cárdenas, 2015: 34). Así, cuando la imitación de la naturaleza humana deja de ser suficiente rasgo de excelencia tecnológica, se recurre a la exageración, como lo plantea Cárdenas al describir el poder de atracción de los cuerpos mutilados por las reconstrucciones cosméticas. En cuanto al mundo orgánico, los componentes naturales de ciertas plantas son manipulados para maximizar los efectos que tienen sobre las personas expuestas a ellos, como ocurre con un tipo de flor campestre que afectaba positivamente a las lavanderas de la región:

Un empleado de la zona que estaba de vacaciones por la zona observó que en algunas épocas del año las lavanderas de estos pueblos entraban en una suerte de éxtasis colectivo cuando bajaban al río a hacer su trabajo (suponemos que absorbían la sustancia de manera involuntaria por vía cutánea). De inmediato los gerentes y yo decidimos enviar a un equipo de becarios que regresó al laboratorio con muestras de los jabones y de las distintas flores utilizadas en su fabricación. Al cabo de unos meses ya habíamos conseguido sintetizar el principio activo (Cárdenas 35-36).

Según Jesús Adrián Escudero, para Haraway el ciborg se presenta como un transgresor de las fronteras que separan: “lo natural de lo artificial, lo orgánico de lo inorgánico y, de esa manera, rompe con el ideal de una esencia humana universal, dando pie a la proli-

feración de múltiples identidades fracturadas expuestas al devenir de las circunstancias” (Escudero, 2007: 155). La fracturación de estas identidades, en términos de género, clase, educación, territorio y lengua, forman un panorama complejo del sujeto ubicado en el paradigma posmoderno y fungen como metáforas de la multiculturalidad, de la dilución de barreras sociales y de las dinámicas de sentido de pertenencia a partir de la adquisición o el ejercicio de la tecnología. El cuerpo, espacio limitado de monoidentidades es reivindicado de manera utópica por el desarrollo y la popularización de lo tecnológico, lo que supone una democratización del perfeccionamiento humano y social, gracias al efecto de las drogas en *Ornamento* y a las comodidades diarias obtenidas de la robótica en *Tan cerca de la vida*. En este sentido, el cuerpo mutante o ciborg actúa como una optimización del sujeto, siempre y cuando éste se encuentre inserto y activo en las dinámicas de adquisición, es decir, que sea económicamente solvente. Éste será uno de los puntos de quiebre que dan un giro a la historia de Cárdenas al convertir el proyecto de uniformidad social gracias a una droga estandarizada para las mujeres sin distinguir clases sociales, en un recurso destinado a la élite económicamente más privilegiada. Lejos de una lucha de clases se establece una rebelión de consumidores insatisfechos que, privados de un derecho adquisitivo, organizan motines, incurren en el robo e incluso asesinato, como lo hacen las mujeres que: “entraron a la casa del tipo armadas con revólveres, cuchillos, machetes”, en un intento por despojar al proveedor de las pastillas y que como resultado dejó “como catorce mujeres muertas”, según la versión del taxista que recuenta los hechos al doctor, protagonista de la novela.

La subversión de utopía a distopía no solamente ocurre en el sentido social, como en el caso de los ataques motivados por la demanda de la droga en *Ornamento*; también se presenta a partir de la ruptura de la perfección estética y el devenir de lo deforme y

lo grotesco. En un episodio en el que el doctor y número 2 mantienen relaciones sexuales, la mujer es descrita a partir de las partes de su cuerpo al igual que el hombre, quien se ve a sí mismo: “como un adorno, como un firulete macizo, accesorio perplejo y poco grácil que le hubiera salido por la boca a ese rostro expansivo y sin centro” (Cárdenas, 2015: 126). El cuerpo cede ante la imagen del objeto y adquiere dimensiones estéticas aún más sublimes precisamente gracias a su cosificación, como también sucede en *Tan cerca de la vida* cuando la robótica logra imitar la naturaleza humana en su totalidad e incluso mejorarla. La dimensión sexual de los personajes femeninos que aparecen en la novela de Roncagliolo se ve polarizada entre lo humano y lo robótico y, en este orden, entre la parodia y el erotismo. En una de sus salidas nocturnas, Max, el protagonista principal de la novela, ingresa en lo que aparenta ser un prostíbulo y solicita por medio de un catálogo la compañía de una mujer de pelo rubio: “trabajosamente esculpido [...] parecía una novia intergaláctica. El amplio escote se abría en dos copas sólidas que levantaban su busto artificiosamente, y entre los pechos agonizaban los últimos restos de su escarcha” (Roncagliolo, 2010: 104). La mujer le resulta menos atractiva en persona que en su imagen impresa y admite que debido a un problema de comunicación por la incompatibilidad lingüística, LUCI, el prototipo robótico diseñado por la corporación “a su manera, le resultaba bastante más humana” que la supuesta prostituta. Más adelante se narra el primer encuentro entre Max y Mai, quienes si en un principio: “parecieron niños arrepentidos de haber planeado una travesura” (Roncagliolo, 2010: 175), y se muestran afables uno con el otro en su deseo de proporcionar placer, poco después pasan a ser descritos de acuerdo a un campo semántico de salvajismo y bestialidad en el que predomina la agresión.

Para Escudero: “los horrores y los desastres que sobrevienen al hombre cuando usurpa el poder creador de Dios” (Escudero, 2007:

156), propios en la literatura gótica contemporánea al *Frankenstein* de Mary Shelley han dado paso a la representación de una “nueva carne” que, lejos de reflejar de manera negativa la ruptura del orden natural y divino a manos del ser humano: “insiste en la necesidad de controlar y mejorar la raza humana a través de la aplicación de los conocimientos científicos. El tema de fondo es la superación de los límites de la naturaleza y del cuerpo humano en aras de la conquista de la vida eterna y el placer” (Escudero, 2007: 156). Sin embargo, aunque de esta manera se presenten inicialmente ambas novelas, la sucesión de acontecimientos pone en diálogo, tal vez no las implicaciones éticas del desarrollo tecnológico, pero sí las de género, sociedad y mercado. En estas narrativas contemporáneas, las nuevas representaciones del cuerpo, en vez de ser puestas en diálogo a partir de la cuestión de género, son expuestas desde la mutilación, experimentación y cosificación que forman parte del proyecto de perfeccionamiento estético científico y tecnológico.

Si en las artes plásticas y en la literatura el registro y narración sobre el cuerpo forma parte de la representación de relaciones de poder basadas en género, etnia, pautas sociales y demás elementos culturales que conforman las identidades sociales e individuales, la llegada del sujeto ciborg sugiere una ruptura y una distorsión del modelo real del cuerpo como construcción del yo. La re-esquemmatización de la estética corporal a partir de la incorporación del objeto actúa en múltiples niveles para declarar un nuevo pensamiento crítico ante las políticas de representación de lo socialmente designado como estético. De la misma manera que Frankenstein personifica la monstruosidad al rebelarse ante el orden natural y orgánico —desde una perspectiva teológica que supone la rebelión ante el Creador—, los personajes de Cárdenas eventualmente dan cuenta de una naturaleza violentada y grotesca, como resultado de la intervención científica. Uno de ellos es la mujer denominada como número dos, quien forma parte del pequeño grupo feme-

nino participante en los experimentos de la droga sintética y cuyo rostro está: “marcado por vaya a saber cuántas operaciones estéticas mal hechas, los labios como salchichas, la diminuta nariz de cerdo, las capas de maquillaje aplicadas como con espátula” (Cárdenas, 2015: 34); esta acumulación de procesos quirúrgicos mal realizados otorga al rostro de la mujer un estilo ornamental barroco marcado por: “puro exceso, un derroche de intenciones, el gasto por el gasto, el adorno fuera de control” (Cárdenas, 2015: 34). Esta representación nivela paralelamente la construcción del rostro femenino con el imaginario arquitectónico y hace de número dos un personaje portador de un estilo decadente, pero vigente dentro del canon estético de su contexto.

Más adelante, a pesar de la inicial repulsión que parecen causar en el doctor los procesos quirúrgicos que ha experimentado número dos, ésta será motivo de su deseo sexual y fungirá como un efímero consuelo ante el abandono de la esposa y de la amante. La descripción detallada sobre la estética del rostro de la mujer y las imágenes que número cuatro revive sobre el cuerpo modificado de su abuela forman parte del ornamento que Cárdenas intenta y logra definir en un contexto en el que predomina el mercado. Es así como la mujer número dos del experimento logra sobreponerse al mal estado de sus cirugías y presentarse como un sujeto atractivo, cuyo estilo si bien no se inserta en el canon estético tradicional, sí obedece a la lógica del mercado. El afán de alcanzar el perfeccionamiento físico por medio de las cirugías faciales y corporales forma parte de esta dinámica de inserción social, independientemente de los resultados finales. De la misma manera se presenta la droga sintética que uniforma a los sujetos femeninos bajo los criterios de género y perfecciona de manera temporal e individual el estado anímico de cada consumidora.

Las representaciones del ciborg subvierten la relación sujeto y objeto y promueven una nueva dimensión estética e incluso erótica.

ca en el cuerpo. En cuestiones de género, la irrupción del sujeto ciborg en la escena artística supone una transgresión de las fronteras entre lo masculino y lo femenino, de acuerdo a la visión de Donna Haraway, donde: “the cyborg, as a hybrid creature, can support transgressing the boundary between male and female. Female embodiment has traditionally been identified with the organic and with mothering skills. As cyborgs, however, women can use new communications media to recreate themselves and go beyond previous constraints imposed on them by society” (Vicini, 2015: 151-152). Independientemente de la presencia de la robótica o de la naturaleza híbrida entre lo orgánico y lo mecánico, lo ciborg parece tener cabida a partir de la conjunción de ejes polarizados, la ruptura de barreras identitarias y la promulgación de nuevas formas de belleza, como un punto de partida para la transgresión estética y también ontológica. Es así como se logra validar la estética alternativa y periférica de número dos, de manera similar al trabajo de ciertos artistas fotográficos como Cindy Sherman en el que se pasa de figuras voluptuosas, seductoras, esculturales y atractivas a cuerpos tumefactos, sexualmente dominados e, incluso, reemplazados por diferentes elementos protésicos que, de alguna manera, anuncian la llegada del ciborg. Así, en las manifestaciones artísticas a las que nos referimos, el cuerpo deja de someterse al canon clásico de belleza para convertirse en el lugar de manifestación de los excesos tecnológicos y de las enfermedades sociales, de la fusión con lo mecánico, inorgánico y artificial (Escudero, 2007: 154).

La novela de Cárdenas bien podría reflejar la idiosincrasia consumista como una enfermedad social imperante en la ficción de su novela, aunque expone al mismo tiempo una realidad actual de su país de origen, Colombia. Los excesos tecnológicos de los que se hace mención no se presentan en el cuerpo de los personajes femeninos como esculturas semirobóticas, sino que crean un culto en torno al cuerpo operado, si no marcado con prótesis mecánicas

como el ciborg tradicional, sí por la presencia del silicón y el bisturí. El resultado del cuerpo intervenido deviene un tanto paradójico cuando, en aras de alcanzar la belleza, la apariencia física se ve trastocada y da origen a un canon periférico reflejo de las prácticas culturales de una sociedad en declive, si pensamos en el decadente universo urbano representado por Cárdenas. En el caso de la droga, ésta es ideada como un estímulo sintético que optimiza el estado de ánimo de cualquier mujer, ya que: “no conoce distinguos de clase, nivel adquisitivo o educativo entre las consumidoras, eso quiere decir que es posible una idea de democracia basada en el consumo” (Cárdenas, 2015: 85). Esta droga es calificada por su creador como artística, pero a diferencia del arte plástico de su mujer, ésta se aleja del elitismo aburguesado y resulta “feminista, igualitaria”. Sin embargo, la inmediata dependencia origina una creciente demanda de quienes, al no ver satisfechas sus necesidades, acuden a la violencia y a los disturbios en las calles para conseguir las píldoras, situación antitética del inicial proyecto de unificación social ya que la medida para calmar los disturbios, es tornar inasequible la droga por medio del aumento de su precio.

La relación entre mercado y cuerpo es, tanto en la obra de Cárdenas como en la de Roncagliolo, un eje de partida para respaldar la legitimidad de la experimentación de la tecnología y la ciencia en el cuerpo humano, sobre todo en el femenino. En *Ornamento*: “el único espacio de legitimación es el mercado, o sea, el cuerpo y el mercado” (Cárdenas, 2015: 86), ya que, en los contextos descritos por los autores, el único código de conducta por el que se rigen los personajes es el de la oferta y la demanda y el de los modelos impuestos en cuestiones de estética y estilo de vida. Como asegura Lourdes Ventura, el cuerpo:

Aparece hoy más que nunca como un cuerpo-objeto, un cuerpo sometido a modelos externos, presionado por los cánones estéticos de un mercado unificador y asfixiante; un cuerpo que vive

un extrañamiento de sí mismo mientras los gurús de la belleza programan con exactitud cómo deberían ser sus contornos; un cuerpo al que se invita constantemente, desde la publicidad, desde el ámbito laboral que reclama “buena presencia”, desde el perfeccionismo familiar y el estatus económico, a un exhibicionismo que sólo encuentra su integración mediante el control aprobador de la sociedad (Ventura, 2000: 53).

Este control del que habla Ventura no solamente aparece en el personaje de número dos y su apariencia marcada por las cirugías cosméticas mal realizadas, ya que la madre de número cuatro también es representada a partir del paralelismo arquitectónico y la construcción del cuerpo como un objeto que, en plena decadencia, sigue siendo motivo de culto. Frecuentemente la madre es comparada por la hija con la casa en edad, apariencia y estado, quien en medio de un arrebato verbal causado por la ingestión de la droga experimental, da cuenta de escenas del pasado donde su madre es la protagonista:

a ella le gusta ser la cosa en la casa, la casa en la cosa: hubo un tiempo en que las casas se construyeron de acuerdo a los modelos de moda, el neoplasticismo, el funcionalismo, rinoplastismo, racional tropicalismo, mi madre, belleza tropical, arrancadora de suspiros, fabricante de asfixias y espasmos como un pasillo largo, infinito, sin ventanas sin puertas, ella debe de tener la misma edad que esta casa, ambas serían bellezas vintage si el testaferro no las hubiera empujado al abuso ornamental, a la refacción innecesaria, antifuncional, al retículo muerto que se adhiere a la cornisa (Cárdenas, 2015: 137).

La mención del testaferro, quien puede también identificarse como el esposo, no se repite a lo largo de la novela, aunque queda claro que es el responsable del exceso tanto cosmético como arquitectónico. Bajo esta lectura, este personaje masculino representa-

ría en palabras de Ventura el “control aprobador de la sociedad”, misma que apoya el perfeccionamiento del cuerpo a través de la negación del paso del tiempo. En el mismo monólogo citado arriba, el personaje número dos describe la apariencia de su madre desnuda, quien: “parece una muñeca de carne y hueso recién salida de la caja, no le cuelgan pellejos, se los recorta un cirujano muy bueno, tampoco tiene vello púbico y su vagina pelada y tersa, una vez eliminado el vello que la cubría, es la afirmación definitiva del ornamento” (Cárdenas, 2015: 137). La yuxtaposición de sujeto y objeto es inmediata, así como la pérdida de los referentes identitarios basados en edad y género, ya que la imagen de la mujer adulta es intercambiada por la de una muñeca, objeto emblemático de la infancia, al mismo tiempo que “la vagina que nunca aparece” niega su naturaleza sexuada gracias a su “prolijidad infantil [...] como una pequeña pieza de alfarería india, el arabesco inesperado que cancela todos los espacios” (Cárdenas, 2015: 138).

caigo en su rostro que no es el umbral de ningún cuerpo, porque ahora sólo hay un cuerpo o sólo hay cabeza, no hay entradas ni salidas de ningún cuerpo, porque ahora sólo hay cuerpo o sólo hay cabeza, no hay entradas ni salidas de ningún cuerpo, las tetas como otras dos cabezas que sólo saben mirar hacia adentro, por encima del ombligo que parece mascullar algo y ahora soy yo, yo como una extensión del rostro (Cárdenas, 2015: 126).

Cabe cuestionar si la novela de Cárdenas permite releer el cuerpo como un nuevo territorio complejizado por las políticas y estéticas, como un espacio en el que las dinámicas sociales han cedido ante las mercantiles, a costa de la preservación de ciertos elementos identitarios. La intervención quirúrgica, la experimentación de sustancias somáticas artificiales y la manipulación científica descritas en esta narrativa dan cuenta del cuerpo como un objeto cuya funcionalidad se ve desplazada de la dimensión orgánica y bioló-

gica hasta alcanzar el paralelismo de un complejo arquitectónico anunciado desde el título mismo de la novela.

En el caso de Roncagliolo, la robótica elude la exageración y el exceso visual presentes en *Ornamento* y mimetiza la naturaleza humana como manifestación de perfección tecnológica. La dicotomía entre artificio y naturaleza aparece de nuevo a partir del orden estético, en el que predomina la belleza por sí misma. En *Tan cerca de la vida* la ostentación se maneja a partir de la sobriedad y el engaño visual de los robots y de los sujetos ciborg, cuya artificialidad es expuesta a propósito con la finalidad de incrementar el contraste entre su naturaleza mecánica y su exterior aparentemente humano. Los andróides que circulan libremente por la convención en la que se desarrolla la novela dan cuenta de ello al exponer, por una parte, el perfecto simulacro de vida humana y, por la otra, el carácter robótico, como se señala en una de las citas iniciales en las que el niño robotizado canta y es confundido con un niño de verdad.

La mimesis a la que aspira el jefe de la corporación Géminis con la creación de sus robots no intenta generar un engaño sobre su origen, sino presumir el poder de simulación que alcanza la ingeniería moderna, capaz de “crear” sujetos visual y funcionalmente similares a los seres humanos. En este sentido la robótica basa su estética en la autenticidad que supone lo sintético, como una forma de desplazar la asociación semántica entre artificio y falsedad. La estética que impera en la novela obedece a esta premisa en la que predomina la satisfacción sensorial y práctica ofrecida por la robótica y suspende los paradigmas éticos presentes en la tradición literaria con temas vinculados al desarrollo científico. En este sentido cada elemento mecánico de la obra resulta un recordatorio de las dos dimensiones de la vida (orgánica y mecánica) que la corporación intenta reunir en una sola a partir de sus creaciones ciborg. La flor “orgullosamente artificial” que Max regala a Mai como compensación por una disputa previa, ejemplifica la estética

de lo artificial presente en la novela, al estar: “tan bien construida, era tan bella, que no necesitaba aparentar ser natural” (Roncagliolo, 2010: 126), ya que es precisamente la perfección que deviene del orden mecánico lo que plantea una estética superior a la imperfección del diseño orgánico.

Conclusiones

Si Max representa, de la misma manera que el golem, la posibilidad de una rebelión marcada por el enfrentamiento entre creador y objeto creado, las razones de sublevación entre los órdenes establecidos también obedecen a ciertas pautas, ya no míticas, sino económicas y sociales. Lejos de representar el deseo de superación sobre el creador, Max desea su propia independencia, la cual alcanza al ejercer su poder de elección cuando decide vivir y emprender una vida diferente con Mai. A su vez, este personaje rompe con el mutismo que la posicionaba en una escala evolutiva inferior a la de Max y se presenta como un ser comunicativo al relatar su historia pasada en un lenguaje compartido solamente por estos dos personajes. De la misma manera que el golem, Mai adquiere un sentido de libertad y deja de ser percibida como un sujeto pasivo.

En *Ornamento*, la rebelión de los personajes somatizados ocurre cuando se les niega la posibilidad de adquirir la droga y de una manera masificada, adquieren una autonomía colectiva que rompe con un orden económico establecido. En esta novela, a diferencia de la de Roncagliolo, la ruptura del orden y el enfrentamiento con el creador —en este caso el doctor que diseña la droga—, no tienen un carácter mítico, social o político, sino que se basa en las políticas de consumo. La sublevación se dirige a los líderes de mercado, el objetivo no se encuentra en valores abstractos sino en el objeto de consumo. En este sentido la autonomía de los personajes se logra con el alcance del poder adquisitivo, mismo que al ser nega-

do conlleva a la opresión, la inconformidad y la limitación de la libertad adquisitiva.

Ante este planteamiento se puede apreciar una evolución del concepto ciborg desde el uso que Donna Haraway hace del término como una liberación de imposiciones, de género la mayoría de las veces, hasta el replanteamiento de imposiciones devenidas de las dinámicas sociales, culturales y económicas presentes en los escenarios latinoamericanos. Lejos de la utopía ciborg manejada por Haraway, la construcción ciborg entendida a partir del carácter híbrido del sujeto, replantea problemáticas presentes en todas las épocas, como el conflicto de clases, la otredad y el cuestionamiento sobre la identidad. Roncagliolo maneja en especial este último aspecto con la interrogante de Max sobre quién es y la manera en la que se construye su memoria.

El emergente crecimiento de narrativa con temática tecnológica, científica e incluso ciborg llama la atención por las nuevas formas de representar lo humano y lo artificial a partir de discursos que, o bien polarizan estos dos elementos por medio de su dicotomización o bien lo reúnen en un mismo cuerpo híbrido. Ya sea de una o de otra manera, estas construcciones dan cuenta de la forma en la que las identidades contemporáneas se plantean a partir de la adaptación y aceptación de la ciencia, al punto de hacer converger cuerpo y tecnología. Cárdenas y Roncagliolo muestran de distintas maneras la misma cara de una realidad que impera en la actualidad: el nuevo régimen ya no es el de la ciudad letrada, sino el del dominio tecnológico. Los términos para pertenecer a él ya no corresponden al poder político ni al mítico o intelectual, sino al poder adquisitivo que dispone el consumo de la tecnología y la participación de la ciencia.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando, 2012, *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Brown, Andrew e Ignacio M. Sánchez Prado, 2008, "Humanismo cyborg: el letrado posthumano en América Latina", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 34, núm. 68, Lima-Hanover NH, segundo semestre, pp.19-32.
- Cárdenas, Juan, 2015, *Ornamento*, Cáceres, Periférica.
- Escudero, Jesús Adrián, 2007, "El cuerpo y sus representaciones", *Enrahonar*, núm. 38/39, Bellaterra-Barcelona, pp. 141-157.
- Fernández Delgado, Miguel A. (ed.), 2001, *Visiones periféricas: antología de la ciencia ficción*, México, Lumen.
- Guerrero Almagro, Berta, 2012, "La superación de lo carnal en 'Tan cerca de la vida': una aproximación al posthumanismo", *Cartaphilus*, vol. 10, Murcia, pp. 109-120.
- Haraway, Donna J., 1991, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", en *Simians, Cyborgs, and Woman. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York-Milton Park, pp. 149-181.
- Montfort, J.S. de, 2015, "Lo más importante es la educación", *Revista electrónica Hermanocerdo*. Disponible en: <http://hermanocerdo.com/2015/02/lo-mas-importante-es-la-educacion/>
- Noguerol, Francisca, 2008, "Narrar sin fronteras", en *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 19-33.
- Quintana, Isabel, 2012, "Ficciones de lo (in)humano: biopolítica, ciencia-ficción y fantástico", *Revista Iberoamericana*, vol. 78, núms. 238-239, Pittsburgh, enero-junio, pp. 367-386.

- Roncagliolo, Santiago, 2010, *Tan cerca de la vida*, México, Alfaguara.
- Ventura, Lourdes, 2000, *La tiranía de la belleza*, José Antonio Marina (prol.), Barcelona, Plaza & Janés.
- Vicini, Andrea y Agnes M. Brazal, 2015, “Longing for Transcendence: Cyborgs and Trans- and Posthumans”, *Theological Studies*, vol. 76, núm. 1, marzo, pp.148–165.

Crónica festiva de Ana María González y Zúñiga a la Virgen de Guadalupe: *Florido ramo* (1747)

Festive chronicle of Ana María González y Zúñiga to the Virgin of Guadalupe: *Florido ramo* (1747)

Estela Castillo Hernández
Universidad Veracruzana, México

Resumen: Se presenta un estudio de la obra poética religiosa de Ana María González y Zúñiga. Se analiza el poema cronístico *Florido ramo*, que compuso para describir las festividades con las que el pueblo novohispano en 1747 celebró la jura de la Virgen de Guadalupe como patrona de Nueva España. La crónica festiva de González destaca por dos razones: la primera, porque hasta ese momento la mayoría de las composiciones elaboradas en torno a la Guadalupeana eran escritas por hombres (su crónica es una excepción a esta costumbre); el segundo motivo es por el buen manejo que hace la autora de varias fuentes, temas, tópicos y motivos literarios barrocos, así como de diversos lugares comunes de la literatura guadalupana.

Palabras clave: Ana María González y Zúñiga, poesía novohispana, crónica festiva, Guadalupeana, 1747.

Abstract : This is a study of Ana María González y Zúñiga's religious poetry. I analyze her poem *Florido ramo*, a chronicle of the 1747 festivities with which New Spain celebrated the naming of the Virgin of Guadalupe as patroness of New Spain. González y Zúñiga's festive chronicle is important for two reasons: first, because until it was written, most compositions on the theme of the Guadalupeana had been written by men (therefore, her chronicle is an exception to this custom); the second reason is González y Zúñiga's impressive implementation of various sources, topics and baroque literary motifs, as well as common places of Guadalupe literature.

Keywords: Ana María González y Zúñiga, Novohispanic poetry, Festive chronicle, Guadalupeana, 1747.

Recibido: 1 de diciembre de 2016

Aceptado: 1 de mayo de 2017

Según la información hasta ahora encontrada, Ana María González y Zúñiga fue la única mujer novohispana que, durante el siglo XVIII, escribió y publicó una crónica festiva en torno a la Virgen de Guadalupe, la advocación mariana más célebre en América. Parte de su vida se puede reconstruir a partir de los comentarios de sus allegados y de las apostillas que aparecieron en sus poemas publicados. En la “Aprobación” de su crónica *Florido ramo, que tributa en las fiestas de María santísima de Guadalupe la imperial corte mexicana*, texto sobre el cual se elabora el presente estudio, Juan José Eguiara y Eguren destaca los talentos poéticos de González y Zúñiga, y ensalza el hecho de que su formación literaria se debió al autodidactismo:

este solo *Florido ramo* de doña Ana es buen indicio de la ingeniosa y poética abundancia de nuestra patria. Pues éste y otros que ha publicado y publicará, ponen a la vista la fuerza de su ingenio, que sabe brotar tan bellas flores, sin oír maestros ni revolver bibliotecas, ni frecuentar academias, por ser estos empleos ajenos de su sexo (González, 1748: [f. 2v]).¹

¹ El impreso *Florido ramo* se compone de ocho folios, pero no está foliado, por lo que se agrega foliación entre corchetes. Asimismo, se numeran los versos de la crónica. La numeración es corrida: inicia con el primer verso de la primera décima ([f. 5r]) y termina en el 680, en la décima 68 ([f. 8v]). A la dedicatoria del poema cronístico se le asignó una numeración independiente (tiene 36 versos, [f. 1v]). En lo sucesivo, toda información proveniente de este impreso se citará sólo con el número de folio o verso en el texto, según corresponda. De este impreso novohispano, así como de los siguientes utilizados en este estudio, se modernizó la ortografía. Esto último deberá tomarse en cuenta al momento del conteo silábico, pues para que algunos versos sean octosílabos se deberán deshacer los hiatos que suponen algunos acentos; ejemplo día o María, entre otros casos. También se cambió la puntuación (se puntuó siempre siguiendo la sintaxis del texto).

A lo largo de la “Aprobación”, el discurso de Eguiara se centra en los talentos americanos y de paso hace referencia a los tomos de su *Biblioteca mexicana*, la “que tra[e] entre manos” ([f. 2v]). Hay que recordar que el primer tomo de esta magna obra salió a la luz hasta 1755, siete años después de escribir la “Aprobación” del *Florido ramo* (15 de enero de 1748). En la *Biblioteca mexicana*, el bibliógrafo dedicó varias palabras a la poetisa, con las que confirmó y amplió su opinión sobre las habilidades literarias de González:

mexicana, de la capital. Unida en honesto matrimonio, del cual tuvo un hijo sacerdote y una hija en las monjas capuchinas, mereció ella misma ser contada entre los moradores del Parnaso. Muy instruida en literatura, entregada a la lectura de libros doctos, dotada de feliz inspiración, y por ésta guiada, escribe frecuentemente, y con facilidad, poemas, no sólo acabados con las normas que prescribe el arte, sino con la agudeza y erudición que las cosas piden, bella y oportunamente dotados. Por ello muy estimada de los sujetos más doctos, compareció entre los principales poetas en los más autorizados teatros que en México, treinta años hace, con aplauso de las musas, por gestiones de Minerva y sin desdén de Apolo, resonaron con suavísimos cantos (Eguiara, 1986: 364-365).

Eguiara proporciona datos biográficos significativos de la autora: el lugar de nacimiento, su estado civil, que tuvo, al menos, dos hijos, y la fecha en que su nombre y obra aparecieron por primera vez en el ámbito literario (*ca.* 1724-1725).² Aunque básicos, estos datos se convirtieron en la principal fuente de información de los

² Eguiara señala directamente que desde 1724 la autora se encontraba participando en certámenes, dedicados al rey Luis I, aunque no se conservan textos suyos de esa época (1986: 364-365). Aquí esa información se sobreentiende por el “treinta años hace”; el punto de partida es 1755, año de publicación de su *Biblioteca*.

biógrafos de la escritora durante los siglos XIX y XX; entre ellos José Mariano Beristáin y Souza, quien consigna las mismas noticias en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, publicada en 1816 (1980, s. v. Zúñiga), y de quien parten algunos estudiosos del XX y XXI para presentar la vida y obra de la poetisa. Eguiara finaliza la nota de la autora con los premios que obtuvo en los diferentes certámenes en los que participó y también señala los opúsculos que publicó.

A partir de estas noticias bio-bibliográficas y de una revisión de sus poemas, se puede dividir la obra de González en dos líneas: religiosa y cívica. Esta última vertiente fue la que más practicó. Casi todos sus poemas cívicos giran alrededor de la figura de Fernando VI, quien subió al trono español en 1746. En Nueva España, dos años después de la ascensión del rey (1748), la Universidad de México y el Colegio de san Ildefonso convocaron dos justas literarias para celebrar este hecho (Muriel, 2000: 281-282; Vigil, 1893: XII-XIII). En el certamen de la Universidad, la poetisa concursó con cuatro octavas divididas en redondillas y ganó el tercer lugar en su categoría; sus octavas y los resultados de la justa literaria se publicaron bajo el título: *Coloso elocuente que en la solemne aclamación del augusto monarca de las Españas don Fernando (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad y fidelísima gratitud de la imperial y pontificia Universidad mexicana* (1748: 99). Asimismo, la escritora participó con un soneto —por el que fue premiada—, un romance heroico, una canción y una quintilla en el certamen del Colegio de san Ildefonso, justa que se imprimió con el título *Cifra feliz de las dichas imponderables que se promete la monarquía española bajo el suspira[do] dominio de su augusto soberano el señor don Fernando VI* (1748: 66-67, 180-182, 226-227, 262-263, respectivamente). Sus últimas dos obras, es-

tampadas en la Ciudad de México en 1750, también se centran en este personaje real.³

Ejemplifican la vertiente religiosa practicada por la autora dos composiciones escritas a base de décimas: dos espinelas sobre san Juan de la Cruz y el poema cronístico ya mencionado de la Guadalupeana.⁴ En 1726, se canonizó al místico español, por lo que en 1729, en la Ciudad de México, se llevaron a cabo varias fiestas para celebrarlo, entre ellas un certamen poético, que se publicó un año después en el volumen *El segundo quince de enero de la corte mexicana. Solemnes fiestas, que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de san Alberto de Carmelitas Descalzos de esta Nueva España*. El tema de la justa era la comparación del santo con Proteo, héroe mitológico caracterizado por revestir diversas formas; así, san Juan, al igual que Proteo, había tomado diversos aspectos, manifestado diferentes virtudes y hecho varios milagros, para reformar la orden carmelita (Jiménez, 1730: 558). González obtuvo el primer lugar del séptimo asunto del certamen.⁵ En sus dos décimas premiadas, la poetisa muestra al lector

³ Se trata, a decir de Víctor Mínguez Cornelles, de dos crónicas festivas, publicadas con los títulos *Enjugado llanto de Melpómene en la solemne jura de nuestro rey y señor don Fernando VI, que Dios guarde. Y regocijo contenido con la muerte del señor don Felipe V* (romance heroico) y *Resucitadas glorias de la hermosa Caliope en las festivas celebridades de nuestro deseado monarca Fernando VI* (1995: 104-105).

⁴ Baehr indica que la espinela es “la forma más regular y caracterizadora que la estrofa de diez versos logró alcanzar [en Nueva España], y la única que perduró hasta nuestros días” (1997: 295).

⁵ El asunto era el siguiente: “Deseaba el varón justo Francisco Yepes, glorioso hermano de nuestro Proteo [san Juan de la Cruz], verle después de muerto, y quejándose a Dios humildemente, de que mereciéndole otras gracias le denegase la propuesta, le concedió la profesa mano de su liberal misericordia, que lograse sus votos, mirando sólo la carne de san Juan, que veneraba en un relicario, porque fijando después los ojos con esperanza en la certidumbre de las infalibles promesas, se le demostró más bello, en la propia forma, que le conocieron en su vida” (Jiménez, 1730: 655). Las composiciones, además de exponer el tema

una imagen vívida de lo que observa Francisco Yepes —hermano carnal del santo—, a través del cuerpo de Juan; en ambas composiciones la autora privilegia el sentido de la vista. La poetisa en los primeros cuatro versos de la primera décima retrata a Francisco Yepes un tanto dudoso por el prodigio que observa:

Fijar los ojos intenta
Yepes para asegurar
si lo que llega a mirar
a Proteo le representa.
Más hermoso se le ostenta
cuando ya le llora muerto,
y así no quedando incierto
de que es, en su corazón
lo estampa, y con más razón
obra por el de-sierto (Tenorio, 2010: 1105).

El nombre secular de san Juan de la Cruz era Juan Yepes Álvarez, por lo que la poetisa elige apelar al hermano carnal de san Juan mediante el apellido paterno de ambos (v. 2). En los siguientes seis versos, Francisco Yepes confirma que es su hermano Juan: “y así no quedando incierto / de que es”, es decir, ya no hay duda de que es él. Francisco intenta aprehender esa representación milagrosa que Dios le ha permitido contemplar (vv. 8-9). Finalmente, la autora cierra la décima con un calambur: la palabra “de-sierto” alude, por un lado, a la certeza del milagro y, por el otro, a la necesidad de convencer a un incrédulo.⁶ La segunda espinela se centra en el

mencionado, debían mostrar las figuras de la Virgen María, el Salvador, santa Teresa y otros santos.

⁶ El primer sentido del calambur propone entender “de cierto”; es decir san Juan, el Proteo divino, “obra”, reproducía, el milagro de la aparición frente a Francisco Yepes, para que él tuviera fe y certeza del milagro; Yepes se convierte en el testigo que evidencia un favor celestial y por ello “con más razón [Proteo,

cuerpo de san Juan, el cual también debía representar, como solici-
taba el certamen, a santa Teresa y a la Virgen María:

Alegórico en su empresa
dio a entender, contemplativo,
que el mostrarse allí visivo
era hazaña de Teresa,
porque cuando su fineza
su casto deseo infundió
en ella también mostró,
obediente, humilde y grato,
que en su carne hasta el retrato
de una Virgen encarnó (Tenorio, 2010: 1105).

En los primeros seis versos de la segunda décima, se destaca que la empresa (el milagro de la aparición) de Juan es alegórica, porque su cuerpo es una extensión de la perfecta fusión que alcanzaron santa Teresa de Jesús y san Juan de la Cruz para renovar la orden carmelita, ya que si bien san Juan reformó la orden y fundó la regla de los carmelitas descalzos, la idea de renovarla y de instaurar una nueva regla surgió de la santa (“su casto deseo infundió”, v. 16); por ello, la obra reformatoria de Juan “era hazaña de Teresa” (v. 14); ella era la inspiración, la idea, el impulso, y él, la materialización, la ejecución. Finalmente, la poetisa señala que la carne del cuerpo de Juan e incluso la misma Teresa, por la castidad y pureza

san Juan] obraba por él [por medio de él, Francisco] de cierto [verdadera era la aparición, el milagro]”. El segundo sentido del calambur propone entender “desierto”, que alude a la frase popular “predicar en el desierto”, que significa que los “oyentes no están dispuestos [...] para admitir la doctrina y consejos que se les da”, por más razones o argumentos que se les presenten (*Diccionario de autoridades*, s. v. ‘predicar en desierto’); en esta lógica, se justifica entonces y se hace necesario (“y con más razón obraba”) el milagro de la aparición frente al hermano, pues en un principio duda y se muestra un tanto incrédulo de lo que mira; al final, el hermano se convence del prodigio.

que ambos ostentan, personifican las virtudes de la Virgen María; de ahí que “en su carne hasta el retrato de una Virgen encarnó” (vv. 19-20).

Estas décimas espinelas son muestra del talento que desde temprana época la autora manifestó, pues ambas composiciones son las más antiguas que de ella se conservan. La siguiente ocasión en que González usó públicamente décimas fue en su crónica guadalupana. La obra que se conoce de la autora hasta ahora es la publicada y en ésta se encuentran 70 espinelas. Una revisión de las estructuras usadas por la autora determinó que, con frecuencia, su producción cívica fue hecha en metros de arte mayor, en el que predominaron los versos de once sílabas; mientras en sus creaciones religiosas recurrió al arte menor; ahí imperaron los de ocho. Una vez señaladas algunas de las características más significativas de la obra poética de Ana María González, conviene ahora detenerse en su poema guadalupano.

González y Zúñiga, la cronista de la Virgen de Guadalupe

Como señala Joaquín Antonio Peñalosa, la poesía fue la primera manifestación que suscitó la Virgen de Guadalupe en territorio novohispano (1984: 12). El 26 de diciembre de 1531, días después de las apariciones de la Guadalupe, que se efectuaron, según la leyenda, entre el 9 y 12 de diciembre, mientras se trasladaba su imagen “del Oratorio del obispado a la rústica ermita del Tepeyac, se cantó este *Cantar Mexicano* o *Pregón del Atabal* que compuso en náhuatl don Francisco Plácido, señor de Atzcapotzalco” (Peñalosa, 1984: 12). En el *Pregón* aparecían dos elementos que se convertirían en motivos o lugares comunes de la poesía guadalupana: flores o rosas para retratar o aludir a la Virgen de Guadalupe, y la idea de una pintura de origen divino, creada por Dios, el gran pintor-

autor: “[...] Junto al agua cantaba [Santa María]: / soy la planta preciosa de escondidos capullos; / soy hechura del único, del perfecto Dios: / [...] Dios te creó ¡Oh santa María! / entre abundantes flores; / y nuevamente te hizo nacer, / pintándote en el obispado” (González, 2004: 277).

Después de ese *Cantar*, se compusieron varias obras sobre la Virgen del Tepeyac, entre las cuales figuraban las teatrales y, más tarde, ya en el siglo XVII, los sermones conceptuosos y los tratados de carácter histórico y científico, los cuales intentaban demostrar la aparición de la Guadalupana o bien negarla. Miguel Sánchez (1648), Luis Lasso de la Vega (1649), Mateo de la Cruz (1660), Luis Becerra Tanco (1666) y Francisco de Florencia (1688) son los cronistas e investigadores guadalupanos más importantes del siglo XVII, pues relatan el acontecimiento con base en diversas fuentes y testimonios del XVI, cuando supuestamente se dio la aparición milagrosa (Torre, 2007: 20-21). Varios escritores de los siglos venideros se inspiraron en ellos para componer sus obras. A la par de los tratados, se escribieron textos literarios que sólo pretendían cantar la milagrosa aparición o festejar algún hecho relacionado con el culto guadalupano.

Los escritores guadalupanos encontraron materia poética en tres sucesos memorables que ocurrieron en el segundo tercio del XVIII: el primero, acaecido en el año de 1737, cuando, debido a la peste de matlazáhuatl que asoló a la Ciudad de México y a otras poblaciones, se aclamó a la Guadalupana como patrona protectora de la Ciudad de México; el segundo, en 1746, cuando “el culto alcanzó su máxima expresión” (Goicochea, 1994: 32), ya que los delegados de las diócesis novohispanas proclamaron a la Virgen su patrona universal. A raíz de esta proclama, al año siguiente (1747) se festejó el nombramiento de la Señora de Guadalupe como patrona de la América Septentrional, es decir, de todo el territorio que comprendía el virreinato de Nueva España (Peñalosa, 1988:

33-34), y el último, en 1754, cuando el Vicario de Cristo, Benedicto XIV, aprobó el patronato de la Virgen del Tepeyac sobre la nación mexicana, gracias a las labores del jesuita Juan Francisco López. El papa además concedió los privilegios para su culto y santuario.

Los escritores que se encargaron de ensalzar el nombre de la Guadalupana fueron sacerdotes en su mayoría, quienes o bien eran miembros del cabildo de la catedral y de la Universidad de México, o eran integrantes de la Compañía de Jesús, por lo que llama la atención que a la poetisa González, quien no pertenecía a alguna orden o grupo religioso, se le haya encargado narrar las fiestas de la solemne jura que hizo Nueva España para nombrar a la Guadalupana patrona de la América Septentrional, el segundo de los sucesos memorables del siglo XVIII. La autora describe la distinción que hizo el pueblo mexicano a la madre de Dios en 68 décimas espinelas, las cuales forman un poema cronístico, en el que se detallan fechas, actos (cultos) y acompañantes, en un orden secuencial.⁷ Tales solemnes fiestas se efectuaron el 12 de diciembre de 1747 y la descripción poética se publicó un año después en la Ciudad de México con el título: *Florido ramo, que tributa en las fiestas de María santísima de Guadalupe la imperial corte mexicana*, en la Imprenta del Nuevo Rezado de María de Ribera. Apenas ocho folios contienen la narración y en la portada del impreso se presenta un grabado de la Morenita: la imagen es la misma que aparece en el manto del Tepeyac y que la poetisa se encarga de describir en sus décimas.

⁷ *Florido ramo* cumple con las características esenciales de una crónica: una narración, con cuerpo poético, que sigue el orden consecutivo de los acontecimientos; sin embargo, durante el periodo colonial se llamó crónica, o *historia*, al texto que trataba sobre la vida del rey o de personas heroicas (*Diccionario de autoridades*, s. v. 'crónica'); estrictamente, el poema de González forma parte del género poesía de relaciones, usado para relatar fiestas civiles o religiosas en los Siglos de Oro y que fue practicado asiduamente en Nueva España.

Antes de comenzar el análisis de la crónica, es importante destacar que aunque los cantores de la Guadalupana usaron diversos metros y estructuras para escribir sobre la Virgen, durante la Colonia se privilegió la octava real, el soneto y el romance –octosilábico y endecasilábico– (González, 1995: 15-16; Torre, 2007: 1103).⁸ Son pocos los textos acerca de la Guadalupana escritos en décimas durante el virreinato; en el Seiscientos, Alonso Ramírez de Vargas hace sus *Décimas a la imagen de Guadalupe* (1690). En el siglo XVII se registran dos textos significativos: las espinelas de González y la obra anónima *Espejo de conversión* (1762). No era usual escribir sobre la Guadalupana en décimas en esa época, al contrario de lo que sucederá en los siglos XIX y XX,⁹ por lo que cabe suponer que la elección de la autora de hacer espinelas quizá se deba a las cualidades de esta estrofa, pues *a)* se podía usar de manera autónoma –por su concisión era adecuada para la agudeza del epigrama, recuérdense las décimas de Góngora y las de González dedicadas a san Juan de la Cruz– y *b)* “como unidad estrófica en conjuntos extensos” (Baehr, 1997: 301). La necesidad de elaborar un texto fluido, continuo, secuencial, pudo influir para que la poetisa eligiera tal estructura. Asimismo, el hecho de que la décima clásica se encontraba a la par del soneto (Baehr, 1997: 300), pudo ser decisivo para que González la eligiera y la encontrara digna

⁸ En octavas reales se encuentran la *Primavera indiana* (1668) de Carlos de Sigüenza y Góngora, la *Octava maravilla* (1729) de Francisco de Castro, la dedicatoria “A María santísima Señora nuestra de Guadalupe” (ca. 1762) de Juan José de Arriola, la *milagrosa aparición* (1769) de José Lucas Anaya; en sonetos, el célebre sobre la metamorfosis de las rosas de Luis de Saldoval y Zapata (1688), y las *Flores guadalupanas* (1785) de Antonio José Plancarte; en romance, el anónimo *Deprecación a María santísima* (1736) y *Demostración del romance mudo* de Antonio Manuel Valdés (1780), entre otros.

⁹ Basta ver las antologías de Joaquín Antonio Peñalosa dedicadas a la poesía guadalupana de los siglos XIX y XX para corroborar el éxito que tuvo la décima de carácter popular en esos periodos.

para alabar a la Virgen del Tepeyac, aunque esto suponía un desvío de las formas que tradicionalmente se usaban para glorificarla en los siglos XVII y XVIII.

El título *Florido ramo* se refiere, por un lado, al ramillete o manojo de flores con el que la autora y el pueblo mexicano obsequian a la Virgen y, por el otro, a la flor milagrosa de América, como llama Eguiara a la Virgen del Tepeyac en las preliminares del poema: “Y siendo el título del poema *Florido ramo*, por dedicado al milagro de las flores y flor de los milagros de nuestra América, la floridísima imagen Guadalupana” (González, 1748: [f. 3v]). Nótese que Eguiara atiende a la convención literaria de aludir a la Virgen de Guadalupe mediante flores. Asimismo, este “ramo florido” se compone del conjunto de versos hechos por la poetisa y de las acciones insignes realizadas por los novohispanos en 1747 en favor del nuevo patronato; ambos, poesía y labores, son flores, por su belleza y acierto; porque representan lo mejor que produjo Nueva España en torno a la Guadalupana.

Florido ramo inicia con una dedicatoria, cuya forma métrica es la del romance heroico con asonancia en –ue. El romance heroico –construido a partir de endecasílabos– era practicado asiduamente por González (recuérdense los romances que escribió para Fernando VI); también, como ya se indicó, fue usado para glorificar a la Virgen del Tepeyac, pues al ser el endecasílabo el verso clásico de la poesía culta española y la Guadalupana un asunto sublime y solemne, se trataba de mantener el decoro entre la forma y el contenido. En total son 36 versos divididos en 9 cuartetos, en los que la autora consagra su poema “A la purísima reina María santísima de Guadalupe”:

A ti hermosa Raquel, Sara divina,
llega humillado mi confuso numen,
si remontado a impulsos de su afecto
puede subir a la florida cumbre.

Tú, prudente Abigaíl, eleva el vuelo
de mi atrevida pluma, que no pude
contener el orgullo de su empresa
con el despeño cruel que le propuse.
Recibe de una humilde esclava tuya
lo que el alma en deseos, Señora, encubre,
aunque bien sé que obsequios tan indignos
al humo de la aroma se destruyen.
Pero llegando a tan excelsas aras
la menor oblación consigue lustre,
que se elevan al trono majestuoso
sacrificios que humildes se conducen.
Si acaso por indigna aquesta ofrenda
se halla incapaz de que tu agrado ocupe,
rendimientos angélicos son cortos
para el divino ser de tus virtudes.
Esta pequeña empresa, que tan sólo
a una silvestre flor amor reduce,
en el jardín florido de tu imagen
sea el riego de tu gracia quien la ilustre.
Tributo humildemente a tu hermosura
de todos tus esclavos gratitudes,
siendo yo para el tierno sacrificio
la sierva que ministra los perfumes.
No desprecies, Señora, aquesta ofrenda,
porque va por mi mano, que, aunque inútil,
no desmerece, que jamás el vaso
al licor soberano quita el lustre.
A tus divinas plantas, pensil sacro,
es justo que una esclava te tribute,
para el cuadro divino de tu imagen,
flor que tu riego fecundó en mi numen (vv. 1-36).

La poetisa alude a tres heroínas de la Biblia en las primeras dos cuartetas: Raquel, esposa de Jacob y madre de José y Benjamín

(Génesis 29); Sara, esposa de Abraham y madre a sus noventa años; además de que engendró reyes de pueblos (Génesis 17), y, finalmente, Abigaíl, quien fuera primero esposa de Nabal, un hombre egoísta e insensato, y después del rey David (1 Samuel 25). Por ser mujeres ejemplares, sus nombres se transforman en tres epítetos para designar a María y sus virtudes: belleza, divinidad y prudencia. El tres es simbólico, pues tiene su correspondencia con la Trinidad: una tríada de mujeres por las tres personas de Dios (vv. 1-8). A María, revestida con el nombre Guadalupano, dedica González su poema cronístico.

La escritora recurre a la *captatio benevolentiae* –figura retórica mediante la cual el autor solicita a su público que sea benevolente con él y su obra– desde el segundo verso del romance; no lo hace para justificar sus errores e imperfecciones ante los oyentes o lectores, sino para excusarse frente a la Virgen María. Al hacerlo, evidencia la virtud de la humildad, tan importante en la doctrina cristiana. Aquí cabe destacar que según la tradición grecolatina para obtener la inspiración poética se debía apelar a Apolo o a las musas, que tenían su morada en el Parnaso; pero para algunos cantores de la Guadalupana, como González, el numen, es decir la inspiración poética (v. 2), se alcanzaba en el Tepeyac –“florida cumbre” (v. 4)– por gracia de la Virgen.¹⁰ La tradición grecolatina también indicaba que, además de las musas, el agua que nacía en

¹⁰ Como la convención era invocar a las musas, Carlos de Sigüenza y Góngora así lo hace en su *Primavera indiana*, al solicitar inspiración a Calíope y Talía para cantarle a la Guadalupana (Peñalosa, 1987: 146-168); en cambio Francisco de Castro, en su *Octava maravilla*, invoca a la Morenita y le nombra primero nueva Calíope y después décima musa, pues supera a las nueve conocidas: “Tú, la que, numen décimo, no al coro / vulgar creciste de las musas nueve, / cual Safo; si cual tú, la que canoro / número y numen al querub promueve, / a cuya planta bebe aquel sonoro / castalio instinto, que a los otros llueve; / tú del Parnaso empíreo, tú María, / décimo coro y cuarta jerarquía” (103). Como era común en la poesía culta, las octavas reales de Sigüenza aluden a la mitología y literatura

la fuente Castalia y en el río Permeso, ubicados en el Parnaso, eran otra fuente para obtener la inspiración (Martin, 1998: 102), por lo que la poetisa asocia la gracia de la Virgen –“riego de tu gracia” (v. 24)–, con el líquido que los poetas, como ella, bebían para obtener el numen poético.

En la séptima cuarteta aparece el motivo guadalupano de la flor para retratar a la Virgen del Tepeyac. Así, la autora llama “jardín florido” (v. 23) y “pensil sacro” (v. 33) a la imagen o “cuadro” de la Guadalupana; de esta manera alude a la tilma de Juan Diego, en la que, según la leyenda de las apariciones, se formó la figura de María a partir de las flores. La poetisa juega con diversos usos metafóricos del término flor: flor, aunque silvestre, le llama a su obra poética, sus décimas; flor es la Virgen y flores son las que componen el manto sagrado.

La *captatio benevolentiae* continúa a lo largo del romance. La autora se califica como esclava y sierva, y utiliza varias metáforas para subrayar su inferioridad –flor silvestre (v. 22); “indigna ofrenda” (v. 17); “pequeña empresa” (v. 21)–. Para finalizar, la poetisa señala que su numen llega “confuso” a las plantas de la Virgen de Guadalupe, por lo que le pide que se apiade y reciba su obra, la cual sólo con su afecto podrá escalar el nuevo Parnaso. El romance se encuentra relacionado con las dos primeras décimas que abren la crónica. Ahí la autora manifiesta que no quiere el numen que nace de Calíope –musa de la poesía épica– o de Clío –musa de la historia; ambas aquí aludidas porque son generadoras de inspiración. Tampoco desea beber el agua de la fuente Castalia ni del río Permeso: “No de Calíope fingida / busco influjos elocuentes, / no pretendo los torrentes / de Permesia envanecida. / No a Helicon derretida / solicita mi instrumento” (vv. 1-6). Y si no pide la inspiración de las musas, que viven en el monte Helicón –otro nombre

clásica; por su parte, De Castro y González siguen citando tales personajes, pero trastocan la convención de acudir a ellas para obtener el numen.

del Parnaso—, es porque tiene mejor fuente: la Virgen María (“que más soberana Clío / tengo yo en mi pensamiento”, vv. 9-10). En la siguiente décima, la poetisa continúa elogiando a la Virgen por ser fuente inspiradora, así la llama “divina Acidalia”, “más pura Castalia”, “del Ebro encanto” (vv. 12-17). Las metáforas usadas por la autora para apelar a María se relacionan con manantiales o ríos célebres: Acidalia era el nombre que se le daba a la fuente sagrada de Venus (Vega, 1777: 455); Castalia era fuente del Parnaso; Ebro era el río caudaloso de España. Todo ello sirve a la cronista para indicar a su lector que la verdadera musa es la Señora de Guadalupe y que su “empresa métrica” es fruto de su inspiración (vv. 18-20).

Con la tercera décima se inicia propiamente la crónica; ahí, se señala la fecha de la jura (12 de diciembre de 1747): “Once veces disparó / rayos Febo en tierna salva, / y once veces lloró el alba / perlas que el diciembre heló. Once veces tributó / Morfeo ensayos a la parca” (vv. 21-26). Para indicar los días, la autora recurre a Febo, otro nombre para Apolo, dios del fuego solar; se entiende que once veces había salido el dios del sol en su carruaje para iluminar el mundo, esto es, que habían pasado once días cuando llegó el día de la “jura de María”. Por medio de la figura de Morfeo, dios del sueño, se señala que también habían pasado once noches: en once ocasiones Morfeo había pasado su velo somnífero en los mortales y con ello había simulado (ensayado) la muerte del mundo; finalmente, para precisar los meses, se anuncia que el alba había llorado “once veces” perlas antes que diciembre las helara. Once perlas, once rayos y once ensayos de Morfeo, por los once meses pasados y los once días y noches transcurridos, antes del esperado 12 de diciembre.

Después, se menciona la concurrencia tan copiosa que saluda a la Virgen del Tepeyac y se aplaude que sea la jura de María durante el gobierno de Fernando VI, quien apenas un año hacía que había subido al trono (vv. 31-40). Dan la bienvenida a la Virgen cantos

dulces (“motetes”) y música; cohetes tonantes y calificados de “gallardos”, por los múltiples juegos de colores y luces que hacen en el cielo (“esfera”), y repiques de campanas, cuyos sonidos repetidos (desbocados) parecieran lenguas, voces, que pregonan la llegada de la Guadalupana como patrona de toda Nueva España. Todos ellos le hacen “salva” (saludo):

Con bulliciosos arietes
le hacen a María la salva,
y a la primer voz del alba,
entonan dulces motetes.
Las gallardías de los cohetes
en la esfera se colocan,
y cuando a las torres tocan,
formando fogosas filas,
se hacen lenguas las esquilas,
las campanas se desbocan (vv. 51-60).

Apenas concluye la bienvenida, una fuerte lluvia cae sobre el valle de México: “Se entoldó el cielo, no acaso, / luego que pasó la salva, / que a vista de mejor alba, / se fue a poner al ocaso” (vv. 71-74). El cielo, azul y despejado, se cubrió de nubes (“entoldó”), por ello se indica que se fue a ocultar (“al ocaso”). Tres décimas (7, 8 y 9) dedica la autora para exaltar el acierto divino de “enviar del cielo tanta agua, / que se anegaba la corte” (vv. 79-80). Para la poetisa, si una fuerte lluvia había caído sobre la ciudad (“borrasca nociva”, v. 95), no era “acaso” (v. 72), es decir, no era casualidad, sino una manera más de probar al pueblo mexicano, al que la Virgen María en ocasiones pasadas había protegido, y por cuyo favor le habían dado el título de “la secadora de aguas”. Así, el agua incentiva a los novohispanos a seguir manifestando su afecto mediante cantos sagrados, adoraciones, súplicas y ofrendas; el pueblo ensaya (práctica) cultos (manifestaciones exteriores de devoción) en homenaje

a la Guadalupeana: “En tormenta tan festiva / los ánimos no desmayan, / antes los cultos ensayan / a la devoción más viva” (vv. 91-94). Pese al clima, la celebración prosigue y la algarabía de los habitantes no espera:

Salió un majestuoso carro
con soberano despego,
y en él se hallaba a Juan Diego
triunfos cantando bizarro.
Con amoroso desgarro
los pulqueros convidaban
a las fiestas, y adornaban
el paseo galas costosas,
y con las piedras preciosas
muchas perlas engastaban.

Empezose el novenario
con gran pompa y mayor fe,
y, a pesar del tiempo, a pie
caminan para el santuario.
A aquel divino sagrario
va a hacer su día, dando ejemplo
el cabildo –y yo contemplo–,¹¹
la ciudad y Real Audiencia,
que fueron con su excelencia,
que María los llamó al templo.

Siguió a hacer su feliz día
cada religión sagrada,
alternando en la calzada
cultos fieles a María.
Con reverente porfía
unas a otras se excedieron;

¹¹ Nótese que aquí la poetisa se asume como testigo de la procesión.

conforme se siguieron
dulces glorias entonaron,
los oradores oraron
y todos gracia pidieron.

Todo el pueblo en regio ornato
daba a la Señora culto,
y por gozar del indulto
aclamaba al Patronato (vv. 101-134).

Es un tiempo de fiesta y la ciudad se encuentra engalanada con numerosos adornos y tapices. La procesión, que se compone por un carro con una estatua de Juan Diego, el cabildo eclesiástico, la Real Audiencia y las órdenes religiosas, se dirige hacia el santuario (vv. 101-104). Todos en calidad de peregrinos acuden para agradecer la potestad y auxilio de la Virgen, pues una década antes los había salvado de la epidemia del matlazáhuatl (1737).

Después de representar la ciudad y a sus habitantes jubilosos, la autora se centra en el santuario de la Guadalupeana, ubicado en el cerro del Tepeyac; su descripción permite al lector adentrarse al templo, junto con la procesión. Primero detalla el arco triunfal que se encuentra a la entrada del templo. El arco tenía dos portadas y en una de ellas se encontraba pintada una imagen de María (vv. 141-160). El templo estaba decorado con metales preciosos y terciopelos púrpura (ambos elementos simbolizan poder y realeza), por eso es llamado “fiel tesoro, / [ya que] las opulencias retrata” (vv. 161-162). La poetisa se detiene en ofrecerle al lector una escena tanto de la devoción del pueblo como de la majestuosidad del recinto, manifestaciones que tienen un solo fin: glorificar y honrar a la madre de Cristo. Por su valor y estima, púrpura, oro y plata son obsequiados a la reina de los cielos: “Desde el presbiterio al coro, / guarnece de oro el desvelo / al purpureo terciopelo, / y es, cuando al templo reviste, / la primer vez que se viste / de regio

color el cielo (vv. 165-170). Tal es la cantidad de tela púrpura en el recinto, que cubre cada uno de los espacios que componen la iglesia; para destacar aún más el esplendor del templo, la autora cierra la décima con una imagen hiperbólica: es la primera vez que el cielo se cubre de rojo, pues el templo que reviste o representa la figura de la Virgen, que, al mismo tiempo, es la reina de los cielos, se encuentra tapizado de terciopelo rojo.

González también se detiene en describir la multitud de velas que alumbran el santuario. Éstas son necesarias para celebrar la misa, que por regla no puede ser efectuada sin luz, símbolo de la divinidad. Para indicar la cantidad de piezas, la poetisa recurre a una hipérbole muy socorrida, en la que la luz del recinto supera a la del día: “y dando culto a María / cirios y hachas [vela grande compuesta de cuatro más] se engolfaban / hasta los cielos, y daban / envidia a la luz del día” (vv. 187-190).

La autora prosigue su descripción del templo y detiene su mirada en el altar mayor, donde se encuentra la imagen de la Guadalupana. La figura de la Virgen se representa en trece décimas (de la 20 a la 32) y son de las más afortunadas con las que cuenta el texto, pues, además de que en ellas aparece otro de los motivos principales de la poesía guadalupana: la descripción de la imagen de la Morenita, se hilan varios recursos y tópicos de la literatura para presentarla detalladamente y que los lectores casi puedan verla. Desde la décima 20, González apela al lenguaje pictórico: *aparejo, lienzo, lejos, línea, raya, sombras, claros, coloridos y pincel*, para describir el manto. Dada la polisemia de los términos usados, éstos permiten destacar, por un lado, el aspecto físico del manto y, por el otro, ensalzar varias virtudes de la Virgen, Dios y la imagen religiosa:

El lienzo sin aparejos,¹²
que de cáñamo tejido
eligió Dios, hoy se vido
dándole sombra a los lejos.
Con celestiales reflejos
echó las líneas de parte
el pincel, por que descarte
los coloridos que nombra,
y dando luz a la sombra,
pintó los claros con arte (vv. 191-200).

Como en el *Pregón del Atabal*, Dios asume la figura del pintor, “Artífice sagrado”; se vuelve autor del retrato de la Virgen, por lo que en el poema se detalla su proceder al momento de pintarla: Él dibuja, delinea, traza, selecciona y mezcla colores para producir una verdadera obra de arte. Se aclara que el material elegido para pintar a la Virgen fue rústico y que en su fábrica no hubo intervención humana: “lienzo sin aparejos” (v. 191). La autora quiere destacar la idea de que pudiendo Dios escoger una tela fina, optó por una hecha a base de cáñamo, y con esa elección honró al pueblo novohispano, pues prefirió un producto mexicano (ayate), sobre otro de nacionalidad distinta. Además, se señala la maestría con la que procedió para usar los colores; así, oscureció o dio sombras a las partes menos importantes del lienzo, a “los lejos” (v. 194), y colorió o puso “claros” en la imagen central, la Guadalupana (vv. 195-200). Con acierto e ilustre talento, el Pintor Divino colorió e

¹² El “aparejo” era la técnica usada por los pintores para preparar o imprimir una tela antes de comenzar su labor. “Sombra” o “sombras” es el uso del color oscuro para dar profundidad a los objetos. Los “lejos” en una pintura son las partes de ésta que representan los objetos lejanos o en perspectiva. Los “claros” son porciones de luz que bañan la figura o una parte de la pintura (*Diccionario de autoridades*, s. v. ‘aparejo’, ‘sombra’, ‘lejos’, ‘claro’).

iluminó el cuerpo de la Virgen; y al hacer esto, dio luz y esperanzas al mundo.

Para representar a la Virgen Guadalupana, la autora sigue la forma tradicional petrarquista que se usaba para representar el cuerpo humano, en especial el de una dama: la descripción es de arriba hacia abajo, por lo que inicia con la cabeza y termina con los pies; asimismo, el paradigma de la mujer angelical era con cándida piel y cabellera rubia. Sin embargo, González se desvía de este último rasgo, pues aunque primero presenta el cabello de la Virgen (como lo dictaba el modelo), dado que el de la Guadalupana es negro y no rubio, recurre al ébano (por ser ésta una madera preciada) para destacar su color oscuro. La cabellera está adornada con flores, que por su colorido la hacen resplandecer. Después, se centra en el rostro y se acerca a las cejas, ojos, nariz, boca y mejillas; luego, el cuello, las manos y los dedos. Siguiendo la tipología petrarquista, muestra la blancura de la piel, la cual es comparada con tres flores blancas: azucena, lirio y jazmín. Éstas eran las flores por excelencia para aludir al candor de la piel; de igual forma, era una metáfora común aludir a la rosa para señalar los pómulos rojos. Finalmente, se detiene en el talle del cuerpo y los pies, sepultados bajo la túnica:

Con peregrino¹³ desvelo,
Dios de precio el pelo sube,
por que de la vasta nube
hiciese raya a su anhelo.

El ébano vino a pelo,
mas con tantos resplandores,
que en peregrinos colores
el Artífice sagrado,
para su hermoso tocado,
prendió el pelo en bellas flores.

¹³ Nótese que el término peregrino es utilizado a lo largo de estas décimas en su sentido de rareza, de especial.

Para el rostro peregrino,
con misteriosa atención,
dio al blanco (en la encarnación)
un colorido divino.

Así el Artífice fino
retrató con bazaría
las cejas, y en simetría,
iris, que aplacan enojos,
siendo niñas de sus ojos
los dos ojos de María.

Del soberano pensil
tomó la hermosa azucena,
y la nariz enajena
aromas al bello abril.

Fue ésta pintada a perfil,
y la boca, que retoca [...]

[...] El Artífice que, franco,
las mejillas delineaba,
no maravillas mezclaba,
que para hacer sus mejillas,
con ser de Dios maravillas,
sólo la rosa rozaba.

Con peregrino destello
el pincel diestro adelanta,
a tornos de su garganta,
los candores de lo bello.

Paraíso se juzga el cuello;
la mano, en lo soberano,
es un poderoso arcano,
en que muestra a manos llenas
lo puro en cinco azucenas

por tenerlas de su mano.

La túnica el cuerpo oculta,
pero lo airoso del talle
descubre, aunque el pincel calle,
que el Artífice se indulta.

Hermosa planta sepulta
el pie, y en tan raro asunto
se halla de gracia un conjunto,
pues de gloria, hecho no acaso,
de su Concepción el paso
primero fijó en un punto (vv. 201-226, 235-260).

La poetisa supedita la descripción de la imagen al lenguaje poético de la época; de ahí que no se destaque el color moreno de la Virgen, pues, según los códigos petrarquistas, entre más blanca era la piel de una mujer, más virginal parecía. La autora al seguir las metáforas tradicionales intenta destacar las virtudes de María y recordarlas al lector: su doble pureza. Dos veces fue pura, pues, por un lado, dio a luz a Jesús siendo virgen y, por el otro, cuando ella fue concebida no la alcanzó el pecado original. La doctrina de la Inmaculada Concepción¹⁴ aquí se señala en los últimos versos de la décima 26, en la que se indica que su concepción inmaculada es un “hecho, no acaso” (v. 258); es decir, efectivamente sucedió y no hay duda de ello.

Los equívocos que permite el término *maravilla*—hecho extraordinario y la planta oriunda de México, cuyas flores son púrpura y con algunas manchas— destacan de nuevo la pureza de la Virgen, pues el pintor divino no mezclaba maravillas, sino sólo usaba rosas para colorear las mejillas. Tales equívocos, así como la décima 27, que sigue a la descripción de los pies, sirven también para privilegiar la rosa como única flor en el manto, lo cual fue motivo de

¹⁴ La doctrina de la Inmaculada Concepción se volvió dogma hasta el siglo XIX.

debate en el período colonial. La tradición señalaba que Juan Diego había recogido diversas flores, pero los escritores guadalupanos usualmente sólo aludían a la rosa, por el antiguo vínculo que había entre la Virgen María y la reina de las flores, que databa de la Edad Media. Francisco de Castro y José Antonio de Villerías y Roelas defendieron la idea “de haberse consumado el milagro con una gran diversidad floral” (Castro, 2012: 28); así como “la existencia de rosas mexicanas”, pues algunos peninsulares argumentaban que las rosas en la tilma eran de origen español. Pese a la disputa, algunos cantores,¹⁵ como González, continuaron enalteciendo la rosa

¹⁵ Entre los muchos autores que escribieron sobre el asunto, se encuentran Luis de Sandoval Zapata y sor Juana Inés de la Cruz, quienes exaltaron la presencia de esta flor en la tilma de Juan Diego en dos sonetos. La composición del primero se titula “A la transustanciación admirable de las rosas en la peregrina imagen de nuestra Señora de Guadalupe. Vencen las rosas al fénix”. Ahí, se compara la rosa con el ave mitológica, pues esta flor, al igual que el fénix, viene a sucumbir en el manto para renacer en la figura de María: “Más dichosas que el fénix morís, flores; / que él, para nacer pluma, polvo muere, / pero vosotras para ser María” (Castro, 2012: 286). Sobre el poema, Alfonso Méndez Plancarte indica: “Mueren las rosas en la tilma del Indio, pero mueren para renacer enaltecidas. Las rosas han cambiado su vida vegetal, el aliento de ámbar que respiraban, en otra vida y otro aliento mejor” (Sandoval, 2005: 38). El soneto tuvo tal éxito, que pronto creó imitadores, entre los cuales se hallan Manuel Antonio de Valdés y José Mariano Acosta Enríquez (Osorio, 1991: 182-183); asimismo, la composición se publicó en la edición de *La estrella del norte de México* de Francisco de Florencia (1688) y en la edición príncipe de la *Octava maravilla* del jesuita Francisco de Castro (1729). Este último libro mereció que sor Juana le dedicara su único poema con tema guadalupano, conocido por “Alaba el numen poético del padre Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, en un poema heroico en que describe la aparición milagrosa de nuestra Señora de Guadalupe de México, que pide la luz pública”. A decir de sor Juana, si el cielo había hecho el milagro de copiar la imagen de la Guadalupeana en la tilma, nuevamente cumplía la proeza, pues De Castro trasladaba la historia de la Virgen del Tepeyac a versos sin igual. El término *maravilla* permite a la monja establecer un juego entre el título del poema de Francisco de Castro, su talento y la aparición milagrosa.

en el manto del Tepeyac: “[...] y la rosa clama / por llevarse aquí la fama” (vv. 266-267).

La poetisa con la figura de san Miguel cierra la descripción de la imagen guadalupana: el arcángel, “hecho un serafín” (v. 291), se ha colocado a las plantas de la Virgen para custodiarla (vv. 271-300). Los astros y el arcángel rinden pleitesía a la Guadalupeana: el sol, “con diez peregrinos rayos” (v. 272) corona su cabeza; la luna sostiene sus pies (símbolo mariano) y el arcángel es un “atlante”, pues le sirve de sostén. Al mencionar a san Miguel, la autora también rememora la épica batalla contra el mal (recuérdese que el arcángel arrojó del cielo a Satanás) y el triunfo de Dios y su Iglesia.

Las estrofas anteriores buscan exaltar la aparición milagrosa – otro de los motivos de la poesía guadalupana – y dar fe del honor que recibieron los novohispanos: “La América arrodillada / se notó a sus pies gustosa, / su sombra buscando ansiosa, / y en sus peregrinas alas / halla entre floridas galas / la aparición milagrosa” (vv. 355-360). También, las décimas dan fe de que la imagen es copia fiel de la Virgen María y que su hechura es de origen divino. Si la poetisa dedica varias espinelas para retratar a la Guadalupeana, es con el objetivo de que todos los habitantes de la América septentrional vuelvan a ver consumado el milagro de la pintura del Tepeyac y para mantenerlo vivo por siempre en la memoria.¹⁶

El tiempo siguió su curso y después de presentar el cuadro de María, la poetisa señala que la misa se llevó a cabo y se repartió la comunión (décima 33). Con la misa y el sermón se concluía la celebración. Luego de recibir el cuerpo de Cristo, salió la procesión del Tepeyac y se dirigió a la ciudad de nuevo. La poetisa no deja de

¹⁶ Para no dejar lugar a dudas de la aparición, la autora indica que la Virgen se vuelve a presentar ante el apóstol Tomás, para que él, como todos los incrédulos, vean y toquen la imagen: “Ve en ella cuanto desea / Tomás, y sabio la toca, / y cuando el pincel retoca / la copia, el apóstol diestro / dice que obra de su maestro / le salió a pedir de boca” (vv. 365-370).

señalar que “el tiempo el rigor serena” (v. 335): la lluvia ha cedido y quienes habían retirado los adornos que engalanaban la ciudad por temor al agua, ahora nuevamente los sacan: “y el rico adorno a la calle / echó por cada balcón” (vv. 339 y 340). Si la autora había sido parca al presentar a los peregrinos cuando se dirigían al cerro, no lo es cuando éstos se despiden del Tepeyac y regresan a la metrópoli. Con esta última parte se destaca nuevamente el motivo de la romería guadalupana y se detalla la condición de cada uno de los peregrinos.

La procesión abre con las hermandades, que lucen sus estandartes: agustinos, franciscanos, dominicos, dieguinos, mercedarios, carmelitas y jesuitas (déc. 39 a 49). A cada una de estas órdenes, la cronista le dedica una o dos décimas, en las que elogia a su fundador o santo principal (Agustín, Francisco, Juan de Dios, Pedro Nolasco, Teresa de Jesús, Domingo, Ignacio de Loyola), sus trajes y sus blasones. Hay que destacar que la poetisa regularmente utiliza la perífrasis o alusión para presentar a las órdenes religiosas; mediante algún atributo de sus fundadores, de sus hábitos, santos o insignias, los muestra al lector, quien reconoce a cada hermandad sin que se exprese directamente su nombre.

Siguen a las órdenes el cabildo eclesiástico, los naturales o indígenas, el protomedicato y la Universidad de México, el tribunal del Santo Oficio, el corregidor, la Real Audiencia, caballeros y la guardia real (déc. 50 a 57). Esta última, a decir de González, sobraba, pues en su patria “sobra la fe y la lealtad, / hoy la regia majestad, / con, seguro, en esta acción, / ofreció aqueste escuadrón / sólo por autoridad” (vv. 555-560). Tras ellos se ubican bailarines y danzantes. A diferencia de otras fiestas, donde los disturbios tenían lugar, en esta ceremonia todos ofrecen sus respetos y custodian el carro que lleva la imagen de la Guadalupana a la ciudad. Luces cubren el camino de regreso, pues ha comenzado a oscurecer, y los peregrinos rezan fervientemente el rosario (décima 63). La fiesta

ha concluido y el poema también, por lo que González recurre a un último tópico literario: la falsa modestia. “Confusa¹⁷ al perdón anhelo, / pues viendo prodigio tanto, / tanto en su copia me encanto, / que de gozo amor delira, / y me ha hecho parar la lira / ver lo rudo de mi canto” (vv. 675-680).

Ana María González y Zúñiga abre y cierra su poema de manera circular: en su dedicatoria pide benevolencia a la Virgen de Guadalupe por lo rústico de su canto y en la décima 68 suspende su crónica por parecerle que su obra es ruda. Como otros creadores del XVIII, González sigue los tópicos, motivos y metáforas de la literatura grecolatina y del Siglo de Oro. En Nueva España, la corriente barroca se extiende hasta la segunda mitad del Setecientos y convive con otras tendencias, como el neoclasicismo, por lo que muchos autores siguen bebiendo de esta línea y ajustan su lenguaje poético a las diferentes circunstancias que se celebran y festejan a lo largo del XVIII. González toma de su bagaje cultural y literario ciertos elementos y los adapta a un nuevo episodio de la vida novohispana: la jura solemne del patronato de la Guadalupana en Nueva España.

Su poema cronístico se inserta en la tradición de escritos guadalupanos. Los cinco temas que, según Peñalosa, son comunes en la literatura guadalupana (*Siglo XX* 17) aparecen desarrollados en sus décimas, con algunas variantes: la aparición milagrosa, la figura de Juan Diego, los peregrinos, la descripción de su imagen y las flores para aludir a su retrato, lo cual demuestra que González conocía a la perfección esta tradición. Uno de los mayores aciertos de sus décimas radica en el tratamiento que les da a tres motivos guadalupanos: el retrato detallado que hace de la Virgen en el manto, la

¹⁷ Debe entenderse que la poetisa está confusa, en el sentido de turbada, admirada y pasmada (*Diccionario de autoridades*, s. v. ‘confuso’), por la imagen milagrosa de la Guadalupana (la prodigiosa “copia”), a la cual sus décimas, según su modestia, no alcanzan a hacerle justicia.

presentación de los peregrinos, mediante la utilización de diversas perífrasis y alusiones, y, finalmente, el uso metafórico que hace del término flor. Otra de las virtudes del texto es la descripción minuciosa de los espacios, objetos y del clima (la ciudad, sus calles, sus casas, la iglesia, los arcos, sus decorados, la iluminación, etcétera: toda la ciudad celebra el patronato en un día lluvioso). En el poema se percibe la mirada detallista de la autora, quien se centra en diversos aspectos y elementos de la fiesta para recrearlos y hacerlos casi vívidos. Esta capacidad de observar casi todo y de poder plasmar en verso aquello que ha mirado atentamente diferencia su escritura de otras crónicas guadalupanas del siglo XVIII.¹⁸

Si bien González fue conocida en su momento como poetisa de certámenes, no hay que olvidar que estos concursos fueron una buena ocasión, a decir de Tenorio, para el ejercicio intelectual y artístico en Nueva España (2010: 22); amén de que tales justas eran uno de los pocos espacios en los que las mujeres podían escribir y ser publicadas. La constancia y calidad poética de la autora determinaron que se le encargara relatar la fiesta de 1747, donde quedó confirmado su ingenio. La poetisa dominaba todos los elementos que eran necesarios en su época para considerar a alguien un buen escritor: manejo y destreza de distintas formas poéticas, tópicos y motivos literarios, figuras bíblicas y mitológicas; también, ingenio para organizar y disponer la materia poética. Parte de estos recur-

¹⁸ Al respecto, cabe señalar que el poema de González supera en precisión y calidad a la crónica de 1737, un romance escrito por el bachiller Bernardino de Salvatierra y Garnica para relatar la “Jura del patronato de nuestra Señora de Guadalupe de México”, que hizo la Ciudad de México a causa de la peste de matlazáhuatl: el primero de los sucesos memorables guadalupanos del siglo XVIII. De Salvatierra sólo dedica cuatro versos a presentar el manto del Tepēcay y menos de cien para mostrar la celebración del pueblo en honor de la Virgen (véase García, 1947: 57-66). En cambio, la poetisa dedica seiscientos versos para relatar la procesión y las manifestaciones devotas hechas por los novohispanos en 1747.

sos se mostraron en este estudio, aunque aún queda un trecho que recorrer para tener el panorama completo de su obra poética, poco conocida y estudiada. Este trabajo muestra otra faceta de la autora: la de cronista de fiestas religiosas y civiles, labor que viene a ampliar la visión del papel que tuvo González y Zúñiga como escritora en Nueva España. Quizá el análisis y estudio de sus otros dos poemas cronísticos, los dedicados a relatar las fiestas novohispanas en honor a Fernando VI, la revelen como una destacada cronista en Nueva España.¹⁹ Además de ser una lectura placentera, su crónica festiva es un buen ejemplo de la producción literaria femenina que floreció en el siglo XVIII novohispano.

Bibliografía

- Baehr, Rudolf, 1997, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- Beristáin de Souza, José Mariano, 1980, *Biblioteca hispanoamericana septentrional* (1816), edición facsimilar, México, UNAM/Claustro de Sor Juana.
- Biblia*, 2001, versión Reina-Valera, revisión 1909, Corea, Sociedades Bíblicas Unidas.
- Castro, Francisco de, 2012, *La octava maravilla y sin segundo milagro de México, perpetuado en las rosas de Guadalupe y escrito heroicamente en octavas*, Alberto Pérez-Amador Adam (ed.), México, FCE.
- Cifra feliz de las dichas imponderables que se promete la monarquía española bajo el suspira[do] dominio de su augusto soberano el*

¹⁹ Como un antecedente de mujeres cronistas, cabe mencionar a Ana Caro Mallén de Soto, quien fue una de las escritoras más destacadas de poesía de relaciones del siglo XVII español; en sus poemas relata diversas fiestas religiosas y civiles celebradas en Sevilla y Madrid.

- señor don Fernando VI*, 1748, Salamanca, Imprenta de Santa Cruz.
- Coloso elocuente que en la solemne aclamación del augusto monarca de las Españas don Fernando (que Dios prospere) erigió sobre brillantes columnas la reconocida lealtad y fidelísima gratitud de la imperial y pontificia Universidad mexicana*, 1748, , México, Nuevo Rezado de doña María de Benavides.
- Cruz, sor Juana Inés de la, 1994, *Obra selecta*, Margo Glantz (ed.), Caracas, Ayacucho.
- Eguara y Eguren, Juan José, 1986, *Biblioteca mexicana*, t. I, Ernesto de la Torre Villar (ed.), México, UNAM.
- García Gutiérrez, Jesús, 1947, *Cancionero histórico guadalupano*, México, Jus.
- Goicoechea, Juan de, *et al.*, 1994, *Siete Sermones Guadalupanos (1709-1765)*, David A. Brading (sel. y est.), México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex.
- González Acosta, Alejandro, 1995, “Un poema manuscrito guadalupano del siglo XVIII”, en José Lucas Anaya, *La milagrosa aparición de Nuestra Señora María de Guadalupe de México*, Alejandro González Acosta (est., ed. y notas), México, UNAM.
- González Fernández, Fidel, 2004, *Guadalupe: pulso y corazón de un pueblo*, Madrid, Encuentro.
- González y Zúñiga, Ana María, 1748, *Florido ramo, que tributa en las fiestas de María santísima de Guadalupe la imperial corte mexicana*, México, Nuevo Rezado de María de Ribera.
- Jiménez de Bonilla, Joaquín Ignacio, José Francisco de Ozaeta y Oro y José Francisco de Aguirre y Espinosa, 1730, *El segundo quince de enero de la corte mexicana. Solemnes fiestas, que a la canonización del místico doctor san Juan de la Cruz celebró la provincia de San Alberto de Carmelitas Descalzos de esta Nueva España*, México, José Bernardo de Hogal.

- Martin, René, 1998, *Diccionario de la mitología clásica*, Alegría Gallardo Laurel (trad.), Madrid, Espasa-Calpe.
- Mínguez Cornelles, Víctor, 1995, *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- Muriel, Josefina, 2000, *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM.
- Osorio Romero, Ignacio, 1991, *El sueño criollo. José Antonio de Villerías y Roelas (1695-1728)*, México, UNAM.
- Peñalosa, Joaquín Antonio, 1984, *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XX*, México, Jus.
- _____, 1987, *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVII*, México, Jus.
- _____, 1988, *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVIII*, México, Jus.
- Real Academia Española, 1976, *Diccionario de Autoridades*, 3 t., Madrid, Gredos.
- Sandoval Zapata, Luis de, 2005, *Obras*, José Pascual Buxó (est. y ed.), México, FCE.
- Tenorio, Martha Lilia, 2010, *Poesía novohispana. Antología*, t. II, México, Colmex/FLM.
- Torre Villar, Ernesto de la, y Ramiro Navarro de Anda (comps.), 2007, *Nuevos testimonios históricos guadalupanos*, t. I, México, FCE.
- Vega Carpio, Lope Félix de, 1777, *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso*, t. VI, Madrid, Antonio de Sancha.
- Vigil, José María, 1893, *Poetisas mexicanas*, México, Secretaría de Fomento.

Benito Fernández de Elena Garro: una mirada crítica sobre la historia mexicana

Benito Fernández by Elena Garro: a critical look about the Mexican history

Gerardo Bustamante Bermúdez
Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Resumen: En 1957, Elena Garro escribió la obra teatral *Benito Fernández*, texto en el que hace una revisión crítica a la historia nacional, el poder, la simulación y la búsqueda de la identidad personal en medio de la sociedad creada a partir de la posrevolución mexicana. La obra de la escritora es un contradiscurso a la oficialidad, a la mitificación de los hechos y héroes nacionales; lo que le interesa es resaltar el carácter racista y clasista de una nueva sociedad de dirigentes políticos en busca del bienestar personal y de grupo por encima del bien colectivo, para ello, opta porque en su obra los personajes se preocupen por comprar una cabeza, es decir, una ideología que les haga saber que existen.

Palabras clave: historia, poder, parodia, ideología, clase.

Abstract: In 1957, Elena Garro wrote the play *Benito Fernández*, a text in which she critically reviews Mexico's national history, issues of power, simulation and the quest for personal identity in the midst of a society emerged in the after effects of the Mexican Revolution. This work is a counter-discourse to Mexico's official narrative and the idealization of facts and national heroes. She is interested in the racist and classist aspects of the new dominating society, which is interested in their own personal welfare over those of the collective. To do so, she makes her characters concerned about buying a head, that is, an ideology to fundament their own existence.

Keywords: History, Power, Parody, Ideology, Class.

Recibido: 25 de noviembre de 2016

Aceptado: 20 de marzo de 2017

En 1991, Elena Delfina Garro Navarro (1916–1998) le confesó al periodista Luis Enrique Ramírez que el teatro es el género que más se le facilita, pero “como se me da tan fácil, me da flojera. El teatro se te ocurre en un momento. Y también, mira, escribes teatro y no lo montan. O lo montan muy mal, los estudiantes” (Ramírez, 1994: 236). En varias entrevistas y testimonios, la opinión de la autora fue similar (Pérez Vázquez, 2002; Landeros, 2007).

El signo semiótico de la representación teatral está por encima del texto escrito que por sí solo es literatura, es decir, un texto dramático existe en tanto que se materializa en un espacio escénico y con un entramado de hacedores escénicos que le dan voz, visión, dirección y sonido a una unidad artística. Efectivamente, el teatro de Elena Garro ha sido un tanto ignorado, al menos por las grandes compañías de teatro en México. Su puesta en escena ha sido posible más bien en el ámbito del teatro escolar y universitario. Además de lo anterior, hay que hacer notar que desde la ya legendaria edición que le hizo la Universidad Veracruzana en 1985 de *Un hogar sólido y otras piezas dramáticas*, que recopila textos no incluidos en la edición de 1959, el teatro de Garro era inconseguible. No será hasta el 2009 que el Fondo de Cultura Económica rescata en un tomo las 16 obras teatrales de esta insigne dramaturga, narradora, periodista y poeta.

Elena Garro nace como dramaturga el 19 de julio de 1957, en el Teatro Moderno de la Ciudad de México, espacio en el que se llevó a cabo el IV Programa del famoso movimiento Poesía en Voz Alta, formado por artistas, dramaturgos, poetas, actores y escenógrafos como Juan Soriano, Octavio Paz, Juan José Arreola, Rita Macedo, Enrique Stoppen, Leonora Carrington, Ana Ofelia Murguía, Juan José Gurrola, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza, entre otros. En ese cuarto programa, Elena Garro entra con el pie derecho al panorama de la dramaturgia mexicana con tres obras:

Andarse por las ramas, Los pilares de doña Blanca y Un hogar sólido, bajo la dirección de Héctor Mendoza. La escritora Margarita Michelena refirió así el lanzamiento escénico de Garro:

Las tres farsas de Elena Garro son, por principio, la corroboración pública de un talento tan largo como injustificadamente ocultado por su dueña. *Andarse por las ramas, Los pilares de doña Blanca y Un hogar sólido* traducen la poesía a su forma más activa –alcaloide, diría yo– confiándola al vehículo que, tradicionalmente, la ha hecho más directa y comunicable [...]

Con estas páginas de las que fluye la frescura metafórica más rica y más viva, Elena Garro prueba –contra toda esa literatura de señoras a las que, como dice Quevedo, se las conoce más por los circunloquios que por los moños, y la de esos señores, digo yo, a los que se conoce más por las pelucas que por los circunloquios– que la inocencia, que la facultad de maravillarse son el mágico manantial de donde brota, temblando en su gracia original, infalsificable, la poesía. Y que la poesía es, a su vez, la única forma posible de recobrar la verdadera sabiduría, esto es, la inocencia (1957: 59).¹

Las piezas dramáticas de Garro oscilan entre el lenguaje simbólico, poético, mágico y onírico. Garro había sido conocedora

¹ La crítica teatral de la ciudad de México puso el acento en la entronización de Elena Garro como una gran dramaturga. Pareciera que con estas piezas dramáticas había nacido una autora que cambiaba el rumbo, al menos desde la escritura y la poesía, del teatro nacional. Otras críticas celebratorias de la obra de Garro en el IV Programa de Poesía en Voz Alta son: Armando de Maria y Campos, “El hogar sólido. Éxito de Elena Garro en Poesía en Voz Alta: demostró su talento”, *Novedades*, México, 21 de julio de 1957, sección 2, pp. 11-12; “Luis G. Basurto, “Teatro. *Un hogar sólido*, *Excelsior*, 27 de julio de 1957, sección B, p. 4; Alejandro Moreno Ling, “Teatro. IV Programa de Poesía en Voz Alta”, *La Nación*, México, 28 de julio de 1957, p. 31; Juan García Ponce, “Poesía en Voz Alta. El cuarto programa”, *Revista de la Universidad de México*, México, agosto de 1957, pp. 29-30, 32.

durante su niñez del teatro clásico español, pero, sin lugar a dudas, su conocimiento y posible contagio con el arte y el teatro vanguardista europeo pudo darse porque vivió de 1946 a 1952 en París. La Europa de la posguerra de ese entonces se convirtió en el centro de las revoluciones artísticas, y la escritora mexicana tuvo contacto con esos textos teatrales cuando asistía a los montajes. El teatro realista había quedado rebasado por el horror de la guerra; hablar de lógica y verosimilitud resultaba, hasta cierto punto, insulso; de ahí que el poder y remoción artística de vanguardias como el cubismo, dadaísmo, futurismo y surrealismo —formas literarias en las que se adscribe la protesta artística y política de esos aciagos tiempos— tuviera que apostar por la reelaboración de una realidad en términos de la abolición de la lógica.

El teatro de Garro sólo es mimético en el sentido en que algunas de sus historias quedan ubicadas en escenarios mexicanos de provincia, pero el ingrediente extraño, onírico y mágico se agrega cuando recurre al tópico del tiempo circular, ese que se repite a manera de espiral, cuando la suerte inexorable revela que ciertos temas como la violencia hacia las mujeres, la violación y la muerte son, al menos desde el contexto mexicano, una forma de resurgimiento de actos debido a la misoginia cultural histórica.

Al regreso de Elena Garro a México, sus inquietudes literarias estaban un tanto influenciadas por ese ambiente vertiginoso y vanguardista de Europa, por eso su teatro es único, sobre todo porque la dimensión poética y onírica no había sido trabajada de manera sostenida por ningún otro dramaturgo. Agréguese que Garro se interesó por llevar al terreno del teatro la cosmovisión indígena, el tema de la violencia de género, la soledad femenina, la relación del mexicano con la muerte y las desigualdades de clase.

A decir de Alejandro Ortiz Bullé Goyri, la dramaturgia de Garro está más allá de comparaciones o inserciones asociadas con las vanguardias europeas. El crítico aduce que “No es pues un teatro

mágico el de Elena Garro, ni surrealista, ni mucho menos teatro del absurdo a la mexicana. Considero que los rasgos no realistas de su teatro son recursos estilísticos, el vaso que contiene un discurso de reflexión existencial, que es esto último su verdadera esencia” (1994: 31). El argumento del crítico encaja perfectamente en el discurso ideológico que Elena Garro plantea al revisar la historia mexicana, particularmente la posterior a la Revolución Mexicana, reflexiones que dejó en sendos artículos periodísticos de tema social, escritos durante las décadas de los cuarenta a sesenta del siglo XX. Además de lo anterior, es importante notar que en Elena Garro hay una visión cotidiana sobre acontecimientos extraños y mágicos desde que jugaba con sus hermanas durante la infancia al juego de los encantados. De ahí que el tiempo detenido, la voluntad y la conversión de personas en objetos, aparezcan dentro de su obra como un recurso estético desde la mirada de los lectores y la crítica, pero posible desde su visión y experiencia.² Confiesa Garro en entrevista: “En *Los recuerdos del porvenir* Isabel termina convertida en piedra, pero eso es real, porque en Guerrero hay montón de gente que se convierte en piedra. Que fulanita andaba en malos pasos y en una de esas quedó hecha piedra, cuentan, y yo lo creo. Pero eso no es magia, es más que magia” (Ramírez, 235).

Elena Garro siempre estuvo interesada por la historia nacional mexicana, incluso apartada del método de estudio de la historiografía publicó en 1968 varios textos sobre protagonistas de la Revolución Mexicana, en donde revisa la vida y acciones de personajes como Francisco I. Madero, Ricardo Flores Magón, así como a otros revolucionarios de la llamada “decena trágica” para, finalmente, hacer un balance sobre el periodo 1910-1946, que va del Porfiriato a la llamada época de la modernidad nacional. Estos

² Además de la confesión en varias entrevistas, la autora evoca su infancia y juventud, así como la relación con el tiempo en el documental *La cuarta casa. Un retrato de Elena Garro* (2001), de José Antonio Cordero.

reportajes biográficos fueron publicados a manera de libro en 1997 en Seix Barral bajo el título *Revolucionarios mexicanos*.

Las ideas políticas y sociales de la autora quedan emparentadas con su teatro, particularmente en la pieza que aquí analizaremos. Garro no es ajena a la historia nacional, por el contrario, la estudia y cuestiona y desde esos márgenes habla, sobre todo cuando desde el espacio de la literatura incorpora la vida y cosmovisión campesina e indígena, pues de acuerdo con Margo Echenberg,

La mayor parte de la obra de la narradora y dramaturga poblana Elena Garro, incluye una crítica socio-política como parte esencial de su temática. Se trata de una visión crítica que problematiza la desigualdad de su sociedad, pues en sus escritos el patriarcado estrangula al “otro”, entendido no solamente en relación al género sexual, sino también como relevante clase social, el grupo étnico, la cultura y la marginación. De ahí que los pobres, los indígenas, las mujeres, los niños y los animales figuran más entre sus personajes literarios (2011: 135).

Los conceptos de “otredad” y marginación se vinculan estrechamente con el de clase social, en atención crítica a la llamada modernidad nacional. Dentro de la obra dramática de Elena Garro *Benito Fernández* constituye un ejemplo claro de cómo estos conceptos se relativizan en la medida en que la caída o el ascenso social y económico posibilitan o interrumpen una forma de ser dentro de la sociedad mexicana. En esta obra, Garro no pone como protagonistas a los indios, sino que cuestiona el ascenso social a manera de contradiscurso, pues si la historia oficial habla sobre la Revolución como un proceso histórico en donde el indio aparece como el héroe muerto, entonces es necesario que las voces dramáticas representen las condiciones en las que se dio ese ascenso de clase y la muerte de un sector social. La pregunta central sería entonces, ¿para qué las luchas armadas?

Benito Fernández es una pieza fársica³ breve que pasa revista a la historia nacional, principalmente a ciertos pasajes de la Independencia, la Revolución Mexicana y el nacimiento de una nueva clase dirigente que defiende sus intereses de ascenso social. Esta obra es una alusión al escritor Fernando Benítez, considerado por la autora de *Los recuerdos del porvenir* como un magnate arrogante del periodismo cultural en México, según me contó Helena Paz Garro:

Mi mamá no se llevaba bien con Fernando Benítez porque era muy pedante y quería que todos los escritores del momento se rindieran a sus pies [...] Viejo con cara de vinagrillo. Se quejaba con mi papá por la escritura de la obra que hizo mi mamá. Esa obra la escribió como en una semana. Benítez se puso verde de coraje porque en varios sentidos mi mamá supo reflejar todos sus complejos, incluidos los sexuales. Nunca la quiso [a Elena Garro] ni ella a él.⁴

Por su parte, Lucía Melgar, en entrevista con Garro afirma lo expuesto por la hija de la escritora respecto a la inspiración de manera burlesca hacia la figura de Benítez, director del famoso suplemento *México en la Cultura*. Garro afirma: “hice el ‘Benito Fernández’... y Octavio Paz se partía de risa –porque la hice en una hora, ¡rápido!–, y fíjate tú que Octavio se rió mucho [pero luego]

³ Patrice Pavis considera que la farsa es un subgénero dramático que se asocia con la idea de una comicidad grotesca y bufonesca, “de una risa gorda y de un estilo poco refinado: meros calificativos condescendientes y que establecen de entrada, y a menudo de modo abusivo, que la farsa se opone al espíritu, que es cómplice del cuerpo, de la realidad y de lo cotidiano” (1999: 205). La farsa es un tipo de obra que establece la tradición de un no sentido; generalmente se ha emparentado con el desarrollo de una historia de tema escatológico. En sentido estricto, la obra de Garro sólo cumple la noción de lo bufonesco y la verosimilitud atrofiada.

⁴ Entrevista personal con Helena Paz Garro, concedida en el Asilo Villa Laurel, Cuernavaca, Morelos, agosto de 2009.

me hizo prometer que nunca la iba a publicar. Le dije: “Bueno, no, ¡nunca!... y tardé años. Sí, tardé muchísimo” (Melgar: 2002: 259).⁵

La severa crítica social que hace Garro en su obra quizás sólo pueda tener comparativo con *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, que pone al desnudo el tema de la burocracia nacional y las políticas acomodaticias que se erigen en la tradición posrevolucionaria; la obra fue prohibida en 1938 por el gobierno de Lázaro Cárdenas y se estrenó hasta 1947.

Dentro de la producción dramática de Elena Garro, *Benito Fernández* ha sido una de las menos atendidas no sólo a nivel del estudio del texto, sino de la puesta en escena. El nivel simbólico de las cabezas como objetos/sujetos hace posible que el cuidado escénico de la obra se mantenga dentro del terreno de la farsa y no de la comedia; es decir, la presentación de las cabezas debe plantearse como un asunto posible, por lo que la estética de las mismas no debe simular la de simples cabezas de muñecos o accesorios de juguete porque el tema de la historia nacional y la identidad del mexicano resultan un tópico central y serio en la obra de la autora poblana.

A través de la metáfora de la venta de cabezas –ideologías, vidas e historias– la autora permite reflexionar sobre el tiempo histórico y el presente de la escritura, que incluye su particular visión crítica sobre ese México que nace con la Revolución. No se trata solamente de una obra escrita en 1957, sino de un texto que hace ecos sobre la mitificación o la leyenda hecha por parte del Estado en oposición a la realidad nacional llena de simulaciones y desigualdades sociales; en ese sentido, la dramaturga se convierte en una conciencia reaccionaria. Desde esta perspectiva, la autora estaría

⁵ Las declaraciones de Garro quedan sólo en el nivel de la confesión, pues *Benito Fernández* no tiene ninguna alusión directa que haga que el lector asocie al protagonista con el escritor Fernando Benítez, autor de obras como *Los indios de México* (1989).

postulando la misma idea que el filósofo Jorge Portilla, quien en *Fenomenología del relajo* (1966) refiere que parte de las grandezas y miserias del mexicano consisten en erigir aplausos sobre un personaje y no propiamente por la ideología como posibilidad de progreso y bien común:

Nuestra historia es la de unas cuantas individualidades señeras que emergen de tiempo en tiempo sobre el pantano quieto de las sordas pugnas políticas. Es la historia de la acción de los caudillos y de sus seguidores personales. Los mexicanos no creemos tanto en el liberalismo como en Juárez; no tanto en el orden y el progreso como en Porfirio Díaz; no tanto en la reforma agraria y en el movimiento obrero cuanto en Zapata y en Cárdenas; y el liberalismo, el orden y el progreso, la democracia, la reforma agraria y obrera no existen si no existe Juárez, Díaz, Madero, Zapata o Cárdenas. El pecado político verdaderamente grave no es tanto el cambiar de ideología o de programa cuanto la fidelidad personal del caudillo (1984: 136).

Con esta paradoja entre sujeto e ideología podemos entender la propuesta artística de la obra de Garro, ya que los personajes al comprar cabezas en un mercado de antiguallas se enfrentan a la cuasi divinidad de caudillos a los que hay que imitar o a los que hay que adherirse para ingresar o conservar el *stablissement* socioeconómico. La gente “descabezada” se explica desde la metáfora de la pérdida o la búsqueda de una ideología, no importa cuál sea, pues lo único que se pretende es visibilizarse dentro de esos nuevos tiempos mexicanos.

La trama de *Benito Fernández* es la siguiente: hasta un puesto de cabezas en el mercado de la Lagunilla, en la ciudad de México, llegan Luisita y su sobrino Benito, viejos representantes de una aristocracia porfirista arruinada con la llegada de la Revolución. Llega también un joven de clase media que no tiene el dinero suficiente para comprarse una cabeza a su medida. Después hace su

aparición un gobernador, quien va en busca de una cabeza para su esposa. También llegará Vicky, una joven rebelde e hija de un diputado, representante de los discursos oficialistas del progreso, la modernización y el orden. Cada uno de ellos pretende conseguir una cabeza para mejorar su vida y alcanzar un estatus, según los nuevos tiempos. Al final, los personajes protagonistas no lo logran, sino que por el contrario, se provoca una tragedia.

Lo que Garro está planteando es la noción de identidad simuladora del mexicano de la posrevolución, pues casi todos los personajes de su obra pretenden conseguir la cabeza de un icono histórico, de ahí que la nostalgia por el pasado porfirista les acentúe a los personajes de Luisita y Benito la angustia por existir en medio de un contexto actual que juzgan de primitivo. No pertenecer a un círculo poderoso supone no existir, porque en México se existe sólo en función del poder individual de un personaje que se vuelve colectivo cuando se defienden los intereses de clase. De ahí que el letrero que cierra la obra se traduzca como un signo visual que debe pensarse en términos de la reflexión sobre las subjetividades nacionales, la existencia o el anonimato. Reza el letrero: “Cómprase una cabeza y sabrá quién es” (283). Con esta frase se plantea la adopción de una identidad que permita el *ser* en medio de un contexto nacional complejo y carente de ideologías. Quien no *es* está fuera del poder y del beneficio que otorga la política nacional recién instaurada, por eso es necesario comprarse una cabeza en el contexto de los nuevos tiempos.

En términos generales, *Benito Fernández* plantea el tema de la identidad nacional atrofiada y el sentimiento de los venidos a *menos* o a *más* a partir de la Revolución. La autora hace una crítica de la historia oficial, a los discursos sobre la subalternidad, el poder y la alienación de los sujetos empeñados en la apariencia. A través de Benito Fernández, personaje principal que carece de cabeza, la autora presenta a un México aparentemente moderno que tiene

vínculos con un pasado inmediato, pero también lejano, pues el tema de la segregación social y el exterminio indígena tienen sus orígenes en la conquista.

Según Ute Seydel, en México sigue prevaleciendo una memoria hegemónica “que concuerda con la elaboración de los hechos históricos por la historia oficial y se divulgan en los manuales escolares de historia” (2007: 172). Para esta autora, quien ha estudiado ampliamente las correspondencias entre historia y ficción en la obra de Garro, los hechos literarios se presentan como un contradiscurso, pues con frecuencia cuando se habla o se recrean personajes históricos se recurre a:

parodiar ciertas imágenes y crear cierta ambigüedad a través del registro de lo fantástico, del realismo mágico, de la ironía, de la alegoría, la metáfora, la parodia, etc. Todos estos recursos propician la creación de un relato plurivocal en el que los juicios se expresan de un modo refractado, exigiendo al lector que colabore en la evaluación de las actuaciones y de las decisiones que tomaron los personajes históricos (173).

Así pues, el contradiscurso de Elena Garro permite parodiar la ideología del mexicano y la idea de nación, progreso y estatus. Según la construcción dramática, el público participa dialécticamente en un tiempo presente —el de la representación—; reflexiona sobre la historia nacional y el pasado, así como de los vínculos de dependencia y subordinación que guarda la política mexicana, siempre sujeta a los designios de un poder que se institucionaliza después de la Revolución Mexicana. La obra de Garro se plantea como un intertexto que funciona a partir de la historia patria de corte nacionalista y como un intertexto literario que hace eco en otros artículos periodísticos y ensayos de tema político e histórico escritos por la autora; incluso, también, en novelas eminentemen-

te políticas como *Los recuerdos del porvenir* (1963) y *Matarazo no llamó* (1991).

Para hablar sobre esta pieza de Elena Garro conviene retomar algunas ideas sobre la epistemología de la escritura de la historia que desarrolla Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*, pues ahí el autor señala que hay una intersección entre la función poética de la historia y la hermenéutica de la conciencia histórica. Para Ricoeur existen dos componentes que desde el relato ficcional pueden desprenderse: 1) la epopeya y 2) la historiografía. Ricoeur retoma al estructuralista Émile Benveniste para referir que en el relato hay un “tiempo crónico” que pertenece al tiempo diacrónico del calendario y que se traduce como una condición necesaria de las sociedades para ubicar acontecimientos de interés general. A partir de esta funcionalidad cronológica del tiempo es posible recorrer a éste desde dos direcciones “desde el pasado hacia el presente y desde el presente hacia el pasado” (2003: 787). Lo anterior permite reelaborar una epistemología del pretérito con la finalidad de signar los acontecimientos y valorarlos desde el presente de la enunciación. Aplicando el modelo de lectura sobre el tiempo que propone Ricoeur, podemos decir que Garro plantea desde mediados de la década de los cincuenta del siglo XX una lectura sobre la historia colectiva nacional, particularmente sobre los episodios que permitieron un cambio de dirección política, social y económica, con resultados parciales: la conquista, la colonia, la Independencia, la Revolución, la posrevolución y la modernidad. Lo interesante del discurso ideológico de *Benito Fernández* en relación con el tiempo es la deconstrucción de esquemas oficiales a través del uso de la ironía y la parodia⁶ como recursos que plantean la continuación o co-

⁶ Linda Hutcheon define la ironía con una antífrasis de oposición “entre lo que se dice y lo que se quiere hacer entender, incluso como una marca de contraste”. Esta figura opera en el nivel pragmático. En tanto que por parodia, la autora dice que se trata de una superposición de textos e intenciones con el fin de crear

pia simple de personajes acomodaticios. En este sentido, desde el presente de la representación o la lectura, el público escucha a esos personajes del pasado, actualiza los códigos en el tiempo diacrónico de la historia mexicana, ya que como bien afirma Ricoeur: “Para tener un presente es necesario [...] que alguien hable; el presente es entonces señalado por la coincidencia entre un acontecimiento y el discurso que lo enuncia; para alcanzar el tiempo vivido a partir del tiempo crónico, es preciso, pues, pasar a través del tiempo lingüístico referido, al discurso” (790). Por lo anterior, considero que en la obra de Garro existe también una intersección entre el tiempo histórico crítico —a través de la ironía— y el tiempo histórico de la representación, pues el lector/espectador puede dialogar con los discursos del pasado —los institucionales y los críticos que la autora propone a través de sus personajes— y desde ahí preguntarse qué dice la obra *Benito Fernández* sobre el pasado-presente.

La obra de Elena Garro contribuye a reinscribir el pasado histórico; a través del discurso ideológico y opuesto de los personajes, los espectadores asistimos a una hermenéutica de la temporalidad del calendario patrio, con sus correspondientes historias colectivas y personales; pues se trata de una obra en la que el personaje de Luisita llega con su sobrino hasta el mercado con el fin de poder comprar una cabeza de alcurnia que les recuerde mejores tiempos y les permita vivir en la opulencia del pasado. No obstante, la época de los cincuenta, caracterizada en México por el afán modernizador de Miguel Alemán, ha abierto la posibilidad para que exista la clase media, representada por el Cliente I, un joven con aspiraciones de progreso que no tiene el dinero suficiente para comprar una cabeza útil para el nuevo tiempo histórico, incluso su timidez al momento de acercarse al puesto de cabezas de Julián, el depen-

una desviación de sentido con una intención de burla y que con frecuencia opera desde la intención de lo carnavalesco. Para mayor información sobre estas figuras, véase el artículo “Ironía, sátira, parodia”, consignado en la bibliografía.

diente que resguarda ese pasado nacional, lo hace que pregunte sobre la autenticidad de las cabezas, ya que le preocupa la falsificación. Garro pone a discusión también el tema de la autenticidad, pues las imitaciones impiden llegar a tener el status.

CLIENTE I: ¿Son muy caras?

JULIÁN (*elocuente*): Una cabeza nueva nunca es cara, joven. Nomás piense, distintos pensamientos, distinta cara y diferente suerte. ¿Le parece caro?

CLIENTE I: Bueno, usted dirá. ¿A cómo? ¿Cuánto más o menos?...

JULIÁN: Depende, joven. Hay de todos precios y para todos los gustos y todas las necesidades, según el cliente es la cabeza y el precio.

CLIENTE I: ¿Y me garantiza que son buenas?...

JULIÁN (*Con aire de suficiencia*): ¿Buenas? ¡Ay qué caray! Mis cabezas son las mejores de toda la Lagunilla. Y para decirlo bien y pronto, de todo México, joven. Usted busque y ya verá cómo regresa. No impongo mi mercancía, pero conozco mi negocio.

CLIENTE I: No, yo sólo quería saber si no eran copias... (Garro, 2009: 262).

Por otra parte, la obra se encarga de personificar al Cliente II, un gobernador a la usanza priísta que anda en busca de una cabeza para su esposa. Este personaje resulta particularmente importante porque representa la opulencia triunfalista de la época posrevolucionaria; es el nuevo político con poder e influencias para actuar incluso desde la impunidad. Para la construcción de este sujeto, la dramaturga opta por conservar la oralidad arcaica del personaje como alusión a la figura del político ignorante que desconoce los principios básicos de la teoría política. Aquí un ejemplo: “Estamos de acuerdo, ¿verdad? La política es también la discreción, aunque no lo crean los que andan fuera de ella” (269). El discurso de este hombre alberga todavía palabras como “camarada”, “jefe”, “traba-

jo” o “Revolución”; todos ellos vocablos de la demagogia de un presente que nos permite juzgar bajo el calendario patrio que los triunfalistas se convirtieron en los nuevos ricos de la Nación, por eso, cuando aparece en escena Luisita, comenta con la frustración de sentirse despojada: “Es un pobre individuo, de esos venidos a más, de los trepadores, y como todos los de su clase desparraman millones y procacidades” (269). Y efectivamente, la presentación del Cliente II queda planteada no sólo en su lenguaje ranchero, sino en la didascalia previa a su aparición, que lo presenta como un sujeto *kitsch*: “Viene apresurado. Viste un traje de seda azul brillante. Usa reloj de oro en la muñeca, pañuelo de seda en el bolsillo de la chaqueta, corbata a rayas azules y amarillas y zapatos de cuero de cocodrilo. Lleva el pelo brillante y bigote recortado” (268). El Cliente II sabe que su condición política le permitirá trabajar por un proyecto personal que le facilite el ascenso en las filas de los poderosos. Para lograrlo, ha aprendido, a su manera el parlamento teatral, los discursos revolucionarios, mismos que le permiten hablar sobre los nuevos tiempos. Una vez que ha comprado la cabeza de la señorita Ulloa, misma que portará su esposa Chona, el político se niega en pagar el precio completo:

CLIENTE II: (*saca unos billetes de su billetera medio vacía y se los tiende a Julián*) Aquí tienes cincuenta pesos, a mí no me vengas con que las cabezas contrarrevolucionarias son tan caras. ¿No sabes cuánto luchamos por derrotarlas? Y tú, compañero, me vienes a hacer su elogio. Y entonces, ¿qué? ¿La Revolución no sirve? ¿Y qué me dices del millón de muertos por el Sufragio Efectivo y de tanto sacrificio? No, mano, no. Andas desencaminado, admirando a la reacción y haciéndome su elogio. Yo soy tu amigo, no diré nada, porque no quiero perjudicarte y que te cierren el puesto, pero modérate, mano (272).

A lo largo de la obra da la impresión de que Garro pretende poner en escena a tres tipos de personajes, cuya condición histórica en los años cincuenta los hace estar en contacto/conflicto: Luisita y Benito, que son los aristócratas arruinados; Cliente I y Julián, pertenecientes a la clase media, y el Cliente II y Victoria, los nuevos ricos que están de lado de la política, representan la corrupción y la frivolidad. El Cliente II piensa en un futuro histórico que lo posicione en una suerte de *performance* político en el sentido escénico de la representación del poder respecto a la mirada que las clases subalternas tienen sobre el progreso y la ayuda social. Su afán de protagonismo sabe que lo llevará a ser recordado por su figura y no por su ideología. El personaje de Julián le ofrece la cabeza de la señorita Ulloa, una mujer del Porfiriato, de clase y gustos refinados, pues de esta manera, el gobernador podrá presumir el ascenso, es decir, la falta de clase –tan necesaria en la política mediática mexicana de la modernidad, puede comprarse–. Dice Julián:

Piense, jefe, en el quince de septiembre en el Palacio Nacional. ¡Bien peinada, con sus buenas plumas de avestruz y sus buenos aretes de diamantes! ¿Qué más pide? Véala en un reparto de la Nochebuena, con su sombrero de ala ancha, bien pintada, acabadita de salir del salón de belleza, cómo va a brillar entre las cabezas pobres. ¡Una reina! Es una cabeza de lujo, una cabeza que debe subir muy alto. Ahora piénsela junto a la Campana de Dolores, cuando le llegue su turno, que a lo mejor es el próximo sexenio (270).

Entre un *antes* y un *ahora*, las cabezas de alcurnia suponen la compra o imitación de un estilo de vida de aquellos oportunistas que se colocaron en las instituciones de poder y desde ahí reproducen un discurso sobre la igualdad, la lucha y el progreso, aunque en la práctica el estilo de vida frívolo revele su ineffectividad e incluso su antipatriotismo, sobre todo porque lo que se defiende es un proyecto personal por encima de las desigualdades sociales.

Dentro de la compra de un pasado, Julián ofrece la cabeza de la señorita Ulloa, perteneciente a la sociedad aristócrata porfirista. El dinero puede comprar la clase, la memoria y los pensamientos de otro, por eso, el vendedor de cabezas, con un lenguaje poético y onírico, dice:

La señorita Ulloa soñaba mucho, con estanques, con lagos, con violines, con veleros y hasta con cisnes. El que la compre se lleva a su casa la música de muchas arpas, los gestos hipnóticos de muchos muertos, y los caminos que llevan a los pasajes secretos de las noches muertas hace muchos años. (*Julián acaricia los cabellos de la cabeza*) En estos bucles se pasean pájaros disecados, músicas difuntas, fiestas paralizadas, carretelas negras, lacayos enlutados y caballos con enormes penachos de garzas nocturnas (263).

Dentro del tipo de personajes acomodaticios, Victoria ocupa un lugar importante, pues su juventud rebelde y su posición social privilegiada la hacen figurar como un sujeto no sólo inconsciente de la historia nacional reciente, sino que desconoce incluso la propia historia oficial; sólo le interesa vivir su juventud y establecer un bar en el segundo piso de su casa, al que adornará con cabezas de negros y llamará Safari, en franca alusión exótica sobre la construcción cultural de la negritud africana y su estado de subordinación frente al poder del hombre blanco y europeo que *compra* en el mercado cabezas (ideologías, mano de obra, exotismo) de culturas consideradas históricamente inferiores desde la visión colonialista. Dice Victoria a Julián:

VICTORIA: ¡Don Julián, envuélvame todas las cabezas de negros que le queden! Tengo prisa, esta noche voy al Jacarandas con una runfla de vaciladores. ¡Son vaciados! Anoche me llevaron serenata con guitarras hechas de armadillos. ¿Se da cuenta? Hubiera visto usted a mi papá, ya quería sacar su placa de diputado y su pistola. ¡Es tan intransigente! Se quedó en los tiempos de Tom Mix. Sólo

le gustan los caballos, las pistolas, los discursos y los informes presidenciales. ¡Pero no es justo, a mí me aburren! (279).

La obra de Elena Garro, además del discurso directo en voz de los personajes, plantea al menos dos elementos simbólicos: 1) las cabezas humanas de diferentes personajes, ya sea anónimos, históricos o de posición social encumbrada son lo que permite o impide el reconocimiento; 2) el elemento simbólico de la ceniza hacia el final de la obra es una metáfora del tiempo convulso del tiempo dramático y del tiempo histórico. En el primer caso se trata de una alusión crítica a la falta de identidad y a la simulación del mexicano, en tanto que en el caso de la ceniza, de acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, la descomposición de la materia se identifica con lo alquímico, “con la muerte y la disolución de los cuerpos. Simboliza así el instinto de muerte o cualquier situación en la que el retorno a lo inorgánico surge como amenaza” (2003: 130). En tanto descomposición, la ceniza que cae sobre el escenario al final de la obra no sólo anticipa el fin de los personajes en tanto que individuos perecederos, sino que contempla la ruptura de esa conciencia histórica del calendario del que habla Ricoeur. La ceniza es el último elemento de la existencia humana. En esta obra también se puede entender que la ceniza es una metáfora de la confusión y lo ininteligible de la historia porque el elemento ceniza no puede leerse, es sólo confusión, nebulosidad.

Por su parte, el símbolo de las cabezas, que en la obra funciona como un motivo que justifica el tema y la trama, se puede entender como la alegoría de un país descabezado, con una identidad nacional atrofiada, cambiante, pues la cabeza en las diferentes culturas se asocia a la producción de discursos y a la vida espiritual; por su forma, es también la imagen del mundo, “una asimilación de la cabeza y la esfera” (Cirlot, 2003: 119), es por ello que al adquirir una cabeza ajena en el mercado de la Lagunilla, Benito Fernández sufre una metamorfosis mental. La cabeza-discurso-identidad que

ha comprado es fácilmente perceptible en la obra; se trata del fascista italiano Benito Mussolini, pues a pregunta expresa de Luisita, Julián le responde: “La verdad, señorita, que yo tenía escondida esa cabeza de titiritero italiano, o al menos eso me dijo el hombre que me la vendió, que por cierto era forastero. Usted fue la que la escogió. Yo no me atrevía a vendérsela... Ya la vendí una vez y hubo muchos muertos... y por eso la tenía escondida. Con lo desconocido no hay que jugar...” (289). Julián es un hombre sin edad –en el reparto sólo se le atribuye su oficio de vendedor de cabezas–; su presencia escénica tiene un halo de omnipotencia, pues el tiempo no pasa sobre él. Julián es el depositario y testigo de un tiempo histórico nacional e internacional, es también un visionario, por eso le dice a Luisita:

JULIÁN: Modestamente, señora, he visto ¡todo! Y cuando digo todo, es todo. Desde aquí, desde este puesto, humilde, mis ojos han visto lo que muy pocos ojos han mirado. Por ejemplo, ahora la veo a usted entrando a la vecindad en la que vive, por República de El Salvador, y veo también la casa en la Colonia Juárez a la que usted y su sobrino quieren mudarse, sólo que para eso se necesita una cabeza (274).

La obra *Benito Fernández* también abre la posibilidad de pensar los temas de las razas y clases sociales en México, particularmente desde la visión sobre lo indígena, pues si en el puesto de cabezas de Julián se pagan quinientos pesos por una cabeza aristócrata o trescientos pesos por la de un soldado raso, la de un indio vale diez pesos. ¿Dónde queda el discurso histórico de los campesinos e indios como protagonistas de la Revolución? La obra de Garro es contundente al respecto:

Julián les muestra una cabeza de indio.

BENITO: ¡Diez pesos por una cabeza de indio! ¡Qué escándalo! Cualquiera fraccionador las consigue gratis y ni siquiera las vende.

LUISITA: Esas cabezas se tiran, no se cotizan en el mercado.

JULIÁN: Es verdad. No se venden. Como la mercancía ésta abunda, ha bajado mucho su precio (275).

En la obra de Garro cada personaje representa una ideología del México que, al menos en el discurso estatal de los años cincuenta, pretende ser moderno, lo que supone el progreso, por un lado, pero también la añoranza por un pasado mejor que se ha perdido con la Revolución Mexicana.

La compra de cabezas dentro de la obra de Garro presupone el cuestionamiento crítico de las individualidades por encima de las ideologías. A través de la compra de una cabeza el tiempo se vuelve cíclico, a la manera de una espiral que no se sabe dónde empiezan ni terminan los movimientos ondulares. Comprarse una cabeza supone repetir discursos e ideologías, pero también identidades.

Sin duda, los planteamientos de Elena Garro lesionan considerablemente las ideologías conservadoras, seudoprogresistas y modernizantes de los años cincuenta del siglo pasado; aquellas que registraron que las luchas armadas pretéritas posibilitaron el nacimiento del progreso. El pensamiento político de la autora de *Los recuerdos del porvenir*, más allá de su básica formación historiográfica, al menos desde la academia, tiene mucho sentido para México porque la obra escrita en 1957 sigue siendo vigente, ya que la historia nacional ha sido una lucha de intereses de clase, simulación y performance, en el sentido escénico del término. *Benito Fernández* es por tanto una pieza fársica que deconstruye los discursos colonialistas, independentistas y revolucionarios de la historia nacional. Con esta pieza dramática, la autora expone el amplio mosaico

de la composición social del mexicano moderno, su lucha de clases y su sentido aspiracionista.

Bibliografía

- Cirlot, Eduardo, 2003, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela.
- Cordero, José Antonio, 2001, *La cuarta casa. Un retrato de Elena Garro*, (documental), México, Instituto Mexicano de Cinematografía/Centro de Capacitación Cinematográfica.
- Echenberg, Margo, 2011, “Muros falsos: Espacios domésticos y narrativos en “El árbol” de Elena Garro”, en Sáenz, Adriana y Cándida Elizabeth Vivero (comps.), *Reflexiones en torno a la escritura femenina*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guadalajara, pp. 135-155.
- Garro, Elena, 1997, *Revolucionarios mexicanos*, México, Seix Barral.
- _____, 2009, *Obras reunidas II. Teatro*, Patricia Rosas Lopátegui (intro.), México, FCE.
- Houtcheon, Linda, 1992, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *De la ironía a la grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-I.
- Landeros, Carlos, 2007, *Yo, Elena Garro*, México, Lumen.
- Michelena, Margarita, 1957, “Poesía en Voz Alta: creación y revolución”, *Hoy*, México, 17 de agosto, pp. 58-59.
- Ortiz, Bullé-Goyri, Alejandro, 1994, “A propósito del teatro de Elena Garro”, en *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*, Domingo Adame (intro.), CONACULTA/INBA.
- Pavis, Patrice, 1998, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Anne Ubersfeld (prefacio), Barcelona, Paidós.

- Pérez Vázquez, Reynol, 2002, “¿Cuándo tendré un hogar sólido. Una conversación con Elena Garro”, en Lucía Melgar y Gabriela Mora (comps.), *Elena Garro. Lectura múltiple de una personalidad compleja*, México, BUAP, pp. 231-236.
- Portilla, Jorge, 1984, *Fenomenología del relajo y otros ensayos*, México, FCE.
- Ricoeur, Paul, 2003, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México, Siglo XXI Editores.
- Seydel, Ute, 2007, *Narrar historia(s). La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa*, España, Iberoamericana/Vervuert.

Vanguardia y crítica: *Vida del ahorcado* (*novela subjetiva*) de Pablo Palacio

Vanguard and criticism: *Vida del ahorcado* (*novela subjetiva*) by Pablo Palacio

Inkingari Daniel Ayala Bertoglio
Universidad de Guanajuato, México

Resumen: Este texto propone una aproximación a dos aspectos fundamentales presentes en la obra de Pablo Palacio *Vida del ahorcado* (*novela subjetiva*): la ironía crítica y la narrativa de vanguardia. Mediante una breve ojeada al contexto de la época y al concepto de modernidad, se verá como ambas nociones se imbrican y representan una ruptura con la forma de escribir novelas, hasta entonces, en América Latina.

Palabras clave: vanguardia, narrativa, modernidad ironía, crítica.

Abstract: This paper proposes an approach of two fundamental aspects in the work of Pablo Palacio *Vida del ahorcado* (*novela subjetiva*): the critical irony and the narrative of vanguard. Through a brief look at the context of the epoch and the concept of modernity, we will see how these two notions overlap and represent a break with the way of writing novels, till then, in Latin America.

Keywords: Vanguard, Narrative art, Modernity, Irony, Criticism.

Recibido: 31 de diciembre de 2016

Aceptado: 15 de mayo de 2017

*Quien, en alguna forma, interviene
en cualquiera de las actividades humanas,
lo hace en virtud de principios, de creencias,
que no aparecen en cada caso concreto,
pero que residen en el fondo de nuestras
determinaciones, regulándolas.*

PABLO PALACIO

1. El autor en su contexto

En la actualidad, la obra de Pablo Palacio (Loja, Ecuador 1906-1947) goza de un prestigio indiscutible, muestra de ello son las seis ediciones que hasta el momento se han realizado de sus *Obras completas*¹ y la cada vez más significativa cantidad de artículos académicos, ensayos y reseñas que al respecto se encuentran en las páginas de revistas tanto americanas como europeas. Este hecho, sin embargo, es un tanto reciente si tomamos en cuenta que la mayor parte de su obra fue escrita durante las décadas de años veinte y treinta, y que en su momento no tuvo una muy buena recepción por parte de la crítica.

El motivo del rechazo por parte de sus contemporáneos acaso se haya debido a la ruptura de cánones establecidos —hasta ese momento en la narrativa ecuatoriana— de la obra palaciana: en cuanto a forma, baste señalar el carácter fragmentario de los espacios, la temporalidad disruptiva o las voces atípicas de sus personajes; en lo que se refiere a los temas, la brutalidad, los asesinatos, la crítica

¹ Tomo aquí la edición: Pablo Palacio, 2000, *Obras completas*, W. H. Corral (ed.), ALLCA XX, Colección Archivos 41, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, 620 pp. En ésta se revisan las ediciones anteriores; aunque existe una edición posterior: *Obras completas*, P. Herrera Crespo (ed.), UNAP, Quito, 336 pp., con motivo del centenario de su nacimiento.

social..., una obra vanguardista, compleja y de difícil asimilación incluso en nuestra época.

El contexto mundial en que surge una personalidad como la de Palacio, así como su obra, es sumamente peculiar; apenas es necesario recordar los grandes debates latinoamericanos en torno al nacionalismo y el cosmopolitismo de la literatura y el arte en general, la explosión de los movimientos de vanguardia europeos, las innovaciones en materia narrativa de Joyce, Proust, Kafka, Borges..., las preocupaciones acerca del destino que tendrían los jóvenes países de Nuestra América, las revoluciones, las guerras mundiales y un sinfín de procesos socioculturales que aceleraron vertiginosamente la vida en los siglos XX y XXI. Respecto del contexto literario latinoamericano de la época escribe Hugo Verani:

La segunda década del siglo XX es un periodo clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato; a partir de ella, las modalidades literarias dominantes reconocen la raíz común. Son los años del lanzamiento de manifiestos, de proclamas y de polémicas violentas, de una intensa búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalla en realizaciones que transforman radicalmente las letras del continente (1997: 10).

Muerto prematuramente —si pensamos en lo trascendente de una obra clausurada apenas a los 41 años de edad de su autor—, Palacio vivió intensamente la vida política y cultural del Ecuador, ese “chiquito país” que luchaba por encontrar la vía más idónea para su desarrollo y se debatía acremente entre el conservadurismo y el liberalismo. Sus circunstancias personales no son menos convulsas, con escasos tres años “se da el ínfimo accidente en la Chorrera del Pedestal, motivo de varia y constante especulación sobre el estado

mental de Palacio (hasta su muerte) y la trascendencia de ese hecho en su obra” (Corral, 2000: 257). Hay que recordar que en dicho accidente, el pequeño sufre una fractura múltiple de cráneo al golpearse contra una roca, de ahí la errónea asociación de su estado mental con los tópicos y formas de su narrativa.

En su temprana adolescencia comienza su labor literaria con uno de sus primeros cuentos “El huerfanito” (1921) —en donde se hace alusión directa a su condición de hijo ilegítimo y de la muerte de su madre—, dicho cuento obtiene mención honorífica en los Juegos Florales de su ciudad natal; a estas primeras incursiones seguirán la colección de cuentos *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), las novelas cortas *Débora* (1927) y *Vida del ahorcado* (1932),² algunos relatos, poemas y ensayos filosóficos publicados en diversas revistas y periódicos como *Hélice*, *Esfinge*, *Avance*, entre otras; así como una traducción de fragmentos de Heráclito.

Palacio fue, asimismo, abogado de profesión, profesor de la Universidad Central del Ecuador, subsecretario de educación —cuyo ministerio se encontraba a cargo de su amigo Benjamín Carrión— y miembro fundador del Partido Socialista Ecuatoriano; en suma, un espíritu inquieto hasta que los desórdenes mentales que lo aquejaban cobraron su vida en el hospital “Luis Vernaza” de Guayaquil el 7 de enero de 1947, cuando estaba a punto de cumplir 41 años. En las siguientes páginas, intentaré abordar dos aspectos de su obra que, pese a ser los que más saltan a la vista, no han sido tratados tan a fondo por los especialistas, me refiero a la potente crítica —social y literaria— y a la anomalía que supuso, en

² Aunque al parecer el título original de *Vida del ahorcado* (novela subjetiva) era *Rumiantes de la sombra* (novela) de acuerdo a un anuncio que se hace al final de *Débora*, no hay mucha información al respecto. También se ha mencionado la existencia de la novela inédita y aparentemente perdida: *Ojeras de virgen*, ganadora de los Juegos Florales del Centenario del Colegio Bernardo Valdivieso de 1926.

el contexto literario ecuatoriano de la época, su obra; para ello me enfocaré en el análisis de *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* pero también haré referencia a otros de sus escritos.

2. Modernidad literaria y vanguardismo

En el prefacio a su libro *Los hijos del limo*, Octavio Paz escribe: “la contradicción entre historia y poesía pertenece a todas las sociedades pero sólo en la edad moderna se manifiesta de una manera explícita” (1990: 9). Esa edad moderna a que se refiere Paz ha sido objeto de largos tratados y discusiones respecto a su definición, a su caracterización, sus principios, sus representantes y su posible fin; se acepta, no obstante, que su figura señera es Baudelaire, es él quien define el término –al menos en lo que se refiere al arte– y quien sienta las bases reflexivas al respecto: “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (1995: 92).

Hablar de modernidad lleva implícita la suposición de que existe una antigüedad, es decir, que lo moderno sería aquello que se opone a lo viejo; la lógica nos indicaría entonces que cada nuevo ser humano, o cada nueva generación, sería moderna con respecto a la anterior pero, en breve, dejaría de serlo, es decir, “la modernidad nunca es ella misma: siempre es *otra*” (Paz, 1990b: 18; cursivas en el original); de manera que la modernidad no podría –siguiendo ese razonamiento– ser una época, sino que sería un momento en constante cambio; llamamos “modernidad” a esta época “porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión” (91), como escribiría el propio Baudelaire. Ahora bien, he querido recordar brevemente estas cuestiones porque serán de gran ayuda al momento de analizar las implicaciones contenidas en la obra de Pablo Palacio.

Es un lugar común decir que una obra es “adelantada a su tiempo” cuando rompe con los cánones establecidos y aceptados de determinado momento histórico; volviendo a Paz, esa ruptura sería “destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra” (1990b: 17). Así, con la modernidad se da una exaltación a la novedad como valor, el centro de las preocupaciones se desplaza, de la repetición de formas y temas previos, hacia la constante búsqueda de lo inesperado y la sorpresa; por tanto, no es raro encontrarse con la afirmación de que los movimientos de vanguardia –esto es, buscar ir siempre adelante– son el pináculo de lo moderno.

Con base en una lectura superficial, la obra de Palacio se ajustaría a las características mencionadas hasta el momento, su modernidad y su vanguardismo han sido ya ampliamente tratados por diversos críticos; sin embargo, es necesario insistir en las características propias de la obra y volver a pensar en ella, más allá de membraes que no siempre resultan productivos. Por principio de cuentas, es importante tener presente las condiciones vividas en el Ecuador de su tiempo en materia literaria, al respecto Humberto E. Robles resume:

Se sabe que entonces [hacia mediados de los años 20] prosperaba en el país el paradigma de una literatura de denuncia y protesta social que, a pesar de las espantosas condiciones de vida que exponía, reproducía fundamentalmente un sentido de realidad “convencional”. Al lector –y no serían muchos dado el alto nivel de analfabetismo de la época– se lo llevaba de la mano, se lo interpretaba. La función del mismo era la del receptor antes que la de un partícipe activo. El mundo representado en esas obras respondía a un sentido de organización y orden. Tenía lógica, tenía centro, y objetivos teleológicos, utópicos, de sanidad y reivindicación social. Ésa era la tendencia hegemónica y ésa era la tendencia que se promovía y auspiciaba (2000: 315).

En este ambiente anquilosado y de complacencia, la escritura, los personajes y las estructuras narrativas de Palacio son anómalas; de acuerdo a la primera acepción que da el DRAE, anomalía es “discrepancia de una regla o de un uso”; no obstante, como ser verá a continuación, dicha discrepancia se muestra en Palacio de una manera *sui géneris*: si la directriz primordial de la literatura ecuatoriana era, en esos tiempos, la de un realismo social, crítico de las condiciones de vida de país, la obra de Palacio entra perfectamente en ese orden de ideas; no obstante, es la forma como se plantean las cuestiones críticas lo que hace su obra distintiva.

Por otro lado, si dicha literatura (la primera) tenía como postulado central una tradición narrativa, la de Palacio no desmerece; es decir, no rompe del todo con lo tradicional, al contrario, suscribe plenamente otro tipo de tradición incluso más antigua que el socialrealismo, aquella que se refiere la crítica social –recuérdese, únicamente como ejemplo, que en materia de ironía crítica en lengua castellana el Barroco nos ha legado grandes exponentes–. ¿Cómo entonces justipreciar la obra del lojano? A decir de Celina Manzoni, una de las primeras críticas en dirimir estas relaciones: “La obra de Pablo Palacio se integra a un brillante periodo de la literatura ecuatoriana que en los años treinta logra realizar la quiebra del sistema literario vigente desde el siglo XIX desde dos perspectivas: la de la escritura vanguardista y la de la escritura del realismo social” (2000: 447).

3. Anomalías

Vayamos por partes; estructuralmente, *Vida del ahorcado (novela subjetiva)* se presenta de manera discontinua, la constituyen apartados que en un primer momento se podrían asociar con las entradas de un diario de acuerdo a los títulos que los abren: “PRIMERA MAÑANA DE MAYO”, “2”, “5”, “10”, sin embargo, el orden

ascendente de estas primeras “entradas” rápidamente da paso a una multiplicidad de apartados aparentemente inconexos entre sí como “HAMBRE”, “PERRO PERDIDO”, “HOMBRE CON PULGAS”, etc. Se presentan de manera aparentemente inconexa pues cada uno revela un sentido, cada uno se presenta como una pieza del gran *collage* que es la novela y nos permiten ser partícipes del mundo creado al interior de ésta, lejos ya del mimetismo o el reflejo; en este sentido, el relato es mínimo en cuanto a los hechos que se narran, sin embargo, el lirismo con el que está construida la trama realza los acontecimientos y los dota de un sentido mucho mayor que el lector desentraña.

El final de la novela es igualmente sorpresivo, tal sorpresa se introduce mediante la nota: “Esta historia pasa de aquí a su comienzo, en la primera mañana de mayo; sigue a través de estas mismas páginas, y cuando llega de nuevo aquí, de nuevo empieza allá... Tal era su iluminado alucinamiento” (Palacio, 2000: 184). Un posible sentido de crear una estructura cíclica sería que esa vida del ahorcado no pertenece a un hombre en particular, sino que se crea la idea de que todo ser humano es, en sí mismo, un ahorcado; el recommienzo no se entiende, entonces, como vía positiva de resurgimiento, sino como símbolo de un estancamiento vital.

El primer desafío en la lectura se da justamente en tratar de develar el orden o la lógica de los fragmentos que componen la obra, sin embargo, ¿es necesario que exista un orden, una lógica? y si esto es así ¿de qué tipo deben ser? Con estos simples cuestionamientos vemos ya que el lector pasa de ser un simple espectador pasivo de la obra a uno con más participación, Palacio ha logrado el cometido de sacudir las telarañas de la cabeza del lector, la apelación a éste es ahora diferente, sin complacencias, pareciera decir “hipócrita lector” o:

5

O D I O

Quiero entenebreecer la alegría de alguien.

Quiero turbar la paz del que esté tranquilo.

Quiero deslizarme calladamente en lo tuyo para que no tengas sosiego; justamente como el parásito que ha tenido el acierto de localizarse en tu cerebro y que te congestionará uno de estos días; sin anuncio ni remordimiento (149).

Como se sabe, uno de los rasgos característicos de todo movimiento de vanguardia es el lanzamiento de proclamas y manifiestos donde se expresan las intenciones artísticas de los miembros que conforman el grupo; entonces, el párrafo antes mencionado bien podría entrar en la definición de manifiesto, declaración de principios hacia el hipotético lector y poética de la obra en sí.

Otro aspecto igualmente significativo es el de la narración. En su mayoría, el hilo conductor corre a cargo del protagonista principal: Andrés Farinango. Sin embargo, como no se trata de una narración lineal y progresiva, hay diversos fragmentos con su propia voz, y otros que pertenecen a un imaginario colectivo. Por mediación de dicha multiplicidad de voces, el relato se va construyendo como una serie de estampas o planos cinematográficos; de igual forma, en ocasiones el fuerte tono conversacional remite en la novela a un cierto aire de oralidad.

Lo que más llama la atención es el tono dubitativo de la voz principal, desde el comienzo de la novela el yo de Andrés oscila entre unos momentos de gran lucidez y otros en donde se crea la sensación de que es otra voz —aunque sea la de él mismo o de un desdoblamiento de su personalidad— la que emerge y se adueña de la narración. Situándonos en el comienzo leemos:

Ahora bien: en este momento yo he despertado. Fue así de improvisado, como hacer luz, como apagar la luz. Estiro la pierna, amigo

mío, y veo en donde he despertado. Éste es un cubo parecido a aquel en que todos los hombres despiertan. Se puede ver aquí medianamente. Ya es de día. Ya es la hora de ayer, compañero. Está todo en su sitio.

Pero los párpados vuelven a cerrárseme, pero ya es la hora de ayer.

—Andrés— silba una voz bajita.

Me incorporo de un salto. Escucho. ¿Quién me ha llamado? Aquí no puede haber otra voz que la mía.

Retengo el aliento. Me levanto de puntillas, todos los sentidos abiertos. Es preciso observar, que en este cubo hay algo peligroso (145).

Por medio de este fragmento inicial observamos uno de los rasgos más destacados de la novela —y en el que la gran mayoría de la crítica ha puesto sus ojos—, se trata de la evidencia de que el narrador, Andrés Farinango, es un demente o, más propiamente, un esquizofrénico pues como se sabe este tipo de trastorno ocasiona desvíos en la percepción de la realidad, alucinaciones auditivas o visuales y alteraciones en la lógica habitual del pensamiento.

Como mencioné líneas arriba, Palacio sufrió un accidente en la cabeza cuando apenas era un niño, con base en este hecho, cierta parte de los detractores del autor hicieron un paralelismo de ello con los tópicos y los personajes de sus relatos y novelas.³ Maniobra ésta bastante descontextualizada si recordamos el igualmente penetrante pensamiento de Palacio y su capacidad de discernimiento

³ Recordemos por ejemplo los personajes extraños, locos, asesinos, antropófagos y demás que recurrentemente aparecen en los cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés* o en la novela anterior *Débora*. Wilfrido H. Corral escribió al respecto: “Uno que otro crítico nacional que llegó a conocer a Palacio en persona ha referido varias versiones del hecho de que el autor tenía un hoyo en el cráneo, causado al ser arrastrado a la edad de tres años por la corriente del canal de la planta eléctrica de Loja. A veces [...] parece que si se conoce anécdotas como ésta, aquéllas han sido tomadas a pecho para interpretar al autor” (84).

presente en los ensayos filosóficos *Sentido de la palabra verdad* y *Sentido de la palabra realidad*, ambos aparecidos en 1935 (posteriores a sus relatos y novelas). Acerca de su inteligencia y su peculiar forma de ver la vida, han quedado para la posteridad las palabras que su gran amigo Benjamín Carrión escribiera a propósito de nuestro autor (2001: 67-78).

La esquizofrenia de Farinango tiene otros propósitos e implicaciones. De entrada, el hecho de que el narrador de la novela tenga una condición –y una visión– al margen de lo socialmente establecido como “bueno” o “normal” sienta ya la base para su propia estructuración, como ya se ha señalado, ésta crea su propia lógica; es decir, subraya lo establecido en el subtítulo de la novela, su subjetividad. Al mismo tiempo, cuando el lector advierte que se encuentra con una dislocación de la realidad, entra en el mundo ficcional propuesto y se aleja cada vez más de lo convencional.

El pico más alto de paroxismo en el personaje se da en el apartado titulado “SUEÑOS”, asimismo, se podría señalar éste como el centro gravitatorio de la trama y pieza clave para entender lo que podríamos llamar el desenlace. En un inicio, este episodio se construye, como su nombre lo indica, por medio de imágenes oníricas, sin embargo, tras un salto en blanco en la escritura, el personaje exclama: “¡Ya está aquí mi hijo! ¡Ya está aquí mi hijo! ¡Gentes de este lado del mundo, sabed que me ha nacido un hijo! Ana, tú no sabes que hemos tenido un hijo” (172). La emoción y la ternura ante este hecho devienen pronto en palabras de ternura para el pequeño bebé: “cosilla mía gelatinosa y amoratada; ven acá entre mis manos” (172). Andrés comienza entonces a explicarle a su hijo la forma en que él ve el mundo, pero, al no ver reacción por parte del niño ante las explicaciones, las palabras se endurecen y opta por otra acción:

¿Pero qué es eso? No entiendes una sola palabra, no has podido escucharme una sola. Lo único que sabes es llorar y gritar con esa

angustia de animalucho abandonado. ¡Para qué voy a decirte otras cosas de acá, hijo mío!

Mas está bien así. Como nada entiendes, sólo pareces una cosa. Je, Je.

Ven acá entre mis manos, que voy a concederte una gracia. Más estrecho, más estrecho aún...

—Andrés...

—Andrés...

—¿Qué haces, Andrés...?

—¿Eh? Yo... Yo... ¿Eh?

¡Pero mirad, mirad, gentes, cómo se ha hecho bruscamente de día! (174)

Entre sueño y vigila o lucidez y locura, el hecho es que Andrés asesinó a su propio hijo, un crimen atroz por el cual será encarcelado y llevado a juicio; en éste el protagonista se defenderá explicando que se trataba de un sueño solamente. Lo crudo del episodio muestra de qué manera Palacio lleva a extremos poco imaginables ciertas circunstancias que, sin embargo, se encuentran ahí, en la vida, como muchas otras. Algo similar ocurre con su cuento “El antropófago”. En éste el protagonista mata a su esposa después de haberle cercenado los senos a dentelladas, para posteriormente también intentar comerse a su hijo (Palacio, 2000: 14-18). Lo interesante de todo esto es que tanto el narrador de “El antropófago” como el de *Vida del ahorcado* mantienen siempre un tono neutral frente a sus claras manifestaciones de bestialidad.

Aunado a lo anterior está la subversión. No se trata únicamente de ir en contra de lo establecido porque sí o de causar espanto, se trata de ser revolucionario y de llamar la atención sobre aquellas “otras” atrocidades que son acaso menos evidentes: la explotación de los seres humanos, la manipulación de las conciencias, la deshumanización. Andrés no sólo es un loco, también es un convencido socialista, un utopista que invita a todo el mundo a su “cubo”,

para compartir el mundo de seres libres. En lo que bien podría ser una digresión hacia su vida pasada, Andrés emite un fortísimo e incendiario discurso en contra de la sociedad burguesa y de la clase proletaria por igual. Comienza de la siguiente manera:

«Camarada:

Quando estás delante del poderoso, ¿por qué tiemblas? Todo poder viene de ti. ¿Por qué no le escupes? ¿Por qué no le envileces con su misma pequeñez? ¿Por qué no le abofeteas?

¿Sabes que él esté hecho de otro barro que no sea un poco cosilla de miserias y vergüenzas?

¿Por qué te humillas? ¿Por qué?

Espera que la piara se dé cuenta de que la sordera del todo-poderoso no tiene edad y verás cómo se viene –hambrienta e inflamada– y aprieta el cuello de los usurpadores. Y verás cómo les hace saltar los ojos, igual que a esos enanitos del celuloide. Y verás cómo goza la piara y se estira y se conforta.

Luego los grandes devorarán a los chicos y entonces tendrás que ponerte a temblar ante el nuevo poderoso, porque estás hecho de carne de esclavo (147).

Un último sentido que despliega la locura del narrador –aunque pueden existir muchos más– es el que se refiere a la tradición novelesca. Literatura y locura, es bien conocido, han ido de la mano prácticamente a lo largo de toda la historia. Ahora bien, sin tratar de enumerar el sinfín de obras a este respecto, iré directamente al caso más conocido, es decir, a *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. Al igual que sucede con Alonso Quijano, Andrés Farinango es un personaje que mira el mundo con una óptica distinta y, tal como sucede con el cervantino, el personaje palaciano intenta adecuar el mundo –y resolver las injusticias de éste– a su visión; evidentemente ambos fracasan a nivel individual, sin embargo, el destino de quienes asisten a sus aventuras toma, ya para siempre, otro cariz.

Las similitudes, por tanto, se establecen no sólo por la condición mental de ambos personajes, sino también por la ruptura que, guardando toda proporción, ambas obras significaron en la historia del género novelístico, la tradición de la novela de caballerías y la del realismo-naturalismo de tipo burgués, respectivamente.

4. La crítica y la ironía

Pese a su brevedad, *Vida del ahorcado* encierra una multitud de sentidos y de direcciones, aunado a las nociones mencionadas en los apartados anteriores, existe una voluntad crítica sin cortapisa que se despliega durante prácticamente toda la novela. Como también ya se mencionó, la ideología profesada por el autor no es impedimento para que exponga los errores en que caen sus coreligionarios; a este respecto me permitiré señalar sólo un par de episodios a modo de ejemplo.

El primero de ellos es el que lleva por título “LA REBELIÓN DEL BOSQUE”, en éste fragmento asistimos a una sociedad de árboles antropomorfizados que hablan entre sí simulando una obra de teatro:

CORO DE LOS ALTOS PINOS: Ay –patalean los altos pinos–, aquí nos tenéis de pie año tras año, hambrientos, octogenarios e inútiles, destinados a morir en este pobre jardinillo, cuando bien pudiéramos servir con ventaja en el transporte de mercaderías y en mil industrias útiles al progreso del siglo. ¡Protestamos en nombre de la libertad! (166).

Así sucesivamente los cipreses, los cedros, las palmeras; todos quejándose o protestando en contra de las protestas de los otros. Una vez encontrado un culpable común a todas sus desgracias –el hombre– se propone la revolución; algunos temerosos se pronun-

cian en contra, otros, beligerantes, a favor. Los primeros en quejarse retoman la palabra:

LOS PINOS: Señores, un momento. Un momento, señores. ¿No es verdad que estáis desvirtuando el verdadero sentido del movimiento? Ésta no es, no debe ser una revolución contra el hombre (murmillos del bosque); ¡ésta es una revolución contra el árbol! (parálisis del bosque). ¿Qué sacaríamos, en efecto, de destruir al hombre, si no por eso vamos a destruir nuestra condición de esclavos? Estamos aquí en calidad de árboles. Destruid esta calidad y habréis renovado vuestra condición de seres libres. Nuestro tirano es el árbol. Duro con él compañeros. Yo sirvo para el transporte económico de mercancías. ¡Abajo el árbol!

CORO DE LOS PARÁSITOS: No es verdad eso, compañeros: os están engañando miserablemente. Es el hombre vuestro enemigo. No les prestéis oído. ¡No les prestéis oído! ¡Abajo el hombre!

LOS PINOS: No tienen derecho para hablar los camaradas parásitos. Su palabra es sospechosa. ¡Tomadlo bien en cuenta y aplastad a los sinvergüenzas!

LAS PALMERAS: ¡Eso! Estos caballeros hablaron la verdad. Su concepción es profunda y llena de seso. ¡Ya lo vemos claro! Oírlo bien: el árbol es nuestro único enemigo. A quien debemos hacer la revolución a sangre y fuego es al árbol. Lo demás, pamplinas. Acompañadnos, camaradas: ¡abajo el árbol!

LOS PINOS, dueños de la situación: ¡Abajo la tiranía! ¡Abajo el árbol!

EL BOSQUE: ¡Abajoo!

El viento se retuerce entre los árboles. Todo el bosque eriza sus garrotes musgosos.

LA GRAMA, A UNA MARGARITA OCASIONAL Y DESCARRIADA: ¡Agáchate! ¡Escóndete aquí! Espera que la tormenta pase. Los elementos están locos (167).

Reproduce el pasaje casi completo pues me parece de una elocuencia y mordacidad incomparables, se trata de la creación de

una distopía –más de una década antes de *Rebelión en la granja* de Orwell–. Las interpretaciones al respecto podrían dar sin problemas mucho de qué hablar a sociólogos, filósofos e historiadores, no obstante, en lo que a este trabajo compete, sólo me limitaré a mencionar que su inserción en la novela le otorga a ésta una fuerte carga política.

Con una carga política similar, pero ahora sí mucho más en tono ideológico y directo de crítica al gobierno ecuatoriano, nos encontramos en el apartado “¡ATENCIÓN! ¡SUBASTA PÚBLICA!”, donde se ponen a la venta los volcanes del país:

Atención, capitalistas del mundo:

El Chimborazo está en pública subasta. Lo daremos al mejor postor y se admiten ofertas en metálico o en tierra plana como permuta. Vamos a deshacernos de esta joya porque tenemos necesidades urgentes: nuestros súbditos están con hambre, por más que tengan promontorios a la ventana. Hoy es el Chimborazo, mañana el Carihuairazo y el Corazón; después el Altar, el Illiniza, el Pichincha. ¡Queremos tierra plana para sembrar caña de azúcar y cacao! ¡Queremos tierra para pintarle caminos!

Atención, capitalistas del mundo:

¡Los más bellos volcanes están en pública subasta! (149)

La crítica del pasaje también se orienta en otros sentidos. El primero tiene que ver con la voracidad del sistema capitalista –recuérdese que ya Martí, Rodó, o Mariátegui advertían del peligro de la política exterior de los Estados Unidos hacia América Latina– y su aprovechamiento de los países con menos recursos, esto sumado a la actitud entreguista de los gobiernos latinoamericanos. Se ve claramente, entonces, que la crítica desarrollada en la novela es sumamente potente y alejada del tono maniqueo. Lo irónico del fragmento se explica, pues es “El Gobierno de la República [quien] ha mandado insertar en los grandes rotativos del mundo esta con-

vocatoria escrita en concurso por *sus más bellos poetas*” (148; las cursivas son mías).

Algo muy parecido sucede con los espacios en donde se desarrolla el argumento principal, es decir, los “cubos” y la corte; comencemos analizando el primero de ellos: “Ocurre que los hombres, el día una vez terminado, suelen despedirse de parientes y amigos y, aislándose en grandes cubos *ad-hoc*, después de hacer las tinieblas se desnudan, se estiran sobre sus propias espaldas, se cubren con mantas de colores y se quedan ahí, sin pensamiento, inmóviles, ciegos, sordos y mudos” (145).

La descripción que se hace de estos espacios queda en suspensión debido al lenguaje utilizado. El párrafo citado corresponde al inicio de la novela y cobra sentido sólo cuando llegamos al final de la misma. Como se sabe, Andrés es enjuiciado y condenado a la horca tras descubrirse que mató a su hijo; el cubo bien podría tratarse de una celda o de un cuarto de hospital psiquiátrico (teniendo en cuenta de que se trata de un hombre que se encuentra “desequilibrado” mentalmente). No obstante, la deliberada ambigüedad tiene que ver con un paralelismo con la vida común y corriente de los hombres, sus labores cotidianas y sin sentido, la geometría insulsa y aburrida de los habitáculos que se suelen usar como morada. Lo anterior queda de manifiesto más adelante: “He aquí un producto de las oscuras contradicciones capitalistas que está en la mitad de los mundos antiguo y nuevo, en esa suspensión del aliento, en ese vacío que hay entre lo estable y el desbarajuste de los mismos” (146).

Habitar un “cubo” tiene también que ver con lo paradójico del propio título de la novela. *Vida del ahorcado* señala ya una aparente contradicción, sin embargo, se trata de una alegoría con la vida de un hombre que se ha hecho consciente de su condición, que se ha dado cuenta que se está preso y sometido a lo absurdo de las leyes

del mundo; así, cuando en el juicio le preguntan quién es, él sólo se limita a responder “—...¿yo?... Pues bien, soy un ahorcado” (180).

En cuanto al espacio de la corte el tono irónico llega a momentos de verdadero humorismo pero sin dejar a un lado la crítica. El juicio se escenifica en el penúltimo de los apartados señalado simplemente como “AUDIENCIA”, entre muestras de repudio y hasta de violencia por parte de la muchedumbre congregada para ver sentenciado al filicida, Farinango se presenta ante el juez:

—Señores— repite a gritos el hombre en pie—: no creo que en los Anales del crimen de este pacífico y progresista país registren un caso de delincuencia igual al que nos tiene aquí congregados en demanda de justicia. La sociedad escandalizada, como un solo hombre ha venido a pedir castigo ejemplar contra el culpable. Tiembla la palabra en los labios y la lengua humana se resiste a pronunciar su nombre y a narrar el hecho nefando que lo retiene ahí, en el banquillo de los acusados, frente a la muda y conmovedora protesta de todo un pueblo honrado, cuyas fibras más íntimas han venido a estremecerse con el desarrollo de los sucesos por todos los aquí presentes conocidos...

— ¡Bravoo! (177).

La parodia en el uso del lenguaje por parte del abogado que presenta el caso, su retórica hiperbólica y la forma en cómo reacciona el público ante ella nos hacen pensar en lo maniqueo que resultan los discursos oficiales y de qué manera es posible manipular a las masas inflamando sus más bajas pasiones. Es justamente la masa la que arenga al juez para que sentencie a la horca al enjuiciado. Esto ocurre tras la propuesta de absolución que propone al abogado defensor apoyado en el hecho evidente de que Andrés no se encuentra en sus cabales:

Sabios Jurisconsultos y distinguidos estudiantes de la Universidad aquí presentes convendrán conmigo en que, como se ha demos-

trado ya plenamente, sólo existe delito en cuanto ocurran los tres elementos que el genial Carrara fijó con tanta precisión y sabiduría. Ya sabemos que en este caso nos falta el más importante de ellos, el discernimiento, y que por tanto no hay delito en manera alguna... El acusado debe ser absuelto...

Le interrumpe la muchedumbre:

— ¡Que se calle! ¡Que se calle!

— ¡Que se calle el vendido! (178).

El revuelo que ha causado la defensa convierte la sala en un caos de voces que indistintamente emiten juicios de valor, insultos al abogado, apelaciones a la autoridad para que el crimen no quede impune: “¡El pueblo tiene derecho! ¡Quiere defender su justicia!” (178). Ante tales circunstancias, como parecería lógico, el abogado defensor se queja de que el juez tome en cuenta la gritería de la masa, sin embargo, un representante de la Universidad toma la palabra y, tras un largo preludio reboante de lugares comunes y retórica vacía, concluye que el acusado debe ser juzgado sin tomar en cuenta los elementos dispuestos por el defensor: “En el presente caso, debemos concluir, sin vacilaciones, que la ley no protege al ciudadano Andrés Farinango y que en consecuencia, el Juez, interpretando la voluntad del pueblo, debe aplicar el más eficaz y ejemplarizador método de supresión y defensa” (181).

Con la multitud enloquecida, los inútiles intentos del abogado defensor por devolverle algo de cordura al juicio, las disputas respecto al Código civil en vigencia, se le da la palabra al acusado: “Señor... Quería manifestar solamente al Honorable Tribunal que se trata de una lamentable equivocación. La respetable audiencia se ha dejado impresionar muy fácilmente... Eso del asesinato ha sido sólo un sueño... y, verdaderamente, no hay más Código que el de 1875” (182). Burlas y más acusaciones se suceden, la audiencia se ha convertido en un carnaval, ahora se acusa a Andrés, ya de bolchevique, ya de burgués —obviamente dependiendo de quién lanza

la acusación, en una nueva crítica hacia la polarización radical en la sociedad—, todos piden que se le ahorque y el juicio termina con esa resolución pese a que la horca no es más un procedimiento en la impartición de justicia.

Poco más hay que añadir, los ejemplos citados muestran claramente —y una vez más— la forma en que Palacio ve la sociedad. No falta nadie, están expuestos: los abogados, la masa ciega, la justicia desorientada, la universidad cómplice y acomodaticia... Con base en este episodio, se ha querido ver en Palacio —en un nuevo traslado y como si toda literatura hecha en América Latina fuese deudora de la europea— una “actitud kafkiana”. Recordemos que *El proceso* fue escrito apenas siete años antes que *Vida del ahorcado* y que, además, Palacio ya había dado cuenta de lo caótico de la procuración de justicia, por ejemplo en “Un hombre muerto a puntapiés”; sin embargo, es posible que el autor tuviese noticia de la literatura de Kafka, sólo que por mi parte carezco de elementos para asegurarlo, en el caso que así fuese sería otro el lugar para intentar ver resonancias de la obra del praguense en la del ecuatoriano.

Lo que sí podemos notar es una especie de inversión de planos. En términos llanos, Andrés Farinango ha llegado al tribunal para ser juzgado por un crimen, un crimen atroz es verdad, no obstante, la institución encargada de procurar justicia se deja arrastrar por la opinión de la gente reunida en el recinto. Este hecho nos recuerda la crítica que ya en el siglo XVIII hacía Feijoo respecto a aquello de que “la voz del pueblo es la voz de Dios” (1980); la irracionalidad del crimen se ve opacada por la irracionalidad con que el pueblo exige justicia. La universidad, por otro lado, símbolo de la inteligencia y honestidad de un país, también se ve ridiculizada con el discurso de su representante que, disfrazado de analítico, sólo ofrece balbuceo y sinsentidos.

La inversión, como se sabe, es uno de los procedimientos más recurrentes de la ironía; resulta, por ende, irónico que la sociedad congregada, heterogénea y, por lo mismo, desideologizada, sea la que finalmente juzgue a Andrés, justamente un luchador social y quien, debido a su condición, apenas se entera de lo que está pasando, como se observa en el párrafo siguiente:

Hola, hola, ¿estás ahí compañero Tixi? ¿Eres tú compatriota Alejandro?

Hola, Honorables Instituciones, ¡todas vosotras aquí representadas! Universidad, Tenderos, Prestamistas, Amantes, Trabajadores sin pan y más, y más.

Oh, ¿pero es que se trata de una fiesta deportiva que habéis traído aquí vuestras banderitas? Tal vez vais a batirlas como en los campeonatos de las Universidades Inglesas. Vaya, ¡qué cosa más interesante! Hola, hola, ¡tú aquí, mi dulce amigo Bernardo! ¡Bienatendino, Bienatendina! ¡Usted, señorita de los nopales! (177).

Mediante los ejemplos hasta ahora presentados, se puede vislumbrar el potente procedimiento crítico con que Palacio dota a *Vida del ahorcado*, aunado a la forma fragmentada y recursiva de la novela. Ambas características revelan una suerte de imagen que encuentra sentido en el título mismo de la obra: se trata de un instante donde el personaje está suspendido en la horca y alcanza a mirar lo que le rodea al tiempo que la cuerda que lo sostiene lo mueve caprichosamente, un instante en el que también recuerda lo que ha sido su vida y en el que, justo antes de morir, puede experimentar ese suceso compartido por todo ser humano.

5. Consideración final

Con el acercamiento propuesto a *Vida del ahorcado*, última novela de Pablo Palacio, he querido señalar aquellos aspectos que en mi

opinión la hacen una lectura sumamente importante y necesaria para comprender el proceso seguido por la narrativa en nuestro continente. Existen múltiples señalamientos respecto a la incursión de la modernidad de la literatura en el ámbito latinoamericano, sin embargo, la mayor parte de los estudios se han enfocado en mostrar de qué manera la poesía tuvo un papel fundamental en este hecho; incluso los análisis de grandes escritores como Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (1980), olvidan – acaso en un afán por hacer descender nuestra tradición de la literatura europea o norteamericana– novelas tan importantes como la aquí estudiada.

Vida del ahorcado es un claro ejemplo donde se revela, por medio de la amalgama del tema crítico social y el vanguardismo compositivo, una forma nueva de hacer novelas en América Latina. Si se observa detenidamente la obra de Palacio, las no pocas acusaciones hechas hacia la novelística de la época (aquéllas que versaban en torno al maniqueísmo ideológico, la falta de indagación existencial, el monocorde tópico de la naturaleza avasallante, el descuido y la falta de realce del lenguaje, la recalcitrante solemnidad aunada a la falta de humor, entre tantas otras) quedarían abolidas, o al menos cuestionadas.,

En este trabajo, no ha sido mi propósito desmentir dichos esfuerzos, pero sí el poner de manifiesto que existen autores y obras que no han tenido la suficiente atención a pesar de que se traten, en muchos casos, de precursores del auge que posteriormente gozarían otras novelas identificadas ya como plenamente modernas. Los recursos, técnicas, configuraciones y tantas otras virtudes que sedujeron a la crítica, tienen unos orígenes inmediatos que es necesario recordar.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles, 1995, “La modernidad”, en *El pintor de la vida Moderna*, Alcira Saavedra (trad.), Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos/Librería Yerba/Cajamurcia, pp. 91-95.
- Carrión, Benjamín, 2001, “Pablo Palacio”, en *La patria en tono menor*, Gustavo Salazar (ed. y pról.), Quito/México, CCE/FCE, pp. 67-78.
- Corral, Wilfrido H., 2000, “Cronología”, en *Pablo Palacio. Obras completas*, W. H. Corral (ed.), ALLCA XX, Colección Archivos 41, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, pp. 253-269.
- Feijoo, Benito Jerónimo, 1980, *Teatro crítico universal*, Ángel Raimundo Fernández González (ed.), Madrid, Cátedra.
- Fuentes, Carlos, 1980, *La nueva novela hispanoamericana*, 6ª ed., México, Joaquín Mortiz.
- Manzoni, Celina, 2000, “Una estética de la ruptura”, en *Obras completas*, W. H. Corral (ed.), ALLCA XX, Colección Archivos 41, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, pp. 447-464.
- Palacio, Pablo, 2000a, “Vida del ahorcado (novela subjetiva)”, en *Obras completas*, W. H. Corral (ed.), ALLCA XX, Colección Archivos 41, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, pp. 143-184.
- _____, 2000b, “El antropófago”, en *Obras completas*, W. H. Corral (ed.), ALLCA XX, Colección Archivos 41, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, pp. 14-18.

- Paz, Octavio, 1990a, "Prefacio", en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 3ª ed., Barcelona, Seix Barral, pp. 8-12.
- _____, 1990b, "La tradición de la ruptura", en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 3ª ed., Barcelona, Seix Barral, pp. 15-37.
- Robles, Humberto E., 2000, "Pablo Palacio: a punta de risa", en *Pablo Palacio. Obras completas*, W. H. Corral (ed.), ALLCA XX, Colección Archivos 41, Madrid, Barcelona, La Habana, Lisboa, París, México, Buenos Aires, Sao Paulo, Lima, Guatemala, San José, pp. 310-330.
- Verani, Hugo, 1997, "Las vanguardias literarias en Hispanoamérica", Saúl Sosnowsky (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y toma de posesión*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 9-41.

Octavio Paz: una visión de la cultura azteca

Octavio Paz: a vision of the Aztec culture

Irán Francisco Vázquez Hernández
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Resumen

Este texto pretende ser una aproximación a la imagen que Octavio Paz tenía acerca de la cultura azteca. Se argumenta que el poeta mexicano tenía una visión crítica de dicha cultura, misma que consideraba como decadente. Esta visión crítica tiene su origen en la corriente denominada la “Nueva imagen del México antiguo”, muy en boga durante los años cuarenta y cincuenta y que transformó el curso de los estudios mesoamericanos. Por esta razón, el texto contrasta las ideas de Paz con las de Jacques Soustelle, Laurette Séjourné y León-Portilla.

Palabras clave: Octavio Paz, México, cultura azteca, historia, interpretación.

Abstract

This text aims to be an approach to the image that Octavio Paz had about the Aztec culture. It is argued that the Mexican poet had a critical perspective concerning this culture (which he considered decadent). This perspective was born in the movement denominated “Nueva imagen del México antiguo”, very much in vogue during the 40’s and 50’s and which transformed the course of Mesoamerican studies. Therefore, this text contrast the ideas of Paz with those of Jacques Soustelle, Laurette Séjourné and León-Portilla.

Keywords: Octavio Paz, México, Aztec culture, History, Interpretation.

Recibido: 25 de noviembre de 2016

Aceptado: 04 de mayo de 2017

Hasta ahora la crítica ha reflexionado muy poco sobre cuál era la visión de Octavio Paz acerca del México antiguo (algunas excepciones son León-Portilla, 2009; Vera, 2007/2008; Marín, 2010; Piña, 2010). Cuando los estudiosos se han interesado por el tema, ya sea para comprender la poesía o los ensayos mexicanos de Octavio Paz, tal interés se queda únicamente en la mera referencia ocasional y no se intenta profundizar más a ese respecto (es el caso de Schärer-Nussberger, 1993; Gimferrer, 1980; Verani, 2013; Aguilar Mora, 1976; Brading, 2004). El hecho de que Paz no haya escrito un libro en específico sobre el México precolombino no es justificación para este abandono crítico, pues un breve recuento de sus escritos demuestra el profundo interés del poeta mexicano por este tema: *El laberinto de la soledad*, *Postdata*, “Cuauhtémoc, joven abuelo”, “Reflexiones de un intruso”, “Hernán Cortés: exorcismo y liberación”, “Comunicación y encuentro de civilizaciones: la Conquista de México (Conversación con Tzvetan Todorov e Ignacio Bernal)”, “El tres y el cuatro”, “Orfandad y legitimidad”, “La semilla”, “Primitivos y bárbaros”, “El punto de vista nahua” y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Tomando en cuenta la atracción que Paz sentía por el tema del México antiguo, el presente ensayo intenta reconstruir la visión que el autor de *El laberinto de la soledad* se hizo acerca de ese periodo en la historia mexicana, delimitando el trabajo sólo a la cultura azteca y abordando las siguientes cuestiones: ¿Cuál fue la visión que configuró Octavio Paz acerca del mundo de los aztecas? ¿Qué posición le otorgó Paz a esa cultura dentro del vasto mundo mesoamericano? Y ¿de qué fuentes historiográficas abrevó el poeta mexicano para configurar esa visión? Tal vez por esta vía lleguemos a conocer, si bien de manera indirecta, la imagen global que Octavio Paz tenía acerca del mundo mesoamericano.

1

En una carta a Monique Font, Octavio Paz escribe lo siguiente sobre la diosa Coatlicue de los aztecas: “Coatlicue no es una diosa de mi devoción –menos aún la escultura famosa, que encuentro híbrida y decadente, como casi todo lo azteca–” (Font, 2014: 79). En *Corriente alterna* Paz reitera una opinión similar: “[La escultura de la Coatlicue] no es una creación sino una construcción. Los distintos elementos y atributos que la componen no se funden en una forma. Esa masa es una superposición; más que un amontonamiento es una yuxtaposición. Ni semilla ni planta: ni primitiva ni clásica [...] Abigarrada, congestionada, la Coatlicue es obra de bárbaros semicivilizados: quiere decirlo todo y no repara en que la mejor manera de decir ciertas cosas es callarlas” (Paz, 2000: 29). Estas afirmaciones acerca de la Coatlicue son algo más que meras apreciaciones estéticas: reflejan la visión que Paz tenía en torno del mundo de los aztecas. Un calificativo es el que resalta en estos juicios: “decadente”. En efecto, no son pocos los ensayos en los que Paz (algo sorprendente si se toma en cuenta que uno de sus poemas cumbres se titula “Piedra de Sol”) pretende evidenciar a los aztecas como el pueblo que encarnó el período de “mayor decadencia” en la evolución del mundo mesoamericano. Para Paz, el pueblo azteca encarnaba una “cultura disminuida”, “simplificada” y “precaria” que, más que la culminación de las diversas sociedades indígenas que la antecedieron, significó el “empobrecimiento” de ellas (Paz, 2010b: 323). La intención de Paz en estas afirmaciones era la de problematizar la construcción idealizada del pasado mexicano tal y como se venía construyendo desde el siglo XIX.

Ahora bien, se debe destacar que en sus primeros escritos el poeta mexicano apenas si reflexiona acerca de la vida y el significado del pueblo azteca. Cuando el tema se hace presente en los escritos del joven Paz, lo hace a través de comentarios breves y de

poca importancia, muchos de los cuales rayan el lugar común de la visión historiográfica decimonónica. Es hasta *El laberinto de la soledad* (1949) cuando Paz comienza a interesarse seriamente por el México antiguo. ¿A qué se debió ese cambio de interés y de visión en el pensamiento del poeta mexicano? En definitiva, a un hecho fundamental: en las décadas de los años cuarenta y cincuenta sucedía en México una trepidante revolución en el campo de los estudios mesoamericanos. Se puede decir que hay un antes y un después de esas fechas. Durante el siglo XIX, debido a la escasez de trabajos arqueológicos y estudios críticos, existía mucha oscuridad en torno de la historia y la forma de vida de las culturas mesoamericanas (León-Portilla, 1977a: 54). Se desconocía, por ejemplo, el período exacto en que se desarrolló el centro religioso de Teotihuacán; el ascenso y la caída de los toltecas de Tula-Hidalgo; la incógnita sobre si fueron primero los toltecas o la gente de Teotihuacán (“teotihuacanos”, a falta de un nombre designado todavía) los que extendieron la religión de Quetzalcóatl hasta el sur de México; el legado tolteca sobre el pueblo azteca y su pasado “real” antes de la migración hacia el Valle de México, etc. (Portilla, 1977a). Las únicas fuentes disponibles eran los documentos aztecas que representaban lo que Paz denominó como “el punto de vista nahua”, documentos que sirvieron de base para la redacción de libros tan importantes como la *Historia general de las cosas de la nueva España*, de Fray Bernardino de Sahagún, o la *Historia antigua de México*, de Francisco Xavier Clavijero.

Sin embargo, en los años cuarenta esta precaria situación comienza a cambiar. Surge lo que Enrique Florescano denomina como la “Nueva imagen del México antiguo”:

En las décadas de 1940 y 1950 se realizaron exploraciones arqueológicas en las principales zonas del país, se estableció la cronología de los distintitos períodos del desarrollo mesoamericano (Preclásico o Formativo, Clásico y Postclásico), se acuñó el concepto de

Mesoamérica, salió a la luz el esplendor arquitectónico y la diversidad de las culturas que poblaron nuestro territorio (olmeca, zapoteca, teotihuacana, maya, tolteca, nahua, etcétera), y se fundaron las especialidades para estudiar cada una de estas culturas, o un aspecto particular de ellas (1990: 32).

La “Nueva imagen del México antiguo” significó un enorme avance cualitativo para los estudios mesoamericanos. Se publicaron los primeros trabajos –hoy clásicos– de George C. Vaillant y Jacques Sosustelle acerca de los aztecas; los estudios sobre del arte precolombino y la arquitectura prehispánica de Salvador Toscano, Miguel Covarrubias e Ignacio Marquina; el sacerdote Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla hicieron el rescate de las crónicas, cantos y pinturas náhuatl; también, se publicaron los importantes resultados arqueológicos e históricos de Alfonso Caso, Laurette Séjourné, Ignacio Bernal, Wigberto Moreno, Paul Kirchhoff, Robert Barlow, Pedro Armillas, Alfredo Barrera Vázquez y Eduardo Noriega (Florescano, 1990).

Uno de los aportes fundamentales de la “Nueva imagen del México antiguo” fue el establecimiento de la cronología del mundo mesoamericano en los tres períodos: “Preclásico”, “Clásico” y “Postclásico”. Esta cronología ayudó a los historiadores a situar las diferentes culturas que existieron en el México antiguo. Desde esta perspectiva se confirmó la hipótesis –ya vigente desde la Colonia– de que cuando los aztecas arribaron al Valle de México en 1325 encontraron todavía vivos algunos elementos de la cultura de los toltecas. También se debatió profusamente acerca de la mítica “Tollán” (la ciudad en que nació toda la cultura Mesoamericana) a que hacían referencia las fuentes aztecas, llegando primero a la conclusión de que se trataba de la ciudad de Tula-Hidalgo, aunque luego se rectificó la tesis aduciendo los estudiosos que en realidad la primera “Tollán” fue la ciudad de Teotihuacán (Portilla, 1977b). En términos generales, todo este avance en los estudios

mesoamericanos repercutió de manera determinante en la visión del pasado azteca, ya que la operación de cotejo y contraste entre los resultados arqueológicos y los documentos aztecas revelaban nueva información acerca del tema que terminaron por modificar la visión del pasado mexicano.

Es precisamente en este ambiente de renovación en los estudios mesoamericanos en que Octavio Paz escribe *El laberinto de la soledad*. En este ensayo, Paz demuestra estar al tanto de los avances logrados en este rubro cuando escribe que “después de los descubrimientos de arqueólogos e historiadores” no se puede afirmar que Mesoamérica fuera un mundo primitivo (Paz, 2010a: 104). Así, varias de las ideas de Paz en torno de la cultura azteca reflejadas en *El laberinto de la soledad* y en ensayos posteriores abrevan de la “Nueva imagen del México antiguo”. En específico, se pueden mencionar dos fuentes directas: Jacques Soustelle y Laurette Séjourné. No es casual el hecho de que se trate de fuentes francesas. Como se sabe, en los años en que se está construyendo esta “Nueva imagen del México antiguo”, Paz se encuentra en París desempeñando una labor diplomática en la Embajada de México. En 1940, Jacques Soustelle publica en la capital francesa *La pensée cosmologique des anciens mexicains* (editado en español diez años después, bajo el título de *El universo de los aztecas*) (Soustelle, 1980) y en 1955 publica en el mismo lugar uno de sus estudios más importantes: *La vie quotidienne des Aztèques a la veille de la conquête espagnole* (editado un año después en México bajo el título de *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*) (Soustelle, 1983). En el ensayo “Cuauhtémoc, joven abuelo” (1951), Octavio Paz cita directamente el estudio de Jacques Soustelle en su idioma original, lo cual confirma que el poeta mexicano leyó el trabajo del historiador francés desde su primera edición (Paz, 2010c). Lo mismo puede decirse de *La pensée des anciens Mexicains* Laurette Séjourné, editado en París en 1955 y dos años más tarde en México

(con el título: *Pensamiento y religión en el México antiguo*) (Séjourné, 1989). Seguramente también Paz leyó el estudio de Séjourné en su idioma original y recibió con satisfacción la interpretación que la arqueóloga franco-mexicana hace de la cultura azteca, como lo demuestran las constantes referencias de Paz a los estudios de Séjourné. De esta forma, se puede decir que los trabajos de Sous-telle y Séjourné fueron importantes para Octavio Paz en su configuración de la imagen desmitificada del pueblo azteca. Aunadas a esas dos fuentes extranjeras, aunque en menor medida, también se pueden hallar en los ensayos de Octavio Paz las influencias de Alfonso Caso, Miguel León-Portilla, Ignacio Bernal, Alfredo López Austin –Paz era buen amigo del primero, desconocemos si del segundo también–, Friedrich Katz, George C. Vaillant y Enrique Florescano (Paz publicó varios artículos de este último en la revista *Vuelta*).

Ahora bien, no obstante de que en *El laberinto de la soledad* Paz demuestra estar al tanto de estas fuentes, puede decirse que el poeta mexicano aún no lograba articular una posición crítica acerca de la cultura azteca en particular y del México antiguo en general. Es cierto que vierte algunos comentarios interesantes, pero estos comentarios no alcanzan la misma penetración que los hechos en ensayos posteriores. En general, Paz se interesa por la evolución de Mesoamérica y por la diversidad cultural en su composición. Se trata de generalizaciones cuya finalidad única es la de contrastar el mundo mesoamericano con el período posterior a la Conquista, que era de mayor interés para Paz en aquellos años (Brading, 2004: 51).

2

Un año después de que se publicara *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz escribe un prólogo a la edición francesa del libro de

Héctor Pérez Martínez, *Cuauhtémoc, vida y muerte de una cultura* (1944). El texto de 1951 se titula: “Cuauhtémoc, joven abuelo” (Paz, 2010c). En este breve ensayo, el poeta mexicano deja ver por primera vez un esbozo de la “imagen desmitificada” de la cultura azteca que repitió en reflexiones tardías. Comentando el tratamiento que hace Pérez Martínez acerca de la religión de los aztecas, Paz dice que el autor de *Cuauhtémoc, vida y muerte de una cultura* olvida el uso “ideológico” que los aztecas hicieron de la religión con la finalidad de dominar a otros pueblos:

Ciertos trabajos recientes –escribe Paz refiriéndose desde luego la “Nueva imagen de México antiguo”–, especialmente los de Laurette Séjourné [sic], confirman que el Estado azteca se sirvió de la religión de Quetzalcóatl de una manera que no es muy distinta a la seguida por otros Estados, imperialistas o tiránicos, con viejas filosofías y religiones: como un instrumento de dominación política, por una parte y por la otra, como una justificación intelectual (2010c: 197).

No obstante, ya que “Cuauhtémoc, joven abuelo” es un ensayo dedicado a la presentación de un libro, observamos a un Octavio Paz interesado más en glosar las tesis de Héctor Pérez Martínez que en sustentar sus propios argumentos. Es por esta razón que no se puede apreciar todavía con la suficiente nitidez la imagen crítica que Paz se hacía acerca del mundo azteca. Es hasta 1965 cuando el autor de *El laberinto de la soledad* decide abordar el tema de manera directa en un escrito dedicado a cuestionar las prácticas interpretativas del pasado mexicano. Y, aunque se trata de un ensayo que se interesa en la metodología de interpretación histórica, es posible observar algunas ideas importantes que Paz tenía acerca del tema.

El mencionado ensayo se titula “El punto de vista nahua”. En este texto Octavio Paz cuestiona la práctica “más común entre los historiadores y críticos de arte que entre los historiadores y antro-

pólogos”, consistente en “interpretar la civilización mesoamericana desde los textos e informaciones recogidos por los misioneros españoles en el siglo XVI” (Paz, 1965: 22). Paz se refiere en este sentido a los códices elaborados por los propios indígenas y demás textos en lengua náhuatl escritos con el alfabeto latino que los misioneros españoles acopiaron durante el período de la Conquista. Como opina Paz, estos “documentos” representan “el punto de vista nahua”, ya que ofrecen un panorama del México antiguo según el “punto de vista” de los aztecas. Y aunque Paz reconoce las ventajas de interpretar el pasado mesoamericano desde la visión propia del pueblo azteca, observa también los peligros y limitaciones de este punto de vista: “El primero es el de confundir la parte con el todo; el segundo, suprimir las variaciones y rupturas, es decir, anular el movimiento de una civilización” (Paz, 1965: 22). ¿De dónde surgen estas reservas de Paz? Para responder a esta pregunta es necesario recordar un dato que en muchas ocasiones se suele olvidar: el México antiguo no fue un bloque temporal unitario; más bien representó fenómeno heterogéneo y de largo alcance en la historia (más de diez mil años). Como se ha mencionado antes, gracias a la “Nueva imagen del México antiguo” se pudo determinar que este proceso estuvo dividido en tres períodos: el llamado “Preclásico” (5000 a. C.- 200 d. C.), el “Clásico” (200-900 d. C.) y el Postclásico (900-1521 d. C.) (Velásquez, 2010: 17-70). Según explican los estudiosos en la materia, en cada uno de estos períodos florecieron y llegaron a su fin diferentes culturas como indican los resultados arqueológicos en las zonas del centro y del sur de México. Durante el preclásico florecieron la cultura olmeca y los primeros zapotecas; la cultura de Teotihuacán y los mayas en el Clásico (200 a. C.-700 d. C.); los toltecas en la gran ciudad de Tula Hidalgo durante el Postclásico medio (900-1200 d. C), y finalmente los tepanecas, culchuacanos, texcocanos y aztecas alcanzaron su esplendor en el llamado Postclásico tardío (1300-1500 d. C) (Escalante, 2010:

119-171). Esto demuestra que el México antiguo, lejos de ser un bloque unitario, representó todo un complejo espacio-temporal cuya mayor riqueza estuvo encarnada por los pueblos que lo habitaron y determinaron en gran medida toda su riqueza cultural.

Este breve cuadro –simplificado hasta la parquedad– nos ayuda a situar al pueblo azteca dentro de la evolución general del México antiguo hasta el Postclásico tardío. Así lo manifiesta el propio Paz en *El laberinto de la soledad*: “Los aztecas son los últimos en establecerse en el Valle de México” (2010a: 104). Ahora bien, tomando en cuenta esta circunstancia, se puede decir que el llamado “punto de vista nahua” sería el punto de vista *tardío* que un pueblo del Postclásico –el azteca– asumió acerca de las culturas que lo antecedieron en el pasado reciente (el Postclásico temprano) y el más remoto (el Clásico y el Preclásico). El que se trate de una perspectiva tardía ocasiona que el pasado mexicano se perciba equivocadamente como un todo. Como dice Paz, se trata del punto de vista de una cultura que “anula las diferencias entre una época y otra, nos da la parte por el todo” (1965: 24). Y además: “Si aceptamos que la unidad de la civilización mesoamericana es fluida –o sea: que está hecha de variaciones– el punto de vista nahua nos da la ilusión de una realidad estática y uniforme” (1965: 24).

Lo que afirma Paz, entonces, es que “el punto de vista nahua” proyecta al mundo mesoamericano como un todo compacto y sin fisuras, olvidando que se trató de un fenómeno complejo, lleno de divisiones y discontinuidades culturales. A Paz le interesa resaltar que Mesoamérica no es únicamente el mundo de los aztecas, sino algo más: una pluralidad de culturas, de tiempos y de espacios, donde los aztecas son los últimos en aparecer en la evolución general del pasado indígena. Pero hay algo más apremiante en este aspecto que a Paz le importa destacar: la unidad de Mesoamérica tal y como la proyecta “el punto de vista nahua” no sólo es un efecto de una percepción histórica tardía, sino que esa unidad es tam-

bién una manipulación “tendenciosa” del pasado llevada a cabo por los propios aztecas. En este punto el autor de *El laberinto de la soledad* va más allá de lo puramente metodológico y se adentra en una crítica frontal a la cultura azteca y su sistema ideológico de dominación.

Para comprender esta idea de Paz es necesario detenerse primero en un hecho fundamental en la vida del pueblo azteca. Se trata de la reforma ideológica que llevaron a cabo en el año de 1427 de nuestra era. Esta reforma estuvo a cargo de un enigmático personaje azteca de nombre Tlacaélel. A éste, consejero de tres tlatoanis desde 1427 a 1480 (Izcóatl, Moctezuma I y Axayácatl), se le debe en gran medida el inicio y apogeo del esplendor azteca desde 1427 hasta la llegada de los españoles al Valle de México. Una vez que los aztecas vencieron a los tenapecas de Azcopotzalco en 1426, a los que se sometieron durante más de cien años desde su llegada al Valle de México (1325), se procedió a determinar el rumbo que tomarían para acrecentar su poderío y consagrarse como el “Pueblo del sol”. Aquí es donde interviene Tlacaélel. El consejero propuso al tlatoani Itzcóatl una serie de reformas ideológicas para generar una “conciencia histórica” de la que pudieran enorgullecerse: “De común acuerdo –escribe Miguel León-Portilla– se determinó entonces quemar los antiguos códices y libros de pinturas de los pueblos vencidos y aun los propios de los mexicas, porque en ellos la figura del pueblo azteca carecía de importancia” (1983: 90). Así procedieron los dirigentes del pueblo azteca, y una vez hecha esta primera operación, se encontraron en total libertad para configurar su propia versión de la historia según su perspectiva y su visión del mundo.

Este es el argumento principal que asume Paz a la hora de enjuiciar “el punto de vista nahua”. Al igual que León-Portilla, Paz afirma que “los aztecas no sólo reelaboraron por su cuenta las antiguas creencias sino que reinventaron su historia [...] Aconsejados

por Tlacaélel, el cuarto tlatoani, Itzcóatl, ordenó la quema de los códices. Con este acto se inició una inmensa tarea que en términos modernos llamaríamos de rectificación de la historia” (1965: 24). De hecho, Paz compara las falsificaciones históricas de Itzcóatl con las interpretaciones sesgadas de Stalin acerca de la revolución rusa y, sobre todo, con la destrucción de libros clásicos ordenada en 213 a. C. por Shih Huang Ti (1965: 24). Lo que hicieron los aztecas, dice Paz, fue inventar una tradición en la que ellos figurasen como el gran pueblo de Mesoamérica y el de mayor esplendor en toda su evolución. Desde esta perspectiva “el punto de vista nahua” no sería otra cosa más que una visión “tendenciosa” de Mesoamérica, puesto que se basa en la parcialidad del pueblo que ensalza sus propios actos y desmerita los actos de los otros pueblos que estuvieron bajo su dominio. Por esta razón, afirma Paz, “debemos usar los textos aztecas con cierta reserva” para conocer el pasado mesoamericano, ya que ellos representan solo *un* punto de vista más —de ahí también la ilusión de la unidad mesoamericana— de los muchos que tendríamos si se hubiesen conservado la totalidad de los documentos indígenas del pasado.

Esta interpretación es una revisión que el poeta mexicano pretendía hacer sobre aquella posición que sólo imputaba a los españoles la destrucción de la memoria histórica; pues la destrucción del pasado comenzó mucho antes de la conquista española y fue llevada a cabo por los propios aztecas cuando borraron todo rastro de las culturas que los precedieron para legitimarse políticamente. Paz se constituye así como juez de la historia y reparte las responsabilidades entre el pasado colonial y el México antiguo. Los aztecas no son para nada un pueblo inocente desde la visión que Paz nos ofrece en “El punto de vista nahua”. El hecho de que el poeta compare el reinado de Itzcóatl y las estrategias políticas de éste con las del régimen de Stalin dice mucho a este respecto, sobre todo si se tiene en cuenta que él se mostró siempre reacio a la “cruel política

de represión y exterminio” llevada a cabo por la Unión Soviética bajo el mandato de Stalin (Paz, 2012: 28). No es casual que, en otro escrito, Paz afirme lo siguiente aludiendo al poder “central y tiránico” que ha moldeado a la política mexicana desde los aztecas: “En México la realidad de realidades se llama, desde Itzcóatl, *poder central*” (2010b: 349). En este sentido, la crítica hacia la cultura azteca también es una crítica oblicua hacia el poder presidencial en el México moderno y su sistema sesgado de dominación política. El despotismo, el centralismo del poder y las falsificaciones históricas en México, parece decir Paz, tienen una larga tradición que se remonta hasta el mundo de los aztecas.

3

Posteriormente a “El punto de vista nahua”, en 1969, Octavio Paz escribe *Postdata*. En este ensayo –continuación de *El laberinto de la soledad*– se incluye el texto “Crítica de la pirámide”. Ahí, el poeta vuelve a tocar el tema del México antiguo, profundizando aún más en su versión desmitificadora de la cultura azteca. Se trata de un texto concebido principalmente para someter el pasado mexicano al examen de la crítica más rigurosa. La razón de esta operación, según dice Paz, es que si bien es cierto que los aztecas han desaparecido físicamente de nuestras vidas, todavía “no podemos contemplar frente a frente al muerto: su fantasma nos habita” (2010b: 315). Por lo tanto, *Postdata* no sólo es un enjuiciamiento del pueblo azteca, es también un enjuiciamiento de lo vivo que hay de la cultura azteca en el México moderno. Como dice Paz: “Creo que la crítica [de México] –una crítica que se asemeja a la terapéutica de los psicoanalistas– debe iniciarse por un examen de lo que significó y significa todavía la visión azteca del mundo” (315).

Ahora bien, para comprender cabalmente “Crítica de la pirámide”, es necesario recordar algunos datos relevantes acerca de la

transición cultural y religiosa que va desde Teotihuacán a Tula-Xicotitlán y de ésta a México-Tenochtitlan. Se trata de una transición que duró alrededor de mil años y que tuvo su origen en la mítica ciudad de Teotihuacán, denominada por los propios aztecas como la “ciudad de los dioses”. En esta ciudad, dice Miguel León-Portilla, “pueden hallarse las raíces y los moldes culturales básicos que después habrán de difundirse por toda la zona central de México” (1983: 27). Teotihuacán es considerada como la cuna de la religión de Quetzalcóatl y todo lo que derivó de ella en la evolución del pasado mesoamericano. El *Códice Matritense* afirma que Quetzalcóatl era el dios único de los teotihuacanos, “amante de la paz” y que no exigía nada como sacrificio “sino serpientes, sino mariposas” (León-Portilla, 1983: 27). Era por tanto de un dios pacífico, benevolente y profundamente espiritual (Caso, 1978: 37-41). A la caída de Teotihuacán (siglo VII d. C.), a causa de motivos todavía ignorados por los historiadores, muchos de los habitantes de la gran ciudad se replegaron hacia otras zonas del Valle de México y aún del sur, conservando la antigua religión de Quetzalcóatl y el respeto de su tradición en la manera de rendirle el culto. Estos habitantes esparcidos en el centro de México —y sus descendientes— se congregarían con el tiempo en la llamada “cultura tolteca” y fundarían una de las ciudades más célebres del período Postclásico: Tula-Xicotitlán (Florescano, 1999: 136-137). La Tula de los toltecas fue el modelo en la construcción de ciudades posteriores como Chichen Itzá, Tulan Zuyuá y más tarde la propia capital de los aztecas: México-Tenochtitlan (Escalante, 2010: 129). Esto quiere decir que la cultura de los toltecas se extendió desde el centro de México hasta los territorios del sur y lo que ahora se conoce como Guatemala, difundiendo así el culto al dios Quetzalcóatl heredado de su antiguo linaje teotihuacano. Acerca de los toltecas, se ha escrito mucho desde la época de la Colonia; pero la mayoría de estudiosos concuerda en concebirlos como “sa-

bios” y “grandes artífices y grandes sacerdotes” de Mesoamérica (León-Portilla, 1983: 32). Cuando los aztecas llegan al Valle de México en 1325, la Tula-Xicotitlán de los toltecas desapareció un siglo antes, pero su cultura y su religión aún se mantenían vivos en sus descendientes: los tepanecas (Azcapotzalco), los culhuacanos (Culhuacán) y los texcocanos (Texcoco), entre otros pueblos (Florescano, 1999: 165). Tula-Xicotitlán servirá el modelo para la construcción de México-Tenochtitlan y la religión de los toltecas será la fuente principal en el proceso de transculturación que los aztecas sufrirían con posterioridad.

Todo este proceso de transición, desde Teotihuacán hasta Tenochtitlan, es conocido por Octavio Paz y se describe de manera ejemplar en las primeras páginas de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (2008: 26-27). A Paz le interesa sobre todo el último paso en este proceso de transición: el que va de los toltecas a los aztecas (dentro del período Postclásico). Lo que destaca el autor de *El laberinto de la soledad* es la tergiversación que hacen los últimos sobre la cultura y la religión de los primeros:

Los mexica afirmaron siempre y orgullosamente *que eran los legítimos y directos herederos de los toltecas*, es decir, de Tula y Culhuacán. Para entender la razón de esta pretensión hay que recordar que para la gente nahua la dicotomía universal *civilizado/bárbaro* se expresaba por esos dos términos: *tolteca/chichimeca*. Los aztecas querían negar su pasado chichimeca (bárbaro). Esta pretensión no tenía gran fundamento: antes de la fundación de México habían sido una banda de fugitivos fuera de la ley (2010b: 316; cursivas mías).

El hecho de que Paz denomine el pasado de los aztecas como “fugitivos fuera de la ley” contradice la idea mítica que se tiene de ellos antes de su llegada al Valle de México. En este aspecto, los estudios especializados en el México antiguo se dividen: están

aquellos quienes afirman que los aztecas eran un “pueblo culto” desde el momento en que iniciaron su peregrinación hacia el Valle de México y aquellos otros que manifiestan que los aztecas fue una “tribu de bárbaros” (Marín, 1977: 247-255). No está demás decir que tanto una como otra opinión conllevan hacia dos interpretaciones diferentes y opuestas en torno a lo que fueron los aztecas y el significado que tuvieron para el mundo mesoamericano en general. En sus ensayos de temas mesoamericanos, Octavio Paz se adhiere a la segunda de las opiniones antes señaladas y de esa opinión se deriva toda la visión que el poeta mexicano sostuvo sobre la cultura azteca. En efecto, para Paz, los aztecas fueron una “banda de fugitivos fuera de la ley”, “bárbaros”, “advenedizos, nómadas aventureros con genio [que] se apoderan de la herencia tolteca y fundan Tenochtitlan, el poderoso Estado que encontraron los españoles” (2010d: 212). No son pocos los escritos en los que Paz utiliza similares calificativos para referirse al pasado de los aztecas y con ello ofrecer una imagen desmitificada de aquel pueblo. Con esto, se adscribe en la posición de aquellos que leen el mítico recorrido de los aztecas y en la fundación de México-Tenochtitlan mediante la hermenéutica de la sospecha.

Antes de Paz, Jacques Soustelle argumentó que los aztecas experimentaron una particular angustia a causa de su pasado “chichimeca” o bárbaro. Por ello, cuando los aztecas arribaron al Valle de México no dudaron en impulsar un proceso de “transculturación” consistente en la inmediata absorción —en menos de doscientos años— de la religión tolteca. Para lograr esta transculturación, los aztecas hicieron todo lo posible en relacionarse con los descendientes de aquella cultura y adoptar su forma de vida y de organización política (Soustelle, 1983: 220). Poseían así un doble linaje resultado de la intersección entre sus antiguas raíces bárbaras “cuyas virtudes guerreras [los aztecas] cultivaban” y el legado de los pueblos civilizados (toltecas) “simbolizado por el dios-héroe Quetzalcóatl,

inventor de las artes y de los conocimientos, protector de la sabiduría” (Soustelle, 1983: 22).

Estas ideas son la fuente principal a la hora de escribir “Crítica de la pirámide”. El poeta mexicano utiliza la misma dualidad chichimeca-tolteca para hacer su interpretación del pasado azteca y valorar el significado de este pueblo en la evolución general de Mesoamérica. Para Paz, los aztecas querían negar su pasado “chichimeca” y trazar una filiación “tolteca”. Por esta razón, se ponen en contacto con los descendientes toltecas, adoptan sus tradiciones, costumbres, vestimentas y, lo que es más importante para Paz, la religión de Quetzalcóatl. Sin embargo, Paz cuestiona este proceso de transculturación, pues observa que en ese proceso operó una transformación radical de la religión tolteca, ya que “toda asimilación de una alta cultura y compleja civilización [toltecas] por un pueblo bárbaro o semibárbaro [aztecas] implica también una desnaturalización y una simplificación de esa misma cultura” (2010d: 212). ¿En qué consiste esta “desnaturalización”, según la idea de Paz? En un sentido, atañe a la cuestión de las deidades, pues “el dios tribal, Huitzilopochtli, el Guerrero del Sur, ocupó el centro del culto; a su lado figuraron los otros grandes dioses de las culturas que los habían precedido en el Valle de Anáhuac: Tláloc, Quetzalcóatl” (2010b: 313-314). La “desnaturalización”, en este sentido, se manifiesta en una modificación: la antigua religión de Quetzalcóatl (teotihuacana y después tolteca), que profesaba el culto a un dios único y benevolente, se pobló de los dioses guerreros aztecas y, lo que es más apremiante para Paz, el “dios tribal” Huitzilopochtli llegó a ocupar el centro de ese culto, desplazando a Quetzalcóatl. Esta situación paradójica es lo que Laurette Séjourné denominaría como “la traición de Quetzalcóatl” (1989: 35-43). Los aztecas cambiaron así a un dios sacerdote por un dios guerrero como su deidad principal.

Para Paz, este cambio no sólo implicó una modificación en la jerarquía de las deidades, sino también una alteración en la visión del mundo por parte de los aztecas: se pasaba de la visión mítico-espiritual (la Quetzalcóatl) a la visión mítico-guerrera del mundo (la de Huitzilopochtli). Esto es determinante para entender la posterior argumentación de Paz en torno del pueblo azteca, quien observa en este cambio la mayor “desnaturalización” de los aztecas, pues con base en esta nueva cosmovisión justificaron su dominación sobre los otros pueblos de Mesoamérica. Éste es el otro sentido en que se puede entender la “desnaturalización” de la religión de Quetzalcóatl que reclama Paz a los aztecas. En la idea de Paz, los aztecas no sólo acrecentaron el número de los dioses sino que, también, en una interpretación parcial de la religión tolteca, terminaron por convertir a ésta en un instrumento de dominación.

Quizá convenga en este punto recordar el mito cosmogónico de los cinco soles para entender mejor aún la posición de Paz a este respecto. De acuerdo con este mito tolteca – que los aztecas adoptaron –, el mundo existió a través de distintas edades o “Soles” que se sucedieron una tras otra: primero existió el “Sol de Tierra”, luego el “Sol de Viento”, el “Sol de Fuego” y el “Sol de Agua”. En su momento, cada una de estas cuatro edades llegó a su fin a causa de un cataclismo inmanente a la composición de cada Sol (a saber: lluvia de cenizas, tifones y huracanes, precipitaciones de fuego y grandes diluvios, respectivamente) (Florescano, 1999: 54). Luego, en un tiempo posterior al último cataclismo, nació finalmente el “Quinto Sol” (el “Sol de Movimiento”) en el que les tocó vivir a los teotihuacanos, toltecas y a los todos los pueblos de Mesoamérica en general (incluyendo a los aztecas). En el ya mencionado libro: *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, Miguel León-Portilla destaca que “la única forma de hacer frente al cataclismo que pondría fin a la quinta edad, era buscando en un plano personal la manera de crear en sí mismos un “rostro sabio y un

corazón firme como la piedra” que hiciera digno al hombre de ir más allá de esta vida (1983: 91-92).

Ahora bien, según se ha mencionado más arriba, los aztecas llevaron a cabo una interpretación distinta del mito cosmogónico tal y como lo concebían los toltecas. A este respecto, dice León-Portilla que los aztecas concibieron “la posibilidad de evitar la muerte del Sol [...] si se le proporcionaba energía vital que está encerrada en el líquido vital precioso que mantiene vivos a los hombres” (1983: 92); es decir, la sangre humana. Así fue como los aztecas transformaron la antigua religión de Quetzalcóatl en un culto sacrificial a favor de su dios tribal y guerrero Huitzilopochtli. Asumieron todos los postulados del mito cosmogónico tolteca y le dieron una interpretación diferente según correspondía a su visión mítico-guerrera.

En “Crítica de la pirámide” Octavio Paz sostiene una interpretación similar a la de León-Portilla pero la enriquece con las tesis de Séjourné y Soustelle sobre la dominación azteca:

La versión azteca de la civilización mesoamericana —escribe Paz— fue grandiosa y sombría. Los grupos militares y sacerdotales, y a su imagen y semejanza la gente común, estaban poseídos por una creencia heroica y desmesurada: ser los instrumentos de una tarea divina que consistía en servir, mantener y extender el culto solar y así contribuir a la conservación del orden cósmico. El culto exigía alimentar a los dioses con sangre humana para asegurar la marcha del universo [...] Si el pueblo azteca era el pueblo del Quinto Sol, el fin del mundo se confundía con el de la supremacía azteca y de ahí que evitar ambos —*por la guerra, el vasallaje de las otras naciones y el sacrificio*— fuese al mismo tiempo una tarea divina y una empresa político militar (2010b: 313; cursivas mías).

La dominación azteca es más que una dominación política, se basó en el cumplimiento de una tarea cósmica: mantener la vida

activa del sol. De esta visión azteca, según Paz, se derivaron sus famosas campañas militares sobre los otros pueblos de Mesoamérica, campañas cuya única finalidad consistía en obtener cautivos para alimentar al Sol-Huitzilopochtli. Así, la desnaturalización de la antigua religión de Quetzalcóatl, desde la lectura de Paz, operó completamente en este doble sentido: repoblación en el número de los dioses, usurpación de la divinidad principal por una deidad guerrera y una desfiguración de la cosmogonía tolteca que transforma la espiritualidad en un baño de sangre.

Aquí, tenemos la operación interpretativa más importante realizada sobre la historia del México antiguo. La marca del poeta es evidente en este punto: se ha servido de la “Nueva imagen del México antiguo” para hacer su propia combinatoria de elementos y obtener así una visión desmitificada del pueblo azteca. No se puede dejar de lado el hecho de que en toda esta interpretación histórica –que tiene mucho de fabulación poética– Paz realiza una crítica oblicua al México moderno; pues pretendía oponerse a la imagen idealizada que el nacionalismo oficial proyectaba sobre la cultura de los aztecas. Con ello, intentaba disparar en el centro mismo de esa ideología, desmitificando la cultura azteca y revalorizando la herencia de las culturas precedentes, especialmente la de los toltecas. En este sentido, el revisionismo histórico de Paz consistió en inventarle un nuevo punto de partida a la tradición nacional. Para hacer esta revisión histórica, como se ha señalado, se basó en los descubrimientos y estudios que comenzaban a estar en boga durante los años cuarenta y cincuenta. A la postre, Octavio Paz continuará en la misma tesitura crítica, enlazando las prácticas autoritarias del pueblo azteca con la tiranía del Estado posrevolucionario en México. Sin embargo, revisar este vínculo es tema para un estudio posterior.

Bibliografía

- Aguilar Mora, Jorge, 1976, *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*, México, FCE.
- Bernal, Ignacio, 1977, “Un posible imperio teotihuacano”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 145-154.
- Brading, David, 2004, *Octavio Paz y la poética de la historia mexicana*, Antonio Saborit (trad.), México, FCE.
- Caso, Alfonso, 1978, *El pueblo del sol*, Miguel Covarrubias (figuras), México, FCE.
- Escalante Gonzalbo, Pablo, 2010, “El postclásico en Mesoamérica”, en *Nueva historia general de México*, México, Colmex, pp. 119-171.
- Florescano, Enrique, 1990, “La nueva imagen del México antiguo”, *Vuelta*, núm. 173, México, abril, pp. 32-38.
- _____, 1999, *Memoria indígena*, Madrid, Taurus.
- Font, Monique, 2014, “Entre Octavio Paz y Marcel Duchamp”, *Tierra adentro*, núm. 189-190, marzo-abril, pp. 76-80.
- Gimferrer, Pere, 1980, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona, Anagrama.
- Jiménez Moreno, Wigberto, 1977, “Tula y los toltecas según las fuentes históricas”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 130-134.
- Krickber, Walter, 1977, “Del mito a la verdadera historia”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 215-221.

- León-Portilla, Miguel, 1977a, “Teotihuacanos y Toltecas”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 53-56.
- _____, 1977b, “Tula y la Toltecáyotl”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 141-144.
- _____, 2009, “Los rostros de la poesía náhuatl, evocación de Octavio Paz”, en *Luz espejeante. Octavio Paz ante la crítica*, Enrico Mario Santí (sel., pról.), México, Era, pp. 67-79.
- _____, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE, 1983.
- Marín, Guillermo, 2010, “Octavio Paz y su percepción del México prehispánico”. Disponible en: <http://www.terramistica.com.br/index.php?add=Artigos&file=article&sid=104> (consultado: 28/XI/2013).
- Martín Marín, Carlos, 1977, “La cultura de los mexicas durante la migración”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 247-255.
- Nalda, Enrique, 2010, “El clásico en el México antiguo”, en *Nueva historia general de México*, México, Colmex, pp. 71-118.
- Paz, Octavio, 1965, “El punto de vista nahua”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 4, diciembre, pp. 22-24.
- _____, 2000, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI.
- _____, 2008, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE.
- _____, 2010a, *El laberinto de la soledad*, en *Obras completas*, t. 8, México, FCE, pp. 73-191.

- _____, 2010b, *Postdata*, en *Obras completas*, t. 8, México, FCE, pp. 267-323.
- _____, 2010c, “Cuauhtémoc, joven abuelo”, en *Obras completas*, t. 8, México, FCE, pp. 195-198.
- _____, 2010d, (Conversación con Tzvetan Todorov e Ignacio Bernal), en *Obras completas*, t. 8, México, FCE, pp. 203-215.
- Piña Zentella, Marta, 2010, “Vértice prehispánico de Octavio Paz”, Estados Unidos, XXXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Schärer-Nussberger, Maya, 1993, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México, FCE.
- Séjourné, Laurette, 1977, “Tollan la antigua”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 135-140.
- _____, 1989, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, A. Otilia Reynal (trad.), México, FCE.
- Soustelle, Jacques, “barbarie y civilización”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 230-232.
- _____, 1980, *El universo de los aztecas*, Carlos Villegas (trad.), México, FCE.
- _____, 1983, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, Carlos Villegas (trad.), México, FCE.
- Vaillant, George C., 1977, “El período azteca”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Teotihuacán a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, México, UNAM, pp. 222-229.

- Velásquez García, Erik, 2010, “Los habitantes más antiguos del actual territorio mexicano”, en *Nueva historia general de México*, México, Colmex, pp. 17-70.
- Vera, Luis Roberto, 2007/2008, “Octavio Paz y Frida Kahlo: la herencia precolombina”, en *Casa del tiempo*, vol. I, época IV, núm. 2-3, diciembre-enero, pp. 41-56.
- Verani, Hugo, 2013, *Octavio Paz: el poema como caminata*, México, FCE.

Dossier

EL ENSAYO CRÍTICO COMO TEORÍA DE LA LECTURA

Introducción. El ensayo crítico como teoría de la lectura

Los tres ensayos críticos que componen este dossier tienen un punto de convergencia en torno del cual he pensado articularlos: son modalidades diversas del ensayo crítico literario expuestas como teorizaciones de la lectura. En la variación de sus modulaciones, los trabajos exhiben un conjunto de rasgos distintivos que se van insinuando en los estudios literarios latinoamericanos, al tiempo que despliegan una serie de conjeturas que anuncian un hacer crítico capaz de no olvidar o reprimir la resistencia que los textos literarios presentan a la lectura ni el residuo de indeterminación que toda ocurrencia de palabra siempre provoca.

Ya a fines del siglo pasado, la preeminencia en el ámbito de los estudios literarios de los grandes modelos teóricos fue socavada por su transformación en principio de autoridad. Pero este colapso no hubiese sido posible sin la puesta en cuestión de la voluntad de verdad que esos modelos ejercían desde su posición hegemónica. Así, muchas de sus manifestaciones derivaron en jergas de estereotipos convirtiendo en novedad de circulación mediática lo que ya eran anacronismos académicos.

En los aledaños del año 2000, el tipo de deterioro de la teoría causado por su cooptación como moneda devaluada parece haberse extendido como parte de cierto sentido común en la crítica latinoamericana; vinculada a la crisis que sacude las humanidades, una de sus consecuencias más perturbadoras ha sido el desvío de la crítica literaria hacia los estudios culturales, con el cuestionamiento de la especificidad tanto de los estudios literarios como de la entidad de los propios textos literarios.

Los textos de este dossier se alejan y confrontan con esa perspectiva exhibiendo variados modos de interdependencia entre los

discursos que configuran el campo de la crítica literaria con los que participan del campo de la teoría literaria.

En “Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica”, Silvana López sitúa su mirada crítica en el escrutinio de la poética del escritor argentino, proponiéndose leerla como un complejo entramado de tematizaciones de las diversas instancias de procesos de reescritura. El punto nodal de su argumentación está centrado en que el escribir aparece en su narrativa como una modalidad exhibida del reescribir, particularidad que le imprime a los textos de Libertella una productividad con múltiples entradas y salidas que conlleva la puesta en escena de una escritura de la huella, de una escritura como proceso en el que se encuentran implicadas la lectura, la escritura y la exhibición de esa lectura/escritura. El ensayo aborda la configuración de una poética que se muestra como una literatura de segundo grado y que, en su artificialidad, pivotea entre la tradición y la fundición de la letra antigua, entre la literatura latinoamericana y la literatura legitimada por el canon occidental, entre el mercado literario y la mónada o pequeño cepo gramatical en el que emerge la inasibilidad de la palabra literaria.

Héctor Libertella está situado en una de de las genealogías más productivas de la tradición argentina que se configura como una literatura conceptual; es decir, textualidades que consisten en una intensa reflexión sobre las condiciones de posibilidad del sentido literario. Silvana López, para adentrarse en ese corpus, se mueve en la tensión y la interdependencia entre el lector crítico centrado en la letra de los textos y el memorialista que indaga en el archivo de una vasta biblioteca teórica. En ese vaivén va tensando la reflexión sobre el sentido de la obra libertelliana, cumpliendo de ese modo con uno de los designios de la crítica literaria que no se deja seducir por los espasmos del mercado: el rescate de textualidades en

las que residen yacimientos inagotables de sentido, que sólo son posibles en lo que hemos convenido en llamar literatura.

Hebert Benítez Pessolano, en “El temido infierno de la autonomía”, comienza su especulación con un repaso sobre algunos de los desarrollos y confrontaciones de la teoría literaria para indagar acerca la consideración actual de las dinámicas de los fenómenos literarios y de las teorías —con sus diferencias ontológicas claras aunque envueltas en una trama que necesariamente las vincula— que ha conducido, para decirlo en términos de la topografía dantesca, a la puerta de un infierno cuya sentencia se enciende para las letras y sus teorías: como no hay más evidencia literaria, tampoco queda lugar para una pertinencia teórico-disciplinaria —o aun transdisciplinaria— que la refiera. Ese es el *cul de sac* que Benítez Pessolano apunta a desmontar al centrarse en la problemática de la autonomía.

Lo que en principio se llamó teoría literaria (una mezcla de psicoanálisis, filosofía y demás), junto con el objeto de estudio, mutó su denominación para ser reconocida sólo como teoría. Ese deslizamiento le otorgó mayor relevancia a la cuestión de la autonomía; en su artículo, Benítez Pessolano polemiza con Josefina Ludmer acerca de esa categoría, tomando distancia tanto de la autonomía como un fetiche operante, que condicionó muchas prácticas, como de un concepto sin pertenencia alguna, en el actual se encuentra el horizonte de expectativas de la circulación de los discursos.

A partir de la aseveración de Borges que dice: “Todo escritor deja dos obras. Una, la suma de sus textos escritos; otra, la imagen que del hombre se forman los demás” retomada en “El arte de canonizar. De celebraciones, parentescos y márgenes”, he considerado que en la instancia de reflexión del lugar canónico que ocupa el escritor argentino en el espacio literario se impone analizar tanto cuestiones de legibilidad como de visibilidad.

La relación entre textos y figura de autor en la obra de Borges está atravesada tanto por posiciones en el espacio canónico y en el ámbito público que va ocupando como por las transformaciones que se producen en su escritura; se impone, entonces, la necesidad de establecer, desde la perspectiva histórica, los diferentes modos de concebir esa relación y cada uno de sus términos; los cuales no pueden ser pensados como inalterables sin falsearlos, pues aparecen en constante mutación de acuerdo con los diferentes contextos sociohistóricos en los que se producen y con la economía general de los discursos que los constituyen.

En este dossier confluyen, entonces, un conjunto de ensayos que participan de un gesto compartido: el ensayo crítico es una vía adecuada de exponer la crítica literaria como una teorización de la lectura. Claro, sin que ello suponga una instancia modélica, pero sí una reivindicación tanto de la necesidad de confrontar con la resistencia a la teoría como una defensa de la especificidad de los textos literarios, concebidos como yacimientos inagotables de sentido con restos que permanecen inasibles a toda voluntad de clausura o sometimiento a regímenes de referenciales subsidiarios de verdad.

Roberto Ferro
Buenos Aires/Pilar, febrero de 2017

El arte de canonizar. De celebraciones, parentescos y márgenes¹

The art of canonizing. Of celebration, genealogies and margins

Roberto Ferro
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

Borges ha afirmado que “Todo escritor deja dos obras. Una, la suma de sus textos escritos; otra, la imagen que del hombre se forman los demás”. Partiendo de esa aseveración, es posible pensar que en la instancia de reflexión del lugar canónico que ocupa en el espacio literario se impone analizar tanto cuestiones de legibilidad como de visibilidad.

Palabras clave: Borges, canon, parentescos, legibilidad, visibilidad.

Abstract

Borges has stated that “Every writer leaves two works. One, the adding of his written texts; the other, the image of the man that others form for themselves”. Starting from that asseveration, it’s possible to think that in the instance of reflection of the canonic place that takes up the literary space, it is imposed to analyze matters of legibility and visibility.

Keywords: Borges, Canon, Genealogies, Legibility, Visibility.

Recibido: 13 de marzo de 2017

Aceptado: 17 de mayo de 2017

¹ Este texto fue leído como conferencia en el II Simposio de Literatura Argentina, “30 annos sem Borges”, organizado en la Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, en noviembre de 2016. A la fecha está inédito.

No se trataba para mí, desde luego, de usar la secuencia decimal que está de moda ahora en todo el mundo, en los periódicos amarillos sensacionalistas y en las investigaciones, tesis, congresos y mesas redondas del mundo académico; ahora han descubierto que cada década supone un cambio esencial en los modos de ser de las cosas, de las personas, de la cultura, del arte, de la política y de la vida en general.

RICARDO PIGLIA

Me propongo atenuar la fuerza de las afirmaciones de Ricardo Piglia, que comparto, situando mi exposición en el marco en el que se está produciendo este Simposio, dando cuenta de quienes forman parte del grupo que lo lleva a cabo y emplazando la misma de acuerdo al meridiano cultural que, según creo, rige las intervenciones.

Borges ha afirmado que “Todo escritor deja dos obras. Una, la suma de sus textos escritos; otra, la imagen que del hombre se forman los demás” (1986). Partiendo de esa aseveración, es posible pensar que en la instancia de reflexión del lugar canónico que ocupa en el espacio literario se impone analizar tanto cuestiones de legibilidad como de visibilidad.

La lectura crítica de la masa de textos producida por Jorge Luis Borges requiere atender a los modos de constitución de ese corpus; ante todo, el presupuesto teórico de que el nombre del autor funciona como índice de una relación de atribución que no participa de la lógica lineal de la determinación, sino que es el resultado de un dispositivo en el que se trama un conjunto de acciones discursivas de gran complejidad, en el caso de Jorge Luis Borges exige un relevamiento específico. En la actualidad, su obra aparece como un conjunto en continua ampliación. A los textos editados du-

rante su vida, se han ido agregando otros aparecidos después de su muerte, entre los que se registran considerables diferencias; Borges al momento de publicar sus sucesivas *Obras Completas* excluyó *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*; es decir, manifestó su voluntad de que esos textos no se reeditaran. En cambio, en relación con otros como las compilaciones de sus prólogos a diversas colecciones, la de sus reseñas en *El Hogar*, sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras, sus conferencias y ensayos inéditos, que aparecen de tanto en tanto, no ha habido de su parte ninguna restricción, pero tampoco ninguna tentativa de publicación o reedición. Este año, Sudamericana publicó *El tango*, que recoge cuatro conferencias que dio Borges en octubre de 1965, rescatadas de una grabación hecha por uno de los asistentes.

De lo anterior se infiere que, cuando se aborda el estudio de la obra de Jorge Luis Borges, el nombre del autor apunta a un referente que desbarata cualquier posibilidad de concebir un cierto estatuto de identidad uniforme. Hay suficientes indicios para considerar que las instancias de enunciación aparecen diversificadas al menos en dos constelaciones: un primer conjunto que comprende todos los textos que publicó en vida, en el que la heterogeneidad enunciativa opera sobre el principio constituido en torno de la voluntad del escritor para hacer circular su obra, y un segundo conjunto en el que la posición enunciativa es compartida por aquellos que, en tanto herederos o albaceas, disponen de los textos inéditos o excluidos amparados en la delegación testamentaria de la propiedad intelectual de los mismos. No he considerado las obras en colaboración, porque a excepción de las que ha publicado con Adolfo Bioy Casares,² el resto son antologías o los autores que suscriben

² Michel Lafon y Benoît Peeters, en *Escribir en colaboración*, exponen acabadamente que los textos firmados ya sea por Borges y Bioy o bien H. Bustos Domecq o B. Suárez Lynch despliegan una poética que entrelaza los rasgos propios de los dos para constituir una identidad diferente.

los volúmenes junto a Borges deben a esa circunstancia el haber permanecido en la memoria; además de ser un conjunto heterogéneo de una variedad dispareja, relativa tanto a la temática como a la rigurosidad de los ensayos. En esta presentación, me centraré únicamente en el corpus de obras publicadas en vida del escritor.

El dispositivo de atribución de los textos a un nombre propio que los reúne y los identifica se funda tanto en una operación crítica como en una maniobra trascendental. El componente trascendental y teológico, que inviste al nombre Borges para otorgar unidad a sus textos, supone la elaboración de un relato que diseña un recorrido que reformula la pluralidad reduciéndola a una uniformidad progresiva; por lo tanto, ese relato es un aspecto medular para la reconsideración de la relaciones entre su escritura y su vida.

En el corpus de textos producidos por Borges es dable señalar diferentes puntos de desvío, en los cuales aparecen ciertas escisiones y/o rupturas que proyectan sus búsquedas de innovación y constitución de espacios compartidos de contemporaneidad en oposición a lo pre-visto; pero es necesario advertir que esos contrastes no remiten a una concepción única de contemporaneidad que les otorgue coherencia y homogeneidad. La relación entre textos y figura del autor en su obra está atravesada tanto por las diversas posiciones en el espacio canónico y en el ámbito público que va ocupando Borges a lo largo del tiempo como por las transformaciones que se producen en su escritura; se impone, entonces, la necesidad de establecer, desde la perspectiva histórica, los diferentes modos de concebir esa relación y cada uno de sus términos, que no pueden ser pensados como inalterables sin falsearlos, pues aparecen en constante mutación de acuerdo con los diferentes contextos sociohistóricos en los que se producen y con la economía general de los discursos en los que los constituyen.

A lo largo de más de sesenta años, Borges participó en un número relevante de debates en torno de la literatura argentina y, en

todos los casos, sus intervenciones han sido insoslayables, tanto para acordar con ellas como para refutarlas. Asimismo, ha actuado fervorosamente en el ámbito político, de modo que la composición de su imagen pública está atravesada por aspectos ideológicos, vinculados a las coyunturas históricas correspondientes. La extensión del lapso al que hago referencia me habilita para retomar otro de los motivos borgeanos: las figuras del escritor, como los géneros y los valores que articulan el espacio literario, no son esencias intemporales.

Borges y la nueva generación, de Adolfo Prieto, aparece en 1954 y es el primer libro enteramente dedicado a su obra. En ese ensayo se expone una serie de tópicos que siguen teniendo vigencia al reflexionar sobre Borges. “Como en Lugones, y quizá en mayor medida que en Lugones, se nota un desajuste entre el valor auténtico de la obra y el volumen que desplaza su prestigio de autor. Borges como Lugones, es más un fenómeno de presencia que el autor de una obra intrínsecamente valiosa” (Prieto, 1954).

Prieto argumenta en contra de la canonización fundada en el prestigio como categoría individual, porque eso supone suspender la posibilidad de pensar una obra en el marco de la historia de la literatura. La puesta en canon de Borges se juega entre la visibilidad de su figura como autor y la legibilidad de su obra.

El deslinde que implica toda periodización es lo que emerge del control sobre la narración que las expone. La sucesión de períodos es un constructo, el cual, más que enunciarlo como una revelación, señalo con el objeto de pensarlo en tanto que protocolo necesario.

He tomado como punto de deslinde, en la obra literaria de Borges y en la conformación de su figura de autor, una fecha tentativa datada a mediados de los años cincuenta. Trataré de fundamentar esa decisión, que puede ser tan arbitraria como tantas otras. A sabiendas de que todo período tiene una consistencia imaginaria en el sentido de que llega a tener cierta solidez sólo cuando se la sos-

tiene argumentativamente y, consecuentemente, se da cuenta desde qué perspectiva se la está proponiendo. El deslinde no se funda en un trazado de corte quirúrgico, más bien designa un período relativamente breve en el que se pone de manifiesto un cambio de dominante que puede condensarse en un hecho que atraviesa tanto su vida como su obra: la ceguera.

“Durante toda mi vida llegué a las cosas después de haberlas transitado en los libros” (Borges, 1983). “No recuerdo ninguna época en que yo no hubiera sabido leer” (Borges, 1996). “El verbo leer, como el verbo amar y el verbo soñar, no soporta ‘el modo imperativo’. Yo siempre les aconsejé a mis estudiantes que si un libro los aburre lo dejen; que no lo lean porque es famoso, que no lean un libro porque es moderno, que no lean un libro porque es antiguo. La lectura debe ser una de las formas de la felicidad y no se puede obligar a nadie a ser feliz” (Borges, 1983). “Cada vez que un libro es leído o releído, algo ocurre con ese libro” (Burgin, 1974).

Las citas de Borges a propósito de la lectura podrían multiplicarse indefinidamente; la ceguera transformó su relación con los libros, con la materialidad de la página y tuvo una incidencia decisiva en la continuidad de su obra. No es lo mismo la situación de inmersión en la soledad de la lectura que avizora mundos e ideas imaginarios a través del ojo, que la pasividad de la escucha de la lectura de otro, con todas las mediaciones que supone tal pasaje. Si eso es importante en el orden de las vivencias íntimas, en el proceso de puesta en escritura, la imposibilidad de leer directamente ha tenido un impacto determinante en su obra. La ceguera se convirtió en uno de los tópicos de su literatura y, correlativamente, produjo una notable transformación en la materialidad de su trabajo literario.

En la construcción de su figura pública, Borges fue mutando del polemista feroz, del ironista ofensivo, del estratega que diseña celadas lúcidas en sus batallas retóricas, a un rol más atenuado de

hombre austero, de cordialidad distante, dependiente de la compañía de los otros, que exponía su sabiduría en cláusulas tan inteligentes como cristalizadas por la repetición. Se transformó en un conferencista que fue haciendo de cierto titubeo una marca de estilo, un entrevistado dispuesto a una serie de largos diálogos radiofónicos (en los que se dirigía a un público que en su gran mayoría lo conocía pero no lo había leído) y que podía repetir como logotipos una serie de refranes inteligentes que llevaban su marca en el orillo.

A principios de 1945, llega a las librerías de Buenos Aires *La bestia debe morir*, de Nicholas Blake, el número uno de la colección *El Séptimo Círculo* de la editorial Emecé. La tapa era del pintor cubista José Bonomi y sus creadores, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, figuraban como directores. La marca de distinción del *El Séptimo Círculo* será desde ese momento inaugural el riguroso y exquisito criterio de selección, a lo que se sumaba la minuciosa corrección de las traducciones. Bajo la dirección de sus fundadores se publicaron más de 130 títulos a lo largo de diez años. La ceguera de Borges se constituyó en una barrera infranqueable para que el binomio pudiera seguir con la tarea, la cual exigía una atenta búsqueda en el amplísimo espectro de publicaciones que forman parte del género policial. A mediados de los años cincuenta, Carlos V. Frías se hará cargo de la continuidad de la colección. Casi simultáneamente, la editorial Emecé comienza la publicación de sus primeras *Obras Completas*, nueve volúmenes que aparecen entre 1953 y 1960.

El deslinde que produjo la ceguera es casi contemporáneo de un hecho histórico importante para Borges: la caída del peronismo y la toma del poder de un gobierno de facto tras el golpe militar del 55. En esa circunstancia traumática, se ha desplazado al enemigo con el que había se confrontado porfiadamente. En su conferencia “La ceguera”, Borges dice: “Para los propósitos de esta conferencia

debo buscar un momento patético. Digamos, aquel en que supe que ya había perdido mi vista, mi vista de lector y de escritor. Por qué no fijar la fecha, tan digna de recordación, de 1955. No me refiero a las épicas lluvias de septiembre; me refiero a una circunstancia personal.” Lo que considero relevante, además de la fecha, es el señalamiento de que esa circunstancia provocó un cambio en su estatuto de lector y de escritor, lo que implica una profunda transformación en su modo de relacionarse con los textos escritos y leídos.

Un poco antes y poco después del corte al que aludo, sus textos comienzan a ser traducidos: a principios de los cincuenta, Paul Verdovoye traduce *Ficciones* (*Fictions*) al francés, versión que lleva prólogo de Néstor Ibarra; un par de años después, Roger Caillois publica *Labyrinths* (traducción de algunos cuentos de *El Aleph*), para después constituirse en uno de los difusores internacionales más destacados de su obra; en 1962, A. Kerrigan traduce al inglés *Ficciones* y, del mismo modo, en 1964, Donald Yates y James E. Irby algunos de sus cuentos y ensayos en un volumen titulado *Labyrinths*.

Entre la legibilidad de su obra y la visibilidad de su figura se va ir tendiendo una distancia cada vez más profunda; su escritura y sus apariciones públicas tendrán una notable divergencia con la etapa anterior. Sus intervenciones van a privilegiar la vía oral, a través de entrevistas, programas de radio y televisión, conferencias: sin embargo, su trabajo concreto en los textos será muy diferente, dependiendo de la lectura en voz alta de los otros y del dictado de los que iba elaborando. Desaparece la reescritura porque la oralidad entrecruzada reemplazará esa dimensión fundamental de su obra.

De lo expuesto, propongo un postulado. La dimensión canónica de Borges depende de dos factores: por una parte, la valoración de su obra en diversos campos de legibilidad y, por otra, la difusión

de su figura pública en un ámbito mucho más extenso que el de sus lectores propiamente dichos.

El espacio literario más que una referencia a algo concreto o una esencia trascendente, nombra un proceso de prácticas, disposiciones y creencias, atravesadas por un complejo entramado de fuerzas en pugna, que se articulan en formas de alianzas, contradicciones, exclusiones y solapamientos, constituyéndola como un conjunto productivo y cuya historicidad, es decir, su materialidad sociocultural, no se puede negar.

El espacio literario, siempre sujeto a variaciones y en constante proceso de mutación, se constituye socialmente a partir de una dinámica de relaciones entre diversos modos de legibilidad y de visibilidad, en gran parte heredados pero en constante alteración y transformación. Esos campos de legibilidad y de visibilidad hacen socialmente perceptibles a objetos, sujetos, valores e instituciones que son identificados y/o reconocidos como literarios.

La diversidad de modalidades de lectura y los discursos que las teorizan establecen una distinción entre los textos, escritores, poéticas, a los que se hace participar de la literatura, y aquellos que quedan ya sea en sus márgenes o bien formando parte de otros espacios discursivos como la filosofía, la ciencia, la religión, entre otros. Las operaciones que constituyen esa demarcación nunca han conseguido como resultado la instauración de un único límite nítido y estable, puesto que junto con las dificultades propias de la distinción, los criterios que las sustentan han estado sometidos a profundas variaciones históricas. Por esa razón, las exclusiones o las incorporaciones de la especificación de lo literario a lo largo de las sucesivas épocas se instalan en el presente a partir de formas complejas: a veces como supervivencias naturalizadas, otras como desplazamientos e incorporaciones desde y hacia otros espacios sociales.

La legitimación en el espacio literario argentino está íntimamente vinculada a la heterogeneidad de los focos de construcción de legibilidad y de visibilidad, desde los que se van haciendo tangibles hasta las disposiciones y las creencias que legalizan lo literario, ya sean textos, protocolos, poéticas, escritores o instituciones. Las instancias legitimadoras son muy disímiles, a veces el recorte que cada una de ellas impone coincide parcialmente con el de las otras, otras veces entran en contradicción y debate. En los distintos focos los criterios varían; por lo tanto, diseñar un mapa aproximado de su configuración supone reflexionar sobre la particular circulación de los textos en ellos y, correlativamente, revisar las variantes que esa indagación tiene en relación con el sistema de periodizaciones y los dispositivos en las instituciones literarias que las ubican y legalizan. Es difícil caracterizar la enorme complejidad y variedad de las modalidades de lectura que participan en las prácticas sociales. Aquello que cada época considera canónico conforma un régimen de legibilidades específico. Lo que en otros términos significa: prácticas, disposiciones y creencias, entramadas con conjuntos de procesos históricos, culturales y epistémicos, arraigados en la relativa estabilidad que le otorgan las instituciones que establecen y legislan las continuidades y las discontinuidades.

En función de esas fuerzas históricas e historiables, a menudo contrapuestas, la legibilidad no forma un todo indiferenciado e inalterable sino que se modifica y transfigura en cada período. A pesar de ello, las transformaciones no suponen la liquidación de los modos anteriores sino su integración en un nuevo campo de relaciones.

Sin la pretensión de una fina exhaustividad, y más bien movido por el trazo grueso del esquema urgente, distingo tres campos de legibilidad en el espacio literario argentino. Necesariamente debo apuntar dos salvedades, la primera es que me voy a referir a un lapso acotado de la producción literaria de Borges, poniendo el

acento en el período posterior a su muerte hasta el presente, situándola en un contexto más amplio que abarca la obra del escritor argentino; es decir, no es una conceptualización a-histórica sino esquemática porque articula tres campos de legibilidad que, más allá de las variantes que los han atravesado, exhiben un grado de estabilidad que permiten distinguirlos; la otra salvedad es genealógica, porque debo reconocer mi deuda tanto con el concepto de campo electromagnético de Joseph John Thompson como con el de campo intelectual de Pierre Bourdieu.

El primero de esos campos (el ordenamiento es una exigencia de exposición y no de jerarquización) es el de la crítica literaria producida en el ámbito universitario. Prefiero nombrarla de ese modo, a pesar de que con frecuencia se le asigna el mote de académica que es diferente, si lo menciono aquí es sólo para problematizarlo. La atención y la valoración que recibe la obra de Borges en este campo están centradas en todas sus variables y matices, mientras que, en particular, su figura pública es objeto de estudio como una construcción en la que las intervenciones de Borges han sido decisivas. En uno y otro caso, el concepto de operaciones es pertinente para caracterizarlas; no obstante, como un desvío necesario, detallo algunas de las acepciones que participan en su significación, en particular, las constelaciones semánticas relacionadas con la cirugía, con la matemática y con lo militar, en sus sentidos de cálculo (en orden a la estrategia y la confrontación en las batallas polémicas) y de incisión (que asegura el pasaje del exterior al interior de los cuerpos). La crítica que circula en las cátedras, en las revistas académicas, en los trabajos de investigación, en los congresos y simposios que reúne a los críticos vinculados a la universidad, es un foco con un radio restringido con valores y reglas específicos en juego, con ritmo e incidencia propios de su actividad; pero también con una permanencia asentada en trabajos de una circulación menos sujeta a los vaivenes cambiantes del presente inmediato. La

cuestión principal es la duración. El mundo capitalista funciona sobre duraciones cada vez más cortas, y lo digital ha agravado esa situación. La aceleración hace que todo lo que resiste y mantiene una determinada duración se convierta en algo que está de más. Como desvío del asunto principal de esta conferencia, es posible señalar que la insistencia acerca de la crisis de la crítica literaria está, de algún modo, vinculada a esa circunstancia.

El segundo de los campos que considero, es de los lectores avezados que pueden provenir del áreas de humanidades: filósofos, historiadores, psicoanalistas (en particular en los últimos años de su vida, Borges fue muy requerido en ese ámbito); los cuales pueden participar de la universidad y de otras formas de institucionalización, pero que sus intervenciones no tienen el mismo impacto en el espacio literario que la crítica universitaria. Con matices de diferencia de ese subconjunto, se puede agrupar en otro la lectura de los escritores, que forma una dimensión relevante y de notable importancia para el espacio literario, tal como es la legitimación de los escritores por los propios escritores, la circulación de los textos en los grupos de contemporáneos, las diversas modalidades de rescate o rechazo de aquellos que constituyen o no el canon tradicional; en definitiva, la legitimación que supone para todo escritor la permanencia de los restos de su poética en la escritura de los otros. En esta zona, hay superposiciones. Jitrik, Viñas, Piglia, Saer, Link, Kohan, Vitagliano, participan de los dos campos mencionados, son tanto escritores como profesores universitarios. A pesar de todo, sostengo la diferencia pues sólo constituyen una porción reducida pero muy visible de una franja más amplia y sin tanta exposición. Este campo, que reúne dos subconjuntos con notables diferencias entre sí, lo he considerado como una unidad porque ambos dependen de la mediación de la crítica universitaria para producir efectos duraderos en el canon.

Finalmente, considero un campo de legibilidad que abarca a los lectores en general, sin especificación, en el que las variantes son múltiples, pero en el que se puede distinguir una característica: la incidencia de la figura del autor; en particular cómo el último Borges tiene una mayor relevancia que los dos anteriores.

Creo que un modo adecuado de presentar el esquema es exponiéndolo a partir de la figuración de un mapa topográfico en el que la intensidad del color marque las elevaciones de terreno, en sintonía con la verticalidad jerárquica de todo canon. El diseño de la canonización de Borges revela, en una primera mirada, que los tres campos de legibilidad comparten esa valoración, pero con matices diferentes.

El mapa como constructo, junto con el terreno cartografiado, expone la perspectiva desde la cual se produce, que el norte esté arriba del sur en los mapamundis es más producto de una jerarquía ideológica que de un dato físico, por igual razón el meridiano de Greenwich aparece en el centro de los planisferios. Los tres campos de legibilidad que trato de visualizar como un mapa tienen como meridiano a Buenos Aires; en todo caso, me hago cargo de lo que esa afirmación supone en la Argentina, pero a pesar de ello, la sostengo como petición de principio. En los tres campos se dan diferentes modulaciones de intensidad del color con el que señalo el valor canon.³

³ A propósito de la publicación en *La Gaceta Literaria* de Madrid de un artículo de Guillermo de Torre en el que proponía que Madrid debía ser considerado como “el meridiano intelectual de Hispanoamérica” por su influencia cultural e idiomática. La idea suscita una activa polémica, en particular en la revista *Martín Fierro* que dedica al tema dos números, uno centrado en dar respuesta a la nota de Guillermo de Torre y el otro dedicado a las opiniones de escritores españoles. Más allá de los pormenores que exponen las diversas actitudes polémicas, es evidente que, en los años 30, ya se ha sedimentado y consolidado un inmovible consenso en torno de la autonomía del espacio literario argentino. La posición que Borges y Arlt proponen es un adecuado compendio

Desde mediados de los sesenta, hay un corriente crítica en la Argentina que piensa la hegemonía canónica de Borges desde una perspectiva alternativa que evidentemente la perturba en su monumentalidad; es decir, la certeza ampliamente compartida que atraviesa el espacio literario argentino es el reconocimiento de Jorge Luis Borges como centro de un capital simbólico canónico sin fisuras, que lo constituye en una figura única de proyección universal. El estudio crítico de la obra de Macedonio Fernández produce una serie de perturbaciones que conmueven esa certeza; ante todo, la instalan en un proceso de cuestionamiento que, al menos, trastornan la emergencia de los valores atribuidos a una fuente personal y única; por lo tanto, permiten pensarla como parte de un proceso que excede una trayectoria individual.

Y luego, centrando su mirada crítica sobre el eje de las genealogías literarias, apunta al relevamiento de las tensiones que se producen entre la instancia de escritura de los textos –que es datable con cierto grado de precisión y que, además, supone acontecimientos que, como tales, son factibles de ser ordenados en sucesiones más o menos continuas– y las diversas modalidades de lectura de esos textos, discontinuas, atravesadas por múltiples variantes que, de algún modo, son cifra de los cambios, núcleos sobre los que la historia literaria centra su interés. Esas tensiones, a su vez, están condicionadas por los contextos culturales en los que se producen; así en la actualidad se ha ido acentuando la importancia de un conjunto de dispositivos que regulan la circulación de textos literarios orientada por un conjunto de técnicas de *marketing* –promoción del autor como figura atractiva, lanzamiento de títulos con estrategias que apuntan a crear expectativas de consumo, entre

de la autoconciencia en torno de una identidad lingüística y literaria, y consecuentemente de su densidad e importancia, lo que los habilita a tomar distancia de cualquier pretensión de dominio hegemónico o de caracterización ancilar de literatura argentina.

otras— que la igualan a muchos productos de consumo masivo. La obra de Macedonio Fernández se constituye por fuera de esos circuitos, pues algunos de sus textos han aparecido póstumamente en editoriales que no aseguraban una promoción publicitaria que alentara una repercusión previa. A pesar de ello, genera un interés crítico notable, que como decía más arriba, tiene un linaje que va desde los finales de los años sesenta con los trabajos de Ricardo Piglia, Noé Jitrik, César Fernández Moreno, que se continua en Alicia Borinsky, Horacio González, Ana María Camblong, Mario Goloboff y, en últimos años, con Daniel Attala, Mónica Bueno, Elena Vinelli, entre otros.

Si esta constatación es válida en el campo de legibilidad de la crítica universitaria, en el segundo de los campos que he marcado, Germán García y Luis Guzmán aparecen como dos ejemplos significativos de esa postura en tanto que partícipes del campo psicoanalítico y escritores. En mayo de 1964, Rodolfo Walsh le escribe a su amigo, el crítico literario y traductor de Borges, Donald Yates, lo siguiente:

¿No sé si te he hablado de Macedonio? Si no lo he hecho, debo hacerlo ahora. Macedonio es, en el consenso secreto de los intelectuales argentinos, nuestro más positivo genio y tal vez nuestro único genio. Con esto quiero decir que su genialidad es mayor que la de Arlt, Quiroga y el propio Borges, cuyo enorme talento es principalmente adaptativo, mientras que el de Macedonio era la brillantez en sí, la cosa original y nativa, sin reflejos ajenos.... Digo que el prestigio de Macedonio es subterráneo y reducido a nuestros intelectuales [...] (Walsh, 2013).

Esa postura se reitera en Héctor Libertella, en Julio Cortázar, cuya *Rayuela*, entre otros de sus textos, tanto le debe a Macedonio. Ricardo Zelarrayán denuncia provocativamente y en términos directos la operación crítica de Borges para desplazar a Macedonio y

se anima hiperbólicamente a decir que Macedonio es más importante que Joyce en la historia de la novela.

Como aproximación al tercer campo de legibilidad que he propuesto, el de los lectores en general, la idea que expone Borges en “Sobre los clásicos”, en *Otras inquisiciones* (Borges, 1952), aparece como un principio provocador. Allí apunta que un clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones a lo largo del tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Lo clásico, aquí podría equiparlo a lo canónico; sería un fenómeno de lectura o de decisión de lectura o de modo de lectura. Los clásicos implican identidades: una nación elige una obra como su representante. Voy a compararlo con una cita de una conferencia de Juan José Saer:

Estamos viviendo una época curiosa en la cual los especialistas quieren ser probados por los legos, e incluso a veces no desdénan recibir sus lecciones. Y en el caso de Borges, son los legos, los que parecieran tener influencia determinante en su valoración, mayor aún que la de los especialistas e incluso mayor que la que debería emanar de los textos mismos (Saer, 2000).

Hay una inquietante coincidencia entre las dos posturas. Dicho esto, según considero, en este campo de legibilidad pesa de manera decisiva la idea borgeana que sostenía que la imagen de un escritor era un prejuicio que marcaba intensamente el acto de leer, de modo que las variaciones en esa imagen del escritor se corresponden con fuertes cambios en los modos de lectura.

Vuelvo sobre el mapa topográfico. El color elegido para señalar la intensidad de la altura que alcanza la canonización de Borges es compartida por los tres campos de legibilidad, pero los tonos son diferentes, mientras que en la crítica universitaria y en el de los lectores avezados la intensidad del color puede aparecer vetada (por

la tensión con la obra de Macedonio), en el campo de legibilidad más generalizado la intensidad del color se debe más al reconocimiento que impone la figura del escritor que a la lectura de la obra. Para ese modo de lectura, Borges se ha constituido en un ícono que representa la argentinidad en la literatura como Eva Perón y el Che Guevara, en la política, Maradona y Messi, en el deporte.

Trataré de completar este acercamiento con una tentativa de historización, también esquemática, del proceso de canonización de Borges. Al retomar el deslinde, que he situado en un lapso que tiene como punto nodal el acontecer de su ceguera, puedo señalar que cuando en 1961 recibe, junto con Samuel Beckett, el premio *Formentor*, coincidentemente, es invitado por la Universidad de Texas, donde dicta cursos e inicia un periplo por las universidades más importantes de los Estados Unidos en las que pronuncia un ciclo de conferencias. Estos son índices muy nítidos que demuestran que se consolida y expande la valorización de su obra. Sin embargo, ésta ya llevaba más de una década de reconocimiento en Francia, por lo que inicia un recorrido ascendente que la va situar definitivamente en lo que Harold Bloom ha llamado *El canon occidental* y Pascale Casanova *La república mundial de las letras*.

En relación con la historia de la canonización interna al espacio literario argentino, en los años 60 se produce un cambio cualitativo en los modos de lectura crítica. El impacto de la oleada que inició el estructuralismo y el ascenso en la consideración de los discursos que se reúnen bajo la denominación común de teoría literaria, dan lugar a una renovación en el campo de los estudios literarios en la Argentina, la cual fue correlativa al impulso que provocó la difusión alcanzada por la literatura latinoamericana en aquellos años. La obra de Borges dejó de analizarse en relación con el contexto nacional y para ser leída desde la idea de que su configuración no se tramaba en el orden del sintagma sino en la apertura a los paradigmas, lo que era un indicio relevante de que

ese palimpsesto era una cifra de la intertextualidad, recién recibida como membrete distintivo de innovación.

En el orden de la visualización de la figura de autor, Borges fue ascendiendo progresivamente una serie de escalones que lo colocaron en lo que hoy se llama una celebridad definida en los términos que asigna *wikipedia*. La celebridad (a veces referida con el anglicismo *celebrity*) o la fama son atributos de personas ampliamente conocidas y reputadas que tienen un alto grado de atención por parte del público y de los medios de comunicación. Una «celebridad» es una «persona famosa».

Si cambiara el meridiano a partir del cual he trazado el mapa de canonización borgeana y lo ubicara en la Universidad Yale de Harold Bloom para reconocer el lugar que ocupa Borges en ese conjunto, o bien, si eligiera el París de Pascale Casanova, ya no tendría la posibilidad de delinear con alguna precisión los diferentes campos de legibilidad; porque sería una tarea inabarcable. En cambio, sí podría plantear dos cuestiones: la primera es que su presencia en el canon se debe más a la apreciación de su obra que a la visibilidad de su figura, que es menos determinante al momento de su evaluación; la segunda es que una revisión de algunos hitos de ese proceso dan entender que hay un núcleo de su obra sobre el que se sostiene esa canonización.

Así, Maurice Blanchot lo tematiza en “El infinito literario: El Aleph”, de 1959; por su lado, Paul de Man en “Un maestro moderno. Jorge Luis Borges”, de 1964, se centra en los cuentos compilados en *Laberynts*; Gerard Genette en “La utopía literaria”, de 1964, aborda los cuentos de *Ficciones* y los ensayos de *Otras inquisiciones*; John Updike en “El autor bibliotecario”, de 1965, lee algunos los cuentos de *Ficciones*, *El Aleph* y ensayos de *Otras inquisiciones* y *El hacedor*; John Barth en “Literatura del agotamiento” de 1967, se refiere en algunos cuentos de *Ficciones* (Alazraki, 1976). En el Prefacio a *Las palabras y las cosas* de 1966, Michel Foucault dice:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía– trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo otro (Foucault, 1967).

También deja constancia de la fuente bibliográfica, “El idioma analítico de John Wilkins”, de *Otras inquisiciones*. Jacques Derrida encabeza uno de los ensayos en *La disseminación* de 1972 con dos citas de “La esfera de Pascal” de *Otras inquisiciones*. Años después, en 1987, durante la presentación del libro de Nicolás Rosa *Los fulgores del simulacro*, Héctor Libertella pronuncia una sentencia tan irónica como acertada: “Mientras nosotros leíamos a Foucault y a Derrida. Foucault y Derrida leían a Borges.”

El núcleo al que me refería más arriba está constituido por los cuentos de *Ficciones* y *El Aleph*, los ensayos de *Otras inquisiciones* y los textos de *El hacedor*.

Tanto en la afirmación de la obra en el espacio literario argentino como en la consolidación de su figura de autor estuvieron íntimamente vinculadas las operaciones críticas que Borges emprendió por diferentes vías. Su intenso trabajo de revalorización de la narrativa policial a través de sus narraciones, traducciones, antologías, ensayos y la dirección de la valiosa colección de *Séptimo Círculo* no puede ser escindido de sus ataques a la literatura psicologista de impronta realista. A su vez, las embestidas contra Leopoldo Lugones serán muy activas mientras su contendiente ocupaba el centro del canon literario; sin embargo, tras su muerte, fueron perdiendo enjundia hasta desaparecer y transformarse en encomios y alabanzas, nunca alejados de cierto tono filoso. En uno y otro caso, el deslinde al que he hecho referencia también permite señalar que la diferencia en la gestualidad borgeana es notable an-

tes y después de la ceguera. Ya consolidado como tótem canónico no volverá a recurrir a su lengua de polemista para el ataque, se situará por encima de esos debates.

Primer corolario

Al pretender un corte y un consecuente deslinde en la producción de la obra literaria de Borges y en la construcción de la figura pública de autor que he localizado a mediados de los años cincuenta coincidiendo con su ceguera, sigue la inferencia de que (tanto para el orden canónico que tiene como eje el meridiano de Buenos Aires como aquellos otros que toman distintos puntos de anclaje para constituir su referencia y articular un canon universal) el núcleo de esa valoración está centrado en la obra de Borges que va desde *Discusión* hasta *El Hacedor*, es decir desde principios de la década del 30 hasta 1960. De esto se desprende la idea de que la obra posterior sigue las huellas y aparece marcada por la iluminación de ese centro que la jerarquiza, y que (salvo en el cuento “La memoria de Shakespeare”) está por debajo de ese nivel de calidad literaria y recibe la atención crítica en un efecto que puede pensarse como una inversión simétrica de lo que alude Borges en “Kafka y sus precursores”.

Segundo corolario

En la mención anterior al canon que tiene como meridiano a Buenos Aires, he tomado en cuenta los dos primeros campos de legibilidad que traté de especificar: el de la crítica universitaria y el de los lectores avezados. Esto porque, en el más amplio conformado por una amplia gama de públicos lectores, la incidencia en la alta valoración de su obra está provocada en gran medida por la canonización de la figura del autor que se ha construido en torno a

Borges más que por la lectura de los textos. Al respecto, comparto la idea de Saer sobre el riesgo que supone el pre-juicio instalado por esa certeza para aquellos que abordan sus textos con afán crítico, porque es posible que sean tentados a ratificar esa situación más que a suspenderla para leer la obra borgeana con cierta distancia de esos presupuestos.

Es relevante señalar que el núcleo en la producción literaria de Borges coincidió con una edad de oro de la industria editorial en la Argentina, lo que potenció su difusión (en particular en el área de Hispanoamérica), dato que no debe pasar desapercibido a la hora de pensar las primeras etapas de su proceso de canonización.

Tercer corolario

Esta exposición comenzó con un epígrafe de Ricardo Piglia y con una promesa de mi parte de atenuar la fuerza y consistencia de sus objeciones. Este “Simposio Internacional Literatura Argentina 30 annos sem Borges” organizado por la Universidad Federal de Santa Catarina ha convocado a especialistas del ámbito universitario. Entre ellos hay críticos argentinos que participan activamente en esas instituciones en su país. Dos de los principales gestores del encuentro son Raúl Antelo y Liliana Reales, profesores argentinos que desde hace años trabajan en la Universidad organizadora. En la Abertura del Simposio ha disertado Noé Jitrik, director de la *Historia crítica de la literatura argentina*, que abarca 12 volúmenes, de los que sólo resta publicar el último, actualmente en prensa; en esa obra únicamente hay dos tomos dedicados exclusivamente a un solo escritor, los de Macedonio y Sarmiento. Uno de los comentaristas con los que ha dialogado Jitrik es, justamente, el director del volumen de Macedonio (Ferro, 2007). Por lo tanto, es posible derivar de lo anterior que, a pesar de que realiza el Simposio en Florianópolis, estará marcado por dos condicionamientos: el pri-

mero es que el meridiano cultural difícilmente se desprenderá de los rasgos específicos del que atraviesa por aquel lejano puerto de América del Sur; el segundo, apunta que esa especificación de ningún modo significa minimizar los aportes que se produzcan en el curso de los tres días por los todos participantes, sino que apunta a explicitar algunos datos que me permiten tomar distancia de la repetición automática y ritual a la que apuntaba la cita de Piglia, acaso mencionada como una tentativa de conjurarla.

Cuarto corolario

En los treinta años sin Borges a los que alude el título de nuestro Simposio, ha habido una serie de innovaciones tecnológicas que han transformado el escenario de los estudios literarios. No me he referido a ellas dado que no eran directamente pertinentes para la aproximación que propongo. Si bien es verdad que la red ha puesto en jaque la autonomía literaria (en términos de institución, no de análisis textual) y que los algoritmos de búsqueda problematizan la posibilidad de establecer con alguna certeza lo que es buena o mala literatura, también han abierto el camino para otros modelos de lecturas críticas, tal como lo demuestran las investigaciones de Franco Moretti; sin embargo, aún no han demostrado capacidad para conmover la estructura jerárquica del canon. La red no constituye, al menos hasta la actualidad, una vía de configuración de una estructura alternativa a ese diseño vertical. Me animo, entonces, a afirmar que las nuevas tecnologías pueden incidir en lo que se va publicando en el presente, intervenir en la circulación de las publicaciones actuales, pero no conmueve el archivo, más bien lo ratifica. En el caso de Borges, la tensión en la valoración de la obra contaminada por la figura del autor adquiere un carácter de refuerzo de la mistificación, en particular en los campos de legibilidad de los lectores en general. La condición de *celebrity*

de Borges contribuye a esa deformación. Esto se amplifica por la propagación de esas figuras en “las redes sociales”, lo que implica asociar el poder económico con el poder de control de la información. En más de un sentido, lo digital significa más control que lo analógico. Esto supone una instancia paradójica en el mundo de lo digital donde todo es calculable, la figura de Borges es potenciada por los algoritmos de búsqueda; pero la obra se sitúa en el espacio literario que es un campo de juegos en el que es imposible conocer a priori sus reglas.

Quinto corolario

En marzo de 2009, el escritor Pablo Katchadjian publicó, en edición de autor y pagando todos los costos, doscientos ejemplares de un libro de cincuenta páginas titulado *El Aleph engordado*. No era éste un experimento aislado, dos años antes había editado *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*. Katchadjian continuaba así con una serie de homenajes a obras clásicas de la literatura argentina, que se sumaban a sus novelas *Gracias*, *Qué hacer* o *La libertad total* en las que daba a leer una poética marcada por la ironía, la reescritura y un lúdico ejercicio metaliterario.

En *El Aleph engordado*, Katchadjian partió uno de los cuentos más conocidos de Jorge Luis Borges y lo intervino (en el sentido en que se suelen “intervenir” obras en el arte contemporáneo). Por ese procedimiento, el texto pasó a tener más del doble del original: de las cuatro mil palabras de Borges pasó a tener nueve mil seiscientas en la versión de Katchadjian.

En diálogo con la posdata de Borges al *El Aleph*, Katchadjian incorporó una segunda posdata, en donde exponía cuál había sido su método de “engorde”: “El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Bor-

ges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde éste.” Katchadjian repartió la mayor parte de los libros entre amigos y allegados, y puso a la venta el resto, a un precio de 15 pesos. Este último acto, en apariencia intrascendente, le traería consecuencias inimaginables al día de hoy.

Tres años después, en 2011, cuando del libro de Katchadjian existía apenas un recuerdo y algunos ejemplares dispersos, María Kodama, viuda de Borges y heredera de todos los derechos de su obra, demandó al escritor por plagio, de acuerdo a la actual Ley 11.723 de Régimen Legal de la Propiedad Intelectual. Lo cierto es que Katchadjian fue sobreseído dos veces, y todo parecía haber concluido, hasta que el 18 de junio de 2015 en la Cámara de Casación hizo eco de la apelación del abogado de Kodama y decidió procesarlo, dictarle un embargo de 80 mil pesos sobre sus bienes y avanzar con la causa. Lo que puede derivar (hecho sin precedentes) en una pena para un escritor argentino de hasta de seis años de prisión.

Dice Borges en “Borges y yo”: “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición.” Sería un redundante pleonismo hacer hincapié en la flagrante contradicción entre los derechos de autor de su viuda y la poética borgeana pero, no obstante, al insistir, algo recogeré.

Traigo a colación una respuesta que dio Daniel Link ante una consulta: “Que Bob Dylan haya ganado el Premio Nobel de Literatura es un índice de la decadencia demagógica de las instituciones de cultura en un capitalismo avanzado, cada vez más cínico y más dominado por las corporaciones de la comunicación”.⁴

⁴ Encuesta de *La Nación*, 23 de octubre de 2016, publicada con el título de “La literatura después de Bob Dylan”.

Acaso sea pertinente reflexionar si la construcción de la figura de autor que Borges compuso a lo largo de los años y que fue adoptando distintas modulaciones, treinta años después ya se ha cristalizado en un logotipo y fuera de toda batalla literaria y polémica se ha convertido en una marca registrada que moviliza la difusión de su obra con propósitos predominantemente comerciales. Lo que inquieta no es sólo el mercado, sino el hecho de que cada vez deviene más totalitario.

Sexto corolario

El gran legado de Borges es su manera de leer. Al concebir la lectura como una dimensión relevante, habilitó una concepción más abierta de la escritura y, por lo tanto, de la literatura. Leer no es un acto pasivo de recepción, es decir, reproducir lo leído del modo más fiel a lo dicho por el autor. Para Borges la lectura es una instancia de transformación de lo leído, un encuentro incesante entre la mano que ha trazado la escritura y el ojo que se desliza sobre las líneas, siempre otras en cada tentativa de la mirada que se anima a atravesar sus márgenes y adentrarse en los sinuosos senderos de la significación. Dice Martín Kohan al respecto:

Era su idea de la originalidad, una idea fabulosa por cierto: no la de inventar de la nada, sino la de reinventar algo existente. De este modo la lectura fue equiparada con la escritura: un acto de creación. Y por eso se pudo modificar, a la vez, el concepto mismo de escritura. Escribir es reescribir, producir lo nuevo desde lo ya escrito (Kohan, 2016).

En el curso de mi exposición he distinguido tres campos de legibilidad, los dos primeros, el de la crítica universitaria y el de los lectores avezados, centran su atención en los textos de Borges; mientras que en el tercero, donde convergen múltiples franjas de

lectores, la figura del autor es determinante para su entronización canónica; lo que supone una forma de desvío y de mistificación.

A manera de adenda

Recurro a Maurice Blanchot: “Cada vez que el artista es preferido a la obra, esta preferencia, esta exaltación del genio, significa una degradación del arte, el retroceso ante su potencia propia, la búsqueda de sueños compensatorios” (1969).

Como antes hice con el epígrafe de Ricardo Piglia, ahora me propongo nombrar una circunstancia para tratar de desviarla. Sólo con una cita de Borges:

Releo estas negaciones y pienso: ignoro si la música sabe desesperar de la música y el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime (Ed.), 1976, *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus.
- Blanchot, Maurice, 1969, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós.
- Bloom, Harold, 1995, *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- Borges, Jorge Luis, 1927, “Alfonso Reyes. *Reloj de sol*”, en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, M Gleizer.
- _____, 1952, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur.
- _____, 1981, *Siete noches*, Buenos Aires, FCE.
- _____, 1983, *Borges el memorioso. Conversaciones con Antonio Carrizo*, Buenos Aires, FCE.

- _____, 1986, “Prólogo”, en Lord Dunsany, *El país de Yann*, Madrid, Siruela.
- Burgin, Richard, 1974, *Conversaciones con Borges*, Madrid, Taurus,.
- Casanova, Pascale, 2001, *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama.
- Derrida, Jacques, 1975, *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- Ferro, Roberto, 2007, *Macedonio*, vol. 8, *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé.
- Foucault, Michel, 1967, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Katchadjian, Pablo, 2009, *El Aleph engordado*, Buenos Aires, Imprenta argentina de poesía.
- Kohan, Martín, “Lectura borgeana”, *Perfil*, 25 de junio de 2016.
- Lafon, Michel y Benoît Peeters, 2008, en *Escribir en colaboración*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Moretti, Franco, 2016, *Lectura distante*, Buenos Aires, FCE.
- Prieto, Adolfo, 1954, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras Universitarias.
- Saer, Juan José, 2000, “Borges como problema”, en *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós.
- Sorrentino, Fernando, 1996, *Siete Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, El Ateneo.
- Walsh, Rodolfo, 2013, “Carta a Donald Yates”, en *Cuentos completos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Héctor Libertella, de la narración al ensayo. Una poética de la ficción teórica

Héctor Libertella, from narration to essay. A poetics of theoretical fiction

Silvana López
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: Inscripta en la genealogía de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges y José Lezama Lima, la escritura de Héctor Libertella es una poética de la reescritura, de la exhibición desaforada de que la literatura es una operación de lectura, recorte y apropiación de lo ya escrito, y de la literaturización de esa lectura. Esas operaciones son el caballo de Troya con las que Libertella trastorna los conceptos del realismo y las categorías de la metafísica proponiendo una literatura de la huella, descentrada, que se disemina y desvía a una multiplicidad sin dejarse reducir a una forma con un sentido único. Denunciados por Nietzsche como construcciones, la lengua, el sujeto, la forma, el tiempo, el espacio, son perturbados por la escritura libertelliana mediante maniobras citativas, intertextuales y transgenéricas.

Palabras claves: Libertella, reescritura, huella, realismo, metafísica.

Abstract: Belonging to the genealogy of Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges and José Lezama Lima, the writing of Héctor Libertella is a poetry of re-writing, of the outrageous exhibition that literature is an operation of reading, cutting and appropriation of what has already been written and of the literaturization of that reading. These operations are the Trojan horse with which Libertella disrupts the concepts of realism and the categories of metaphysics proposing a literature of the trace, decentered, that spreads and redirects to a diversity without being reduced to a form with a unique sense. Denounced by Nietzsche as constructions, the language, the subject, the form, the time, the space, are disturbed by the Libertellian writing by means of citations, intertextual and transgeneric maneuvers.

Keywords: Libertella, Rewriting, Trace, Realism, Metaphysics.

Recibido: 05 de marzo de 2017

Aceptado: 23 de abril de 2017

LIFTING. La reescritura sería el arte de darle naturalidad a lo muy trabajado[...] ese trabajo siempre dejará un resto de artificio, como la sensación de un cuerpo orgánico, pero con huesos o varillas de metal adentro [...] un robot que lleva a cuestas el viejo fantasma llamado literatura.

HÉCTOR LIBERTELLA, *El árbol de Saussure*

Hablemos de reescribir, actividad que exacerbaba la condición fantasma del escritor. Su antología personal, por ejemplo, ya no vendrá de libros, ni tendrán sus Obras Completas rastro o huella de obra alguna.

HÉCTOR LIBERTELLA, *Zettel*

Cero

Memorias de un semidios, El árbol de Saussure, La arquitectura de un fantasma. Una autobiografía, El lugar que no está ahí, Zettel, de Héctor Libertella, publicados entre 1998 y 2010, conforman una red textual en la que la reescritura aparece como un hilo conductor que domina su poética. Si la reescritura es un proceso que retoma o vuelve sobre la productividad de un texto anterior para configurar otro que despliega una organización y espacialidad diferente, estableciendo interrupciones y persistencias con la textualidad sobre la que ha operado, la poética de Héctor Libertella puede ser leída como un complejo entramado de tematizaciones de las diversas instancias de ese proceso de reescritura. El escribir aparece como una modalidad exhibida del reescribir, particularidad que le imprime a los textos una productividad con múltiples entradas y salidas que conlleva la puesta en escena de una escritura de la huella, de una escritura como proceso en el que se encuentran implicados: la lectura, la escritura y la exhibición de esa lectura/

escritura; los procedimientos formales y temáticos de transformación de los lenguajes en materia literaria; la condición fantasma del escritor; la configuración de una poética que se muestra como una literatura de segundo grado y que, en su artificialidad, pivotea entre la ficción, la crítica y la teoría, entre la tradición y la fundición de la letra antigua, entre la literatura latinoamericana y la literatura legitimada por el canon occidental, entre el mercado literario y la mónada o pequeño cepo gramatical encerreado en el que late desnuda la literatura. Perturbar la escritura del realismo y de las representaciones del *logos*, “matar” al autor, soltarle la mano al lector y dejar que la escritura, fragmentaria, discurra por la página en blanco para trastornar el libro y su paginación romántica también.

Una poética de una literatura de segundo grado puede leerse desde la primera novela publicada de Héctor Libertella, *El camino de los hiperbóreos*¹ debido a que la escritura libertelliana se constituye a partir de un entramado de textos provenientes de la biblioteca, de la tradición y de la reescritura de sus propios textos, insistiendo en la “incesancia”² de la huella, en el rastro y en la retención de una presencia siempre diferida. Ese proceso de reescritura se realiza a través de diversas operaciones, en algunos casos, se expande el

¹ *El camino de los hiperbóreos* gana el Premio Paidós de Novela, en 1968. Héctor Libertella cuenta en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006) que escribió sus novelas *Tarde para llorar* y *Agentes de la venganza*, entre los once y catorce años; otros textos comienzan a circular bajo la impronta efervescente de la década del sesenta, cuando estudia Letras en la Universidad Nacional del Sur, en Bahía Blanca (Argentina), también participa de distintas experiencias en el teatro, el cine y la radio mientras envía sus cuentos y novelas a concursos literarios. Los premios obtenidos –Paidós, Monte Ávila, Juan Rulfo– arman una cartografía de sus producciones y la inscripción en más de un registro (cuento, novela, poema, relato) que expone su literatura.

² Concepto desarrollado por Noé Jitrik en “La palabra que no cesa”, como aquella palabra, giro o construcción que en su retorno, sin cesar, se repiten, desplazando el lugar del significado para significar en un adentro y afuera de la semiosis. SYC, núm. 3, Buenos Aires, Septiembre 1992.

motivo narrativo de una frase a un texto de varias páginas (la serie Magallanes que culmina en *El lugar que no está ahí*, de 2006); en otros, el motivo o fragmento trasmigra de textualidad en textualidad (desplazamientos que se reúnen en Zettel, de 2009), perturbando su pertenencia a un género en particular. Así, la poética de Libertella despliega una cartografía en la que retorna lo “*ya-escrito*” (Barthes, 1997) atravesado por múltiples desvíos y fugas como si su escritura insistiera en el trazo de un centro descentrado en continuo desplazamiento produciendo una maniobra distintiva: el encuentro de la repetición y de la variación de motivos constructivos y temáticos que producen condensaciones y expansiones. Con la impronta de lo propio y de lo ya leído y ya escrito (porque Libertella pone en funcionamiento una teoría de la lectura que no se relaciona con la interpretación sino con la transformación del sujeto lector) el texto se construye como un tejido de huellas, de reescrituras, cuyas operaciones citativas, intertextuales y transgenéricas se plasman en la cinta de la sintaxis mediante maniobras de apropiación, injerto, trasplante, transmigración, transcripción, repetición, desvío, desplazamiento.

Si bien la literatura puede ser pensada como un “proceso”, la poética de Libertella tematiza y exhibe esas marcas. En *El susurro del Lenguaje*, Roland Barthes reflexiona sobre el concepto del “moderno escribir” preguntándose desde cuándo se habrá comenzado a usar el verbo “escribir” como intransitivo, ya que el paso del escritor de ser “el que escribe algo a ser el que escribe, de manera absoluta” constituye un cambio de mentalidad debido a que el uso intransitivo de “escribir” convierte el libro o el texto en un objeto particular. La noción de diátesis, más que la intransitividad, es la que puede dar la clave de ese “moderno escribir” porque designa –en una correlación con la voz activa, media y pasiva– la manera en que el sujeto (escritor) se ve afectado por el proceso (escritura), concluyen-

do que es la voz media la que se corresponde por completo con el escribir de la modernidad:

escribir, hoy día, es constituirse en el centro de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es coincidir acción y afectación, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no ha título de sujeto psicológico [...] sino a título de agente de la acción (Barthes, 1987).

El escritor permanece de ese modo, siempre, en el interior del proceso, como sucede con el narrador proustiano que “tan sólo existe cuando está escribiendo” (Barthes, 1987).

Esa figura de escritor es dominante en la poética libertelliana, su práctica escrituraria se pliega y se despliega en ese interior, en los textos inacabadamente reescritos. Literatura y vida, cuerpo y texto escribiéndose incesantemente. La poética de Libertella problematiza esa “manera” del “absoluto” que indica Barthes debido a que la escritura de Libertella deshace esa categoría cuya posible transcendencia se desplaza a la figura de un escritor singular y a una escritura en la incesancia del devenir. La letra escrita-leída libertelliana no se detiene, sigue en proceso, y cada tanto una versión de ese flujo escriturario se envía a la imprenta y se publica como texto autónomo que establece contactos y diferencias con esa textualidad.³ El escritor que es Libertella, “ encuadrado en la continuidad inesperada de su leer” (como dice Macedonio Fernández) y de su escribir (agrego yo), es figurado en referencias y ensayos críticos de sus amigos: en el prólogo de Marcelo Damiani o los ensayos de Ricardo Strafacce y Laura Estrin, en *El efecto Libertella* (2010), o en

³ Para una lectura de las diversas modalidades de reescritura de Héctor Libertella, ver López, Silvana, “El árbol, la huella y el fragmento. Escritura y lenguaje en los textos de Héctor Libertella” en Revista Letral, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3785>

el texto bellamente escrito de Rafael Cipollini en *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite* (2016):

1. Libertella entendía al libro como un soporte de escritura que sólo concluía con la muerte del escritor. Se había enamorado de la anécdota del pintor nabí Pierre Bonnard, que le contó cierta vez y que menciona al pasar en la página 88 de *El árbol de Saussure* “obras de padecer una interminable ejecución: muy reescritas”. Prestemos atención a los términos: interminable, ejecución, padecimiento. Y por supuesto, reescritura. Hasta los pintores reescriben cuando pintan. Sucede que cuando Bonnard tenía setenta años, sus pinturas eran propiedad del Louvre. Lo que solía hacer entonces, era hacerse pasar por pintor aficionado que deseaba hacer copias de las obras del museo, se mezclaba entre los aprendices con su caballete, y se ubicaba cerca de sus cuadros sin que nadie supiera que precisamente él era el autor. Entonces, cuando los guardianes de sala se distraían, se acercaba a sus propias obras de juventud y las retocaba. Esto le traía problemas con los guardias de sala, que sorprendían in fraganti a un viejo interviniendo obras de arte. A Libertella le encantaba la anécdota. Él sabía que, mientras estuviera vivo, sus libros seguirían mutando, como las pinturas de Bonnard. La imprenta era sólo una estación, una escala —en todos los sentidos del término— Un libro era el resultado de una sucesión de actos nunca menor a: 1. mecanografiar (la mecánica música del tipeo), 2. corregir a mano, volver a mecanografiar, volver a escribir a mano, mandar a imprenta. Retomar el libro impreso —esto no necesariamente era inmediato—. Volvía sobre el libro para reescribirlo, ya no para corregirlo. De acuerdo a su mecánica, la corrección, en un momento bastante temprano, devenía reescritura. Este paso entre corrección y reescritura es fundamental (66).

El proceso de escritor y escritura reescribiéndose, que trastorna la idea de manuscrito porque no hay corrección sino reescritura, se tematiza, como se lee en los epígrafes de este ensayo (las citas del

El árbol de Saussure y de Zettel) o en las cuatro cartas dirigidas a su amigo, el escritor cubano Lorenzo García Vega, en *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, en las que se lee al escritor inmerso en el proceso de lectura, escritura y reescritura, maniobrando y articulando los artefactos literarios, como Clive Langham, el protagonista del film *Providence*, realizado por el actor John Gielgud:

Mi respetado y nunca bien ponderado Lorenzo. La cosa está. Es una enorme laguna, y a sus orillas un bebé muy viejo toma vacaciones, toma vacaciones a orillas de una laguna mental porque es muy viejo, el bebé. Y bebe. Todo el tiempo bebe un chablis frío, como sir John Gielgud en *Providence* (primera carta, 2006).

Escribo —como te anuncié— la biografía del viejo que pude haber sido [...] Hoy es el día exacto de mi cumpleaños, *y no sé si estoy atrás o delante de lo que escribo* (tercera carta, 2006; las itálicas son mías).

Así que acá estoy, aislado desde hace ocho o nueve meses reescribiendo y achicando simultáneamente doce libros y eliminando otros tantos. *Rumbo al impalpable cero*. Encerrado en una pieza de dos metros por tres. Un amigo chistoso observaba ayer que yo camino mi pathos por una celda tan apretada como la horma de mis zapatos.

Mirá, Lorenzo, es un salto sin red abajo [...] Vos me entendés, es un viaje sólo de ida y al final te espera sir John Gielgud con un chablis en la mano (cuarta carta, 2006; las itálicas son mía).

Uno

En el proceso de lectura-escritura-reescritura hay estaciones que se presentan a la lectura crítica como textualidades bisagras en las que pueden distinguirse diversas instancias: uno, la operación de

reescritura con la que comienza el “pro-yecto”⁴ literario: *El camino de los hiperbóreos* (1968) es la reescritura de *La Hibridez* (1965), novela nunca publicada;⁵ dos, la dominancia de la reescritura de sus propios textos a partir de *¡Cavernícolas!* (1985) que tiene a la parodia⁶ como procedimiento constructivo e inicia la aparición de

⁴ Considero la idea de “obra” como “pro-yecto”, con un guion en el medio, para recuperar el sentido de obra que va hacia adelante, que se va haciendo, como propone Roland Barthes en *La preparación de la novela*, en el que reflexiona sobre la novela no como género literario histórico sino como “toda obra donde hay trascendencia del egotismo” (227). Al estudiar las operaciones del “yo del escritor”, dice que la novela no es la expresión de “una forma literaria determinada” sino “una forma de escritura capaz de trascender la escritura misma, de ampliar la obra hasta la expresión total –aunque dominada– del Yo Ideal, del Yo Imaginario”, en esa dirección, sostiene Barthes, la obra es un “Pro-yecto”, es una “obra hacia delante” (228), que se plasma mediante el impulso del trabajo y la voluntad personal del escritor.

⁵ El texto de 1968 no coincide cronológicamente con la temporalidad de los primeros escritos de Héctor Libertella, pues ya tiene publicado y premiado cuentos como “Argumento capital” de 1964 en *Nueve cuentos laureados*; *La hibridez* (1965), obtiene la mención especial *Primera Plana* de Novela Argentina, concurso que se declara desierto, motivo por el cual la novela nunca se publica permitiéndole a Libertella reescribirla con el título *El camino de los hiperbóreos*. La reescritura de *La hibridez* “cuaja” un texto en el que es posible leer el comienzo del pro-yecto libertelliano porque condensa una “carga” que “descarga” y en su “inflexión ordenadora” (Jitrik, 2000) exhibe un conjunto de procedimientos y motivos que, resignificados desde la perspectiva de los últimos textos libertellianos, permiten reconocer las marcas de una poética que singulariza su escritura. En marzo de 2017, saldrá el primer tomo de las obras completas de Héctor Libertella al cuidado de Rafael Cipollini. La versión de *La hibridez* que se publicará es la que ha sido reconstruida siguiendo las indicaciones dejadas por Libertella (no el original de 1965); el texto está compuesto por: *El camino de los hiperbóreos*, fragmentos de *Aventura de los miticistas* y otros fragmentos leídos en otros textos.

⁶ La parodia considerada como maniobra de lectura ligada al horizonte intertextual y a los efectos que provoca en los campos de legibilidad (ver Noé Jitrik en “Rehabilitación de la parodia”, en *La parodia en literatura latinoamericana*, 1993). Mi hipótesis se asienta sobre la idea que la parodia como procedi-

una poética del blanco de la página y el adelgazamiento de los textos mediante una espacialización que resuena en el “impalpable cero” de la autobiografía, o en el “volver a cero y empezar de nuevo” (1971) como “en la mismísima boca de la serpiente que se muerde la cola” (1971) de *Aventuras de los miticistas*.

El camino de los hiperbóreos es el “punto adecuado”, el “*suitable point*” (Said, 1985), cuya estructuración exhibe las marcas con las que Libertella comienza su proyecto literario, operaciones que con repeticiones y variaciones se mantienen constantes en su poética. El texto es una novela de artista que exhibe una voluntad y un querer ser escritor:

Héctor Cudemo circulaba dopado por las calles de Buenos Aires, se sentía como el mensajero de oscuras deidades nocturnas, llevaba sobre su espalda el peso de una triste genealogía de aburridos [...] Sentía incomprensibles todas esas charlatanerías de los gordos poetas oficiales, y andaba por la ciudad con los dolores de parto, embarazado, cargando en su seno un enorme embrión de libro [...] (Libertella, 1968).

Ese embrión es el libro que finalmente se lee, cuya escena de escritura se ha elidido mientras teje en el envés de la “genealogía de aburridos”, un texto plural, multilingüe que problematiza las voces de enunciación y las categorías de tiempo y espacio,⁷ exhibe proce-

miento provoca el repliegue de la letra en un incesante proceso de reescritura. ¡*Cavernícolas!* está compuesto por tres relatos: “La Historia de Historias de Antonio de Pigafetta” que parodia *La primera vuelta al mundo* del cronista Antonio de Pigafetta y de la figura de Fernando de Magallanes; “La leyenda de Jorge Bonino” parodia la biografía del *performer* argentino del mismo nombre y una entrevista a Bonino realizada por Tamara Kamenszain; el tercer relato, “Nínive”, parodia las aventuras de Hormuzd Rassam, el descubridor de las tablillas asirias descifradas por George Smith como la *Epopéya de Gilgamesh*.

⁷ El narrador de la novela es, por momentos, un narrador en primera persona y se identifica como Héctor Cudemo pero, al fragmento siguiente o a la línea

dimientos “citativos”, “intertextuales” y “transgenéricos”⁸ (dibujos

siguiente, se desplaza a un narrador en tercera pocas veces identificable. Esa problematización también se exhibe en el tratamiento de la temporalidad y del espacio. El texto se desplaza del presente al pasado y del pasado, confusamente, al presente. El relato del pasado, los viajes, las experiencias artísticas de Cudemo están enmarcados por la incrustación de pequeños fragmentos en los que Héctor narra y delira desde su cuarto de enfermo, escena con la que se abre la novela. Esa operación de escandir el relato impide precisar si los viajes (hacia el oeste, a Buenos Aires, a la Pampa, por toda la Argentina y América) suceden y son recuerdos del pasado, o son viajes mentales. Se suma a ello la profusión de experiencias narradas, su repetición y expansión, las idas y vueltas, que, sin fechar, impiden organizar cronológicamente los hechos narrados. Un ejemplo de ello se lee en la segunda parte de la novela, “Viajes de H. Cudemo”; ahí, el protagonista se encuentra en su habitación de enfermo, veinte líneas más abajo, cuenta: “Y ahí empezó el largo peregrinaje” (122), a continuación, narra un viaje por la Pampa hacia Buenos Aires, “el chiquero de la Iluminación”, el fragmento se cierra con Héctor nuevamente en la habitación agregando “Y ahora... me hundo en el bosque” (126) del que sale en la Tercera Parte de la novela: “Salimos del bosque, un poco con la idea de haber profanado nuestro orden” (243); entre el ingreso y la salida de ese bosque se injertaron relatos, experiencias de viajes, reflexiones metaliterarias, fragmentos de obras de teatro, entre otros. Asimismo, Roland Barthes, en *S/Z*, señala que el trenzado de las voces “en la masa perspectiva de lo *ya escrito* desoriginan la enunciación” (16).

⁸ La palabra (el texto), dice Julia Kristeva en 1966, “es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee al menos otra palabra (texto)” y es Bajtin el que introduce en la teoría literaria que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro”, instalando la noción de intertextualidad. La citación es un fenómeno de la intertextualidad, en ese sentido, Michel Riffaterre, en “La Trace de l'intertexte”, señala que la intertextualidad no se limita a la presencia de un texto en otro que apela a la memoria del lector sino que junto a la intertextualidad aleatoria hay una intertextualidad obligatoria que se presenta como una “presunción”, una anomalía, como la sospecha de una significación latente, que perdida en el tiempo, la lectura actualiza. Por lo tanto, la citación no implica sólo la cita entre comillas o un cambio de tipografía, signos que señalan la operación de meta-enunciación que involucra el acto de citar, sino un trabajo de lectura –toda cita es en primer lugar una lectura y la lectura, una citación, sostiene Antoine Compagnon en *La seconde main. Ou le travail de la citation*– y una relación interdiscursiva de repetición –un enunciado

y dispositivos de otros lenguajes provenientes del teatro, del cine, de la filosofía, de la música y de las artes plásticas). Una poética en la que la *inventio* se encuentra en la *dispositio* y, dispuesta en forma de fragmento,⁹ despliega lo “informe” y un arte conceptual, para perturbar los modos clásicos del narrar. Dos posiciones de escritor se infieren a partir de la novela, la del *miticista*, que viene a derribar el “libro oficial” como anota en la dedicatoria del *hiperbóreo*, a partir de la cita del *dictus* nietzschiano del título,¹⁰ metaposición que

repetido y una enunciación repitente— que tiende puentes de doble mano entre el texto citado y el texto inserto, en el que las citas que conforman la textualidad son, en muchos casos, sin entrecomillado y, no obstante, ya léidas. La citación se implica con la genericidad en tanto potencia transformadora que produce que un texto no reduplique su género sino que lo modifique. La migración de las citas de un texto/contexto a otros, en la idas y vueltas de sus tematizaciones, provoca movimientos de transgenericidad debido a que las citas insertas en un texto con un protocolo de lectura genérica, se deslocalizan y se injertan en otros textos que exhiben otra performatividad.

⁹ Señalan Lacoue- Labarthe y Nancy, en *El absoluto literario*, que la esencia del fragmento es la “individuación”, en el sentido de indicador de un “proceso”, de un “proyecto”, que no funciona como programa ni como prospectiva, sino como “proyección inmediata de lo que, sin embargo, no acaba” (87). Por una parte, el espacio del fragmento, señala Maurice Blanchot, posibilita la sinergia entre la lectura y la escritura sin que una sustituye o privilegie a la otra ya que el fragmento reduplica la productividad de ambas debido a que “la ley de la una es el entredicho de la otra” (1994); por otra parte, y en la línea de la huella, el pensamiento del fragmento “dice el tiempo como eterna repetición”, la repetición sin origen, repetición que es diferencia y diferencia “que, esencialmente, escribe” (Lacoue- Labarthe y Nancy, 2008).

¹⁰ *El camino de los hiperbóreos* es una cita de *El Anticristo. Maldición sobre el cristianismo* de Friedrich Nietzsche y, sobre todo, es un modo de leer y de tomar posición frente a la literatura. El filósofo hiperbóreo es para Nietzsche un genealogista, un espíritu libre que “emplea el cuchillo” (*Anticristo*), también el martillo, para producir la “transvaloración de todos los valores”, en el sentido de cambiar y sustituir unos valores por otros. Una posición crítica que con preguntas nuevas y “ojos nuevos” viene incluso a poner “en lugar de un error, otro distinto” (*Genealogía*).

en el “moderno escribir”, articula un repertorio de maniobras de fugas y desplazamientos, irreductibles, experimentales, que hacen estallar lo literario.

El comienzo del proyecto literario de Héctor Libertella con esa novela es notorio porque aparece cuando simultáneamente comienzan a circular en París las nuevas líneas de la crítica y la teoría.¹¹ Entre 1965 y 1967, Libertella reescribe *La Hibridez* de cuya productividad resulta *El camino de los hiperbóreos*. En 1967,¹² mientras Libertella escribe una poética de la huella en *El camino de los hiperbóreos*, aparece *De la gramatología* de Jacques Derrida, que teoriza sobre la noción de huella, grama ó *différance*;¹³ en 1968,

¹¹ Surge el ideario de una época mediante la referencia al materialismo dialéctico y al psicoanálisis, teorías a partir de las cuales los integrantes de *Tel Quel* (Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes, Julia Kristeva, Philippe Sollers) se apartan del estructuralismo, del existencialismo y, como tal, de la filosofía de la conciencia.

¹² El texto se abre *in media res* con el dibujo de un calendario del mes de Agosto de 1967 en el que se encuentran tachados los números hasta el 24, día de cumpleaños de Héctor Cudemo, el protagonista de la novela y también cumpleaños de Héctor Libertella, nacido el 24 de agosto de 1945. El tópico del viaje y el de la escritura y la vida, trae otra fecha: “Patria de aborígenes, tierra de flores, yo te sentí desde adentro y me hice un raro fulgor en los ojos [...]. El veintisiete de abril de mil novecientos sesenta y siete, a las cinco de la mañana, salimos con el brioso Carlitos, Sancho del alma, hacia los confines de la ciudad” (1968: 245). La intertextualidad con la generación *beatniks* así como con *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal es ineludible.

¹³ En *De la gramatología*, Jacques Derrida expone el concepto de “escritura” para deconstruir los principios de la metafísica de la presencia y del logocentrismo en tanto “metafísica de la escritura fonética” (1971: 7). A partir de la consideración de la lengua como forma (no sustancia) y como sistema de diferencias que formula Ferdinand de Saussure, en *Curso de lingüística general*, Derrida especula una gramatología proponiendo los conceptos de “archi-escritura” como aquella escritura que no es la representación metafísica de la lengua hablada sino que se constituye como la condición de posibilidad del lenguaje, el trazo de la “*différance*” y el tejido de la “huella” concebido como una estructura y un movimiento que ya no se dejan pensar a partir de la oposición presencia/ausencia sino de

año de publicación de la novela, Roland Barthes publica la versión francesa de “La muerte del autor”, en *Mantéia*.¹⁴ Una consonancia

la *différance* que es la operación “sistemática de las diferencias, de las trazas de las diferencias, del espaciamento por el que los elementos se relacionan unos con otros”. Esas diferencias entre los elementos constituyen “textos, cadenas y sistemas de huellas” cuya *diferencia* “inaudita entre lo que aparece y el aparecer [...] es la condición de todas las otras diferencias, de todas las huellas y *ella es ya una huella*”, un (no) origen y “origen de toda repetición” que “*ningún concepto de la metafísica puede describirla* [sic]” (Derrida, 1971). La huella no remite a un origen, ya que este “ni siquiera” se ha constituido, sino que el origen de la huella es otra huella y otra, en una deriva sin fin. No hay huella originaria, señala Derrida, “*la huella (pura) es la diferencia* [sic]. No depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica” (1971) siendo la huella “*el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general* [sic]” (1971) porque el lenguaje que la archi-escritura hace posible se desvía del *logos*, de la verdad, permaneciendo como un juego, un espacio-tiempo, de diferencias sin clausura.

¹⁴ “The death of the author” se publica en *Aspen Magazine*, núm. 5-6, 1967; la versión francesa en *Matéia*, núm. 5, 1968, recogido luego en *El susurro del lenguaje* (Barthes, 1984). En ese ensayo, Barthes problematiza la pregunta acerca de quién habla en el texto, enunciando la muerte del autor y el nacimiento del lector debido a la imposibilidad de origen de la enunciación ya que la escritura destruye toda voz y todo origen. El escritor moderno nace a la vez que su texto y no es en absoluto el sujeto cuyo predicado es el libro, afirma, al tiempo que retoma el concepto de Bajtin y Kristeva sobre el texto como “tejido de citas” y despliega la idea de no originalidad de la escritura. En el sentido de la huella derridiana, al no haber original, Barthes dice que el escritor sólo tiene el “poder de mezclar las escrituras” siendo el lector el que restituye, en su lectura, uno de los posibles sentidos de un texto que no cesa de producirlo. Estos conceptos se materializarán luego en la enunciación de una teoría del texto, en 1973, en “Texto (teoría del)” en el que Barthes formula sus especulaciones en torno al texto que ya no es un “producto” sino una “productividad” distinguiendo la “significación” (que pertenece al plano del producto, del enunciado, de la comunicación) del “trabajo signifiante” que pertenece al plano de la producción, de la enunciación, de la simbolización se llama “significancia” (Barthes, 2003). Publicado en *Encyclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris, Encyclopaedia Universalis, Editeur; reunido en Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura* (2003).

teórica que Libertella visibiliza años más tarde, en 1987, cuando, en la presentación de *Los fulgores del simulacro* de Nicolás Rosa, señala que mientras en Argentina se leía a Michel Foucault, a Roland Barthes, a Jacques Derrida, ellos estaban leyendo a Jorge Luis Borges y, por lo tanto (agrego yo), por las particularidades de la poética borgiana, las huellas de la luminosa escritura de Macedonio Fernández. La coincidencia es notoria porque con esa anécdota, Libertella fecha la productividad de la ficcionalización y la teorización de la confabulación literaria y de los procesos de lectura.

“¿Sería posible una teoría de la lectura que postule que Uno es la necesidad de traducir a Otro?” (2003: 79) se pregunta Libertella, en “Macedonio...¿un Borges al cuadrado?”. La vampirización discursiva emparenta las poéticas de Borges y Macedonio, observa Julio Prieto,¹⁵ así como la inscripción traumática del yo autorial que agujerea el argumento o la ficción para sustituir “la univocidad del sentido” por la “plasticidad de la significación” (2007: 486); la operación en ambos casos es la “exapropiación”¹⁶, Macedonio lo hará mediante la práctica de una escritura por el lindero de “la

¹⁵ Julio Prieto analiza minuciosamente los desplazamientos, fugas y re-colocaciones que Macedonio produce en la escritura de Borges y Borges en la de Macedonio. “La inquietante extrañeza de la autoría. Contrapunto, fugas y espectros del origen en Macedonio y Borges” en “Macedonio”, *Historia crítica de la literatura argentina* (2007).

¹⁶ “En las transacciones textuales de Macedonio y Borges, como en toda escritura, hay contrabando y expropiación, hay nocturnidad y alevosía: ambos tienen algo de Dr. Jekyll a la vez que de Mr. Hyde. La extrañeza a la que me refiero tiene que ver más bien con lo que Derrida llama exapropiación (*Espectros de Marx*: 104): una dinámica de cuestionamiento de lo “apropiado” (en el doble sentido de lo “sustraído” y lo “pertinente”), de lo rutinariamente hecho “propio” –de lo “propio” debido a otro(s). En otras palabras, la extrañeza de estas escrituras empieza por el hecho de que ambas ponen en práctica un discurso que recubre a la vez que incesantemente recobra el espectro de una deuda” en “Viajeras razones”. Julio Prieto en “Metafísica y fantasía o el extraño caso de Macedonio y Borges” (*Cahiers LI:RI:CO* 1, 2006: 139-155).

imposibilidad” y Borges, por una práctica de la “lectura como utopía”.

Una frase de música del pueblo me cantó una rumana y luego la he hallado diez veces en distintas obras y autores de los últimos cuatrocientos años. Es indudable que las cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventan. O el mundo fue inventado antiguo (Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eternal* (2007: 488).

La crítica a la autoría, el presentar la escritura como si fuera de otro, el escribir la escritura del otro, el Pierre Menard de Borges o la cantante rumana de Macedonio apuntan a subrayar la imposibilidad del original y de la originalidad. De ese modo, lo propio no se suscribe a un autor sino depende de esa intrínseca relación entre lectura y escritura que potencia la cita, la alusión, el metatexto, las maniobras de apropiación y la reescritura que funcionan como condiciones de posibilidad al producir un texto.

En 1967 se publica, póstumamente, en Buenos Aires, la primera novela de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna*. El escritor es para Libertella la recurrencia a un nombre en el que se apoyan lecturas y reflexiones críticas sobre la literatura argentina y latinoamericana; asimismo, la poética libertelliana exhibe el dispositivo de construcción de la novela en “capas”. Éstas se insertan y diseminan entre una y otra textualidad junto a la implicación del lector/escritor en un trabajo de lectura/escritura como un “lento venir viniendo” más que como “una llegada”. En ese sentido, aunque no puede considerarse los textos de Héctor Libertella como “una literatura de la nada”, como señala Alicia Borinsky sobre Macedonio Fernández, comparten una galería de juegos “con el objeto de desenmascarar las ilusiones creadoras de la ficción”. Sus juegos, agrega Borinsky, “son redes con una función estrictamente negativa: destruir toda lectura que no vea el texto

como re-escritura de otra lectura” (Borinsky, 1975). Asimismo, el despliegue de distintos procedimientos libertellianos, que tornan los textos inestables tanto en sus aspectos genéricos como en la interpolación de la ficción con la teoría, la crítica y la autobiografía intelectual, traman una textualidad que puede definirse (en la línea de la poética macedoniana y, considerando el contexto de aparición, en los años sesenta, de *El camino de los hiperbóreos*) como literatura conceptual.

Libertella es lector de Borges, su literatura dialoga con la de Borges en los procedimientos de reescritura, en la literatura hecha de literatura y en la apropiación (traducción) de la literatura universal, así como también en la construcción de una biografía literaria que en el caso de Libertella, organizada en un linaje patrilíneo, se asienta sobre la idea de viaje, de motín o de desvío por error que desciende de los barcos y encalla en el “puerto más perdido del mundo”: Ingeniero White- Bahía Blanca.

La huella Borges-Macedonio se da a leer en la escritura libertelliana. Palimpsesto, intertextualidad, crítica a la originalidad, inscripción del lector, estetización y ficción crítica de los lenguajes y saberes, literaturización y perturbación de la metafísica,¹⁷ resistencia a las formas estereotipadas de la institución literaria y a los discursos dominantes, el desvío de las falsas listas, los apócrifos,

¹⁷ “Borges y Macedonio tienden a alejarse de una cierta tradición del pensamiento occidental que desde Platón a Sartre apela a la literatura como discurso suplementario”, afirma Julio Prieto, “el gesto de devaluar la metafísica y subordinarla a la literatura invierte con exactitud el hecho de que la literatura fantástica de Borges es fácilmente concebible como una ramificación de la metafísica de Macedonio. Pero lo que Borges tiene en común con Macedonio es la discontinuidad con esa tradición occidental de filosofía “literaria”: en Borges lo anclar es la metafísica, objeto de lúdica manipulación ficcional y en este sentido se diría que lo que comparte con Macedonio, más allá de una serie de “viajeras razones” metafísicas, es el deseo de inscribir un corte en una determinada tradición a partir de cierto modo de viajar entre filosofía y literatura (2007).

constituyen un conjunto de operaciones de la genealogía Borges-Macedonio, las cuales han sido leídas tanto por Libertella, para tramar su poética, como por los franceses, para desplegar sus especulaciones en los años sesenta.

El camino de los hiperbóreos y la obra de Héctor Libertella puede ser leída bajo la impronta del “pensamiento de la huella”, no en el sentido del despliegue de una especulación filosófica como la de Jacques Derrida ni la de Friedrich Nietzsche (la de Derrida también atravesada por la lectura de Nietzsche) sino en el de la inscripción de una escritura que exhibe los trazos de una teoría de la lectura, de operaciones de lectura y escritura del escritor, trazos que condensan maniobras de protensión y de retención, de anuncio y de recuerdo, de rastros que mortifican la idea de original. Libertella escribe sobre la huella de *La Híbridez* que remite a otra y a otra, a una cadena de huellas, que provenientes de la literatura y de otros lenguajes confluyen en *El camino de los hiperbóreos*. En algunos casos los rastros dejan sus marcas como sucede con las citas de Nietzsche, de Marechal, de la literatura de los *beatniks*, la lengua de los griegos o la tematización del pop y los *happenings*, que se leen en la novela, en otros permean cual fantasma que asedian y perturban al lector. Acaso ese sea el efecto que provoca el texto de 1965, nunca publicado como tal y del que sólo quedan algunos testimonios de su existencia en *Primera Plana* y en las palabras del escritor recogidas por Laura Estrin en el artículo de la revista *Espacios*, en el que Libertella confirma la reescritura de la novela.

El texto de 1968 es una exhibición desaforada de la literatura como fenómeno visual y del estrecho vínculo con el ojo, la mirada y la lectura. Esto se da por la multiplicidad de materiales, grafías, dibujos, lenguajes, que presenta y por el tratamiento de esos materiales: el dibujo, el *poster*, la foto, la grafía en minúscula, el cambio de tipografías, la invariancia de la disposición de la inscripción de la letra en el blanco de la página, escriben y perturban la sucesivi-

dad del lenguaje, de la lectura y de la transcripción de la escritura fonética, eso que Derrida denomina “el modelo enigmático de la línea” (1971). *El camino de los hiperbóreos* reúne un conjunto de maniobras que Derrida, en *De la gramatología*, enuncia como trastornos al *logos* que se relacionan con un rasgo de la poética libertelliana. Libertella manifiesta, en *La curiosidad impertinente*, en la respuesta a Guillermo Saavedra acerca de su bibliomanía, un modo de pensar la literatura que no se imbrica con el *logos* sino que lo desvía:

se trata de cierta ancestral obsesión mía con la tipografía, la utopía del original perfecto [...] Para mí, el trabajo de escritor no termina con el hecho de encontrar palabras sino que continúa hasta el momento de fijarlas en un soporte de una manera determinada y determinante. *La idea es dibujar letras más que escribirlas; concebir la escritura, al modo de los japoneses, como una pictografía*. Esto es en mí una fijeza infantil; empecé a escribir mi primer libro a los 11 años y ese libro ya tenía esas pretensiones [...] *la literatura es sobre todo un fenómeno visual. El ojo marca las condiciones de la lectura* (Libertella, 1993; las itálicas son mías)

En *De la gramatología*, Derrida se detiene en las escrituras “no fonéticas” sobre las que reflexionó Hegel (a través del elogio de las escrituras “no fonéticas” de Leibniz como la jeroglífica) y toda una tradición filosófica. Derrida, que lee al autor de la *Fenomenología del espíritu* como el “último filósofo del libro y primer pensador de la escritura”,¹⁸ indica que esas escrituras producen un desvío que amenaza la metafísica de la presencia.

¹⁸ Según Derrida, Hegel resume la totalidad de la filosofía del *logos* y en el mismo gesto denuncia el ser fuera de sí del *logos*: la escritura es el fuera de sí, su exteriorización (1971).

desde hace mucho tiempo sabemos que la escritura china o japonesa, que son masivamente no-fonéticas, han comportado desde muy temprano elementos fonéticos. Estos permanecieron estructuralmente dominados por el ideograma o el álgebra, y tenemos de esta manera el testimonio de un poderoso movimiento de civilización desenvolviéndose al margen de todo logocentrismo (1971).

No sólo los filósofos se sintieron atraídos por esas “escrituras no europeas”, sostiene Derrida, Ezra Pound se fascinó con el ideograma chino, con el trabajo de Ernest Fenollosa, y su poética “irreduciblemente gráfica” junto con la de Stephane Mallarmé constituyeron la “primera ruptura de la más profunda tradición occidental” (1971) ya que provocaron un descentramiento en las categorías de la lengua y de la gramática de la episteme. Al romper “la línea” y espacializarse, Derrida señala que las escrituras “no fonéticas” describen “relaciones” y no “denominaciones” perturbando la sustancialidad y la metafísica de lo propio, de la palabra, del nombre, que exige el logocentrismo.

Hay que observar que la ruptura que lee Derrida no se produce en la filosofía ni en la ciencia sino en la literatura y en la escritura poética, organizando una tradición literaria que tiene incidencia en la literatura argentina de la que Libertella es lector. En esa dirección, Mallarmé es un “nombre propio” y una poética que recorre la poética libertelliana como un precursor velado y como una iteración que concluye en el epígrafe “*Le monde est fait pour aboutir à un beau livre*”¹⁹ que abre *El lugar que no está ahí*, texto que se publica en octubre de 2006, cuando muere Héctor Libertella.

¹⁹ En una entrevista de *Babel*, marzo de 1991, Libertella cuenta que cita esa frase de Mallarmé con frecuencia pero al consultar con César Aira, ambos dudaron sobre ella y su transcripción, ya que la frase es una respuesta de Mallarmé a su entrevistador en una época que no había grabadores. Me interesa señalar que

El camino de los hiperbóreos cruza las escrituras fonéticas con otras tipologías de inscripción provocando un modo de leer que perturba la linealidad. Esto sucede no sólo por la verticalización de la imágenes y dibujos que espacializan la escritura lineal y el blanco de la página, sino también por la dislocación de las voces de la enunciación y de las categorías de tiempo y espacio mediante maniobras de suspensión y de desvío. Así, la experiencia narrada o la argumentación reflexiva se desestabiliza, se ambigua, a la línea siguiente o al fragmento siguiente, o en algún espacio de la novela. En contraposición a la unidad, no hay intriga ni *climax*, se da a leer como múltiples inicios de experiencias o como una línea de viaje que marcha hacia delante y aunque se regresa al punto de partida, ese punto ya no es el mismo desde el que se parte. En continuo desplazamiento, la novela narra una ilación de experiencias haciéndose, pensándose, escribiéndose, desplazándose, contra toda economía, en una profusión de temas y motivos, de formas narrativas, de diagramas, de fotos, posters y dibujos. El dispositivo de escritura borra toda certeza e identificación de una “denominación”; el “nombre” se quiebra por la indeterminación de quien narra, por el trabajo de citación y por la yuxtaposición de letras de canciones, proverbios populares, guiones de cine y de teatro. Libertella escudriña el armazón formal y estético de los distintos lenguajes y archivos cuyas modulaciones formales, temáticas e iconográficas son citadas y narrativizadas en *El camino de los hiperbóreos* articulando un texto como un “mosaico de citas” cuya “significancia” fluye no sobre vías deterministas sino citacionales. Esto potencia la productividad textual y la impronta de la *inventio* en la *dispositio*, en la cinta de la sintaxis que permite la “mezcla”, la fuga, el desvío, el delirio, la re-locación, para transformar la lengua y así desplegar un programa literario. La escritura de Héctor Libertella no remite,

aun sobre la duda y el desvío de esa cita, Libertella retoma e insiste en esa poética del Libro mallarmeano.

por lo tanto, a un origen, a una linealidad, sino a los rastros en devenir de los lenguajes, que literaturizados, son puestos a jugar en una heterogeneidad inestable y diferida.

Dos

A medida que despliega su programa literario, Libertella irá teorizando sobre ese conjunto de procedimientos que exhibe la novela de 1968 que, en la búsqueda de encontrar una forma, se relaciona más con un ‘cómo narrar’ que con un ‘qué narrar’.

Las maniobras de ficcionalización narrativa y de ficcionalización teórica, que en *El camino de los hiperbóreos* se leen en el narrar, se complejizan y se exhiben críticamente en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) mediante maniobras de lectura y escritura que luego Libertella narrativiza en los tres relatos que conforman *¡Cavernícolas!* (1985).

En el ensayo de 1977, Libertella especula sobre la literatura latinoamericana como un “cuerpo histórico” y, al mismo tiempo, hace ostensible su biblioteca, sus lecturas, sus modos de leer la literatura y de leer a los escritores latinoamericanos con los que trama su escritura. Figura de ese modo otra posición de escritor, debido a que toma distancia de la autorreferencialidad de la literatura argentina para citar, reflexionar, escribir, tramar, la literatura del continente latinoamericano. Se puede decir que *Nueva escritura* es una autobiografía de lecturas y, como tal, una exhibición desaforada del leer escribiendo, no con el soplo de las musas ni con la sonatina, sino con un trabajo de escritor, de un escritor que conoce la biblioteca y el entramado de las genealogías y que es transformado por esas lecturas ya que entrelaza con ellas su poética. *Nueva escritura* da a leer un conjunto de textos que aparecen entre 1965-1976 que “difieren” del conjunto de la literatura latinoamericana, textos denominados de “vanguardia” o “nueva escritura” debido a que exhiben

una lectura activa de la tradición realizadas por un escritor llamado “cavernícola”, que se apropia y reprocesa la tradición literaria, la incorpora críticamente y, sin negarla ni reprimirla, la reescribe, produciendo otro texto en el que, a puro artificio, los “elementos aparecen proyectados, aplastados, des-representados” (Libertella, 2008) en un nuevo espacio de escritura. Libertella indica en el “Apéndice” del ensayo que el cavernícola es el escritor crítico que trabaja contra la representación quitándole volumen a los elementos narrativos y entorpeciendo toda referencia. Esa instancia de lectura y reescritura da como resultado una “escritura de segundo grado” que penetra para destruir y borrar toda representación. Así, la novela se vuelve a escribir sobre “las partículas sueltas” de la biblioteca y en forma de fragmento mediante un dispositivo de vanguardia denominado “el juego de la novela aplastada” (Libertella, 2008).

El continente latinoamericano se concibe en el ensayo como una “piedra” que se escribe a partir de una mentalidad superpuesta: “¿indígena, europea, mestiza, grecolatina?” (Libertella, 2008) cuya sobredeterminación y superposición produce una literatura con un “estilo” propio. Ésta se encuentra en tensión con la literatura europea, la literatura norteamericana y el capitalismo y sus condiciones de mercado. El colonialismo cultural y económico que constituye a la literatura latinoamericana, afirma Libertella, es lo que establece la *diferencia material* de América Latina, en el triángulo de intercambio con el mundo. Diferencia que ha provocado “una expresión americana” que se lee en la obra de Fray Servando, de Martí, Sarmiento, de Whitman, de Darío, de Mariátegui, de Martínez Estrada, de Lezama Lima”, una genealogía cuya procedencia, desde el trópico hasta el Río de la Plata, deja al desnudo no una literatura en crisis de gestación, sino una literatura ya “gestada” (Libertella, 2008) por la dispersión, el estallido, la constelación; en suma, un conjunto de procedimientos literarios que

Libertella lee en *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *Sebregondi retrocede* de Osvaldo Lamborghini, *The Buenos Aires Affair* de Manuel Puig, *La orquesta de cristal* de Enrique Lihn, *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas y *Cobra* de Severo Sarduy.²⁰ En la línea de reflexión de Pedro Enríquez Ureña y de Jorge Luis Borges, al escritor cavernícola le pertenece toda la literatura y esa “nueva escritura” no es un fenómeno, una resultante o un tema del continente sino una escritura que “se concibe –críticamente– como latinoamericana” y que exhibe en la artificialidad de los textos y las marcas del trabajo literario, una práctica que antinaturaliza la escritura y la separa del juego natural de comunicación exasperando su calidad de *trazo*, de sistema *escrito*” (Libertella, 2008).

El modelo americano de la tradición para esa nueva escritura crítica latinoamericana es, según Libertella, *La expresión americana* (1957) de José Lezama Lima, debido a que, a partir del dispositivo lezamiano, ya no es posible pensar la crítica separada de la ficción y de la teoría literaria. El método barroco que Lezama despliega en *La expresión americana*, convertido en método crítico y en programa, articula lo que Libertella propone como escritura latinoamericana en tanto potencia transformadora de lo existente, liberada de los modelos europeos, norteamericanos y del mercado capitalista;

²⁰ Entre los procedimientos que Libertella señala como la escritura del cavernícola se lee la “sintaxis retorcida” y el sentido de “una múltiple filigrana” de *Sebregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini; “el apegarse compulsivamente a su propia letra” y la narración infinita de un instante de *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo; “el gusto por interferir la narración de hechos novelísticos” mediante metamorfosis y travestismos de *Cobra* (1972) de Severo Sarduy; la prescindencia de un único narrador en *The Buenos Aires affair* (1973) de Manuel Puig, la artesanía de una novela que hace “explícita su trabajo sobre otros textos” como *El mundo alucinante* (1970) de Reinaldo Arenas, y la parodia que hace “trizar” los elementos de una tradición culta –*la belle époque*– para mostrar “un tipo de artesanía acostumbrada a revolver indiferente en las escrituras de cualquier época y lugar” de *La orquesta de cristal* (1976) de Enrique Lihn.

una textualidad que mientras se tiende entre lo universal y lo criollo y pone en discusión el evolucionismo crítico, exhibe maniobras de condensación y desplazamiento convirtiendo a la “imagen” en la depositaria del sentido.²¹ Lo nuevo que Libertella recorta y teoriza en *Nueva escritura en Latinoamérica* se inscribe en esa genealogía, textos que, en coexistencia con una literatura que se sostiene en la fantasía de una evolución crítica, retoman el mito griego de la astucia y simulan “operar en el cuerpo social escondida en un caballo de Troya” (Libertella, 2008); allí, en las sombras, la nueva escritura espera, y ajena a los rápidos efectos de consagración del mercado, dice Libertella, “pica, graba, talla-compulsivamente en las cuevas” (2008), no para recuperar a Helena sino para protegerse –herméticamente– de las instituciones, del mercado, para, al mismo tiempo, sigilosamente, impregnarlas, desplazarlas.

¡*Cavernícolas!*! ficcionaliza el conjunto de maniobras teóricas y críticas de *Nueva escritura*. Los relatos constituyen el momento de afirmación del pro-yecto libertelliano iniciado en *El camino de los hiperbóreos*, cuya maduración se produce durante la década de los años setenta, cuando Libertella vive entre Iowa y Nueva York (Ver López, 2016) con latinoamericanistas y escritores de todo el

²¹ El original y complejo texto de 1957 de Lezama Lima construye la Imago –cultural, artística, política– de Latinoamérica, desde el siglo XVII, el barroco de la Contra-conquista, hasta el siglo XX. Imágenes, eras imaginarias en las que interviene la memoria, siempre creadora, espermática, del “sujeto metafórico” que, con “su fuerza revulsiva”, procesa las entidades de la cultura, de la historia y del paisaje, produciendo “la metamorfosis hacia la nueva visión” (215) para de ese modo, formar e inventar un tipo de imaginación. En *La expresión americana*, Lezama hace lo que propone críticamente: el sujeto metafórico y “metamórfico” (Yurkievich, 2002: 815) mira una forma en devenir, con una sencilla hermenéutica la reconstruye y la ordena construyendo una “visión histórica” (213) que le otorga “el contrapunto o tejido entregado por la imago”, así, la imagen es la construcción de una ficción debido a que “la técnica histórica no puede establecer el dominio de sus precisiones” (217). Lezama Lima, José. “La expresión americana”, (Lezama Lima, 1988).

mundo, mientras publica ensayos y relatos en revistas literarias.²² Después vino el regreso a Argentina y su participación en la revista *Literal* (1973-1977) junto a Germán García, Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y otros escritores, lo cual implicó el impregnarse de una “flexión literal” que sobreimprime su escritura.

El “juego de la novela aplastada” en los tres relatos de *¡Cavernícolas!* deshilacha la pretendida representación de la lengua así como el supuesto poder del portavoz o del escribiente ya que perturba y des-localiza, en tanto parodia, las crónicas de Indias, el lenguaje como institución (y con ello, el lenguaje del conquistador) y la lógica de los imperios frente a las riquezas de la humanidad. Fernando de Magallanes, Jorge Bonino y Rassam, son las figuras en torno a los cuales el cavernícola, sujeto metamórfico y metafórico, articula los procesos de digestión de la nueva escritura crítica y transforma lo existente apelando a la ficción y a la invención de formas en devenir que exhiben las huellas de ese amor por la letra antigua.

El camino de los hiperbóreos, Nueva escritura en Latinoamérica y *¡Cavernícolas!* conforman entonces los nudos visibles de un proyecto que articula los modos de concebir la literatura de Libertella; un “proceso” del leer, del escribir y del re-escribir que implica el pararse frente a los textos, a la tradición, a la biblioteca y proponer una poética y una política de la lengua que se piensan como lugares de resistencia y de reflexión crítica. La literatura “es un papel que viene de otros papeles” (Libertella, 1990) y un libro tomado al azar “supone toda la biblioteca” (2003) escribe Libertella en *En-*

²² *Nueva escritura* reescribe artículos ya publicados en las revistas *Hispanérica* y *Dispositio*, entre 1974 y 1976. Lo mismo sucede con *¡Cavernícolas!*, “Nínive” fue publicado como “Nínive, 1853”, en 1982, en la *Revista de la Universidad de México*; “Historia de historias de Antonio de Pigafetta” fue publicado como “La leyenda de A. Pigafetta”, en 1985, en *Nueva narrativa Hispanoamericana 1816-1981, Historia y Antología, La generación 1939 en adelante. Argentina, Paraguay, Uruguay*, un texto compilado por Ángel Flores.

sayos o pruebas sobre una red hermética y en *La librería argentina* respectivamente teorizando lo que su poética ha desplegado desde su ingreso al espacio literario.

Ese modo de hacer literatura patentiza otro rasgo de su poética: el pliegue y repliegue de la escritura de la huella que en su adelgazamiento exhibe una conjetura sobre la página en blanco. En los sucesivos textos cuyas publicaciones se realizan mientras Libertella está vivo, el blanco va ocupando un espacio de magnitudes similares a la letra escrita y el texto se adelgaza. Dibujos, afiches, fotos, imágenes provenientes de enciclopedias y revistas, se desplazan a dibujos realizados por el artista plástico Eduardo Stupía, a pedido de Héctor.

Los textos narrativos *El camino de los hiperbóreos* (Premio Paidós, 1968), *Aventura de los miticistas* (Premio Monte Ávila, 1971) y *personas en pose de combate* (1975) presentan más de ciento cincuenta páginas y una letra apretada. En cambio, *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) y los textos siguientes, *¡Cavernícolas!* (1985), *El paseo internacional del perverso* (Premio Juan Rulfo, 1986), *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990), *Patografía. Los juegos desviados de la Literatura* (1991), *Memorias de un semidios* (1998), *El árbol de Saussure* (2000), *La librería argentina* (2003), *Diario de la rabia* (2006), *El lugar que no está ahí* (2006), *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía* (2006), con excepción de *Las sagradas escrituras* (1993), insisten en las singularidades de la brevedad, en la marca de la grafía en el blanco de la página, en el espacio en blanco, en el vacío del blanco que se llena de huella de textos del escritor y de textos que se escriben en “proceso”. Libertella muere en 2006, sus textos póstumos, *Zettel* (2008), *La leyenda de Jorge Bonino* (2010), *A la santidad del jugador de juegos de azar* (2011) también exhiben esa poética.

Tres

La posición de Libertella como “hiperbóreos” lleva a repensar las categorías que el filósofo de *El anticristo* desenmascara, ya que el diálogo de Libertella es con Nietzsche y no con otro pensador de la filosofía.²³ No es forzado ubicar a Libertella dentro de esa genealogía cuando recorta su proyecto de la Literatura: la lengua, el sujeto, la forma, el tiempo, el espacio, son trastornados por la escritura libertelliana mediante una poética que muestra, en la medida que difiere y se disemina, la construcción artificial de los conceptos y sistemas.

En “Teoría de la caverna. Los restos de un futuro que vuelve” de *El efecto Libertella*, Raúl Antelo lee la poética de Libertella bajo la impronta de “lo informe” –noción que toma de Georges Bataille– que tiene el signo de Mallarmé y de una respuesta ligada a la filosofía de Nietzsche que no se detiene frente “a la muerte de Dios, sino al vacío ontológico que ella suscita” (Antelo, 2010). Siguiendo el ensayo de Derrida (2013), “La forma y el querer-decir”, Antelo señala que el concepto de forma “es la presencia misma” de la metafísica e

informe no es sólo un adjetivo con determinado sentido sino un término que sirve para desubicar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que él designa carece de derechos en

²³ La metafísica es la historia del olvido, escribe Nietzsche, el lenguaje, el ser, el sujeto, etcétera, son nociones construidas para imponer un orden al devenir del caos; pero, al entrar en el mundo de la lógica, esas pseudoverdades se postulan como verdades últimas, olvidando su origen. Es en ese olvido que Nietzsche martilla debido a que esa construcción –divinizada, verdadera– es la que le permite a los metafísicos generar la idea de un mundo trascendente que Nietzsche provoca con su *dictus* “nosotros somos hiperbóreos”, es decir, nosotros pensamos desde una perspectiva que difiere de la “metafísica” (incluso cuando se la piensa dentro de sus propias categorías y no es fácil salir de ella).

todo sentido y se hace aplastar por todas partes como una araña o un gusano de tierra. En efecto, para que los académicos estén contentos sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro fin: se trata de otorgar una levita a lo que es, una levita matemática. En cambio, afirmar que el universo no se parece a nada y sólo es informe es lo mismo que decir que el universo es algo parecido a una araña o un escupitajo (Bataille *apud* Antelo, 2010).

Si como dice Alain Badiou, “el arte es la formalización secundaria del advenimiento de una forma hasta entonces informe” (2010), Antelo se pregunta cómo desplazar –“desubicar” dice Bataille– el concepto de forma de los griegos que impone “una inde-seable sumisión del sentido a la mirada” (2010), cómo asumir la “potencia negativa de su presencia” (2010). La elipsis neobarroca, la circularidad descentrada, el anacronismo, sostiene Antelo, dan lugar a otra comprensión del arte como una “forma des-plazada” en la que la huella anuncia y recuerda “a su otro” (2010) ya que el salirse del sistema de oposiciones y el abandono del binarismo, “vuelve posible la forma –lo literal– desde lo irreducible de su exceso” (2010).

Antelo centra su lectura en *Nueva escritura en Latinoamérica* y en la revista *Literal* (tanto los textos que Libertella publica en la revista como en su manifiesto, “La flexión literal”) y lee en esos textos, el neobarroco, la circularidad descentrada y el anacronismo libertelliano, operaciones de descentramiento que ya se articulan en *El camino de los hiperbóreos* cuya estructuración –en el *comienzo*– exhibe la marcas del vestigio de lo informe, de la forma de una cierta no-presencia (aunque es difícil salirse de ella) que retiene, anuncia y recuerda, la huella de lo otro. Con el fin de producir la

diferencia²⁴ exigiendo un conjunto diagramático de lecturas que no se dejan reducir a un sentido único, a una verdad, a una mirada lineal, sino se abre a una textualidad inestable que no cesa de significar y, como tal, requiere otro modo de leer y de mirar y que, aun dejándose penetrar por el sentido y la interpretación, se mantiene en constante proceso de producción, de envíos y reenvíos desjerarquizados en ese mosaico de fragmentos y lenguajes descentrados que pueden leerse en la primera novela editada de Héctor Libertella y, en adelante, en los siguientes textos publicados.

La teorización de ese asedio a la forma de la metafísica, Libertella se lee en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (1990):

¿Los locos son herméticos? Desde la literatura hay pocos caminos para rastrear el pasado de esa pregunta. La filología, quien sabe, tal vez ella podrá exhumar las fuentes que llevan desde y hacia el cuerpo hermético. Aquí es posible englobarlo todo, efectivamente: Corpus Hermeticum, Séfer Yetsirá o cábala negra, mística cristiana, barroco, cábala clásica. *La oposición ilustrada a un saber y al Logos o forma única de la Razón*. Hoy habrá que agregar, graciosamente, la homeopatía (la impensable gota diluida de Hahne-mann), la alquimia y las alternativas del psicoanálisis: aquellas negatividades de origen puramente artesanal que prometen el oro, la piedra filosofal o la cura, por distintas vías o desvíos. Actividades, todas ellas, que no se reconocen en la ideología del círculo sino en el descentramiento que *es doscentramiento*. ¿Cómo intervendrá aquí el loco? ¿El escritor loco se descentra o se doscentra? ¿Cómo funcionan las formas de esa geometría haciendo eco en las formas de su retórica? ¿Y cómo se comportará ese universo de signos en

²⁴ La huella es la diferencia y es anterior a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión); al ser la diferencia, la formación de la forma permite la articulación de los signos entre sí como texto fónico o gráfico, como habla y como escritura y también como oposición a la esencialidad de la metafísica (ver Derrida, 1971: 81-83).

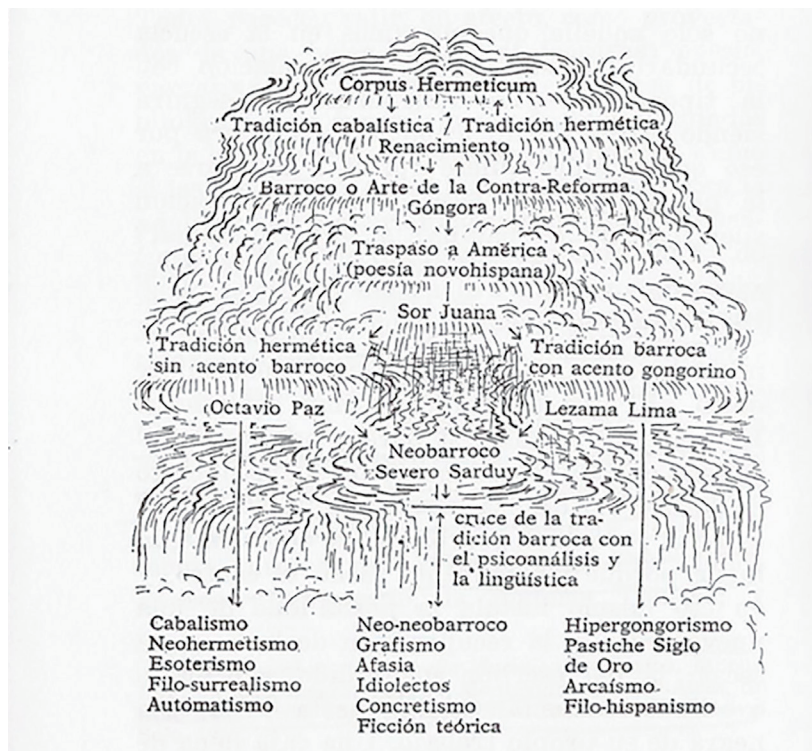
relación con el mercado y/o las pautas de una comunicación literaria eficaz, en posición dialógica?; cuando uno habla en dos.

REPRESIÓN = SALUD En su momento constitutivo o genético, ¿no habrá sido la antigua escritura hermética (la egipcia) un modo político de organizarse para pasar un mensaje clandestino y sobrevivir? (Libertella, 1990; las *itálicas* son mías).

El hermetismo es una respuesta a la determinación del *eidós* o la *morphé*. Las literaturas herméticas, como las denomina Libertella, en su forma informe, resisten a la interpretación por medio de un lenguaje y un signo escrito que problematiza no sólo los conceptos metafísicos sino también toda marca convertida en ley como los estereotipos de las instituciones, el fascismo de la lengua, las leyes del mercado. Esas escrituras hacen estallar, como la poética libertelliana, los conceptos, las formas, los sistemas anquilosados de la literatura. En esa dirección, Libertella coloca los procedimientos del barroco en el centro de operaciones de ese proceso de descenramiento que va a producir las fugas y los extrañamientos.

A la estrategia del caballo de Troya que propone en *Nueva escritura en Latinoamérica*, se suma la del cerrojo de la hermesis, sin que ello implique la imposibilidad de circulación de esas literaturas (Hermes es también el dios del comercio y su lógica las impregna). “El árbol hermético de las vanguardias”, que propone Libertella, su genealogía y representantes, es la “fuente brotante” (1990) de la literatura latinoamericana que exhibe una “actitud de-volutiva de la propia lengua” (1990), de repliegue hacia el pasado para buscar todas las potencias de la enunciación para luego, empastar, parodiar, pastichar, un texto o insistir en las maniobras del “silencio o el palabrerío” (1990). El gesto de vanguardia sigue siendo el de perturbar la biblioteca, retomar sus huellas en un ir hacia el pasado para producir un texto otro. De allí que la idea de vanguardia de Libertella postule no lo que está más adelante si no lo está más

íntimo, lo que se digiere en las cuevas para luego excretar, como escribe en *Nueva escritura en Latinoamérica*, un tejido de huellas.



“La fuente brotante”²⁵

“Es el río de letras el que se va, hecho texto” (1990) dice el verso de Octavio Paz que Libertella cita para desplazar escritura de la huella, de escritura metafísica. El río, el flujo y la marca de una grafía y de una literatura en la que se lee no sólo lo que está

²⁵ “La fuente brotante” es un dibujo del artista plástico Eduardo Stupía a pedido de Héctor Libertella, en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, 1990.

en la página sino también lo que no está, el vacío lleno, porque la hermesis no es sólo producto del repliegue de la literatura, de la literatura hecha de literatura, sino también de la posición crítica del escritor frente a la literatura, al recorte de su programa literario, a sus modos de leer y a su producción escrituraria.

Uno en dos

Tanto en los textos narrativos como ensayísticos Libertella cruza ficción, crítica y teoría, “como escritor *hace* eso que como teórico *dice*” escribe Martín Kohan (2010) siendo la ficción teórica la singularidad de su escritura que se inscribe de una y otra manera desde *El camino de los hiperbóreos*.

“Alguien, alguna vez, pensará en *Nietzsche* pero escribirá Sade [...] el texto teórico podrá ser portador de la ficción y la reflexión semiótica tejerá la trama del poema” (1990), es la cita de Osvaldo Lamborghini (1973) que Libertella transcribe para aproximarse a esa forma de escritura que teoriza en *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, desde la perspectiva libertelliana, la ficción crítica provoca y perturba al lector ya que “un empedrado de conceptos le prepara un efecto de cuento” aunque, al mismo tiempo, lo libera de la cárcel del signo porque permite una lectura del texto en cualquier dirección, en infinitos sentidos.

La inextricable relación entre teoría, crítica y ficción en textos narrativos, críticos y teóricos, se lee, en la literatura argentina, en los textos de Macedonio Fernández y en los de Jorge Luis Borges; Libertella la lee en los escritores latinoamericanos en *Nueva escritura*; Nicolás Rosa la consigna en “la novela familiar de la crítica literaria” argentina, siendo él, Ricardo Piglia y Héctor Libertella, algunos de sus representantes.²⁶ La cita de Lamborghini señala que

²⁶ Nicolás Rosa indica que el antecedente excelso de esta modalidad de escritura, que emparenta con la ciencia-ficción, no es H.G. Wells sino Freud.

la ficción crítica formaba parte del programa del grupo *Literal*. Asimismo, es lo que proponen los telquelianos, en los sesenta, al pensar la escritura a partir de la idea de texto y la consideración del lenguaje y el rol del lector. La ficción crítica ha recibido distintas denominaciones así como la noción de dominante, de hibridación, de mezcla y de contaminación, persisten en sus clasificaciones.

Al considerar las operaciones de su poética, la ficción crítica o teórica que hace y propone Libertella guarda menos relación con el *quantum* de teoría y crítica que entra en la ficción y el de la ficción que entra en la teoría y en la crítica (en suma toda construcción escrituraria es una ficción) que con la posición “crítica” del escritor que construye la escritura e inscribe la grafía. El hiperbóreo, el cavernícola, el hermético, es un escritor de ficción teórica por su metaposición frente a la literatura y a los lenguajes y, en esa dirección, la ficción crítica es una práctica del lector-escritor que escribe desde una biblioteca, haciendo visibles sus lecturas.

En el arco que va desde *El camino de los hiperbóreos* a *El árbol de Saussure* (2000) se pueden leer las torsiones que Libertella ha ido produciendo en su asedio a los artificios literarios: 1) los procedimientos que trastornan la figura de narrador, desde los desvíos de la voz de la enunciación hasta su mortificación mediante la articulación de apócrifos y citas falsas que aparecen en *El árbol de Saussure*; 2) los desplazamientos de las categorías de tiempo y espacio, el espacio se descentra o “doscentra”,²⁷ el tiempo se percibe como temporización;²⁸ 3) la exhibición desaforada del fragmento

²⁷ El diálogo con los conceptos del neobarroco y con Severo Sarduy se visibilizan en *El árbol de Saussure*: “UNO DOS ¿Cómo resuelve Uno esa paradoja? ¿Se descentra o se doscentra? ¿Se instala en el centro perfecto galileico o es elíptico y deforme como un Kepler? Y algo más: ¿cómo se comportan esas geometrías haciendo eco en la forma de su retórica? ¿Su manera de conversar es oval [...]?” (32).

²⁸ Considero que la poética de Héctor Libertella se aleja de las significaciones de futuro, pasado y presente que sugiere la concepción vulgar del tiempo y, por

como “proyección inmediata de lo que no acaba”; 4) las figuraciones del arte pop de *El camino de los hiperbóreos* desplazadas a *collage* entre dibujo, imágenes y escritura; 5) el cruce entre escrituras fonéticas y no-fonéticas; 6) los injertos, los desvíos y las fugas en el laboratorio (cocina) de las formas; 7) los espacios en significancia del juego con el blanco y la idea de un vacío lleno; 8) la literatura hecha de literatura y de otros lenguajes; 9) las marcas visibles e invisibles del encuentro entre lectura y escritura, las huellas de textualidades propias y de otros escritores; 10) la lectura crítica como motor de la confabulación e imaginación narrativa y teórica. *El árbol de Saussure* tematiza lo que Libertella viene horadando desde su primera novela:²⁹ la desaparición del signo de la presencia, el árbol –paradigma de la lengua y de la metafísica de la presencia– ya no liga nada con nada. Todos los fragmentos lanzados en una tirada. Entre la apertura con el epígrafe apócrifo de Winfried Hassler y el último capítulo del texto, “El futuro ya fue”, *El árbol*

lo tanto, propongo el concepto de temporalidad como el “advenir presentando que va siendo sido” (Heidegger, 2004: 351-8).

²⁹ El árbol, en la poética de Héctor Libertella, es la figura que permite el desplazamiento, el “tránsito hacia”. *El camino de los hiperbóreos* cierra con la imagen del árbol “cósmico” como una figura que permite la apertura hacia otras posibilidades; en *El árbol de Saussure*, además de una toma de posición frente a las discusiones teóricas sobre el lenguaje (la filosofía, el psicoanálisis y las teorías del lenguaje), confluyen un entramado de lecturas y escrituras tales como el estudio de Libertella sobre las literaturas herméticas, la hermesis, el lugar de la literatura y su resistencia frente al mercado. También las lecturas críticas de escritores latinoamericanos, cuyas especulaciones se tematizan en *El árbol de Saussure* como *La orquesta de cristal* y *Por fuerza mayor* de Enrique Lihn (la hipertrofia de la retórica, el disfraz de la chachara, el loro, el silencio o el palabrerío) y los textos de Octavio Paz como *El mono gramático*, texto con el que dialoga en torno a las figuraciones del árbol: “el árbol que digo no es el árbol que veo, árbol no dice árbol, el árbol está más allá de su nombre [...] realidad más allá de los signos [...] una realidad que está más allá de los nombres, más allá de la palabra *realidad*” (Paz, 1998: 49).

de Saussure postula que las cosas “están abandonadas a su ser así” (97) y la literatura ~~es, fue, será, sería~~, así tachado, “la memoria retrospectiva de lo que vendrá” (99). Un artificio que enfanta la figura del escritor que, en su condición camaleónica y de aparente desaparición en el flujo de la letra, marca en la grafía, en el trazo, el mensaje clandestino que se construye, crítico, en el leer, en ese *dictus* libertelliano de que la lectura es el “acomodar los blancos al ojo” (2000).

Bibliografía

- Antelo, Raúl, 2010, “Teoría de la caverna. Los restos de un futuro que vuelve”, en *El efecto Libertella*, Marcelo Damiani (ed.), Rosario, Beatriz Viterbo.
- Barthes, Roland, 1987, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- _____, 2005, *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____, 1997, *S/Z*, Madrid, Siglo XIX.
- _____, 2003, “Texto (teoría del)”, en *Variaciones sobre la escritura*, Buenos Aires, Paidós.
- Blanchot, Maurice, 1994, *El paso (no) más allá*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- _____, 2008, *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros.
- Borinsky, Alicia, 1975, “Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando”, *Revista Iberoamericana*, núm. 92-3, julio-diciembre.
- Burucúa, José Emilio, 2003, *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, Buenos Aires, FCE.
- Cippolini, Rafael, 2016, “Libertella: reversiones de éditos y libros inventados”, en *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*, Silvana López (ed.), Buenos Aires, Corregidor.

- Compagnon, Antoine, 1979, *La seconde main. Ou le travail de la citation*, París, Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques, 1971, *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XIX.
- _____, *La diseminación*, 1997, Madrid, Editorial Fundamentos.
- _____, 2013, “La forma y el querer-decir”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- Didi-huberman, Georges, 2011, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Estrin, Laura, 1994, “Libros en pose de combate. Sobre *Las sagradas escritura* y otros libros de Héctor Libertella”, *Espacios*, FFyL. UBA, núm. 14, Agosto.
- Fernández, Macedonio, 1987, *Relatos. Cuentos, Poemas y Misceláneas. Obras Completas*, vol. 17, Buenos Aires, Corregidor.
- _____, 2007, *Museo de la novela de la Eterna*, Buenos Aires, Corregidos,
- Heidegger, Martín, 2004, *El ser y el tiempo*, Buenos Aires, FCE.
- Jitrik, Noé, 1993, “Rehabilitación de la parodia”, en *La parodia en la literatura latinoamericana*, Roberto Ferro (coord.), Buenos Aires, ILH/FFyL/UBA.
- _____, 2000, *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial.
- Kohan, Martín, 2010, “La pasión hermética del crítico a destiempo”, en *El efecto Libertella*, Marcelo Damiani (ed.), Rosario, Beatriz Viterbo.
- Kristeva, Julia, 2001, *Semiótica I*, Madrid, Fundamento.
- Lacoue-labarthe, Philippe y Jean-luc Nancy, 2012, *El absoluto literario*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- Lamborghini, Osvaldo, “La intriga”, *Literal*, núm. 1, 1973.

- Lezama Lima, José, 1988, *Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas,.
- Libertella, Héctor, 1968, *El camino de los hiperbóreos*, Buenos Aires, Paidós.
- _____, 1972, *Aventuras de los misticistas*, Caracas, Monte Ávila Editores S.A.
- _____, 1985, *¡Cavernícolas!*, Buenos Aires, Per Abbat.
- _____, 1990, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, Buenos Aires, GEL.
- _____, 1991, *Patografeia. Los juegos desviados de la Literatura*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- _____, 1998, *Memorias de un semidiós*, Buenos Aires, Perfil.
- _____, 2000, *El árbol de Saussure*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- _____, 2003, *La Librería Argentina*, Alción, Córdoba,
- _____, 2006, *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- _____, 2006, *El lugar que no está ahí*, Buenos Aires, Losada.
- _____, 2009, *Zettel*, Letranómada, Buenos Aires.
- _____, 2008, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Buenos Aires, El andariego.
- _____, “Héctor Libertella. Carta desde Nueva York”, en *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*, Silvana López (ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2016.
- Lihn, Enrique, 1976, *La orquesta de cristal*, Sudamericana, Buenos Aires.
- _____, 1980, *El arte de la palabra*, Barcelona, Editorial Pomaire.
- LITERAL, 2011, García, Germán [et al.], Buenos Aires, Biblioteca nacional.

- López, Silvana, 2016, "Héctor Libertella. Carta desde Nueva York", en *Libertella/Lamborghini. La escritura/límite*, Silvana López (ed.), Buenos Aires: Corregidor, 2016.
- Nietzsche, Friedrich, 2011, *El anticristo. Maldición sobre el cristianismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- Paz, Octavio, 1998, *El mono gramático*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Riffaterre, Michel, 1980, "La Trace de l'intertexte", *La Pensée*, París, núm. 215.
- Rosa, Nicolás, 1999, "Veinte años después o "la novela familiar de la crítica literaria", en *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Nicolás Rosa (ed.), Buenos Aires, Biblos.
- Saavedra, Guillermo, 1993, *La curiosidad impertinente. Entrevista con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Said, Edward, 1985, "A meditation on Beginnings", *Beginnings, Intention and Method*, Nueva York, Columbia University Press.
- Sarduy, Severo, 2011, *El barroco y el neobarroco*, Buenos Aires, El cuenco de Plata.
- Warburg, Aby, 2010, *Atlas Mnemosyne*, Martín Warnke (ed.), Madrid, Akal.
- Yurkievich, Saúl, 2002, "La expresión americana o la fabulación autóctona", *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, núm. 200.

Autonomía y posautonomía literaria. Crítica de un malentendido

Autonomy and posautonomy literatures. Critique of a Misunderstanding

Hebert Benítez Pezzolano
Universidad de la República, Uruguay

Resumen

A partir de una crítica de la dicotomía entre descripción y valoración en los estudios literarios, el presente trabajo propone una discusión teórica que tiene por objeto la reconsideración del tema de la autonomía literaria comprendida como categoría compleja. El examen de los distintos momentos históricos de la misma y la relación con la cuestión del valor en las obras literarias deriva, en el presente trabajo, en una defensa de su vigencia crítica y en la justificada refutación del concepto de “literaturas posautónomas” planteado por la ensayista argentina Josefina Ludmer.

Palabras clave: teoría, autonomía literaria, modernidad, posautonomía, J. Ludmer.

Abstract

From a critique of the dichotomy between description and valuation in literary studies, the present work proposes a theoretical discussion that aims at the reconsideration of the topic of literary autonomy understood as a complex category. The examination of the different historical moments of the same and the relation with the question of the value in the literary works derives, in the present work, in a defense of its critical force and in the justified refutation of the concept of “posautonomous literatures” raised by the Argentine essayist Josefina Ludmer.

Keywords: Theory, Literary autonomy, Modernity, Posautonomy, J. Ludmer.

Recibido: 14 de marzo de 2017

Aceptado: 11 de mayo de 2017

I. Hechos y valores literarios: encrucijadas de las teorías

Me propongo afrontar el reto de una conceptualización amparada en cierto empleo metafórico de una noción de “infernalidad”, orientando de esa forma una reflexión sobre los fenómenos literarios y el campo de la teoría de la literatura en tiempos actuales. Entiendo dichos fenómenos, es decir a los hechos literarios materializados en obras, como entidades complejas de proposición estética y de postulación artística originadas históricamente en la *poiesis* por la palabra. Las mismas se han visto durante la modernidad tardía progresivamente disgregadas en sus estabilidades más o menos canónicas gracias a la confluencia de diversos discursos culturales, entre los que se cuentan la propia emergencia de otras literaturas, todo lo cual ha terminado por definir la crisis de una esfera que poco antes revelaba baja discusión en los órdenes semióticos, del valor estético y de las consecuentes canonizaciones.

Ahora bien, incluso posiciones como las de algunos deconstruccionistas, quienes sin esconder sus raíces nietzscheanas parecían destinados a desestabilizar cualquier propiedad inequívoca y más o menos sagrada de la literatura (y de toda manifestación de una “metafísica de la presencia”), todavía no conseguían alejarse de una cierta evidencia de la misma. Por ello comparto en alguna medida las siguientes afirmaciones de Alvin Kernan, orientadas críticamente en ese sentido. Aunque la cita es algo extensa, resulta ilustrativa y concentrada respecto de varios problemas que actualmente nos convocan:

El lenguaje nos compromete sin que nos demos cuenta con afirmaciones como “la *literatura* es esto” o “la literatura *es* aquello”, que objetivan y esencializan a la literatura. Tanto el público general como los que están profesionalmente comprometidos con la escritura y los estudios literarios suelen hablar y escribir como si la literatura fuese una cosa objetiva definida que se puede si-

tuar, analizar y describir de una manera científica. Aun nuestros escépticos modernos, los desconstruccionistas, presentan teorías de la literatura que dan por sentado tácitamente que ésta es una realidad objetiva definida, o al menos hablan como si lo fuese. “El texto literario afirma y niega simultáneamente la autoridad de su propia modalidad retórica.” Pero como la literatura no tiene una realidad objetiva y no hay un acuerdo social firme sobre lo que es, un gran número de discusiones en el pasado y en el presente sobre qué es la literatura ha resultado no sólo en vano sino también inoperante (Kernan, 1996: 185).

Pese a que las observaciones de Kernan no se ocupan del conjunto de los argumentos que, con todos sus matices, la teoría ha venido exponiendo durante décadas, tienen la ventaja de ofrecer ciertas conclusiones comunes a diversos investigadores. No obstante quiero dejar constancia de mi desacuerdo con la idea final sobre la vanidad e inoperancia de la interrogación acerca de qué es la literatura. Y esto por la sencilla razón de que se trata de una pregunta que ha originado un nuevo conocimiento sobre nuestras posibilidades e imposibilidades de respuesta, al tiempo que ha dejado al desnudo las implicaciones normativistas o aún metafísicas de las versiones más extremas del esencialismo literario. De hecho, con todas sus diferencias, trabajos como los de Raymond Williams, Terry Eagleton, Teun Van Dijk, Carlos Rincón o Walter Mignolo entre tantos otros, sólo han resultado posibles gracias a los problemas suscitados por dicha interrogación fundadora, la cual, por otra parte, ha dado lugar a algunas respuestas sobre las eventuales propiedades de los textos literarios que, para ser sinceros, no siempre han recibido refutaciones plausibles.

Sabido es que para Kernan y tantos otros la Literatura con mayúsculas aparece como un relato eurocentrista herido de muerte. Sin embargo, nosotros podríamos sostener que, aún sin llegar al extremo de la defunción, puntos de vista semejantes ya están plan-

teados tempranamente en la vanguardia teórica rusa, por lo que se borraría parcialmente la certeza de una estricta correspondencia con el tiempo histórico de la posmodernidad. En efecto, la segunda época “formalista”, particularmente a partir de los desarrollos de Iuri Tynianov a comienzos de los años veinte, debió abandonar la *literaturnost* a cambio de una realidad conceptual necesariamente más dinámica y abierta según la cual un *hecho literario* es una categoría mutante que no se resuelve reductivamente en la “serie” literaria sino en un conjunto amplio de valores sociales distribuidos en las demás “series” que la condicionan.

En efecto, si bien pagan el precio de una concepción sistémica, las propuestas de Tynianov generan importantes consecuencias. Tal como las explica Renato Prada Oropeza, Tynianov establece las relaciones entre “una función autónoma de los elementos inmanentes al sistema” (la autofunción) y “una función entre elementos de diferentes sistemas o sistemas diversos” (la co-función) (Prada Oropeza, 1977: 62), con lo que cabe sostener que la autonomía literaria existe pero su construcción es relativa a los factores heterónomos producidos por “series” vecinas, como ser (siguiendo el léxico de Tynianov) la serie lingüística, histórica, biográfica, etc.

Por otra parte, remitiéndose a los presupuestos tempranos de la OPOIAZ, particularmente de Víktor Shklovski, Emil Volek subraya que ciertas adopciones posmodernas *ya* se encontraban asimétricamente a la espera en el interior del moderno formalismo. Justamente, desde el momento en que la presencia del trasfondo histórico era determinante para considerar la eventual naturaleza artística o no de los textos en cuestión, se rompía de una vez la utopía inmanentista. Por eso, ahora involucrando un presupuesto fundacional de los formalistas, Volek señala que la desfamiliarización (*ostranenie*) es un concepto deconstructivo *avant la lettre*: la centralidad de los textos está vacía y lo más importante para su lectura radica fuera de ellos (Volek, 1992: 30-31). Para advertirlo,

sólo basta pensar en el concepto de “las inestables fronteras de la literatura” y en el subrayado de Tynianov, en 1924, a propósito del desplazamiento del centro a la periferia de los géneros literarios centrales. La idea de que el centro puede ser ocupado por fenómenos procedentes “de [un] segundo orden, de los traspatios y de los bajos de la literatura” (Tynianov, 1992: 209) es una clara manifestación de esta conciencia crítica moderna.

Como se verá, me vengo refiriendo a la teoría y a la literatura prácticamente en un mismo movimiento, hecho que, por cierto, obedece a un grado de inevitabilidad que acollara la pregunta sobre la literatura a las propias condiciones de posibilidad del discurso teórico. En verdad, más allá de la posiciones que se esgriman (incluidas aquellas que niegan que la literatura se pueda describir, y aun que ésta exista diferenciadamente), la teoría literaria siempre formula o contiene, sea en forma directa o no, algún tipo de respuesta a esa pregunta, incluso a su pesar. Yo pienso a la teoría literaria en el actual concierto (y quizás desconcierto) de lo que aún llamamos estudios literarios, especialmente a partir del momento en que el sentido de esa pregunta sobre qué es literatura se anuda como manifestación intensificada de un mismo círculo de crisis con su objeto. La dinámica de los hechos literarios contiene ante todo una dinámica del valor y de las discusiones históricas que consagran su contingencia en el seno de las ideologías. Así, las sucesivas y variadas preguntas por el *quid* de la literatura –que bastante más de lo que se presume se amparan en la problemática del valor literario– toman caminos distintos, incluso opuestos. La cuestión radica en la orientación metafísica que esa tentación por el *quid* es capaz de producir. Porque una de las formas consagradoras de la violencia del valor es convertirlo en esencia, la cual puede ser descripta (una descripción que “valora”) y prestarse olímpicamente a los demonios de la normatividad.

Fuere como fuere, la potencia del valor es un acontecimiento que puede llegar a cuestionar toda pretensión meramente descriptiva de los hechos literarios, pues para decirlo de algún modo, el valor se encontraría condensado y desplazado de antemano en cualquier clase de descripción que se propusiera de tales hechos. A propósito, entre otras precisiones acerca de la noción de ‘literatura’ y de estudios literarios, Noé Jitrik observa que

por ejemplo, si, por una parte, está la perspectiva estructural, indispensable aunque no agota el fenómeno, por otra parte lo que sabemos de la literatura incluye ciertos “valores” que, aunque añadidos, en gran medida justifican su existencia; además, como nuestra forma de conocer la “literatura” es compleja, e incluso vaga, cuando nos ponemos en contacto con algunos de sus miembros les transferimos esas dos cualidades [...] (2001: 42-43).

En suma, lo que pretendo sostener aquí es la inexistencia de un estatuto descriptivo y analítico de la literatura entendido como una técnica discrecional *absoluta* e indemne respecto de enunciados valorativos. En realidad, estos últimos *también* orientan el acto de describir y sus sentidos, por más que, a veces, esas descripciones no acepten que están previamente habitadas por una dimensión axiológica y nos propongan la creencia en alguna clase de objetividad.

Diferencia y combinación

Si para algunos el valor posee la capacidad de interceptar toda pretensión descriptiva del arte literario, también es cierto, como sostiene el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer al criticar semejante dicotomía, que

no hay nada que objetar a la *combinación* de enfoques evaluativos y descriptivos [ya que] si la mayoría de nuestros compromisos con los hechos culturales están axiológicamente orientados, es igual de cierto que la mayoría de estas orientaciones axiológicas se deben, entre otras causas, a las propiedades (intencionales) de estos hechos (2013: 51).

Por supuesto que la habilitación de la mencionada combinatoria no es razón suficiente para desconocer la diferencia entre uno y otro enfoque, por lo que resultaría un sinsentido afirmarse en tomas de partido ciegamente descriptivas o antidescriptivas. Schaeffer recurre a la solución brindada por el filósofo Hilary Putnam, para quien debe admitirse la distinción pero no la dicotomía entre hechos y valores. De hecho, Schaeffer sugiere, dentro de la complejidad de un tema que pienso nos sitúa en el dilema del *esto es esto pero esto es un valor*, que la integración de descripciones de hechos y de valoraciones ocurre en diferentes niveles: “Tal vez existan enunciados descriptivos “puros”, pero no podrían existir *discursos* puramente descriptivos” (2013: 55). Con ello, siguiendo a Putnam, Schaeffer opta por la discontinuidad entre discurso y enunciados que dentro de ese discurso se muestran relativamente independientes. Si bien para unos esto constituye una solución, tampoco deja de ser, para otros, un problema. De ahí que Schaeffer concluya señalando que

En realidad, defender la hipótesis de una diferencia entre descriptividad y normatividad no implica negar la existencia de enunciados compuestos. Un enunciado puede perfectamente tener, a la vez, un componente descriptivo y un componente evaluativo. Como lo ha mostrado Gérard Genette, tal es el caso de los juicios estéticos, por lo tanto, de una parte nada desdeñable de las proposiciones formuladas en el marco de los estudios literarios (2013: 56).

La cuestión del valor literario no resulta fácilmente despejable de los estudios literarios y de sus justificadas necesidades descriptivas, lo que pone constantemente de relieve la cuestión artística. Ciertamente, el valor literario surge de una instancia relacional (histórica, ideológica, institucional, etc.) con los horizontes de los lectores, pero también señala la faz compositiva de los textos, la fuerza de unas creaciones que resultan precisamente valoradas gracias al movimiento autorreflexivo de la espectacularidad de la palabra. Esto significa que la esfera de la evaluación y la de la autonomía relativa de los fenómenos literarios no pueden separarse puesto que se constituyen por una existencia profundamente co-referencial.

El desplazamiento, y hasta la supresión directa del tema del valor, también es el síntoma de un problema político en los estudios literarios. Si por un lado esto responde a las crisis de paradigma, que terminan por cuestionar la evidencia del valor en las tradiciones centrales de las bellas letras, y ello ocurre a consecuencia del advenimiento crítico de aquellos discursos minoritarios que cuestionan las ideologías de dicha centralidad –desde la que, por así decirlo, se había reprimido todo un magma dialectal frente a esta lengua principal–, las cosas no son, sin embargo, tan sencillas. Ahora bien, la cuestión del valor pone en el centro la propia razón de ser del arte, sin la cual el mismo resulta impensable. En consecuencia, si la discusión de las ideologías de la “evidencia” del valor es un asunto necesario desde el punto de vista crítico, la supresión de dicho problema como problema funciona en tanto desintensificación, también ideológica, de las condiciones del arte. A eso se refiere Theodor Adorno cuando sostiene que “una estética sin valores es un disparate”, puesto que “sin los valores no se comprende nada estéticamente, y viceversa” (Adorno, 2004: 347).

En tal sentido, bajo la convicción de que comprender una obra de arte significa hacerlo en la medida en que es “compleción de la

verdad” (*Ibidem*), Adorno afirma, con toda razón en mi concepto, que “en el arte hay más razones para hablar de valor que en ningún otro lugar [pues] cada obra dice como un mimo: “¿no soy buena?”; a esto responde el comportamiento valorativo” (2004: 347-348). De hecho, para el pensador de la Escuela de Frankfort “el arte no tolera valores aproximativos”, ya que “no hay un continuo que conduzca de lo malo a lo bueno pasando por lo mediano; lo que no está conseguido es malo, pues la idea de salir bien es inherente al arte” (414; el subrayado es mío). Si bien semejante perspectiva puede resultar polémica, al punto que cabría incluirla dentro de las posiciones que le han valido al pensamiento de Adorno sobre el arte y la cultura la acusación de elitismo, no deja de manifestar una vez más la innegociabilidad del concepto de ‘valor’ en la obra artística.

II. El demonio crítico, la modernidad y después

La consideración actual de las dinámicas de los fenómenos literarios y de sus teorías –con sus diferencias ontológicas claras aunque envueltas en una trama que necesariamente las vincula– nos ha conducido, para decirlo en términos de la topografía dantesca, a la puerta de un infierno cuya sentencia se enciende para las letras y sus teorías: como no hay más evidencia literaria, tampoco queda lugar para una pertinencia teórico-disciplinaria –o aun transdisciplinaria– que la refiera. Y si ahora hago resonar este mínimo diálogo con el infierno dantesco, debo decir que sólo me limito al vínculo con su impactante plástica poética, no así con su filosofía moral. En efecto, la infernalidad a la que deseo referirme se vincula, por el contrario, con Settembrini, un personaje de *La montaña mágica*, de Thomas Mann, ya que infierno y demonio son, por así decirlo, dos nombres de esa conciencia, la cual en suma lo es de

la modernidad. Cito un pasaje del diálogo con Hans Castorp, el protagonista de la novela:

—¡Ja, ja, ja! ¡Qué caústico es usted, señor Settembrini!

—¿Cáustico? ¿Quiere decir, malicioso? Sí, soy un poco malicioso —dijo Settembrini—. Lo que lamento es estar condenado a malgastar mi maldad en cosas tan miserables. Espero que no tenga nada en contra de la maldad, mi querido ingeniero. A mi parecer, es el arma más brillante de la razón contra las fuerzas de las tinieblas y la fealdad. La maldad, señor, es el espíritu de la crítica, y la crítica es el origen del progreso y la ilustración (Mann, 2005: 91).

La entrada en el infierno representa, siguiendo las paradójicas palabras de Settembrini, una opción de triunfo de la conciencia crítica moderna y emancipatoria, incluidos los riesgos que para ella implica su desenvolvimiento, las dificultades con que observa la crisis continua de sí misma, que es a la vez la crisis del criterio que en cada circunstancia le presta condiciones para su movilidad. Ahora bien, ¿qué quiere decir todo esto para el asunto que nos convoca? Que la literatura y la teoría, pero también la crítica y la historia literaria que las refieren y las implican, despliegan el doble movimiento paradójico de una alegría simultánea de caer y de ascender. La conciencia crítica moderna desprende un fuego con el que quema y se quema, para entonces superar sus conquistas precedentes: es gracias a ese fuego que se trasciende a sí misma.

Ahora bien, el hecho de que discutamos nuestra localización histórica en un cambio de paradigma civilizatorio categorizado para algunos en términos de posmodernidad, o que de otro modo, por ejemplo, admitamos que formamos parte de una modernidad que resolvemos llamar tardía, hiper, etc., poco cambia las cosas a la hora de reconocer la poderosa matriz moderna que incluye, asimismo, el devenir histórico de su propio “alivianamiento”, por momentos identificado con un estado de sinceridad crítica. Sea como

sea, no es fácil saber en dónde estamos, sobre todo porque a lo mejor las fronteras temporales y territoriales de la modernidad siguen siendo más móviles y absorbentes de lo que estamos dispuestos a conceder. Esa es la razón por la que de pronto nos encontramos participando de experiencias, constructos y procesos que bien podemos, aún desconcertados, reconocer no solo en lo que designaría el *post*, sino también, como apunté hace un momento, antes de él, lo que a la postre colocaría su razón de ser en tela de juicio.

Estudios literarios, estudios culturales: neoconservadurismo y otros equívocos

Por cierto, no relevaré aquí la profusa producción académica y política contenida en el debate modernidad-posmodernidad de los años ochenta y noventa. Aun sin abundar en ello, quisiera llamar la atención sobre acontecimientos como el del concepto de hibridismo latinoamericano (García Canclini), que en sí mismo precede y construye a la modernidad en la dialéctica de cultura popular, cultura letrada y cultura de masas de América Latina, en lugar de tratarse, como también pudiera parecer, de un fenómeno posmoderno *avant la lettre*. O en el caso europeo, también consignado más arriba, la inestabilización irreductible de conceptos de literatura, los cuales, en virtud de la tensión y desplazamientos entre centro y periferia de los así llamados hechos literarios, impiden cualquier definición estática que no termine en una candidatura al normativismo.

En nuestra restringida esfera, que es la de los estudios literarios concebidos en un sentido muy amplio, acontecimientos como los mencionados obran en esa línea problematizadora de la barra de oposición modernidad/posmodernidad: una suerte de reconocimiento, vale la pena reiterarlo, de que lo posmoderno ya estaba *de cierta manera* en lo moderno que el primero a su vez critica. Por

cierto que toda la discusión post-Lyotard es más amplia y compleja que lo representado por estos dos casos “literarios”, pero los mismos no deberían olvidarse a la hora de retomarla: ni una modernidad como la de América Latina carece de “rasgos” premodernos y posmodernos, ni la modernidad europea es un proceso lineal en que lo *post* ocupa el lugar de una etapa de corte ocurrida con la eventual caída de los metarrelatos.

Si la mencionada crisis abre las políticas de archivo en los estudios literarios —y por ende procura poner en juego otras políticas de la teoría, como afirma John Beverley—, la superación de las clausuras operadas por un esencialismo de las bellas letras define un avance significativo, aunque no elimina los problemas, si es que de alguna manera terminamos desvistiendo un santo para vestir a otro. Por cierto que no representa lo mismo la adopción del esencialismo literario que la movilización de un canon alternativo que ponga en tela de juicio a las nociones de literatura y de canon. En efecto, el contracanon promovido por diversas líneas culturalistas también ha venido marcándose como una seña de identidad contestataria, destituyendo de alguna forma la metafísica de la presencia de *la literatura*. Sin embargo, ha provocado una apertura cuyo precio suele ser el del ingreso no siempre problematizado pero sí dicotómico al lugar de la diferencia proclamada, con la consiguiente expulsión de la autorreferencialidad “literaria” a cambio de una heterorreferencialidad que, si afortunadamente proclama el compromiso con la intervención social, corre el peligro de su inversión cuando dicho juego solo se juega mediante una globalizada desintensificación de la *poiesis*.¹

¹ Ello se ha promovido de una manera exponencial en el Uruguay de los últimos veinte años. No obstante conviene reconocer que dichos discursos no siempre se desarrollaron con una perspectiva crítica rigurosa, pues con frecuencia primó el deseo de actualidad de “agenda”, de ingreso algo apresurado a las conciencias de estas crisis, antes que la elaboración de un enfoque crítico. Los *Cultural Studies*

Ahora bien, la reducción de la intensidad a la que aludo es har-
to discutible y tiene el mérito de proponer una crítica del valor
instituido y normativista, pero también construye un objeto que
termina por condenar las fuerzas autorreferenciales y, con ello, la
espectacularidad de los textos literarios como valor mecánicamen-
te negado, sobre todo si se piensa que dicha espectacularidad de la

han tenido una palabra que decir, y quizás aún la tengan, aunque por lo general se trató de un decir trasladado procedente de academias hegemónicas, aun en aras de la liberación de paradigmas obsoletos, logocéntricos, eurocentristas, etc. Las razones son múltiples. El eje principal consiste en la puesta en crisis de un objeto que ya no puede reconocerse, mediante cierta evidencia, como *literatura*, problema que desde los años sesenta del siglo XX ha cobrado un desborde político democratizador y aún liberador, pero asimismo contradictorio en el proceso de la modernidad tardía. Sin embargo, aun en sus diversas y complejas dinámicas *post*, la trama moderna parece encallar dentro de sí misma. Ante el desgaste de la política de la teoría, originada en los proyectos radicales de los años sesenta y cuya herencia John Beverley identifica con los estudios culturales, que por momentos “cayeron en una relación de complicidad con los nuevos “flujos” de la cultura mercantilizada, producidos por la globalización económica, los medios de comunicación y el *ethos* neoliberal” (Beverley, 2011: 88), la “reterritorialización de los campos disciplinarios, incluyendo la literatura” (91) constituye un peligro. Para Beverley éste radica en la aplicación de un giro neoconservador por parte de las élites profesionales latinoamericanas, generalmente identificadas con la izquierda. A mi entender, no hay una relación necesaria entre un retorno a los estudios literarios y el neoconservadurismo cultural, siempre y cuando estos estudios pongan en tela de juicio los límites del campo literario y aún la propia noción y funciones políticas del mismo, capitalizando críticamente los avances producidos por las políticas de la teoría pero en consonancia con la superación de las expresiones más burdas de los fetiches disciplinarios. Precisamente, reterritorializar disciplinas, redistribuir sus tradiciones sin renunciar a un enfoque crítico que las capitalice desmontando los supuestos históricos, negándoles la condición de imperativo epistemológico de un objeto pero a su vez reabsorbiéndolas desde estas operaciones de desnaturalización ideológica, no conduce, por cierto, a una regresión. Sin embargo, una convicción de este tipo de pronto me sitúa, en términos de Beverley, en el bando de los neoconservadores, pero en todo caso no comparto semejante adopción.

opacidad es también un espectáculo de la producción. Contestar a este problema obliga a entablar una perspectiva crítica sobre el problema de la autonomía literaria. Aunque de suyo esto ameritaría una exposición dilatada y analítica que no puedo desarrollar aquí, me conformaré con algunas observaciones de alcance preliminar, particularmente por razones de espacio, pero también porque las mismas resultan suficientes a efectos de formular con cierta claridad los motivos que conducen a la crítica del posautonomismo postulado por Josefina Ludmer.

III. La autonomía literaria, historias y resistencias

De modo muy sucinto, quisiera recordar que el autonomismo artístico es un producto de la modernidad, que desde el complejo período romántico y posromántico hasta la vanguardia consagra una creciente especificidad artística de la obra creada frente a los valores de cambio instituidos por la lógica del capital. De la mano del desinterés y del autotelismo kantianos, la autorreferencialidad aparece como el comportamiento de repliegue y despliegue de unas creaciones en las que opera un *feedback* continuo, cuya fuerza centrípeta releva constantemente el libre juego de la artisticidad. Esa dimensión dinámica, para nuestro caso, de *arte literario*, se convierte, a su vez, en una argumentación interna del valor, por lo que entre autonomía y valor literario se entabla una relación necesaria: las propias leyes de la obra de arte constituyen su suficiencia en función de la realización de los valores de una artisticidad que se debate entre la condición histórica (con las obvias amenazas de la heteronomía) y las postulaciones (o deseos) transhistóricos.

Resulta relevante insistir en que semejante fenomenalidad histórica de la autonomía literaria va a devenir de postulado estético de un época dada en construcción teórico-literaria, y, por ende, descriptiva y categorizadora de lo que se entiende por literatura.

Ese traspaso puede ejemplificarse en las críticas de Bajtín a los formalistas, para quien estos habrían hipostasiado la estética de la vanguardia futurista en teoría literaria general. Durante la época de la Escuela de Praga, y muy especialmente con las investigaciones de Jan Mukarovsky, el concepto de autonomía alcanza nuevos desarrollos críticos que superan significativamente ciertos límites inmanentistas del primer formalismo ruso. En las investigaciones más avanzadas de Mukarovsky, la autonomía de la obra literaria se produce con relación a un mundo histórico de normas y valores condicionados por el dinamismo social. Refiriéndose a la poesía, el semiólogo checo sitúa el eje neurálgico del problema de la autonomía, retirándola del callejón sin salida de la autotelia ciega:

¿Quiere decir esto que la obra poética esté privada de toda relación con la realidad? Si la respuesta fuese afirmativa, el arte se reduciría a un juego cuyo único propósito sería el placer estético. Tal conclusión sería evidentemente incompleta. Por consiguiente, debemos continuar la investigación de la denominación poética para demostrar que el debilitamiento de la relación entre el signo y la realidad por él directamente referida no excluye la relación entre la obra y la realidad como un todo; y, más aún, que resulta en beneficio de esta relación (Mukarovsky, 2000: 102).

También es significativa la precisión, bastante posterior, de Karlheinz Stierle:

La autorreflexividad de la ficción no implica su autonomía en relación con el mundo real. El mundo de la ficción y el mundo real están relacionados de manera que el uno es horizonte del otro: el mundo aparece como horizonte de la ficción, y la ficción como horizonte del mundo (Stierle, 1987: 131).

Así entendida, la autonomía literaria queda propuesta como el resultado de un comportamiento semiótico que, al privilegiar la

función estética, reconfigura las relaciones con la realidad a partir de sus propias configuraciones intencionales. Es decir, una reconfiguración valorada. La autonomía emerge como el lugar en que se realiza el valor literario, pero de ninguna manera el giro autonómico significa la expulsión de la realidad sino, por el contrario, la activación de una potencia transformadora: el movimiento autorreferencial no abandona sus funciones heterotéticas para con la vida social. De pronto esta concepción propone un bálsamo para con el condenado autonomismo literario, tantas veces reducido a la versión de *l'art pour l'art* así como a otras prácticas de aspecto socialmente pasivo respecto de las intervenciones socio-políticas de la literatura. Sin embargo, es importante advertir el valor de protesta que en el siglo XIX francés asumió la doctrina del arte por el arte, la cual ofreció un distanciamiento complejo respecto de los planteos de la autonomía kantiana identificada con el concepto de desinterés del arte (el arte entendido como “finalidad sin propósito”), tal como apunta con particular acierto Matei Calinescu:

Pero *l'art pour l'art* tal como fue concebido por Théophile Gautier y sus seguidores no fue tanto una teoría estética bien formulada como un grito unificador para los artistas que se habían hartado del vacío humanitarismo romántico y sintieron la necesidad de expresar su odio hacia el mercantilismo burgués y el vulgar utilitarismo (Calinescu, 2003: 59).

La expresión paradójica es la que mejor conviene a la complejidad crítica del concepto: la autonomía no es autónoma. En efecto, la misma no es el producto de una legalidad propia en la que se amalgaman de modo lineal las naturalezas de campo y objeto, sino que procede de una red que la precede pero que no necesariamente la fetichiza. Por lo demás, lo autonómico es un momento de la productividad, no el absoluto de un *nomos* dentro del dominio del arte. En tal sentido, vale la pena recordar los planteos de Theodor

Adorno al respecto, para quien “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo” (2004: 298).

En efecto, según Adorno, “al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como “socialmente útil”, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia, que los puritanos de todas las tendencias reprueban” (*Ibidem*). Una de las precisiones –y desmitificaciones– posibles consiste en confirmar que el desinterés kantiano no constituye el absoluto acepcional de “lo desinteresado”, si atendemos a la sugestiva y, en mi concepto, vigente posición de Adorno. Tal como afirma Gomá Lanzón, en el arte autónomo hay, para Adorno, “una resistencia contra la presión de la ideología dominadora; su no funcionalidad, su desinterés, desafía la razón instrumental y el principio de mercancía” (2005: 451).

Josefina Ludmer y las literaturas posautónomas: problemas de consistencia

Por su parte, en uno de los textos más provocativos dados a conocer por Josefina Ludmer en los últimos tiempos se plantea el problema de la autonomía literaria y su desplazamiento contemporáneo a cargo de escritos u obras que revisten, a su parecer, características singulares relacionadas con la globalización y la hegemonía de las lógicas del capital transnacional. Estos escritos calzan en una suerte de categoría a la que Ludmer denomina “literaturas posautónomas”, planteamiento sobre el que se han escrito diversos trabajos, entre los que pueden citarse el de Ramiro Zó y el de Tiago Alberto Pinheiro, publicados en el dossier de la revista *Landa* denominado “A questao da pós-autonomia” (2013); no obstante el interés que suscitan al respecto uno y otro, sus perspectivas son en parte diferentes de la que comprende nuestro enfoque críti-

co, particularmente porque asumen una posición aprobatoria de la categoría propuesta por Ludmer. No es este el caso del artículo de Martín Kohan, con el que advierto algunos puntos en común, sobre todo con el manejo del concepto de autonomía en explícita referencia adorniana, que tanto considera la cuestión en los rasgos de las obras como en las acciones institucionales, al tiempo que lo autonómico conserva un inequívoco sentido de resistencia que también sostengo y que es asimétrico con los planteamientos de Josefina Ludmer. Si bien mantengo numerosas discrepancias con el conjunto de las argumentaciones de su ensayo-manifiesto, me centraré, a partir de este en momento, en dos o tres aspectos del mismo que considero fundamentales.

Para elaborar un concepto de posautonomía, Ludmer comienza por referirse a una clase de textos que no serían literatura en función de sus características intrínsecas, dentro de las que destacarían la imposibilidad de distinguir entre realidad y ficción, la de mostrarse resistentes a cierto tipo de identificación literaria asegurada por categorías clásicas, así como al hecho de que son productoras de “presente” y a la vez producto de la evaporación de la figura del autor a cambio de la imaginación pública construida por los medios. Se trata de obras que “atravesan la frontera de la literatura y por eso no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para 'fabricar presente' y ese es precisamente su sentido” (2007: 1). Sostiene Ludmer que antes “autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y cambiarse a sí misma” (4). Pero, al parecer, ahora no.

Efectivamente, la especialista argentina pone su acento en el hecho de que siendo éste el tiempo de las transnacionales del libro, de las cadenas mediáticas y de internet, en que todo lo cultural es

económico y viceversa,² de la mano de las tecnologías se genera la “realidadficción” en que vivimos. Así, estos escritos quedan vaciados de densidad, digamos, literaria. Al mismo tiempo Ludmer señala la opción por formas como el testimonio, la autobiografía, los reportajes periodísticos, etc., pero conformadas por una realidad representada que ya es una representación, quizás como en un *reality show*. En su concepto, estas escrituras guardan diferencias claras con las realidades histórico-referenciales de, por ejemplo, la novelística anterior, sea, habrá que suponer, casos tan disímiles como los de Onetti, García Márquez, Vargas Llosa, Clarice Lispector, Rómulo Gallegos, Julio Cortázar, Juan José Saer, Carlos Fuentes y, a lo mejor, Manuel Puig y Mario Levrero.

En principio, la propuesta de Ludmer me ofrece una objeción fundamental: para la ensayista argentina el concepto de autonomía es cerradamente kantiano y está gobernado por una lógica del desinterés y de la finalidad sin fin, lo que le impide considerar una serie de investigaciones como las llevadas a cabo por la Escuela de Praga. Efectivamente, que algo se deje o no leer como literatura depende de la relación que consiga establecerse entre la potencia semiótica del artefacto textual con los horizontes culturales e institucionales que admitan la posibilidad de esas lecturas. Pero Ludmer, en cambio, parece apelar a la idea de que *hay* categorías propiamente literarias, esto es, ciertas fijaciones de una autonomía normativa que aunque delaten su procedencia de un tiempo an-

² Esta afirmación reitera uno de los planteos de Fredric Jameson acerca de las relaciones entre el fin del arte y el fin de la historia, cuando el crítico marxista estadounidense señala: “Durante los últimos años, sostuve insistentemente que esa coyuntura [la de la posmodernidad] está marcada por una indiferenciación de campos, de manera tal que la economía llegó a superponerse con la cultura: *que todo, incluidas la producción de mercancías y las altas finanzas especulativas, se ha vuelto cultural; y la cultura también pasó a ser profundamente económica u orientada hacia las mercancías*” (Jameson, 2002: 105; las cursivas son mías).

terior e inoperante, se mantienen independientes del acto de leer. De lo contrario no afirmaría la existencia de una “frontera de la literatura”, o el hecho de que “estas [nuevas] escrituras no admiten lecturas literarias”, o que las mismas pierden “voluntariamente especificidad y atributos literarios” [y que] “al perder 'el valor literario' la literatura posautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica” (5). Dicho sea de paso, nunca aclara Ludmer cuáles son los atributos literarios ni sus fronteras. ¿Desde qué presupuestos cabe consignar que una novela como *La villa*, de César Aira, comporta una renuncia al valor literario, a la crítica social o incluso al género?

Parece que en todo caso para Ludmer el valor es un fenómeno inscripto *especialmente* en el texto más que en las contingencias de activación socio-cultural que lo atribuyen. Su propuesta articula valor y autonomía para arraigar una oposición en que estas nuevas escrituras resultan signadas por el no valor y la posautonomía (en lugar de heteronomía). ¿Acaso leemos *La villa* como literatura porque *no nos damos cuenta* de los cambios en el estatuto de la literatura y por ende formamos parte de aquellos nostálgicos que no sabemos o no queremos saber que *La villa* debiera ser leída de otro modo, más de acuerdo con su voluntad intencional, que sería posautonómica y desvalorizada? Efectivamente, *La villa* puede ser leída en dichos términos, pero los mismos no pasan de constituirse en una lectura. Esto puede proyectarse a otras producciones citadas por Ludmer, como *Montserrat* (2007), de Daniel Link, o, por ejemplo, el libro de relatos *Villa Celina* (2008), de Juan Diego Incardona.

IV. Ilusiones posautónomas. Tensiones y vigencia de la autonomía literaria

Se entiende perfectamente que Ludmer sostenga que esa desaparición de la noción de campo autonómico de Bourdieu haya sido asaltada por la globalización y sus rigurosas leyes de mercado. Ésta, bajo la energía del capitalismo transnacional, borra el juego firme de las identidades literarias y sus poderes, quizás permutadas por un sujeto fantasmático y difuso que de ninguna manera se homologa con un concepto de autor surgido como función social restringida dentro de dicho campo. Del mismo modo, me resulta dudoso que estas escrituras sean situadas como novedad en el despliegue, al parecer indecible, de realidad y ficción. Sólo basta remontarse a *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, para pensar que hace más de medio siglo esta obra y su proceso de construcción pusieron en el tapete público un montaje de realidad-ficción que, si no es igual a la desfronterización de estas nociones, que según Ludmer ofrecen las nuevas escrituras, de ninguna manera puede negarse en la obra de Walsh el estado dinámico de la suspensión del estatuto de realidad en tensión conjunta con el estado dinámico de suspensión del estatuto ficcional.

En *Operación Masacre* dicho estatuto se erige mediante acciones de escritura sucesivas e irreductibles a una jerarquía de géneros, para segregar, en cambio, como ya demostró palmariamente Roberto Ferro, un sistema abierto (Ferro, 2010: 146). La opacidad y la autorreferencia del proceso de investigación y escritura se ofrecen intensamente en el trabajo de Walsh. Sin embargo, en *Operación Masacre* a diferencia de las que resultarían ser “literaturas posautónomas”, no se exhiben, como “en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos”. Este acontecimiento diferenciador otorgaría cierta razón a Ludmer, pues los

propósitos y la identidad del sujeto de Walsh son notoriamente distintos del vaciamiento que los mismos sufrirían en semejantes letras posautonómicas.

El problema subsiste de otra manera cuando pensamos que lo que hay en estas literaturas es efectivamente un vaciamiento, incluso un cierto desparpajo de esas poéticas del vacío, pero que en ese caso el pastiche del muestrario constituye en verdad un giro crítico desde el interior de un proceder literario que no se confiesa como tal para, de una manera invertida, mejor mostrarse. Con esto quiero decir que a efectos de mantener, si no una consistencia constante de otro tiempo, es posible reconocer la memoria activa de una autonomía literaria que no desaparece sino que se repliega y despliega mediante otras fenomenalidades, a través de las cuales activa su resistencia crítica. En tal sentido es que comparto la afirmación de Kohan sobre el asunto:

Despojadas de su tensión autónoma, o deshaciéndose de ella por alguna razón, [las obras] han de quedar fatalmente neutralizadas y dócilmente integradas al imperio de lo existente. La autonomía es su única opción de resistencia (Kohan, 2013: 316).

Si la vanguardia se había propuesto la superación del arte autónomo, en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital, tal como la plantea Peter Bürger (1987),³ me pregunto y en parte me respondo si los argumentos posautónomos (no el acontecimiento de las literaturas así designadas) sino el discurso de Ludmer, que precisa inventarlas y nombrarlas de ese modo, no conducen realmente a una praxis de la sumisión o de la ceguera. Es

³ Con meridiana claridad, Bürger señala que la *autonomía del arte* es una categoría ideológica de la sociedad burguesa “que combina un momento de verdad (la desvinculación del arte respecto a la praxis vital) con un momento de falsedad (la hipostatización de este hecho a una “esencia” del arte)” (1987: 100).

decir si ante el muestrario global de la web, la posautonomía no es otra cosa que una falsa superación de la autonomía, una confesión de parte a propósito de lo que con otro lenguaje —y, naturalmente, otros alcances y, sólo en parte, otros sentidos— Bürger se refería a literatura de evasión y a la estética de la mercancía. El problema es si no se designaría con este concepto, más que a tales o a ciertas literaturas, a una hipóstasis teórica de las lógicas culturales de la globalización del mercado.

Ello no quiere decir que no haya que identificar ciertas obras de cierto momento histórico con determinados rasgos semiótica e ideológicamente situados (aspectos del muestrario web antes referido, etc.), los cuales resultan relevantes pero no sustitutivos. E incluso si no se trata de un modo de suspender la libertad crítica que el juego más libre de la memoria autonómica permite, con su lado productivamente opaco, con su leerse como escritura que a su vez resiste la fatigada bina realidad/ficción. En tal sentido, por más que han pasado cuatro décadas, pienso que continúa vigente la especulación histórica de Peter Bürger, para quien

Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del *status* de autonomía del arte, si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es garantía de una libertad de movimientos en el seno de la cual se puedan pensar alternativas a la situación actual (1987: 110).

En efecto, semejante reserva implicaría, para nuestra época, una posibilidad de resistencia sobre las reificaciones producidas por los lenguajes desintensificados de la globalización mediática y transmediática, movimiento que puede identificarse como el de una autonomía capaz de empujar en un sentido originado por el desarrollo crítico del momento de verdad. Por cierto que, siguiendo a Bürger, no hay un momento sin el otro una vez que pensamos el arte desde la categoría de la autonomía. Por ello es preciso insistir

en que no existe un lugar para el borramiento del momento de falsedad, pues el mismo es constitutivo, junto con el momento de verdad, de las dos caras de esta moneda autonómica. De manera que resultaría una ilusión el hecho de pensar que la falsedad ha sido superada, cuando de hecho permanece allí, incluso solapándose, constantemente. Así, si en ciertas circunstancias es posible reconocer la fuerza dominante del momento de verdad, la falsedad, como un parásito, se nutre de la energía de lo verdadero para entonces amenazarlo con la tentación que implica que semejante verdad devenga en esencia transhistórica del arte. En otras palabras, que el momento de falsedad trata de fortalecerse con la debilidad intrínseca de un momento de verdad que sucumbe a la soberbia de su deificación esencialista. De ahí que es capital que el momento de verdad de la autonomía se asuma con una decisiva conciencia crítica que dicha verdad posee a propósito de una sombra que, constituyéndole, no se le despega.

En consecuencia, cuando retomo la noción de posautonomía, lo hago desde este fondo precedente que en esta aplica un estado de *posterioridad*. En otras palabras, se vuelve necesario crear espacios que permitan superar la separación con la praxis vital a partir de una intensidad autonómica crítica y sin *post*, que, simultáneamente, reclame el trabajo sobre el valor como trabajo productivo que no corresponde ocultar. Para ello, habrá que tener en cuenta que la dimensión autonómica corresponde al estatuto de las obras en tanto proceso histórico socialmente condicionado. Por eso no está de más repetir que un error decisivo consistiría en “superar” la situación de estatuto convirtiendo a la autonomía en doctrina sobre la “naturaleza literaria” o la “literaturidad” de esas obras. Ello también ocurriría, al fin de cuentas, si las contingencias históricas de dichos procesos derivaran –incluso cuando se piensen a partir de la muy discutible presunción de un estado posautonómico– en una doctrina manifiesta de la posautonomía.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, 2004, *Teoría estética. Obra completa*, vol. 7, 1970. Madrid, Akal.
- Beverley, John, 2011, *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*, Caracas, Fundación Celarg.
- Bürger, Peter, 1987, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Ferro, Roberto, 2010, *Fusilados al amanecer. Rodolfo Walsh y el crimen de Suárez*, Buenos Aires, Biblos.
- Gomá Lanzón, Javier, 2005, *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica.
- Jameson, Fredric, 2002, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo, 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial.
- Jitrik, Noé, 2001, *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria*, México, Fontamara.
- Kernan, Alvin, 1996, *La muerte de la literatura*, Caracas, Monte Ávila.
- Kohan, Martín, 2013, “Sobre la posautonomía”, *Landa*, vol. 1, núm. 2, *dossier* “A questao da pós-autonomia”, pp. 309-318.
- Ludmer, Josefina, 2007, “Literaturas posautónomas”. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (consultado 10/03/2014).
- _____, 2010, *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Mann, Thomas, 2005, *La montaña mágica*, Isabel García Adán (trad.), Barcelona, Edhasa.
- Mukarovsky, Jan, 2000, *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*, Jarmila Jandová y Emil Volek (eds.), Bogotá, Plaza & Janés.

- Pinheiro, Tiago Alberto, 2013, “O próprio, a propriedade e o apropriado: variações em torno da ideia de ‘Literaturas pós-autônomas’ de Josefina Ludmer”, *Landa*, vol. 1, núm. 2, *dossier* “A questao da pós-autonomía”, pp. 153-173.
- Prada Oropeza, Renato, 1977, *La autonomía literaria*, México, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.
- Schaeffer, Jean-Marie, 2013, *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar literatura?*, Buenos Aires: FCE.
- Stierle, Karlhein, 1987, “¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?”, en *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco/Libros S.A. 87-143.
- Tynianov, Iuri, 1992, “El hecho literario”, en *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, vol. I, Emil Volek (intro., ed.), Madrid, Fundamentos.
- Zó, Ramiro Esteban, 2013, “El efecto post-Ludmer. Presupuestos teóricos en torno a la post-autonomía de la literatura”, *Landa*, vol. 1, núm. 2, *dossier* “A questao da pós-autonomía”, pp. 349-371.

Yliana Rodríguez González
*El lugar común en la novela
realista mexicana hacia el final
del siglo XIX. Perfil y función*
San Luis Potosí, Colsan, 2015.

El libro se compone de una introducción, cuatro capítulos, un apartado de conclusiones y una sección de bibliografía. La introducción cumple con lo que se espera de ella: presenta el tema a tratar (en este caso el lugar común, como se anuncia en el título); explica la relevancia que puede tener esta investigación en la tradición crítica de la literatura mexicana decimonónica; de forma abreviada expone los propósitos del análisis de las obras seleccionadas y, por último, se hace un rápido resumen de cada capítulo. Breve, precisa y clara es esta introducción que nos ofrece Rodríguez González.

El primer capítulo se titula “Lugar común y realismo” y está constituido por tres segmentos. En

el primero, se analiza la definición histórica del concepto conocido como lugar común, que será el eje fundamental de toda la investigación. La primera aclaración que hace Rodríguez González es que en su trabajo utilizará *lugar común* como sinónimo de *tópico*, y a continuación hace un rastreo terminológico de ambas expresiones. La distinción inicia desde lo que se considera el origen de la noción de tópico, que fue planteada por Aristóteles. La primera característica, atribuida por el filósofo griego, es la memoria, que a su vez se relaciona con la retórica y, por lo tanto, con las funciones del lenguaje. Además, la palabra *tópico* deriva de un término griego que significa ‘lugar’. Respecto al término “lugar

común”, Rodríguez González aclara que el adjetivo común no debe ser entendido como “algo usado muchas veces”, sino como “válido para muchos asuntos” (14). La investigadora explica que esta última definición se deriva la característica de ser útil y versátil, y así lo entenderá ella para su trabajo.

La reflexión planteada en esta primera parte del capítulo uno tiene un carácter que media entre lo filosófico y lo etimológico, ya que, mediante una serie de concatenaciones léxicas, de conceptos retóricos y al mismo tiempo literarios, Rodríguez logra delinear un par de ideas que serán pertinentes para comprender la definición del lugar común. Entre las características destacadas están: 1) que el tópico tiene un componente temporal, que también es un rasgo definitorio del lugar común, que estará “condicionado de modo histórico” (17); 2) que el tópico “responde... a las demandas del tiempo... y su maleabilidad le permite adaptarse a las necesidades expresivas de su momento” (17); es, por tanto, flexible y variable. Rodríguez González es contundente en este punto y sostiene que “es improbable que el tópico permanezca uno e inmutable” (22); 3) que el tópico, de-

bido a sus particularidades, puede ser entendido como un método de trabajo, en el que se hallan las huellas de una tradición literaria; 4) que el tópico también es “la manifestación del sentir común e impersonalizado respecto de ciertos temas” (20); 5) que “el tópico es una idea o un procedimiento muy repetido” (21); 6) aclara, por último, que el tópico puede ser un motivo o un conjunto de motivos, pero que no todo motivo es necesariamente un tópico.

Todas estas características validan la posición de la estudiosa, quien con convencimiento expresa su objetivo: “El estudio del tópico en este trabajo quiere ser la posibilidad de reconstrucción de una tradición literaria a partir del examen de su uso. Por mi parte, estoy convencida de que la naturaleza del tópico no desaparece en la singularidad de la obra; al contrario, es más clara” (21). Su meta será, entonces, esclarecer la función que ejerce el lugar común en distintos niveles del texto, su adhesión o transformación en una tradición específica, su reelaboración y su valor para explicar la historia literaria.

La segunda parte del capítulo uno, titulada “El lugar común en

el siglo XIX”, es un breve apartado en el que Rodríguez González comenta dos preceptivas de la época, pues considera que son fundamentales para reconocer el uso de los lugares comunes en la literatura realista mexicana como respuesta a los requerimientos y reglas básicas que los escritores decimonónicos tenían en mente a la hora de componer sus obras. Los manuales comentados son *Arte de hablar en prosa y verso*, de Gómez Hermosilla, y *Retórica y poética. Literatura preceptiva*, de Narciso Campillo. La revisión de ambas obras permite a la estudiosa declarar que el concepto de arte de la época tenía reglas que pretendían configurar la idea de un modelo y que el arte se regía por la noción de provecho y utilidad, por lo que los escritores se integraban a la tradición al seguir estas preceptivas, mediante la imitación y el diálogo intertextual, pero siempre adaptando las categorías a su propias intuiciones y habilidades de escritor.

La tercera parte de este mismo capítulo se titula “El realismo en México (1880-1910)”. La aportación de este apartado puede resumirse, en mi opinión, en dos puntos: el primero, que para Rodríguez González el Naturalismo y el Rea-

lismo son dos corrientes literarias de naturaleza semejante; por ello, la investigadora anota que para los fines de su trabajo: “el naturalismo es un nuevo modo, muy agudo, de escribir realismo” (36). La justificación de esta idea es sugerente y está basada en una revisión muy completa de la crítica sobre el Realismo y el Naturalismo, lo que refleja justamente el segundo punto que considero valioso de este apartado: el diálogo con la crítica, en el que a veces es evidente la oposición de ideas, pero que la investigadora argumenta razonadamente. Mediante este diálogo crítico se rastrean y comentan los temas más frecuentes en ambas corrientes, el afán moralizador que presentan, la procedencia y originalidad que muestran en México, su adaptación al contexto social y nacionalista. La revisión deja en claro las funciones y capacidades que presenta el Realismo mexicano, aunque siempre en conflicto con las corrientes cercanas, como el Naturalismo, el Costumbrismo e incluso el Romanticismo. Esta revisión parece reducirse, en apariencia, a una conclusión sencilla, pero que conlleva un fuerte compromiso con la concepción del Realismo en México, según lo expone Rodrí-

guez González: “La moralidad, la idealización de la mujer, la imagen de la provincia como una arcadia (rasgo romántico que comparte a veces con el modernismo), entre otras características muy claras del realismo mexicano, complican su definición y la hacen muy cuestionable. El eclecticismo de la literatura mexicana y la huella del romanticismo en el período son, por sí solos, suficiente evidencia para evitar las caracterizaciones absolutas y exclusivas” (45). Me he detenido, quizá bastante, en este primer capítulo porque considero que es sumamente valioso y meritorio por las ideas que plantea sobre la narrativa realista mexicana, no sólo por es una argumentación inteligente y cuidadosa, sino porque ofrece una exploración bien documentada (sus abundantes notas a pie confirman este punto) y orientada sobre el tema. Definitivamente es un capítulo que no tiene desperdicio.

El segundo capítulo se titula “Perfil y función del lugar común realista antes de 1900”, y consiste en el análisis de dos novelas realistas mexicanas: las *Novelas mexicanas*, de Emilio Rabasa, y *La parcela*, de José López Portillo y Rojas. Sobre Rabasa, primero se hace un

repaso crítico de algunos estudios de su obra, luego se plantea el análisis de los lugares comunes en este conjunto de novelas, que para Rodríguez González deben ser leídas como una sola obra, a pesar de que constituyen una trilogía, ya que, debido a que todas ellas presentan el tema de la vida pública en México, “no nada más es posible, sino deseable” (56) su lectura homogénea. Y así, en efecto, las lee Rodríguez González, analizando en una y otra los tópicos más relevantes, entremezclando las citas de todas ellas como si de una sola obra se tratara. De su análisis se extraen los siguientes lugares comunes: 1) el tópico lingüístico, que tiene ver con las fórmulas y sus capacidades de comunicación; 2) el lugar común de la relación pueblo-ciudad, que en Rabasa sirve para reafirmar el mensaje moral dirigido a los lectores; 3) el tópico de la mujer ideal, la madre santa y la mujer caída, personajes representativos también del Romanticismo y el Modernismo, pero que en el Realismo se relacionan con la idealización de la mujer y con sus cualidades, ya sean positivas o negativas; de fondo, también expone un mensaje moral, una idea simbólica de la mujer, por lo que sus

“descripciones convencionales desempeñan con eficiencia su carácter referencial y satisfacen su función constructora y ordenadora” (70); 4) se analiza también el tópico de la enfermedad como expiación, que una vez más ofrece una enseñanza moral para el lector, y 5) se explica el tópico del amor adverso en las novelas de Rabasa, un lugar común que proviene, por cierto, en gran parte del Romanticismo. Rodríguez apunta que se trata de “un tópico de efectos desastrosos” (71). El amor imposible sirve para intensificar la tensión de la trama; para incrementar el interés del lector; para explicar algunos casos de degradación e infelicidad de los personajes; para ver cómo se presentan los impedimentos funestos de conseguir el amor deseado y la consumación inconclusa del ideal. Lo relevante en Rabasa, concluye la investigadora, es que el tópico se mantiene estático, no cambia, no evoluciona; por lo tanto, sólo tiene la función de ser eficiente como recursos de las novelas, pero no propone nada nuevo.

La segunda parte del capítulo lleva por título “El lugar común en *La parcela* de José López Portillo y Rojas”. Lo mismo que en la revisión de Rabasa, Rodríguez Gonzá-

lez plantea primero un diálogo con la crítica, en el que se exploran las características propias de la novelística de López Portillo y Rojas, y después se detiene en el análisis de cada tópico usado por el autor. Uno de los encontrados en *La parcela* es el tópico lingüístico, que se sustenta en dos soportes lingüísticos: el habla rural y el habla judicial. Este tópico es usado a conciencia por el autor, por lo que el léxico realista es un atributo muy positivo de su obra, en la medida en que ofrece una idea de mundo, de relación entre individuo y sociedad, incluso de nacionalización al aludir al habla popular. Así que el tópico es novedoso y efectivo para la novela. Otro tópico más es la imagen de La Arcadia como lugar idealizado. El uso de este tópico rompe definitivamente con el propósito realista de la configuración objetiva de la realidad social. Lo novedoso del uso de López Portillo es que no atiende por completo el interés realista al acudir al lugar común de La Arcadia, hay un uso a medias del tópico, así que su obra termina finalmente por negar la funcionalidad habitual de éste. Otro tópico más es la contraposición ciudad contra campo, que no tiene mayor trascendencia

sino sólo como un sustento de la existencia de un espacio ideal, que expresa el encuentro de contrarios. Los personajes idealizados son un lugar común más, sobre todo, los tópicos femeninos (mujeres-tipo). El tópico permanece inmutable y sin novedad en su uso. El último tópico tratado es el de los amores contrariados, en el que tampoco hay novedad en el tratamiento, pues funciona sólo para confirmar una vez más el mensaje que se quiere transmitir al lector: la lectura moralizante.

En el tercer capítulo, “Perfil y función del lugar común realista después de 1900”, se analizan dos novelas: *Los parientes ricos*, de Rafael Delgado, y *Santa*, de Federico Gamboa. Lo mismo que en los capítulos previos, la investigadora inicia primero con la recepción crítica de los dos autores estudiados y luego procede al análisis de los lugares comunes de cada texto. De Delgado se explica que el tópico ciudad-campo influye en la construcción del espacio y el del dinero es un motor de la trama, como en muchas otras novelas; por otro lado, los personajes típicos (la madre santa, la joven virginal, el seductor y la mujer caída) cumplen con los requerimientos del

tópico a la cabalidad, de modo que representan una entidad mayor, en este caso colectiva, y una alegoría de valores tradicionales; donde el tópico del amor contrariado es ortodoxo. De este análisis se concluye que en la novela de Delgado los tópicos realistas son ortodoxos en forma y fondo, y que poseen un fondo ético que los guía. En *Santa*, en cambio, sí hay renovación en los tópicos empleados. Primero, porque en Gamboa el lugar común reitera el mensaje del texto, pero también porque es una novela con tópicos múltiples y complejos en su uso. El lingüístico reitera el mensaje ético, en este caso, educar y dirigir la lectura; el del campo contra la ciudad es totalmente ortodoxo, como en Delgado; los personajes típicos (la prostituta, la madre santa y el seductor) cumplen con su requerimiento normal, pero al mismo tiempo se cargan de profundidad psicológica debido a su complejidad; el de la enfermedad es una metáfora del castigo moral que sufre la protagonista por su falta; el del amor ciego, a pesar de ser romántico, se encuentra en un ambiente naturalista, lo que le otorga ambigüedad. En fin, los tópicos empleados por Gamboa, aunque provienen de

una vieja tradición, están empleados en un ambiente propicio pero complejo, ambiguo, innovador en muchos casos y que, precisamente por todos estos aspectos, la investigadora concluye que la obra de Gamboa “está condenada a leerse desde el tópico” (187).

El cuarto y último capítulo del libro, “Lugares comunes realistas”, consiste en una revisión amplia y detallada de todos los temas analizados en los capítulos previos. Es una especie de conclusión amplia, como lo confiesa la propia autora, en el que se retoman los puntos más relevantes que se discutieron en el análisis de las obras. Se comenta cada tema, su función, sus facetas de cambio, sus derivaciones y su sentido en cada novela del corpus. De este modo se ofrece un perfil general de los temas sin que se repitan las características ofrecidas en los capítulos anteriores, aspecto que me parece muy valioso, ya que, sin caer en la redundancia, la estudiosa ofrece nuevas particularidades de los lugares comunes, desglosa y deriva los temas de la novela decimonónica, busca los orígenes del tópico, sus vínculos o diferencias entre las novelas del Realismo, el Naturalismo y el Romanticismo; es, en fin, un tra-

bajo arduo de deslinde de características que le permite finalmente exponer que el tópico, pese a que siempre se ha considerado un rasgo en apariencia sencillo, en realidad consiste en un ejercicio literario que puede tener distintos usos, complejidades, determinaciones simbólicas; así como, relevancia en distintos niveles del texto, vínculos con los personajes, con su forma de hablar, con la temática del Naturalismo y el Romanticismo, con la interpretación y la lectura, con los valores tradicionales, entre muchos otros rasgos. Pero lo que siempre conserva el tópico, en todas sus manifestaciones novelísticas, es “su función, una misma motivación: que la interpretación correcta del texto obligue a la postre al lector a modificar su conducta” (250). Es decir, la función nunca varía, aunque sí sus formas y sentidos. La función aleccionadora, de índole moral, es su función unívoca y constante.

Resulta difícil, y tentador, no comentar cada uno de los puntos tratados en este último capítulo, pues sugiere muchas nuevas líneas de estudio, muchas nuevas vetas por las que se puede analizar la literatura decimonónica realista y que la autora retoma rápidamente

te en sus conclusiones sin repetir información, pero, al mismo tiempo, dejando anotado una vez más los puntos más rescatables. También subraya su interés por el tema al afirmar que sus conclusiones “representan, sobre todo, una oportunidad más, la última, para expresar mi entusiasmo por el tema elegido” (247). Rodríguez González confiesa que “quería, además, sin hacer la apología del tópico, matizar la leyenda negra que lo ha acompañado y que supone que su función exclusiva es petrificar el texto” (247).

En efecto, en ningún momento la investigadora desdeñó la función del tópico, ni destacó las debilidades de las obras o sus carencias como defectos del uso del lugar común (como muchas veces hacen los investigadores de literatu-

ra decimonónica), más bien todo lo contrario: le otorgó profundidad con un aparato crítico vasto y minucioso (sus extensas y bien informadas notas a pie de página, así como su completa bibliografía evidencian su conocimiento del tópico y las derivaciones críticas que ofrece) a un tema tantas veces desacreditado por artificial y defectuoso. Por esta razón, la investigación que nos ofrece Rodríguez González contribuye, sin duda, no sólo porque ofrece una lectura más apropiada de la literatura mexicana del siglo XIX, sino también porque ilustra con su análisis que no hay tema menor si se le estudia rigurosamente.

Diana Geraldo
Universidad Nacional Autónoma
de México, México

J. A. Garrido Ardila (coord.)
El Unamuno eterno,
Barcelona, Anthropos, 2015.

Aparece un nuevo volumen colectivo sobre el filósofo español Miguel de Unamuno; éste se inserta entre los numerosos estudios sobre el pensador que han aparecido en los últimos años. El coordinador del libro y connotado especialista en la obra de Unamuno, Juan Antonio Garrido Ardila, señala acertadamente en el prefacio a su compendio que, a pesar de la reciente multiplicidad de textos sobre el filósofo bilbaíno, sigue habiendo un amplio campo de estudio que aún no se agota, y que merece la atención y los esfuerzos de los estudiosos de Miguel de Unamuno. Es cierto que hay temas y géneros del pensador español que apenas han sido estudiados con la profundidad y el rigor que ameritan,

pero esto se debe, en gran medida, al elevado número de páginas que el filósofo dejó escritas.

El volumen de Garrido Ardila reúne diecinueve artículos escritos por especialistas que abordan diversos temas, más una bibliografía selecta, con los que pretende “franquear el acceso a toda la amplitud de la obra de Unamuno” (Garrido, 2015: 10); propósito que, considero, sí cumple el libro.

El compendio de artículos se abre con una introducción de Luis García Jambrina sobre los aspectos más destacados y generales de la vida, obra y trayectoria del filósofo español. Poner este artículo al comienzo le permite al lector no especializado acercarse a la figura de

Unamuno antes de adentrarse en los diferentes aspectos de su obra.

A la introducción le sigue un primer conjunto de artículos que tratan sobre diferentes facetas de la obra literaria del bilbaíno. El libro no está formalmente dividido en secciones o capítulos, sin embargo, encontramos que son los artículos iniciales los que tratan los aspectos literarios. En primer lugar, aparecen los dedicados a su novela: “La teoría de la novela en Unamuno”, de Jane Neville; “Miguel de Unamuno o la interiorización de la novela”, de Luis García Jambrina; “La génesis de la novela unamuniana: la parodia de Galdós y de la novela realista”, de J. A. Garrido Ardila, y “*Del sentimiento trágico de la vida* a *Niebla*: algunas líneas de relación e interpretación simbólica”, de Sergio Arlandis.

Los siguientes tres artículos del volumen, que versan en torno al teatro unamuniano, merecen una consideración especial. “Los dramas de Unamuno”, de Donald L. Shaw; “La agonía de don Juan: exilio, política y género en *El hermano Juan*”, de Julia Biggane, y “La *moral heroica* de Ibsen en el teatro de Unamuno”, de J. A. G. Ardila, son a mi juicio el mayor acierto de este volumen colectivo,

ya que, por primera vez, reconoce el protagonismo que merece el género dramático, tan olvidado y poco estudiado, dentro de la obra del escritor.

El artículo de Donald Shaw propone un acercamiento al contexto del teatro que se estaba escribiendo en Europa a finales del siglo XIX tras la importante aparición de la obra de Henrik Ibsen, y destaca la gran repercusión que ésta tuvo para la dramaturgia posterior. Así, el articulista señala la influencia de Ibsen en la obra de Unamuno, la cual, junto al genio del filósofo español para innovar en la forma literaria, es lo sitúa, a su juicio, como el gran reformador del teatro español. Tras esta contextualización, el artículo de Shaw —de carácter general e introductorio— ofrece un repaso por las obras de teatro de Unamuno; sin embargo, si bien estos resúmenes cumplen satisfactoriamente el objetivo de dar a conocer al lector la diversidad de obras teatrales que escribió el filósofo español, sorprende que Shaw no haya incluido, para dejar completo este acercamiento al teatro de Unamuno, las obras “La Princesa Doña Lambra” y “La difunta” (ambas de 1909).

El artículo de Julia Biggane “La agonía de don Juan: exilio, política y género” se centra en la última obra de teatro escrita por Unamuno: *El hermano Juan o el mundo es teatro*, en la que el filósofo español ofrece una nueva y muy personal versión del *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Aunque el protagonista de *El hermano Juan o el mundo es teatro* se encuentra inserto en los mismos problemas existenciales que muchos otros personajes de Unamuno (tanto de su teatro como de otras obras), Biggane establece en su artículo las notables características de esta obra que la diferencian de las anteriores. Para ello, ofrece un recorrido documentado por el contexto político-cultural en el que se inserta la elaboración del drama, al tiempo que sitúa la obra de Unamuno respecto a los múltiples textos sobre Don Juan que se escribieron en la década de los años veinte. Con ello, Biggane establece la peculiaridad y originalidad de *El hermano Juan o el mundo es teatro* frente a las demás obras teatrales de Miguel de Unamuno.

Por último, la sección del teatro de Unamuno la cierra el artículo de J. A. Garrido Ardila sobre “La *moral heroica* de Ibsen en el

teatro de Unamuno”. En éste se reitera –como también lo menciona Shaw– la gran importancia de Ibsen para el teatro europeo. No obstante, Garrido Ardila ofrece, además, un análisis del teatro europeo finisecular, de la recepción de Ibsen en España y de la crítica al teatro unamuniano. Con todo ello, Garrido Ardila establece la conexión entre Ibsen y Unamuno de la mano de lo que el filósofo español llamó, en su ensayo “Ibsen y Kierkegaard”, “la moral heroica de la dramaturgia ibseniana”, y que retoma, como lo muestra el articulista, para su propia dramaturgia.

Tras este recorrido por el teatro unamuniano, siguen en el compendio tres estudios sobre su poesía: “La poesía de Miguel de Unamuno: «El nombrar es la entraña del existir»”, de José Paulino Ayuso; “«Yo, individuo, poeta, profeta y mito»: los sujetos líricos de *Romancero del destierro*”, de Luis Álvarez Castro, y “La existencia y la palabra”, de Pedro Cerezo Galán. Con ellos concluye el primer conjunto de artículos dedicados a la labor literaria del pensador vasco (aunque, como señalé, no hay una división formal establecida en el libro).

A este primer compendio, le sigue un segundo grupo que versa sobre diversos temas unamunianos: “Miguel de Unamuno: una filosofía novelada”, de Katrine Helene Andersen; “La antigüedad clásica en *Del sentimiento trágico de la vida*”, de Nelson R. Orringer; “Unamuno, la autobiografía y el estilo”, de Assunta Claudia Scotto di Carlo; “Unamuno y la América española”, de Gemma Gordo Piñar; “*Intelectual*: historia de una palabra y un concepto clave en la obra de Miguel de Unamuno”, de Stephen G. H. Roberts; “Miguel de Unamuno y *La ben plantada de D’Ors*: paradojas de una recepción”, de José María Balcells; “Unamuno político: del socialismo al liberalismo conservador”, de J. A. G. Ardila, y, por último, una “Trayectoria vital de Miguel de Unamuno y Jugo”, de Fiona E. Hamilton. Todo esto seguido por una “Bibliografía selecta”, de Jane Neville. Estos dos últimos trabajos, de carácter muy introductorio, son de gran utilidad tanto para aquellos estudiantes que se acercan por primera vez al pensador español, como para todo aquel lector interesado en conocer a Unamuno.

Si bien el coordinador, Garrido Ardila, señala que el libro

pretende servir tanto a estudiantes como a estudiosos de Unamuno, me parece que resulta más adecuado para los primeros que para los segundos, quienes, teniendo algunos artículos como excepciones, podrían encontrar el volumen un tanto introductorio; sin embargo, hay que destacar varios aspectos de este volumen que lo hacen sobresalir frente a otros compendios recientes. En primer lugar, quiero resaltar el carácter polifacético de los trabajos reunidos, que abarcan de manera bastante esférica el complejo mundo unamuniano, pasando por su literatura, su filosofía, su postura política, hasta cuestiones de estilo y biográficas.

Otro aspecto importante para subrayar, es la diversidad de los autores de los artículos aquí compilados. Generalmente este tipo de volúmenes lo conforma un corpus más o menos establecido de estudiosos españoles, con algunas colaboraciones esporádicas de personajes foráneos. Sin embargo, Unamuno es uno de los principales

autores españoles estudiados en los departamentos de hispanismo de otros países, y este volumen es una buena muestra de ello si atendemos a la diversidad del conjunto que conforma el compendio. Aquí, los estudiosos que colaboran provienen de universidades tan diferentes como la de Edimburgo, la de Florida, la Universidad de Copenhague o la de Connecticut entre otras (además de las aportaciones obligadas provenientes de universidades españolas). Aunque en un principio no tendría por qué importar el lugar de procedencia de los autores, el hecho de que representen a universidades tan variopintas viene a enriquecer la diversidad en cuanto a los temas y, sobre todo, a las interpretaciones pro-

puestas. La reunión de este elenco de autores me parece un gran acierto por parte del coordinador del volumen. Ahora bien, quiero volver destacar como un gran mérito la importancia que el volumen otorga a los estudios sobre el teatro de Unamuno al incluir tres ensayos sobre dicho género.

Con todo, *El Unamuno eterno* es, sin duda, un gran volumen colectivo que resulta útil a los estudiosos de Unamuno y que supone un muy buen compendio de referencia para quienes se quieran acercar, de forma más novel, al estudio del destacado filósofo español.

Camino Aparicio Barragán
Universidad Nacional Autónoma
de México, México

Ramón Bárcenas
*El mundo sombrío
de Luvina y Comala*
Guanajuato, Universidad de
Guanajuato, 2015.

En el año de 1980 Juan Rulfo fue nombrado miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua, ese mismo año el Instituto Nacional de Bellas Artes le rindió un homenaje en el que se expusieron por primera vez cien de sus fotografías. El evento contó, además, con la presencia de escritores y amigos de Rulfo, los cuales se dieron cita para charlar acerca de los lugares, climas, voces y silencios que habían experimentado durante la lectura de aquella prosa vibrante. Carlos Fuentes compartía su fascinación ante la presencia en *Pedro Páramo* del elemento clásico del mito que es la búsqueda del padre. Elena Poniatowska rememoraba al Rulfo reticente a hablar durante las entrevistas, que

caminaba siempre con prisa y que al escribir sentía remordimientos. Fernando Benítez compartía con el auditorio las charlas nocturnas con el amigo amante de las letras y la música, ese Rulfo que a pesar de la soltura de su charla permanecía siempre en una lejanía insondable. Carlos Monsiváis señalaba el carácter clásico de las dos obras del homenajeado, las cuales se dirigen a la intimidad de sus lectores al tiempo que hablan un lenguaje universal. José Emilio Pacheco, por su parte, hizo suyo el enigma de aquella prosa y lo convirtió en poema. Cada uno de ellos ofrecía un texto que en realidad era una experiencia literaria, es decir, una experiencia de vida interior.

También se dio cita Gabriel García Márquez, quien habló de su descubrimiento de Juan Rulfo, ese “capítulo esencial de sus memorias”. El escritor colombiano recuerda que fue después de haber escrito sus primeros cinco libros, cuando se encontraba en un callejón sin salida, buscando alguna rendija para escapar de ese andar en círculos concéntricos, pues sabía que su camino de escritor no estaba arribando al final; se hallaba en un punto ciego y necesitaba un tono convincente y poético que le permitiera definir el paso y, en ese deambular a la redonda, Álvaro Mutis le presentó *Pedro Páramo*. La lectura de la novela lo dejó pasmado: “Aquella noche no pude dormir mientras no terminé la segunda lectura. Nunca, desde la noche tremenda en que leí *La metamorfosis* de Kafka en una lúgubre pensión de estudiantes en Bogotá, había sufrido una conmoción semejante. Al día siguiente leí *El llano en llamas*, y el asombro permaneció intacto. [...] El resto de aquel año no pude leer a ningún otro autor, porque todos me parecían menores”. La lectura detallada de aquellas casi trescientas páginas le señaló el camino para seguir escribiendo.

El homenaje de 1980 nos ofrece una muestra de la riqueza que contiene y desata la obra de Juan Rulfo. Obra indudablemente clásica que revela la verdad del alma humana hundida en la desdicha y que ha dejado una huella indeleble en el desarrollo de la literatura latinoamericana. Son incontables los artículos, tesis, libros especializados dedicados a *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*. Hoy, a cien años de su nacimiento, los homenajes, charlas, escritos, siguen creciendo, intentando desentrañar el secreto que encriptan esas páginas, ya sea mediante el estudio de la compleja técnica narrativa, o señalando el universo simbólico que despliegan, o en la puesta en diálogo entre la literatura y la sociedad para dar cuenta de cómo estas obras nos hablan de nuestra forma particular de estar en el mundo. No son pocos los especialistas que han dedicado años de su trayectoria a la escritura rulfiana, ni pocos los estudiantes seducidos por las letras precisas del escritor jalisciense. Ramón Bárcenas es un lector fascinado (acaso más bien atrapado) por ese universo silencioso, sin tiempo ni espacio, donde deambulan almas atormentadas que desaparecen dejando un eco de estreme-

cimiento. La Universidad de Guanajuato, bajo el sello de la Cátedra “José Revueltas” de Filosofía y Literatura, nos ofrece un libro de su autoría titulado *El mundo sombrío de Luvina y Comala*. En la presentación, el autor señala que la idea general del libro surgió en el Coloquio Internacional de Literatura Gótica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ese Coloquio reúne a apasionados y conocedores de la literatura fantástica que conversan, con gran complicidad, sobre los elementos góticos que encuentran en obras literarias, musicales, cinematográficas, entre otras. Y es justo en un ambiente así, de complicidad, donde Bárcenas desarrolla lo que él denomina “los aspectos sombríos” presentes en la obra de Juan Rulfo.

El mundo sombrío de Luvina y Comala es una lectura que se detiene en el carácter oscuro de esas dos regiones. Repara en rasgos propios de la literatura fantástica que se hacen presentes en *Pedro Páramo*. Señala las voces sobrenaturales que constituyen el relato, el carácter de esos personajes-ánimas en pena vagando por las calles. Se detiene en el camino de Juan Preciado hacia Comala, en el hecho de que para

entrar en ese lugar extraño es necesario tener la guía de Abundio el arriero, quien (como Caronte) tiene la habilidad de atravesar la cortina de humo detrás de la cual se descende a la región. Anota cómo el andar de Juan en busca de su padre Pedro Páramo encuentra repetidos agüeros que le advierten su destino funesto: “hay se lo haga”, “más te vale”, augurios de que se introduce en una región muerta y de muertos que amenaza con sorberle la vida. Y así sucede, desde el inicio Juan Preciado entra en contacto con ánimas en pena, primero Abundio, luego Eduviges, Toribio, Damiana y finalmente el concierto de voces que le murmura desde los rincones del pueblo y lo lleva a un estremecimiento mortal. El libro reúne dichos rasgos para apuntar que Comala es un infierno, un paraíso caído en donde no cesa el sufrimiento.

En Comala, las ánimas en pena no tienen ya ilusión alguna, pues la muerte sólo les ha introducido a nuevas formas de sufrimiento. A esta mísera región se le aplica en toda su integridad la advertencia escrita en el dintel de la puerta del Infierno dantesco referida en el

canto III del Infierno: «POR MÍ SE VA A LA CIUDAD DOLIENTE, POR MÍ SE VA AL ETERNO SUFRIMIENTO, POR MÍ SE VA A LA GENTE CONDENADA [...] DEJAD, LOS QUE AQUÍ ENTRÁIS TODA ESPERANZA» Comala es un pueblo doliente habitado por almas condenadas al sufrimiento eterno.

Así, Ramón Bárcenas convoca al Infierno de Dante, la tragedia de *Hamlet* y a la concepción cristiana del pecado, para dar cuenta del sentido oscuro de la novela. Por su parte, acude al discurrir filosófico sobre el tiempo y el espacio como principios organizativos que aporta el sujeto puro de la experiencia, para abordar el complicado asunto de la temporalidad en una región más allá de la existencia material. El autor parece un recolector de pistas: voces, murmullos, brumas, caminos, apariciones, que le confirman que se encuentra en un mundo sobrenatural. Para el caso de Comala, organiza estas pistas en dos grupos: los murmullos de las ánimas en pena y las voces de los cadáveres. Entre unos y otros, sin embargo, se alza la presencia de los hermanos esposos, ese episodio desconcertante de la novela que lo

obliga a frenar sus pasos, a detenerse ante el misterio insondable de esa pareja. La parada en aquella casa, con su techo caído, le da la ocasión para hablar de la condición pecaminosa de Comala y sus habitantes. La vocación del autor del libro, de recolectar y organizar, se deja ver en otra enumeración, la de los pecados que han condenado a los moradores de aquel infierno: lujuria, incesto, acidia, ira, orgullo, asesinato, suicidio, adulterio, simonía, traición, etc. Con esto, encontramos la complejidad de la novela que, con sus elementos sobrenaturales, habla de la condición humana, del hombre como un ser arrojado del paraíso condenado a sufrir por causa de las potencias del cuerpo y las debilidades del alma. Condena que lo destina a sufrir aún después de la muerte.

El mundo sombrío de Luvina y Comala pone atención en el decir honesto de los cadáveres, el de Juan Preciado y el de Dorotea, quienes desde la tumba que comparten nos revelan su visión de mundo; pues la pena que sufre el alma no es igual a la del cuerpo: “El modo en que los difuntos enterrados perciben la Gloria es fundamentalmente distinto a la visión de las ánimas en pena. Éstas sufren

porque están condenadas a vagar por la tierra sin poder retornar a su lugar de procedencia: el Cielo. El cuerpo, por su parte, al ser enterrado regresa a su lugar de origen y allí encuentra el reposo.” Juan (quién llegó a Comala en busca de su padre) y Damiana (quien gastó su vida tratando de encontrar al hijo perdido) rememoran sus vidas marcadas por la orfandad, ese espacio rectangular que comparten les da la única ocasión para curarse del vacío del desamparo.

La idea fundamental de Ramón Bárcenas es que *Pedro Páramo* construye una atmósfera sombría mediante la cual se revela la condición humana en el límite de la muerte. Esa atmósfera es el objeto de estudio de su libro. Así, para abordar el mundo sombrío desplegado en Comala, acude no sólo a la revisión de la novela, se dirige también a otra región que se alza como antecedente: Luvina. En esto sigue la pista proporcionada por el propio Juan Rulfo al indicar que la elaboración del cuento “Luvina” le dio la clave para penetrar en la atmósfera extraña de Comala. Esta pista ha sido seguida por otros estudiosos de la obra del Rulfo, como Yvette Jiménez; ella señala que “Luvina” prologa la caída

del mundo patriarcal que tiene lugar en *Pedro Páramo*. Pero Ramón desarrolla otro sentido de cómo el cuento antecede a la novela: si Comala es un espacio de muerte, Luvina es el momento suspendido de la agonía. Esta idea es quizá la aportación original de *El mundo sombrío de Luvina y Comala*.

El primer apartado del libro, “La condición agonizante de Luvina”, nos proporciona una lectura que relaciona al cuento con la novela de una manera muy precisa: “Luvina” se acerca al tono que Rulfo buscaba para *Pedro Páramo*, y con ello logra algo mucho más notable, desenvuelve su propia tonalidad al desplegar el estado de agonía. Así, podemos leer el sentido doble de cómo el cuento preludia la novela a la vez que se enfatiza la fuerza propia del relato corto. El mencionado apartado desarrolla cuatro aspectos del cuento: la sensación de lejanía y extrañeza que perturba el espacio, la bruma que abraza como en un ahogo al pueblo, la suspensión del tiempo en el entorno miserable, y los habitantes sombríos.

También para llegar a Luvina, el profesor requiere de un arriero que lo encamine hacia el más alto de los cerros altos del sur; este

arriero apenas deja al profesor con su familia en el pueblo y regresa como huyendo de un sitio maldito. Esta actitud cobra sentido cuando visualizamos el aspecto de aquel lugar seco sin vegetación, ni animales, ni comida, donde sopla un aire negro que muerde las cosas. Ese entorno mueve a una sensación de extrañeza y lejanía, donde la vida misma se está apagando y sólo queda esperar la llegada de la muerte. Así son sus habitantes, más que sees vivos parecen siluetas fantasmagóricas. Los viejos se sientan en el umbral de sus casas, solos y con sus miradas ya sin luz, a observar un horizonte que se apaga; a veces se deslizan pegados a los muros como movidos por el viento. Las mujeres, criaturas flaquísimas metidas en largos rebozos negros que les caen hasta los pies, salen por las noches con sus cántaros negros en busca de agua, caminan y murmuran quedo, haciendo un ruido como de murciélagos. Estos habitantes parecen esperar la muerte, en ellos el paso del tiempo responde a otro orden, que se suspende y se estira, como en la agonía. Así, *El mundo sombrío de Luvina y Comala* nos señala estos rasgos del cuento para remarcar la atmósfera siniestra que despliega y

el tono que se acerca al de la novela; se acerca, más no es el mismo, pues “Luvina” se define con autonomía. Comala y Luvina son dos regiones cercanas, y si la primera es un infierno, la segunda se afirma como un purgatorio.

Luvina, como Comala, es un lugar caído de la Gracia; un lugar lleno de desdicha y desesperanza. Y mientras que para llegar a Comala es necesario caminar cuesta abajo, como si se descendiera al centro de la tierra evocando así al Infierno de Dante, para arribar a Luvina hay que avanzar lentamente y con dificultad cuesta arriba por barrancos y despeñaderos hasta la cima más alta. Los cerros altos de Luvina recuerdan al Monte Purgatorio no sólo por su situación geográfica, sino ante todo porque es un lugar pleno de sufrimiento. Una diferencia fundamental es que en el Monte Purgatorio las ánimas aceptan con gozo el castigo impuesto, pues tienen la esperanza que con el tiempo podrán purificarse y ascender a la Gloria. En el purgatorio de Luvina, en cambio, la gente no padece tormentos porque tuviera que

purgar alguna falta cometida; allí simplemente se sufre sin razón particular, como si su lamentable condición se debiera más bien a la pura fatalidad. experiencia interior que atisba la muerte y su umbral. Es una invitación para volver a la lectura de esa narrativa riquísima que no cesa de desplegar sentidos.

Ramón Bárcenas nos comparte su experiencia de lector que se sumerge en estas dos regiones, una

Liliana García Rodríguez
Universidad de Guanajuato,
México

Los autores

Raúl Dorra

Fundador y coordinador del Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores (nivel III) y a la Academia Mexicana de la Ciencia. Es miembro del Consejo de Administración de la *Fédération Romane de Sémiotique*. En marzo de 2016, ingresó formalmente a la Academia Mexicana de la Lengua como académico correspondiente en la ciudad de Puebla. En el mismo año, la BUAP lo distinguió con la medalla “Francisco Javier Clavijero”. Sus intereses principales se han centrado en la poesía culta del Siglo de Oro así como en la poesía de tradición oral y en las relaciones entre oralidad y escritura, en la teoría y análisis de textos literarios, en los estudios retóricos clásicos y modernos, y en los elementos sensibles que intervienen en la formación del discurso. Su producción de carácter teórico y ensayístico se despliega en numerosos artículos y libros, entre los que se cuentan: *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, *La literatura puesta en juego*, *Entre la voz y la letra*, *La retórica como arte de la mirada*, *Con el afán de la página*, *La casa y el caracol*, *Sobre palabras y ¿Leer está de moda?*

Cristina Piña

Es poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria con los cursos de Teoría y Crítica Literaria e Introducción a la Litera-

tura en la Universidad Nacional de Mar del Plata. En la actualidad dirige el Grupo de Investigación “Escritura y productividad”. Ha publicado nueve libros de crítica literaria, cuatro de ellos dedicados a Alejandra Pizarnik: *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik* (1981); *Alejandra Pizarnik. Una biografía* (1991, Segundo Premio Municipal de Ensayo); *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik* (1999) y *Límites, diálogos, confrontaciones. Leer a Alejandra Pizarnik* (2012). En 1982, ganó la Beca Fulbright (internacional Writing Program-Universidad de Iowa); en 1998, la Beca de Traducción del Ministerio de Cultura de Francia; en 2006, recibió el Premio Konex para las Humanidades (1996-2006) en la categoría Teoría Literaria, y en 2011 la Mención de honor “Domingo Faustino Sarmiento” del Senado de la Nación por su trayectoria. Ha dictado conferencias de su especialidad en Estados Unidos, Escocia, España, República Checa y México.

Francisco Javier Hernández Quezada

Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Actualmente se desempeña como profesor-investigador de carrera en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana. Es autor de los libros *Entornos y periferias* (2016), *Historias (...)* (2016), *Kanji* (2014), *Fauna. Un bestiario de la literatura mexicana* (2014), *La imago mexicana en la obra de José Lezama Lima* (2011), *Lo mexicano en Paradiso* (2007) y “No está en mis manos escribir sin vehemencia”. Autobiografía y picaresca en las “Memorias” de fray Servando (2003), con el cual obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Conacyt) y del Cuerpo Académico Literatura, discurso e identidad con registro en PROMEP.

Bernardo Patricio Rocco Núñez

Doctor en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Realizó una pasantía de doctorado en la Universidad Complutense con el Dr. Niall Binns. Cuenta con diploma de Master en Artes, Lengua y Literatura Hispánicas (por la Universidad de Pittsburgh) y en Artes, Español (por la Universidad del Temple). Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad de Chile. Recientemente publicó en Alemania el libro: *Crítica del mal: imaginario narcótico latinoamericano* (2017).

Norma Angélica Cuevas Velasco

Doctora en Literatura con énfasis en la línea de Teoría Literaria por la UAM-Iztapalapa. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel I) y cuenta con el reconocimiento de Profesor con Perfil Deseable Prodep. Ha publicado capítulos de libros, artículos y ensayos de teoría y crítica literaria en revistas académicas especializadas y de divulgación, así como tres títulos individuales. Es investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana. Ha sido becaria del FONCA, del Instituto Veracruzano de Cultura, de la Academia Mexicana de Ciencias (AMC), de PROMEP y del Conacyt. Obtuvo el Premio a la mejor Tesis Doctoral en la disciplina de Teoría Literaria por la AMC en 2005. Su área de especialidad es la teoría literaria. Ha participado como profesora invitada en la Universidad de Sonora, en El Colegio de San Luis, en la Universidad de Guanajuato, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, en la Universidad Autónoma de Campeche, en la Universidad Autónoma de Yucatán y en Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, en Monterrey.

Katia Irina Ibarra Guerrero

Doctora en Estudios Humanísticos por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey en la Cátedra de Literatura y

Discurso, maestra en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de Nuevo León y licenciada en Letras Españolas por la misma institución. Actualmente realiza una estancia posdoctoral por la UNAM, en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia, en la línea de investigación “Poesía y exilio”. Entre sus áreas de interés se encuentran: crítica literaria latinoamericana, poesía contemporánea, literatura latinoamericana siglo XX.

Mariana Masera

Obtuvo su doctorado en la Universidad de Londres (Queen Mary and Westfield College). Actualmente es investigadora del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Fue colaboradora del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México (2000-2001). Ha publicado artículos en revistas especializadas. Ha publicado libros como: «*Que non dormiré sola, non*»: la voz femenina en la antigua lírica hispánica (2001), *La otra Nueva España: la palabra marginada en la colonia* (2002), *Literatura y cultura populares de la Nueva España* (2004). Forma parte del Comité de redacción de la Revista de Literaturas Populares. Fundó el congreso de Lyra Minima Oral que se realizó Londres, en 1996; Alcalá de Henares, en 1998; Sevilla, en 2001; Salamanca, en 2004, y México, en 2007. Es coordinadora del Seminario Permanente «La otra palabra: literatura y cultura populares de la Nueva España». Actualmente es coordinadora de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, UDIR, de la Coordinación de Humanidades de la UNAM.

Marissa Gálvez Cuen

Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Ha participado en congresos y coloquios sobre literatura latinoamericana y corporalidades. Actualmente es estudiante del Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Uni-

versidad Autónoma de Puebla, en donde realiza su tesis doctoral sobre violencia y testimonio en narrativa centroamericana. Entre sus otras líneas de interés se encuentran los estudios sobre animales, cuerpo ciborg y postnacionalismos.

Rosa María Burrola Encinas

Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid y maestra en Literatura Iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesora de tiempo completo en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas, con artículos y capítulos de libros sobre Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Es miembro del comité editorial de la Revista ConNotas y ha sido organizadora del Coloquio de Literaturas Hispanoamericanas y Mexicanas. Sus más recientes publicaciones son el capítulo de libro “Epístola, viaje y risa en los albores de la nación mexicana”, en *Risa y géneros menores* (2017), y el artículo “El Caribe como espacio de creación y reflexión en la cuentística de Ana Lydia Vega”, *Revista Istmica* (2016). Su área prioritaria de interés es la Literatura Hispanoamericana siglos XIX y XX.

Estela Castillo Hernández

Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México y maestra en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. En 2013, obtuvo el premio “Mejor Tesis en Humanidades” otorgado por la Academia Mexicana de Ciencias. Es investigadora de tiempo completo en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Entre sus publicaciones se encuentran: “Del comer y beber en la antigua lírica popular hispánica: la presencia de la *cultura cómica popular*”, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* (2015); “Del *Sermón* y sus

excesos: aversión a las mujeres en Nueva España del siglo XVIII”, *Dieciocho. Hispanic Enlightenment* (2014), y “‘Mascarada’ de Juan Carlos Onetti: de la farsa al ‘asombroso espectáculo’ de la joven prostituta”, *Signos Literarios* (2013).

Gerardo Bustamante Bermúdez

Doctor en Letras por la UNAM, maestro en Letras Mexicanas por la misma institución y Licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma Metropolitana. Es profesor investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, en la academia de Creación Literaria. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado en revistas internacionales y libros colectivos más de treinta artículos críticos sobre escritores latinoamericanos. Ha editado los libros *Dramaturgia reunida* de Abigail Bohórquez (2014), *Digo lo que amo* (2015), *Acta de confirmación. Canción de amor y muerte* por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles (2015), alrededor de la obra de Bohórquez; también, es editor y compilador de la *Poesía reunida e inédita* (2016) del escritor sonorenses. Sus líneas de investigación son los estudios sobre masculinidades diversas aplicados a la literatura latinoamericana y cubana de los siglos XX y XXI, así como la relación entre sociedad y literatura.

Inkíngari Daniel Ayala Bertoglio

Estudió el Doctorado en Literatura Hispánica en el Colegio de San Luis, la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Guanajuato y la Licenciatura en Letras Españolas en la misma institución. Es profesor de tiempo parcial en el Departamento de Letras hispánicas de la Universidad de Guanajuato. Ha sido colaborador en la revista *Connotas* de la Universidad de Sonora y en la revista *Valenciana* de la Universidad de Guanajuato. Es miembro fundador de la Cátedra José Revueltas de filosofía y literatura de la Universidad de Guanajuato. Ha publicado “Dios

en la tierra' y 'El corazón verde' de José Revueltas: propuesta de edición crítica", incluido Escritura en movimiento. Autores mexicanos (Colsan, 2016). Tiene en proceso de publicación su libro Pitol. La máscara es el espejo del alma (Colofón/UG).

Francisco Irán Vázquez Hernández

Maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato, mención cum laude. En 2013, fue becado por el Conacyt para efectuar una estancia de investigación en la Universidad de Barcelona, como parte de su proyecto de trabajo alrededor de la obra ensayística de Octavio Paz. Actualmente cursa el Doctorado en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde aborda el cosmopolitismo en la literatura hispanoamericana.

Roberto Ferro

Escritor y crítico literario. Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesor e investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución. Ha dictado cursos de posgrado en Uruguay, Brasil, Venezuela, México, Francia e Italia. Participa del Consejo Editorial de numerosas revistas académicas y literarias. Entre sus libros publicados están: Lectura (h)errada con Jacques Derrida. Escritura y desconstrucción (1995); La ficción. Un caso de sonambulismo teórico (1998); El lector apócrifo (1998); Sostiene Tabucchi (1999); Onetti/La fundación imaginada (2003); De la literatura y los restos (2009); Derrida- El largo trazo del último adiós, Fusilados al amanecer (2010); Cortázar y Textos y mundos (2015). Ha dirigido el volumen dedicado a Macedonio Fernández en La historia crítica de la literatura argentina (2007) y la edición crítica de Operación Masacre seguido de La campaña periodística (2009). También ha publicado las novelas El otro Joyce (2011) y Los borradores de Macedonio (Una casi novela sin final) (2016). Algunos de sus libros han sido traducidos al inglés,

al portugués y al italiano. En 2014, fue distinguido con el Premio Konex a “Ensayo literario” por el período 2004-2013.

Herbert Benítez Pezzolano

Egresó en Literatura del Instituto de Profesores “Artigas” de Montevideo. Doctor en Letras por la Universidad de Valladolid, España. Profesor de Literatura Uruguaya y director del Departamento de Literaturas Uruguaya y Latinoamericana en la Universidad de la República, Uruguay. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente dirige un equipo de investigación sobre narrativas no realistas (teoría, crítica e historia). Ponente y conferencista en universidades de América Latina, EEUU, Canadá, Francia, España y Japón. Como profesor invitado dictó cursos de maestría y doctorado en universidades de Argentina, Chile, España y México. Ha publicado numerosos trabajos de literatura latinoamericana y de teoría literaria en revistas arbitradas y en libros colectivos nacionales y extranjeros. Recibió en varias ocasiones el Premio Nacional de Literatura de su país. Títulos destacados: *Poetas uruguayos de los '60* (1997); *Vicente Huidobro y el vuelo de Altazor* (1997); *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya* (2000); *El sitio de Lautréamont* (2008); *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* (2012); *Felisberto Hernández. Narrativa reunida* (ed., 2015). Fundó y dirigió *Hermes Criollo (Revista de crítica y de teoría literaria y cultural)*. Colaboró en *El País Cultural* y en *Cuadernos de Marcha*.

Silvana R. López

Crítica literaria e investigadora. Fonoaudióloga y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado sus ensayos en torno a escritores argentinos y latinoamericanos en revistas especializadas de universidades de España, Estados Unidos, Venezuela, Brasil y Argentina. Ha editado y prologado los libros *Transgenericidad. Ensayos críticos* (2015) y *Libertella/Lamborghini*. La

escritura/límite (2016). Dirigió la sección “Literatura” de la revista digital *Puesta en Escena* durante los años 2014-2015. Tiene radicado su proyecto de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL-UBA). En la actualidad, trabaja en la tesis de doctorado sobre la obra de Héctor Libertella, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Criterios editoriales

1. Se recibirán artículos académicos de investigación que hagan aportaciones relevantes al tema tratado; que sean inéditos y no estén comprometidos con ninguna otra publicación. El proceso de postulación, edición y publicación es gratuito y sin cargos para los autores.

2. El autor deberá presentar el título en español e inglés; incluir un abstract de hasta 350 palabras y cinco palabras clave, en español e inglés, al inicio del texto, que resuma objetivamente el contenido del documento, externe el propósito de la investigación, la metodología y las conclusiones.

El formato de recepción es el siguiente:

- Extensión: máximo 25 páginas con márgenes de 3 cms., precedidas de un resumen o abstract bilingüe (español-inglés) con 10 líneas también como máximo y 5 palabras clave (los dos últimos son requisitos indispensables para la aceptación del texto). Formato Word.
- Tipografía: Cuerpo del texto: Times New Roman, 12 puntos, interlineado doble. Notas: Times New Roman, 10 puntos.
- Referencias bibliográficas: citar en el cuerpo del texto de la siguiente forma: (apellido, año: número de página).
- Para el citado en el cuerpo del texto de referencias sobre cualquier otro tipo de documentos, materiales audiovisuales y digitales, aplicar las normas APA más recientes.
- Bibliografía: al final del documento, de la siguiente manera:
- Libro: Apellido (s), Nombre, año de publicación, Título, edición (trad., pról., notas de..., etc.), Editorial, Colección, Lugar, número de páginas que contiene.

- Artículo en libro: Apellido (s), Nombre, año de publicación, “Título del artículo”, en Título del libro, edición (trad., pról., notas de..., etc.), Editorial, Colección, Lugar, número de páginas donde está ubicado.
 - Artículo en publicaciones periódicas: Apellido (s), Nombre, año de publicación, “Título del artículo”, en Título de la publicación periódica, núm., año o volumen, lugar, fecha de publicación, número de páginas donde está ubicado.
3. La revista contiene una sección con artículos de contenido diverso; un dossier, con artículos por invitación expresa de un coordinador de número; y reseñas.
 4. Para la sección “Reseñas” se recibirán textos con las mismas características formales arriba descritas, que no excedan las siete cuartillas, a propósito de libros de investigación publicados de cinco años a la fecha.
 5. Los textos se recibirán en la dirección web <http://www.revista-valenciana.ugto.mx>

Para mayores informes:

Departamento de Letras Hispánicas
Sede Valenciana
Universidad de Guanajuato
Ex Convento de Valenciana S/N
CP 36240, Valenciana, Guanajuato.
Teléfono: (473) 732 0667 y (473) 732 3908 Ext. 5823
Correo electrónico: revistavalenciana@gmail.com

DICTAMINACIÓN

1. Todos los materiales recibidos serán sometidos a riguroso arbitraje de dos especialistas anónimos (externos y ajenos al equipo editorial de Valenciana y a la institución editora) en sistema doble ciego.

2. El resultado final de los dictámenes será notificado al autor en un plazo de noventa días hábiles a partir de la fecha de cierre de convocatoria.

3. En caso de que el artículo sea aceptado, el autor se compromete a ceder todos los derechos para su publicación en el número de la revista que corresponda, mediante formato que se le hará llegar a la dirección electrónica que proporcionó a la revista.

- Los expertos analizan el texto considerando lo siguiente:
- El aporte científico y su carácter innovador
- La calidad argumentativa y de análisis
- La precisión de los conceptos teóricos utilizados
- La actualidad y pertinencia de la bibliografía consultada y citada
- La claridad y corrección en la exposición.

Es de suma importancia que:

- No se añadan al cuerpo de texto del artículo datos del autor (nombre, institución), ya sea en el encabezado o al final del artículo.
- Tener cuidado con las auto referencias, si las hay, en la bibliografía.
- Nota: En caso de controversia en los dictámenes, el editor de la revista resolverá en última instancia.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dr. Héctor Efraín Rodríguez de la Rosa

Secretario Académico

Dr. Raúl Arias Lovillo

Secretario de Gestión y Desarrollo

Mtro. Jorge Alberto Romero Hidalgo

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. César Federico Macías Cervantes

