

julio-diciembre 2011

# *Valenciana*

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO



# *Valenciana*

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 4, núm. 8, julio-diciembre 2011

## Comité Editorial

Área de Letras	Área de Filosofía
<i>Dra. Elba Sánchez Rolón</i> Directora	<i>Dr. Aureliano Ortega Esquivel</i> Director
<i>Dr. Andreas Kurz</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dr. Rodolfo Cortés del Moral</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dra. Inés Ferrero Cándenas</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)	<i>Dra. María L. Christiansen Renaud</i> (Universidad de Guanajuato, Méx.)
<i>Dr. Juan Pascual Gay</i> (El Colegio de San Luis, Méx.)	<i>Dr. Carlos Oliva Mendoza</i> (UNAM, Méx.)
<i>Dr. Michael Roessner</i> (Universidad de Munich, Ale.)	<i>Dr. José Luis Mora García</i> (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.)
<i>Lic. Luis Arturo Ramos</i> (Universidad de Texas, EUA)	<i>Dr. Raúl Fornet-Betancourt</i> (Universidad de Bremen, Ale.)

Editora: Lilia Solórzano Esqueda  
Coordinadoras del número: Asunción Rangel y Lilia Solórzano

*Valenciana*, nueva época, año 4, núm. 8, julio-diciembre de 2011, 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. Diseño de portada: Adriana Chagoyán. Formación y corrección: Marevna Gámez Guerrero. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 23 de julio de 2010, ISSN 2007-2538, ambos otorgados por la Dirección de Reservas de Derechos del Instituto Nacional de Derechos de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Impresa en los talleres de Gesta Gráfica, bulevar Nicaragua 506, León, Guanajuato. Este número se terminó de imprimir en julio de 2012 con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

# Sumario

Eternidad y belleza. Tránsitos entre Schopenhauer y Borges Javier Acosta Escareño	7
Felisberto Hernández: escritor que filosofa, filósofo que escribe. Ecos entre la poética hernandiana y el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira Víctor Manuel Osorno Maldonado	19
Eugenio Montejo o de poetizar sobre el fracaso como una forma de estar en el mundo Asunción Rangel López	35
Este tiempo clausurado que no me pertenece <i>Los años falsos</i> , de Josefina Vicens Gerardo Bustamante Bermúdez	57
<i>El Killer</i> . Representaciones inestables de un homicida Felipe Oliver Fuentes y Rogelio Castro Rocha	77
Ruben M. Campos y el contexto literario en la Ciudad de México Carlomagno Sol Tlachi	95
La voz del amauta en el poema <i>Llamado a algunos doctores</i> ( <i>Huk doctorkunaman qayay</i> ) Rolando Álvarez	117

La traducción de los culturemas (Discusión al margen de la traducción de una novela de Guillermo Arriaga) Olivia N. Petrescu	139
Reseñas	173
Los autores	193

# Eternidad y belleza. Tránsitos entre Schopenhauer y Borges

Javier Acosta Escareño  
Universidad Autónoma de Zacatecas

## Resumen

Este artículo revisa algunos aspectos del binomio belleza-eternidad en la poética de Jorge Luis Borges, a partir de su relación con la filosofía del arte en Arthur Schopenhauer. Se analiza así la relación entre poesía y saber desarrollada por el filósofo pesimista y recogida por Borges.

Palabras clave: Borges, Schopenhauer, Platón, belleza, eternidad, poesía.

## *Abstract*

*This article reviews some aspects of the binomial beauty-eternity in the poetics of Jorge Luis Borges, from the point of view of his relationship with the Schopenhauer's philosophy of art. This article discusses the relationship between poetry and knowledge postulated by the pessimistic philosopher and collected by Borges.*

*Keywords: Borges, Schopenhauer, Plato, beauty, eternity, poetry.*

## 1. Sabiduría, poesía y principio de razón

Hay varias clases de poesía, opina Borges en su prólogo a *La cifra* (1981): “Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretrejer gratamente esos dos procesos” (Borges, 1998: 571). Borges reconoce la oposición habitual entre intelecto y poesía. El intelecto es, según sus propias palabras, pensamiento en vigilia; la poesía es pensamiento *ensoñante*. La *poesía intelectual* entretreje el proceso del sueño con el proceso intelectual, la imagen con la abstracción, de ahí el oxímoron —tropo que resulta de la relación sintáctica de los opuestos, que de esa manera los hace concordar (Beristáin, 1997: 374). Encontramos en la lectura de Borges que imagen e idea son ambas formas del pensamiento: la abstracción piensa, el sueño piensa, la poesía piensa. El problema de la poesía intelectual es que nos lleva a aceptar a la imagen y al sueño como formas de la inteligencia; todavía más, la poesía intelectual supera la antítesis, aunque no dialécticamente, es decir, no filosóficamente, sino en la misma poesía, gracias a un tropo: el oxímoron.

El debate sobre sabiduría y poesía es antiguo. Baste recordar que el inicio de la contienda da también origen a la filosofía propiamente dicha, que nace ya en oposición a la sabiduría poética, tal como se recoge en los *Diálogos*, de Platón. Aunque tampoco ahí, en su inicio, el deslinde entre filosofía y poesía es sencillo. En el *Fedro* la poesía es una forma de divina locura —uno de los mayores bienes de los hombres—, mientras que en *La República*, el poeta es un agente pernicioso para la *polis*. Borges es un conocedor insigne de la *litis*. En su calidad de poeta, nos enseña que la poesía piensa y que tiene su verdad; desliza además la idea de que la filosofía

puede ser una disimulada modalidad de la ficción; la filosofía, esa vertiente del pensamiento, no es sino una indigente rama de la literatura fantástica.

El establecimiento de este oxímoron entre poesía e intelecto tiene uno de sus precursores privilegiados en Arthur Schopenhauer, a quien Borges estudió desde temprana edad, en sus años de adolescente en Ginebra. La consideración que Borges tiene del filósofo pesimista es alta y es constante. Si la filosofía es una rama de la literatura fantástica, esta condición tiene algunas excepciones, cuando menos respecto del pensamiento de Schopenhauer, así lo declara en *El Hacedor* (1960): “Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra” (Borges, 1998: 170).

El pensamiento de Schopenhauer, está contenido en su temprana obra central *El mundo como voluntad y representación* (1819); el resto de sus libros son explicaciones y desarrollos de una extraordinaria coherencia. Como el mismo Borges señala en el poema “El pasado” recogido en *El oro de los tigres* (1970), Schopenhauer encuentra con precocidad la clave de su filosofía: “el joven Schopenhauer, que descubre/ el plano general del universo” (Borges, 1998: 371). Las claves del pesimismo son unas cuantas, desarrolladas con riqueza de ejemplos, especialmente literarios y artísticos, en los que se describe este plano general del universo, que al mismo tiempo es doble y es único. Mundo que es voluntad (*Wille*) y representación (*Vorstellung*). La representación está sujeta al tiempo, no así la voluntad. La voluntad, impulso ciego que habita cada cosa, es el régimen mismo de la eternidad: la voluntad puede observarse en lo temporal, pues lo constituye, pero la voluntad misma es independiente del tiempo.

El estudio de la representación schopenhaueriana nos lleva a considerar el espacio (*Raum*) y el tiempo (*Zeit*), componentes ya

de lo que Kant llama *estética trascendental* en su *Crítica de la razón pura* (1778): entendiendo por tal estética trascendental la forma general bajo la cual nuestros sentidos perciben el mundo, binomio que conforma la “naturaleza básica” del “conocimiento sensible” (Kant, 1998: §8, 82). Para Schopenhauer, el tiempo y el espacio, junto con la causalidad (*Kausalität*), componen el *principio de razón*. La representación nos dice qué es el mundo cuando es para un sujeto, ello la determina radicalmente. El tiempo, el espacio y la causalidad son entonces *aspectos* (y por tanto son) subjetivos. Como la conciencia misma, los *aspectos* del mundo no existen afuera del cerebro. Dicho apresuradamente: el tiempo no existe en sí mismo, es una mera consideración. Observar el mundo más allá del tiempo es para Schopenhauer la verdadera potencia del conocer, pues sólo se conoce lo que el mundo realmente es —más allá de la apariencia— cuando la conciencia puede levantarse por encima del tiempo. Así, el tiempo es un elemento de la razón representativa, la sucesión. “Este mundo como representación sólo existe para el entendimiento, al igual que sólo existe por el entendimiento” (Schopenhauer, 2003 A: §4, 94).

La voluntad es aquello que existe independiente de la subjetividad, constituyendo la representación desde el afuera de la representación. La voluntad es la cosa en sí del mundo: el impulso ciego que habita el corazón de cada cosa (ímpetu vital, le gusta citar a Borges) y al cual tenemos acceso sin ningún intermediario, pues la voluntad es el nombre que recibe la unidad de las apetencias, ya sean nutritivas, sexuales, mundanas, ya se trate del anhelo de preponderar sobre otros individuos y especies; pero también cuando se trata del ímpetu trascendente —el deseo de permanencia, más allá de la muerte, del individuo. Se incluye así el apetito de eternidad que se encuentra tan patentemente inscrito en la especie humana —vista la especie como correlato carnal y múltiple, o mejor dicho, numérico, de la idea de hombre—; así, la apetencia es de

eternidad, pero también es la eternidad es fruto del deseo: “el estilo del deseo es la eternidad” escribe Borges al final del apartado III de su *Historia de la eternidad* —de alguna manera, podríamos intuir que el estilo del deseo está en infinitivo y carece de persona, como la voluntad de Schopenhauer.

La voluntad de Schopenhauer, como el deseo al que alude Borges, no tienen sujeto; pero todo es sujeto de la voluntad, la voluntad no está contenida por el tiempo, pero todo el tiempo está contenido en la representación.

## 2. Schopenhauer y la idea platónica

Para Platón la experiencia de la verdad es una especie de *anamnesia*. El alma, que ya lo ha visto todo, pues es inmortal y eterna, recuerda desde el olvidadizo ámbito de la carne, la esencia eterna de las cosas, las ideas o arquetipos. De esta guisa, la tarea del filósofo es la de recordar, por medio de una disciplina anamnética, aquello que las cosas son en esencia. Frente a las ideas, las cosas de este mundo son meras copias, carentes del verdadero ser, de ahí que las criaturas sujetas al tiempo aparezcan y desaparezcan incesantemente, sin llegar propiamente a ser. Arthur Schopenhauer resume así, al comienzo del libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, la significación de las ideas platónicas: “lo único que puede ser llamado verdaderamente ser, porque siempre es, pero nunca deviene ni desaparece, son los originales reales de esas siluetas, que son las ideas eternas, las formas primitivas (*Urformen*) de las cosas” (Schopenhauer, 2003 A: §31, 261). Recuperando a Platón, Schopenhauer practica una operación de trascendente importancia, que sin embargo lo aleja del platonismo: el asunto de la esencia de las cosas no compete más a la filosofía, sino que se trata de una experiencia artística, la contemplación (*Kontemplation*), que consiste en observar a los objetos fuera del principio de razón. Apertura de

la visión, del pensamiento más allá del concepto, el arte nos eleva respecto de las determinaciones del intelecto racional; en el arte se ve lo que está ahí más allá del principio de razón: la cifra eterna de las criaturas sujetas al devenir y a la ingente pluralidad. La *contemplación* es la operación por medio del cual el artista “suspende el tiempo”, “detiene el mundo”, aislando un objeto o una situación de sus referentes cronológicos (aún cuando dichos referentes se encuentren en la obra) (Schopenhauer, 2003 A: §41, 301). Más allá de la determinación diacrónica, las visiones del arte nos emplazarían sincrónicamente con sus representaciones. Abolición del tiempo que nos permitiría ver que Hamlet o Edipo contienen la idea —y con ella, la esencia *más real*— del hombre.

El arte nos deja ver así la primitiva (y constante) forma de lo humano. La forma primitiva —el *arquetipo*— no es sin embargo ubicable al inicio del tiempo, sino, con toda propiedad, fuera del tiempo, mostrando el origen atemporal de lo que sucede en el tiempo. Fuera del tiempo, puesto que en el arte se contemplan más allá de la ilusión diacrónica. Así, la visión de esa atemporalidad que radica en cada cosa es la belleza; regresando a la fórmula schopenhaueriana, tenemos que la eternidad es el objeto del arte y que la belleza es la visión de la eternidad (*Vid.* Schopenhauer, 2003 A: §41, 301).

### 3. El presente como arquetipo del tiempo

El tema del tiempo y la eternidad es una de las ocupaciones constantes en la obra de Borges. Sus pormenores son abundantes y complejos, y han sido abordados en repetidas ocasiones; sin embargo, podemos defender que existe un nexo constante con las ideas de Schopenhauer, sobre todo si recuperamos la doctrina de una cierta eternidad intramundana y, para incurrir en otro oxímoron, *mortal*. Esa idea de eternidad permite a Borges pasar de la

inmóvil eternidad de Platón (y Plotino) descrita en *Historia de la eternidad*, a la idea de una eternidad vislumbrada en la fugacidad del mundo: la *verde eternidad* que sostiene la apuesta de “Arte poética” poema contenido en el *Hacedor* (Borges, 1998; 161):

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,  
lloró de amor al divisar su Itaca  
verde y humilde. El arte es esa Itaca  
de verde eternidad, no de prodigios.

Tenemos entonces la eternidad desdoblada por el deseo. Eternidad metafísica (propia del concepto y la teología) y la eternidad temporal (afín a la contemplación estética), producto de ese instante poético en que la detención y el movimiento se confunden. El signo de la eternidad es transmutado así en poesía, gracias al oxímoron, a esa forma de pensamiento ensoñante que Borges consideraba como la clave de toda la poesía y aquello que marca su distinción del pensamiento lógico, del conocimiento puro frente a la sabiduría mixta. “En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás” (Borges, 1986 A: 94). Podríamos decir que para Borges hay dos tipos de eternidad, la eternidad del pensamiento diurno, a la que llamaremos, con la ayuda Schopenhauer, *eternidad exotérica* (sujeta al concepto) y la eternidad de la poesía-sueño, a la que llamaremos *eternidad esotérica* (sujeta al oxímoron). La eternidad exotérica sería aquella que para el argentino es “una de las más hermosas invenciones del hombre” (Borges, 1980: 113). Borges la resume como la cifra total de los tres tiempos: “La eternidad es la suma de todos nuestros ayeres, todo los ayeres de todos los seres conscientes. Todo el pasado, ese pasado que no se sabe cuándo empezó. Y luego, todo el presente. Este momento presente que abarca todas las ciudades, todos los mundos, el espacio entre los planetas.

Y luego, el porvenir. El porvenir, que no ha sido creado aún, pero que también existe” (Borges, 1980: 114). Podríamos suponer que esta visión de la eternidad es numérica, pertenece al principio de razón, es decir a la trabazón causal del tiempo. Borges advierte que se trata de los ayeres de *todos los seres conscientes*, puesto que asume, como Schopenhauer, que el tiempo es un fenómeno de la conciencia. Hay sin embargo en Borges esa otra eternidad, la *esotérica*, que aparece en los fenómenos nocturnos del sueño y la poesía. Se trata en la *esotérica*, de una eternidad intramundana. Un lugar de este mundo donde no pasa el tiempo, y que comparece en ese tipo de pensamiento onírico y poético.

La idea de eternidad ultramundana, donde no pasa el tiempo, es para Borges un intento más de refutar el tiempo. También el tiempo —entendido como cronología, como *medida artificial* del devenir— es ya una forma de refutar el tiempo y su arquetipo. De ese modo lo señala en el poema “El otro, el mismo” (Borges, 1998: 224):

El presente está sólo. La memoria  
erige el tiempo. Sucesión y engaño  
es la rutina del reloj. El año  
no es menos vano que la vana historia.  
Entre el alba y la noche hay un abismo  
de agonías, de luces, de cuidados;  
el rostro que se mira en los gastados  
espejos de la noche no es el mismo.  
El hoy fugaz es tenue y es eterno;  
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.

El arquetipo del tiempo es el presente; un presente incesante en el que todas las cosas se renuevan. La *cifra* de la eternidad esotérica es el instante: el grado eterno del presente. Frente al infinito del tiempo, la cifra del espacio es el laberinto: otro trasunto de la repre-

sentación en irrepresentable *conjunto*. El laberinto es la *eternidad del espacio*, si algo así puede ser dicho. Por ello el tiempo se revela como un laberinto de fracciones en las que se pierde la noción normal de su paso y por la que confluyen los decursos de la más larga y la más corta duración. También por ello el laberinto es la metáfora que condensa la visión del mundo-representación en Borges.

El laberinto es la imagen que designa el abismal problema del curso temporal y el elemento designado por ausencia en la metáfora del laberinto espacial: el tiempo. El símbolo del laberinto designa esa confusión progresiva entre el universo y uno de sus detalles —uno de sus *alephs*—, el universo resulta así una monstruosa acumulación de fragmentos que contienen al todo. Así, junto al relato de “El Aleph”, hay en “El jardín de los senderos que se bifurcan” la novela infinita de Ts’ui Pên, en la que hay otro *aleph* que proliferaría hasta engullir el mundo. “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros” (Borges, 1995: 107). El laberinto del tiempo cósmico se desdobra infinitamente en el laberinto del microcosmos humano, laberinto de tiempo eterno donde un hombre inmortal muere a cada instante.

#### 4. La verde eternidad

Hay una eternidad, como la postulada por Plotino “que no tolera la repetición y el pleonasma. Es el inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos” (Borges, 1999: 19). Los arquetipos son causas de las causas, es decir, las ideas: “causas primordiales o ideas, que pueblan y componen la eternidad” (Borges, 1999: 19). La eternidad de Borges no es una inmóvil estación de los ejemplos del ser. El arquetipo no significa para él la eternidad atemporal del tigre, sino su juventud inmortal —su *lozanía* y *frescura*—, tal y como quería Schopenhauer en su doctrina de la indestructibili-

dad. Por medio de ella, el filósofo intenta hacer comprender a sus lectores, que la esencia misma de la vida y del mundo es eterna. Así Schopenhauer nos dirá que nuestra esencia es el principio mismo de la vida, y dicho principio es eterno, inmune a la devastación de nuestros caracteres individuales; dicho principio se encuentra de manera completa, al mismo tiempo, en la especie y en el individuo: “Pues la comprensión del carácter indestructible (*Unzerstörbarkeit*) de nuestro ser coincide con la de la identidad del macrocosmos y el microcosmos” (Schopenhauer, 2003 B: 539). Inmortalidad de la vida, finitud del individuo. El estatuto ontológico de los seres queda entonces, como en Schopenhauer, rarificado. No se expresa algo diferente el poema “Amanecer”, reunido en *Fervor de Buenos Aires*: “Y ya que las ideas / no son eternas como el mármol / sino inmortales como un bosque o un río” (Borges 1998: 395). Se trata de la *eternidad temporal*.

Para Schopenhauer, la visión de la eternidad es la misma de la belleza; para Borges, en cada cosa en que es revelada la eternidad sobreviene la poesía. La contemplación de la “verde eternidad” es la experiencia de la belleza. La belleza es producto de la *revelación* en el tiempo, de lo atemporal: las cosas y las situaciones que revelan la eternidad intramundana. Así, Borges piensa que la belleza es una ocasión, y que la poesía, como la belleza, es un pasaje. Una ocasión, *kairós*. La idea de belleza es para Borges similar a la verdad griega; o mejor dicho, a la verdad platónica. La verdad griega es la *aletheia*, entendida como privación del olvido, según la mitología expuesta en el *Fedro* y en *La república*. La verdad y la belleza son ambas formas del desolvido. La poesía es una forma de desolvidar la belleza. O al revés, la belleza es una forma de desolvidar la poesía, ese otro pensar. Pero en principio, la poesía es una forma de desolvidar la eternidad, como afirma en el poema “La dicha” (Borges, 1998: 594):

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.  
Todo sucede por primera vez.  
[...]  
El que duerme es todos los hombres.  
En el desierto vi la joven Esfinge, que acaban de labrar.  
Nada hay antiguo bajo el sol.

Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.  
El que lee mis palabras está inventándolas.

En el poema, el lenguaje subvierte su condición temporal, su naturaleza diacrónica. Gracias al pensar poético lo que está en el tiempo (la conciencia, sujeta al principio de razón) se remonta al *principio* del tiempo. Arquetipo del tiempo que ahora es el *instante*, ocasión en que se contempla esa primera vez, en la que está sucediendo todo; he aquí entonces la gran coincidencia entre Schopenhauer y Borges, que reúnen, bajo el signo de la contemplación de la belleza, la visión de la eternidad; ocasión de un saber más allá del concepto.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis, 1998, *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires, 700 pp.
- , 1986 a, “La metáfora”, en *Cosmópolis*, noviembre de 1921; citado en Pellicer, Rosa, *Borges: El estilo de la eternidad*, Zaragoza, Pórtico, 287 pp.
- , 1986 b, *Borges oral*, Emecé, Buenos Aires, 108 pp.
- , “El jardín de los senderos que se bifurcan”, en *Ficciones*, 1995, Alianza, Madrid, 218 pp.
- , *Historia de la eternidad*, 1999, Alianza, Madrid, 177 pp.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 1997, Porrúa, México, 520 pp.

Kant, Immanuel, 1998, *Crítica de la razón pura*, (trad. Pedro Ribas), Alfaguara, Madrid, 690 pp.

Schopenhauer, Arthur, 2003 a, *El mundo como voluntad y representación, vol. I.*, (trad. Roberto R. Aramayo), FCE, Madrid, 639 pp.

——, 2003 b, *Complementos a El mundo como voluntad y representación*, (trad. Pilar López de Santamaría Delgado), Trotta, Madrid, 745 pp.

# Felisberto Hernández: escritor que filosofa, filósofo que escribe. Ecos entre la poética hernandiana y el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira

Víctor Manuel Osorno Maldonado  
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

## Resumen

En este artículo se analizan algunas afinidades entre la narrativa vanguardista de Felisberto Hernández y el pensamiento que, a propósito de la escritura y del arte literario, desarrolló el filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira. El punto central del trabajo radica en las nociones *movimiento* y *proceso*, categorías temáticas y estéticas que permiten observar los cuentos de Felisberto como una serie de discursos en apariencia inconclusos, privilegiando el procedimiento escritural por encima de la obra terminada. De esta forma, la literatura se aleja de toda idea relacionada con el estatismo de la palabra escrita y se presenta como un acontecimiento de carácter filosófico en el que la obra se (re)crea a través de la lectura.

Palabras clave: Felisberto Hernández, Carlos Vaz Ferreira, movimiento, discurso inconcluso, pensamiento.

### *Abstract*

*This paper analyzes some affinities between Felisberto Hernández's avant-garde narrative and the ideas that, on purpose of the writing and the literary art, developed the Uruguayan philosopher Carlos Vaz Ferreira. The focus of this essay lies in the notions "movement" and "process", thematic and esthetics categories that allow observing the Felisberto's stories as a series of apparently unfinished discourses, privileging the scriptural procedure above the finished work. In this way, the literature goes away of any notion related with the stasis of the written word and is presented as a philosophical event in which the work is (re)created through reading.*

*Keywords: Felisberto Hernández, Carlos Vaz Ferreira, movement, unfinished discourse, thought.*

*No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos. Creo que mi especialidad está en escribir lo que no sé, pues no creo que solamente se debe escribir lo que se sabe.*

Felisberto Hernández

En los extremos de la obra hernandiana no existen libros sino Cuadernos; textos en apariencia inconclusos que muestran al lector un cúmulo de ideas con las que diversos autores ficticios pretenden construir varias historias, examinan las posibilidades de futuros relatos que nunca se concretan y reflexionan sobre los impedimentos que encuentran durante el momento de la creación. Así, un posible vértice de la poética hernandiana se encuentra en la movilidad del lenguaje y del pensamiento, ya que parte considerable de sus relatos muestran, al menos como un guiño para el lector,

las fases constructivas del discurso a través de un simulacro en el que, paradójicamente, la escritura se instala en su propio proceso de desarrollo. Todas estas características temático-formales de los textos hernandianos pueden ser vistas como muestra irrefutable del profundo interés que tuvo el autor por describir la experiencia creativa del texto como un fenómeno de naturaleza filosófica, observando en el arte de narrar un acontecimiento que siempre involucra reflexiones relacionadas con el *ser* de la palabra creadora y del sujeto que la utiliza, de manera que en los espacios ficcionales de Felisberto se da una peculiar conjunción de la narrativa y la filosofía.

Asiduo lector de Carlos Vaz Ferreira —filósofo de vanguardia tanto por la época de su producción intelectual como por la perspectiva epistémica de sus trabajos—, Felisberto encuentra en la obra de dicho pensador uruguayo una serie de propuestas sobre el lenguaje, los libros y el arte en las que se privilegia la naturalidad del pensamiento, la espontaneidad de los discursos y lo inacabado de las formas, puntos de interés que permitieron a Vaz Ferreira postular una nueva lógica que, partiendo de la vida cotidiana, estudiara la manera en que los sujetos dan cuenta de la realidad por medio de expresiones verbales plagadas de paralogismos y errores en el razonamiento. Una de las propuestas neurálgicas en la filosofía vazferreiriana, y cuya afinidad con la visión literaria de Felisberto es muy clara, tiene que ver con la idea de fermento o germen del pensamiento pues, según el filósofo en cuestión, lo interesante del raciocinio, y de los discursos que lo expresan, se encuentra en el proceso formativo de las ideas, en ese estado germinal con que surgen los pensamientos para después recibir un orden y una estructura que los aleja de su sentido original. Dentro de los postulados de Vaz Ferreira, toda consideración sobre el lenguaje debe concentrarse en el desarrollo del argumento y no en el resultado de dicho proceso racional, ya que cualquier discurso terminado,

sea académico o cotidiano, científico o artístico, impone una perspectiva estática y unilateral de la realidad. Los planteamientos aquí descritos fueron expuestos con amplitud en *Lógica viva* (1910) y en *Fermentario* (1938), obras fundamentales para comprender la propuesta vazferreiriana y que permiten establecer diversas líneas de relación entre ésta y la poética intercalada y ficcionalizada en los cuentos planta. Si bien los puntos de convergencia entre la filosofía de Vaz Ferreira y la escritura de Felisberto son numerosos, aquí sólo interesa resaltar aquellos relacionados con la noción de movilidad, asumida como una categoría intrínseca al pensamiento y a la palabra que hace posible, en el caso de la literatura, presentar el texto como una escritura sobre la marcha, como un discurso que se piensa a sí mismo mientras se hace y cuyo sentido radica en el proceso.

Para Vaz Ferreira el estudio de la lógica clásica (aristotélica) nada tiene que ver con la realidad, debido a que en dicha disciplina el problema del lenguaje se fundamenta en la premisa de que las palabras cuentan con un significado monosémico e irrevocable, al tiempo que la razón es asumida como un proceso unidireccional de resultados dicotómicos, pues en el pensamiento clásico no hay cabida para la ambigüedad y la confusión; mucho menos para una respuesta parcial que no se imponga como verdadera. Ante estas limitaciones de la filosofía clásica, tan “inútil” y arcaica por estar lejos de lo vital, Vaz Ferreira propone una *Lógica viva* que encuentre su objeto de estudio en lo erróneo de los discursos ordinarios, analizando la manera en que los hombres piensan, se equivocan y verbalizan sus ideas. Así, en la nueva lógica vazferreiriana el pensamiento es múltiple y disperso, ya no representa un procedimiento dialéctico sino un cúmulo de ideas que destruye toda sistematicidad:

[...] pensamos con muchas ideas, equilibrándolas según los casos; queda, diremos, una especie de juego libre de las ideas; funcionan

todas, predominando a veces una, a veces otra: una no debe ser tenida en cuenta, y desaparece: a veces otra debe predominar, y la tendremos en cuenta a ella sola: las ideas juegan y se combinan. Del otro modo, pensamos con una sola idea, sistematizamos falsamente y caemos falsamente en el error. (123).

Al considerar todos los elementos que integran el pensamiento, cualquier asunto puede tornarse infinitamente multiforme, pues innumerables son las sugerencias que se desprenden de cada idea, o más bien de su expresión a través de la palabra. Desde una perspectiva tradicional, pensar en una sola cosa se identifica con la concentración —verdadera generación de pensamiento—, mientras que pensar varios asuntos de manera simultánea es un acto que desemboca en el desorden, la distracción y el error. Sin embargo, para Vaz Ferreira la multidireccionalidad es la manera correcta de pensar, aunque en el libre juego de las ideas siempre aparece la jerarquía como un medio que otorga sentido o hace inteligible aquello que se piensa, ya que, si no predominara alguna idea en la cadena del pensamiento, no habría un punto coercitivo que permitiera el desarrollo de la razón. Pero la preponderancia de una idea no destierra a las demás, simplemente funge como punto a partir del cual se da rienda suelta al pensamiento, a las asociaciones y a las combinaciones de las que se vale el ser humano en su deseo de comunicar algo. Por tanto, en el “sistema” lógico vazferreiriano el sujeto disperso es el que mejor piensa —porque considera varias posibilidades de un asunto determinado—, y el escritor distraído el que mejor escribe —porque pretende representar la totalidad del pensamiento en su discurso.

En varios relatos hernandianos este postulado filosófico adquiere un revestimiento estético, pues muchos de los personajes se entregan a sus divagaciones durante el momento de la escritura, tal como sucede con el protagonista de “La envenenada”, cuento aparecido en un volumen homónimo de 1931, cuya trama se

reduce al hecho de que un literato, en busca de cualquier asunto que le permita escribir algún cuento, se dirige a las orillas de un arroyo en donde yace el cadáver de una mujer. Tal acontecimiento lo lleva a imaginar diversas situaciones que justifiquen el suicidio de la mujer, pero ninguna de ellas resulta tan interesante como para construir una ficción, por lo que, después de contemplar la escena mortuoria, el literato “inventó un gesto y un comentario que le sirvió para abandonarse a pensar en todo lo que se le antojaba, para dejar sus pensamientos libres cual una cosa libre; puso su cara hacia el frente, pero no para mirar lo que tenía adelante, sino lo que los literatos habían definido como lo infinito, lo desconocido, etcétera” (I: 71). Esa libertad del pensamiento, analizada por Vaz Ferreira y descrita por Felisberto, es lo que permite al sujeto profundizar en sus ideas, ya que, al no frenar el discurrir de la razón y al no imponer una estructura específica a través de la lógica causal, éstas sólo responden al movimiento impredecible de la imaginación, entendiendo tal categoría como una forma alterna de conocer el mundo y de manifestar la experiencia que de éste se tiene. Así, para ambos intelectuales uruguayos, el proceso del pensamiento, ya sea en su vertiente filosófica o narrativa, tiene como finalidad esencial superar lo unívoco mediante la libre asociación de ideas, terminando así con la visión de que la realidad está construida racionalmente y de que el lenguaje es un vehículo expresivo de lo concreto y lo invariable.

Aunque diversos pasajes de *Lógica viva* se desarrollan por medio de paralogismos científicos, discursos pedagógicos y anécdotas personales de Vaz Ferreira, asideros reflexivos que dotan al discurso de un carácter cotidiano, la complejidad de dicha obra consiste en partir de lo real, de lo común, para llegar al análisis del pensamiento visto como algo abstracto, como un procedimiento que antecede a cualquier medio de materialización, ya que la escritura y el habla surgen cuando las ideas se han cristalizado, al menos par-

cialmente. Por tanto, el mayor punto de interés para este filósofo reside en lo fermental, en aquello que está en ciernes, en las formas brutas y no del todo inteligibles que representan la materia prima de todo proceso racional. Al analizar cómo funciona el pensamiento, Vaz Ferreira afirma con frecuencia que para pensar bien es imprescindible considerar los puntos medios o matices que hay entre dos conceptos opuestos, de manera particular las posibilidades que existen entre las estructuras racionales del pensamiento y aquellas ideas que no son del todo comprensibles. De esta forma, en la filosofía vazferreiriana el pensamiento puro y verdadero es aquel que participa tanto de lo aprehensible como de lo incognoscible, debido a que la persistencia de una zona impenetrable para la razón es lo que garantiza el movimiento de las ideas pues: “del mismo modo que el organismo parece necesitar sustancias no totalmente digeribles, así también parece que el espíritu necesita, como un fermento, lo parcialmente inteligible. No todo debe ser totalmente inteligible; es bueno que haya algo que no se entienda completamente; que subsista el esfuerzo, que subsista la penetración” (123).

Una vez más las reflexiones de Vaz Ferreira encuentran resonancia en los espacios literarios de Felisberto, debido a que el autor de los cuentos planta llama en diversas ocasiones “misterio” a esas ideas que no se entienden por completo y que, precisamente por ese motivo, aparecen como el motor de la escritura. En este sentido, el protagonista de “La envenenada” encarna el enfrentamiento con lo desconocido pues, como menciona el narrador, el literato sin asunto “se diferenciaba de los demás literatos, en que ellos ignoraban los misterios y las casualidades de la vida y la muerte, pero se empeñaban en averiguarlo[s]; en cambio para él no significaba nada haber sabido el por qué de esos misterios y casualidades, si con eso no se evitaba la muerte” (I: 79). El escritor que protagoniza esta historia no se empeña en descifrar la razón de su existencia porque ese desconocimiento es lo que lo incita a es-

cribir, a terminar un cuento y buscar con impaciencia otro asunto que le permita seguir escribiendo, de manera que el desarrollo del pensamiento y de la escritura, en el caso de ésta y otras narraciones autorreferenciales de Felisberto, se perpetúa ante lo racionalmente indescribible. Si para Vaz Ferreira no todo debe ser inteligible, para Felisberto no sólo se debe escribir sobre lo que se conoce, pues la especulación y lo imaginario, categorías presentes en la filosofía de uno y en la literatura del otro, permiten el progreso de las ideas. En las líneas iniciales de *Por los tiempos de Clemente Colling, nouvelle* publicada en el año 1942, se encuentra uno de los pasajes más representativos de la concepción hernandiana del arte escriturario, en el que el autor ficticio de un texto germinal reflexiona con respecto a su labor creativa:

Además tendré que escribir muchas cosas sobre las cuales sé poco; y hasta me parece que la impenetrabilidad es una cualidad intrínseca de ellas; tal vez cuando creemos saberlas, dejamos de saber que las ignoramos; porque la experiencia de ellas es, acaso, fatalmente oscura; y ésa debe ser una de sus cualidades.

Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro (I: 138).

Aquí la escritura literaria muestra toda su complejidad al ser propuesta no sólo como una forma de representación derivada de la experiencia, sino que también constituye una expresión del pensamiento que parte de lo desconocido y en lo desconocido permanece. Esta perspectiva consonante en las reflexiones vazferreirianas y la literatura de Felisberto, reafirma el hecho de que lo valioso del pensamiento y del discurso artístico se encuentra en la intuición y no tanto en la razón, pues cuando el sujeto busca explicar absolutamente todo lo que le rodea, más que pensar incisivamente, se convierte en víctima de falsos sistemas que erigen una visión muy vacua tanto del mundo como de la existencia.

Hasta aquí las afinidades entre la obra de Vaz Ferreira y los cuentos hernandianos se han centrado en el análisis del pensamiento, un proceso en el que participa la movilidad, la imprecisión, la impenetrabilidad y la libertad de las ideas; sin embargo, en materia de escritura, concretamente respecto al texto, visto como resultado de la materialización del pensamiento, ambos uruguayos también tienen visiones similares. Tanto en *Lógica viva* como en *Fermentario*, Vaz Ferreira propone que las obras intelectuales, sean filosóficas, artísticas o matemáticas, deberían conservar la forma de apuntes; de notas previas en las que se muestre el estado procesual de una idea mientras se hace, pues la riqueza del pensamiento consiste en observar las dudas, errores y tropiezos de un autor con la finalidad de seguir las rutas trazadas por su razonamiento. De esta forma, todo autor de un texto verdadero tiene que preocuparse por conservar en la escritura el mayor número de los componentes, ya sean acertados o erróneos, útiles o inútiles, que participaron en el proceso formativo de las ideas, de ahí que las obras no deban ser presentadas como un discurso acabado, sino como una serie de anotaciones sobre algo que pretende escribirse. En el Prólogo de *Lógica viva* se describe esta visión vazferreiriana: “Tengo en proyecto un libro que sería positivamente útil si pudiera escribirlo algún día, y si en la realización se aproximara siquiera al ideal que concibo. Sería un estudio de la manera como los hombres piensan, discuten, aciertan o se equivocan” (7). Ese libro vislumbrado es el mismo que se lee, de manera que la paradoja opera como un recurso discursivo que permite al filósofo instaurar su texto en la virtualidad del proyecto al mismo tiempo que la obra se concreta, mecanismo discursivo que tiene la función de conservar el movimiento de las ideas y de la escritura; la vitalidad de la lógica que dicho autor propone.

Desde la perspectiva de Vaz Ferreira, lo atractivo de los apuntes radica en la naturalidad con que el sujeto plantea sus ideas me-

diante la escritura, ya que el carácter preliminar de este tipo de textos permite que el discurso se desglose sin la necesidad de una estructura muy elaborada. Pero la transformación de los apuntes en obra no es del todo negativa, porque durante dicho proceso el pensamiento adquiere claridad y concreción, características necesarias, aunque sea en grado muy reducido, para que la escritura tenga sentido. Así, el ideal de texto vazferreiriano sería aquel que, por su apertura e indeterminación formal, se re-creara en cada lectura; sin embargo, la linealidad y el estatismo son rasgos consustanciales a la escritura que impiden la conservación absoluta de ese movimiento tan fundamental para las ideas, por lo que la esencia del pensamiento se pierde al momento de representarlo a través de la palabra escrita:

Muchas veces, comparando los apuntes que sirven para la preparación de las obras, los cuales son hechos sincera y naturalmente, se ve que hay algo, sin duda, que se gana, de los apuntes a la obra; pero que hay también algo que se pierde: toda esa parte de sinceridad, de dudas, de ignorancia; las oscilaciones del autor, sus mismos cambios de opinión, los argumentos contra ciertas opiniones, aún cuando él se decida por los argumentos favorables; todo eso se pierde de los apuntes a los libros (ya se habrá perdido en parte de la mente a los apuntes) (134).

Sin temor a exagerar, este planteamiento de Vaz Ferreira puede ser asumido como la mayor premisa estilística que se desarrolla en la obra de Felisberto, principalmente en sus textos más fragmentarios y marginales donde la noción de cuaderno funge como elemento temático y formal de la escritura. Si bien en los relatos que integran la primera y la última etapa de la narrativa hernandiana son vastos los ejemplos tocantes a la reflexión sobre el arte escriturario, aquí interesa mostrar que, incluso en textos donde la autoconsciencia del discurso se presenta figuradamente o está sugerida,

el problema de la escritura como un proceso mental es susceptible de interpretación. Algunos ejemplos muy conocidos por los estudiosos y lectores de Felisberto son *Tierras de la memoria*, obra que el autor reescribió durante toda su vida y que fue publicada por fragmentos, y *Diario del sinvergüenza*, texto del que existe una versión final además de varios esbozos manuscritos que aparecieron póstumamente, pero “Tal vez un movimiento” es quizá el relato en el que este interés por el devenir, tanto del pensamiento como de la escritura, se condensa con excepcional creatividad. En dicho cuento, un hombre demente expresa la felicidad que siente al estar recluido en el hospital y no tener que trabajar para ganarse la vida, debido a que su condición de enfermo le permite entregarse al placer del pensamiento, a la realización de una idea que desde hace tiempo tiene en la cabeza, ya que, como escribe el loco personaje:

Esas ideas para mí —afortunadamente—, es inmensamente difícil de realizar. Soy dichoso cuando pienso cómo realizar esa aventura; seré dichoso mientras la esté realizando; pero seré desgraciado si al estar por terminarla no siento deseos de empezarla de nuevo.

Tú mi lector, o sobre todo tú mi director de clínica, ya te habrás hecho, seguramente, una idea de lo que será la mía. Pero una de las formas que yo utilizaré para exponer mi idea será la de suponer también tus ideas posibles, y decir, precisamente, que la mía no tiene nada que ver con las tuyas. En general, me veré obligado a expresar ideas que no son la mía, para que se comprenda mejor cómo es la mía (I: 129-130).

El autor ficticio del relato manifiesta un desmesurado interés por eternizar los estadios de su pensamiento, sin importar demasiado qué es aquello que piensa, pues lo primordial consiste en el movimiento mismo del pensar. Esta postura da origen a la construcción de un discurso que carece de asunto concreto y que en dicha ausencia encuentra su motivo principal: representar con la escritura

el discurrir de cualquier idea, de ese “psiqueo” amorfo al que alude Vaz Ferreira en su *Fermentario*, obra conformada por una serie de fragmentos heterogéneos en los que el filósofo retoma el problema de relación que existe entre la movilidad del pensamiento y la fijeza que éste adquiere en el lenguaje escrito. Una de las propuestas centrales dentro de las reflexiones vazferreirianas, consiste en buscar cierta modalidad de escritura que permita al lector conocer tanto las fases previas como la forma final de los discursos, debido a que, como menciona el autor en el prefacio de la obra comentada, bajo el concepto de libro “deben publicarse sólo los que verdaderamente, en su espíritu, sean libros; esto es: los que espontáneamente nazcan ordenados, conexos, completos, o sin la violencia ni el artificio, acaben por tomar esa forma” (15), requisito que no cubren las anotaciones o escrituras inconclusas que aquí se analizan. Ese punto medio del discurso textual sólo se lograría en una suerte de *ideario*, definido por Vaz Ferreira como un cuaderno o “revista personal permanente” (16) que permita al hipotético autor describir con regularidad cualquier tipo de idea, valiéndose de un proceso escritural en el que

También ahí iría, expresado en lo posible, el psiqueo antes de la cristalización: más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental. [...] El pensamiento al cristalizar puede ganar (claridad, justeza, cumplimiento, aplicación...) y puede perder (espontaneidad, sinceridad, vida e interés, fecundidad...); y, muchas veces, al mismo tiempo gana y pierde. Concluir que sería siempre preferible el fermento al producto elaborado, fuera exagerar y falsear. Pero en verdad lo preferible sería que el público conociera a veces el pensamiento en los dos estados (y hasta en varios estados “antes de la letra”, además del definitivo) (17).

De alguna manera, esos dos estados aludidos por el filósofo son visibles en “Tal vez un movimiento”, ya que, desde el plano ficcional

del discurso hernandiano, la idea que se gesta mientras el texto es escrito por el demente corresponde a la vitalidad del pensamiento, al proceso constructivo de la narración, mientras que, desde la perspectiva empírica del lector, dicho relato, aunque simula estar en ciernes, aparece como una forma final o cristalizada del discurso. Así, “Tal vez un movimiento” puede ser leído como la posible realización de ese *ideario* imaginado por Vaz Ferreira pues, aparte de las características señaladas, es preciso mencionar que el relato está organizado cronológicamente a la manera de un diario, rasgo que enfatiza las ideas de proceso, de cotidianeidad y de cuaderno, tan fundamentales en la filosofía vazferreiriana como en los cuentos planta.

Mientras Felisberto prologa un libro que nunca pudo empezar, Vaz Ferreira proyecta la creación de “Un libro futuro”, texto en el que se plantea suspensivamente un asunto filosófico indeterminado; un problema vacío y abstracto que implica la idea de que la complejidad del pensamiento no consiste en lo que se piensa, sino en cómo se piensa y en los obstáculos que el sujeto enfrenta al manifestar verbalmente alguna reflexión. En ese libro, siempre futuro por su imposible realización, Vaz Ferreira continúa refiriéndose a la importancia del movimiento, como aspecto fundamental del intelecto, y a la incapacidad que sufre el ser pensante cuando el lenguaje no es suficiente para expresar una idea o cuando la sistematicidad de los discursos destruye el sentido primigenio del pensamiento. A propósito de dicho problema indefinido, en cuya abstracción cabría la infinidad de los cuestionamientos filosóficos, el autor del *Fermentario* escribe que:

No podría expresar por ningún esquema verbal mi psicología a propósito de este problema, y recurriré al artificio, ya tan corriente hoy, de transcribir anotaciones, en parte complementarias y en parte contradictorias, que he hecho en distintos momentos y en distintos estados de espíritu: el lector fundirá, combinará, y —no

comprendiendo eso, sino comprendiendo a propósito de eso—  
encontrará alguna ayuda en las transcripciones que siguen para  
formarse sobre la cuestión un estado mental amplio y comprensi-  
vo. . . . .  
. . . . .  
. . . . .  
. . . . . (125).

Esta concepción vazferreiriana se opone a la idea tradicional de libro, pues el volumen descrito por el filósofo no reúne formas terminadas de pensamiento que legitimen las ideas del lector, mucho menos afirmaciones que confirmen lo acertado o equivocado de sus reflexiones. El hipotético ejemplar sólo contiene la gestación de un razonamiento que se muestra sugerente ante el imaginario del lector, de manera que el libro ya no es el resultado inamovible de un proceso intelectual, sino que ahora representa el punto inicial para el libre desarrollo de las ideas. Por otra parte, en la filosofía de Vaz Ferreira la categoría de autor también sufre ciertas transformaciones, pues el sujeto que crea o reflexiona deja de ser un demiurgo omnisciente que determina tanto la forma del discurso como las posibles interpretaciones que de éste se desprenden. Así, en el libro futuro de Vaz Ferreira, obra abierta, asistemática y abstracta, podría vislumbrarse la neutralidad del lenguaje y del pensamiento, es decir, una serie de formas puras que no se refieren a nada más que a sí mismas, de tal manera que el discurrir de las ideas, gracias a la libertad de lo indeterminado, tiene como único fin recrearse durante el proceso de su formación.

En “Tal vez un movimiento”, el demente que escribe su diario ofrece al lector un pensamiento desnudo de toda concreción, una idea pura o vacía que bien podría representar el “modelo” vazferreiriano de libro, pues el discurso del loco personaje sólo cuenta con el objetivo hedonista de su propio desarrollo, ya que, tanto la escritura como las ideas, para alcanzar un estado de pureza, nece-

sitan aparecer desprovistas de cualquier función ajena al proceso abstracto del pensamiento. De esta forma, el autor ficticio no pretende hacer otra cosa más que pensar y describir la movilidad de sus ocurrencias, tal y como lo expresa en una de sus anotaciones: “Si los otros conceptúan, para aprovechar el concepto, yo quiero dejarme conceptuar y sentir el momento en que se me forma el concepto. Si la idea que yo quiero hacer mover, les sirve a los demás y la aprovechan, bien. Pero yo no me propongo otra cosa que perseguir la realización de esa idea. De un movimiento vivo que se realice fuera de mí y siga viviendo y moviéndose solo” (I: 131-132).

Una lectura comparativa entre la filosofía vazferreiriana y las narraciones de Felisberto, hace evidente que la idea de movimiento y la presentación del texto como forma inconclusa son dos rasgos fundamentales dentro de las reflexiones que ambos uruguayos realizaron respecto al fenómeno del lenguaje y la escritura literaria. Aunque las afinidades entre la propuesta filosófica de uno y la estética desarrollada por el otro son numerosas, es posible considerar que lo esencial de sus obras se encuentra en la concepción de la escritura, entendida como un mecanismo representacional que debe conservar la movilidad del razonamiento. De ahí que Vaz Ferreira y Felisberto Hernández dedicaran, cada cual a su manera, extensos pasajes de sus obras al análisis de la creación literaria, ese proceso mental en el que se gana y se pierde algunos elementos durante el tránsito de la idea a la palabra escrita.

Mientras que Felisberto se vale de una tendencia filosófica para su escritura, Vaz Ferreira recurre a lo anecdótico para desarrollar su filosofía, de manera que en las obras de ambos los límites genéricos y las especificidades formales se diluyen pues, tanto en las notas filosóficas sobre libros futuros como en los relatos autorreferenciales, el lector no se enfrenta con discursos concretos que únicamente deben ser interpretados, sino que participa en la creación

de los textos, al menos reflexivamente, buscando un orden para la materia discursiva e intentando comprender uno de los tantos sentidos de aquella escritura que se refleja a sí misma y que hace de dicho reflejo la fase inicial del pensamiento.

## Bibliografía:

- Díaz, José Pedro, 1999, *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*, Planeta, Montevideo, 277 pp.
- Hernández, Felisberto, 1981, *Obras completas vol. 1*, José Pedro Díaz (pról. y notas), Arca-Calicanto, Montevideo, 214 pp.
- \_\_\_\_\_, 2007, “Genealogía”, en *Obras completas vol. 1*, 6a ed., Siglo XXI, México, pp. 34-36.
- \_\_\_\_\_, 2007, “La envenenada”, en *Obras completas vol. 1*, 6a ed., Siglo XXI, México, pp. 69-79.
- \_\_\_\_\_, 2007, “Tal vez un movimiento”, en *Obras completas vol. 1*, 6a ed., Siglo XXI, México, pp. 129-133.
- \_\_\_\_\_, 2007, “Por los tiempos de Clemente Colling”, en *Obras completas vol. 1*, 6a ed., Siglo XXI, México, pp. 135-198.
- \_\_\_\_\_. 2005, “Pre-original de Tal vez un movimiento”, en *Obras completas vol. 3*, 5a ed., Siglo XXI, México, pp. 208-212.
- Vaz Ferreira, Carlos, 1945, *Lógica viva*, 4a ed., Losada, Buenos Aries, 254 pp.
- \_\_\_\_\_, 1957, *Fermentario*, 2a ed., Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 219 pp.

# Eugenio Montejo o de poetizar sobre el fracaso como una manera de estar en el mundo

Asunción Rangel López  
Universidad de Guanajuato

## Resumen

En “El alfabeto del mundo”, el venezolano Eugenio Montejo intenta restablecer la unión entre el hombre y la naturaleza; en este poema, en particular, se advierte su propensión por descifrar el orden secreto del cosmos y se pone en evidencia su conciencia, como poeta moderno, de la imperfección del lenguaje, incluido el poético. La palabra, entonces, está imposibilitada para decirlo todo, para abarcarlo todo, tarea que, sin embargo, busca realizar afanosamente el sujeto lírico. En el artículo, además, se describe de qué manera aparece poetizado el mito de Orfeo y cómo hay una inclinación a incorporar el universo mítico a la esfera de comprensión y explicación del hombre y su mundo. Estos tópicos, a propósito de su poética, guardan una profunda relación con ciertos presupuestos del movimiento romántico.

Palabras clave: poesía latinoamericana, poesía moderna, Romanticismo, mito de Orfeo.

*Abstract*

*In the poem “Alphabet of the world”, the Venezuelan Eugenio Montejo seeks to restore the relationship between man and nature, indeed, his desire to decipher the secret order of the cosmos in the interest of writing poetry about it. It also makes clear his conscience Montejo as modern poet, inability to achieve full or just the word and prayer that the lyrical subject swore in an effort to say everything, to cover everything. It also describes about the presence of the Orpheus myth in some moments of his poetry, his propensity to return to the mythical world. These features, as noted in the article show a deep connection to various topics of the Romantic movement.*

*Keywords: Latin American poetry, modern poetry, Romanticism, Orpheus myth.*

I

En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana* (1975) el crítico y también poeta Guillermo Sucre sostiene ciertas ideas, en torno a la poesía moderna, que en mi opinión resultan capitales para el acercamiento a algunos momentos de la poesía del venezolano Eugenio Montejo (1938-2008). Se trata de una serie de apreciaciones que giran alrededor de determinados presupuestos de la tradición romántica.

De acuerdo con Sucre, desde el Romanticismo, en algunos poetas hay una propensión por reconciliar naturaleza e historia, universo e individuo; éste es, sin lugar a dudas, uno de los grandes intentos de la poesía moderna. Sucre alude en su libro, en diferentes momentos y a propósito de la obra de diversos poetas latinoamericanos, a tópicos y problemáticas que acusan una profunda relación con el movimiento romántico, el cual, para decirlo con Isaiah Berlin, generó efectos incalculables por su acción trans-

formadora, tanto en la vida como en el pensamiento occidental. Se trata de un movimiento de tal calibre que nada ha sido igual después del mismo (2000).

Sobre la obra de José Antonio Ramos Sucre —otro venezolano sobre quien Montejo no tiene empacho en declarar y hacer manifiesta su filiación y admiración literaria—, por ejemplo, el autor de *La máscara, la transparencia...* indica: “¿No se siente que detrás de cada texto de Ramos Sucre hay un Texto, que detrás de su obra está la Obra, y que toda ella parece desarrollarse como los sucesivos avatares de la Palabra? Pero si muchos de sus poemas son paráfrasis o *glosa* (vocablo que él mismo empleó), lo son desde un presente de la escritura: reescribir es volver a la experiencia original” (1975: 74). Si bien, en esta observación se advierte que el trabajo poético de Ramos Sucre se distingue por un constante visitar sus propios poemas en aras de perfeccionarlos, de volver a lo ya escrito introduciendo cambios, me parece que cuando el crítico habla de volver a la experiencia original está aludiendo a otra de las consignas o presupuestos que distinguieron a ciertos poetas románticos. Me refiero a la vuelta a la experiencia original que describe Novalis en sus *Himnos a la noche*.

En el Canto V, el poeta alemán se refiere al antiguo mundo, así como al declive del mismo, de la siguiente manera: antes de la decadencia del mundo antiguo, los “ríos, árboles y animales tenían sentido humano”. En ese tiempo mítico, los dioses y los hombres vivían en el “regazo de una diosa” (en Marí, 1979: 149): la naturaleza. Pero fue un “solo pensamiento, un pavoroso sueño” —la muerte, la angustia— (150), lo que generó la escisión entre el hombre y ese mundo vetusto:

Los dioses desaparecieron con su séquito —Quedó la Naturaleza inerte y solitaria. El número árido y la estricta medida la ataron con feroces cadenas. Igual que en polvo y viento se deshizo en oscuras palabras la inmensurable exuberancia de la vida. Huyó la

fe evocadora y su divina compañera, la imaginación que todo lo transforma y todo lo hermana (151).

El poeta se duele de la huída de los dioses y se duele más aún de la separación entre el hombre y la naturaleza, y reprocha que el pensamiento ilustrado haya pretendido referirse a ella mediante el “número árido” y, más todavía, que haya osado sujetarla con “feroces cadenas” al raciocinio. En la cita de Novalis también se pone de manifiesto el estatuto privilegiado del que goza la imaginación, la cual será la vía idónea para restablecer ese nexo entre naturaleza y hombre. El romántico considera que la modernidad ha acentuado la distancia entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la divinidad, y será la poesía el medio propicio para restablecer esa armonía perdida, por restablecer o volver, para decirlo con Guillermo Sucre, a la experiencia original. Cabe destacar que, a propósito de la mención al idealismo mágico de Novalis, éste es también una tentativa de “hablar en el lenguaje de la naturaleza”.

Volver a la experiencia original, de esta manera, acusa una profunda relación, además de con el trabajo de reescritura, con soñar que se retoma el principio, que se vuelve a empezar, que se recrea (Deleuze, 2005: 16). Esto, en el terreno del Romanticismo, no quiere decir otra cosa que señalar la urgencia de la vuelta del hombre a ese mundo primario y primigenio, al mundo del mito. La vía idónea para semejante empresa, como ya ha quedado señalado, no será otra más que la poesía, mediante la cual el poeta intenta “hablar en el lenguaje de la naturaleza”, integrarse a ella, descifrar su orden y su secreto.

Beatriz González Moreno lo explica en *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés* (2007):

Schelling (1775-1854) recoge lo que será una constante en la percepción de la Naturaleza por los románticos: el mito del *anima mundi*, tal y como lo concibe Platón en su *Timeo*. Es decir, el uni-

verso se entiende como un ser viviente con alma y razón, donde todos y todo está integrado en perfecta armonía; y esto es posible porque la propia alma humana ha sido creada con los restos de la substancia que había servido para crear el alma del mundo.

[...]

Esta postura filosófica lleva a Schelling a afirmar que “la Naturaleza debe ser el espíritu invisible, el espíritu, la Naturaleza invisible” (1996: 110). De esta forma, leer en los caracteres de la Naturaleza significa conocer todos los misterios de la naturaleza humana. [...] El paisaje circundante se convierte en un gran libro abierto, plagado de grafismos. El rostro del mundo, según expone maravillosamente Michel Foucault en el capítulo “La prosa del mundo”, dentro de *Las palabras y las cosas (Les mots et les choses)* (1966), está cubierto de blasones, de caracteres, de cifras —de jeroglíficos, decía Turner. Crolius, como Paracelso —el que será modelo de Víctor—, sugiere mirar la naturaleza detenidamente y descifrar sus entrañas (40-41).

Esta introspección al mundo natural, como echa de verse, no implica una mera descripción del “paisaje circunstante”, sino una profunda y detenida meditación del mismo en aras de descifrar las entrañas de la naturaleza que, análogamente, se corresponde con la naturaleza humana. Para decirlo de una vez: poetizar sobre un río, sobre el trópico o los pájaros es, asimismo, dar a la naturaleza un corazón humano y al hombre un alma natural. Eugenio Montejo, como se intenta mostrar en este artículo, es un poeta que busca en la naturaleza el aliado más fervoroso para consumir este sueño de totalidad que los románticos profesaron.

## II

“No he escrito ensayos en el sentido cabal de la palabra. De tanto en tanto suelo escribir comentarios a propósito de algunas obras, tratando de esclarecer lo que encuentro en ellas de sugestivo en términos de simpatía o de desacuerdo” (Montejo, 2006: 354). Esta

apostilla de Montejo sobre algunos de sus comentarios acerca de la poesía de Carlos Pellicer, el pensamiento poético de Octavio Paz o, por mencionar otro ejemplo, sus aproximaciones a José Antonio Ramos Sucre, alcanza a convertirse en una suerte de declaración de principios poéticos si se considera que en su manera de situarse frente a la obra ajena persiste la búsqueda de aquellos rasgos de comunión o de posible conversación —en el sentido de la palabra latina *conversare*— y el también permisible y natural desacuerdo entre sus actitudes frente a la poesía, los temas de los que se ocupa, en suma, de su particular lectura que hace del mundo y las variaciones o coincidencias que encuentra en la obra de otros escritores.

Al referirme a una declaración de principios poéticos o a su particular lectura poética que hace del mundo, no hago más que aludir a tan sólo uno de los preceptos en la actitud lectora que Montejo adopta en el momento en que se enfrenta a la obra de otro escritor, y ésta es, en sus palabras, de simpatía o de desacuerdo. Montejo lee y escribe sobre Rafael Cadenas, Juan Calzadilla y Ramón Palomares, escritores de su generación, en aras de entrever aquello con lo que sus actitudes poéticas coinciden o divergen. El propio Montejo describe su manera de leer poesía y escribir acerca de ella, cuando se ocupa de, por ejemplo, la poesía del brasileño Carlos Drummond de Andrade:

En una memorable conferencia del año 1948, el poeta inglés W. H. Auden, recién fallecido este año, al esbozar su concepción de la poesía y de lo que creía primordial en la relación del hombre con la palabra en nuestra época, anotaba a modo de conclusión: “Las cosas que me interesa leer un poema son dos: la primera es *técnica*: he aquí un aparato verbal, ¿cómo funciona? La segunda es, en un sentido amplio, *moral*: ¿qué especie de tipo habita este poema? ¿Qué le oculta al lector, qué se oculta a sí mismo?” Ciertamente, otros intereses pueden concurrir en el ánimo del lector, por ejemplo: ¿qué mundo inaugura esta palabra? ¿Desde cuál zona sensible

emprende su captación del universo? ¿Se trata de una alta poesía que se propone áreas estéticas limitadas o, a la inversa, es una poesía fatalmente menor, atrapada en la imposibilidad de ambiciones absolutas? ¿Cuáles ecos prolonga, cuáles apenas enuncia como posibles de ser retomados más tarde? De muchas otras indagaciones, intuitivas o sistemáticas, podemos valernos a la hora de encarar el poema. Conviene sin embargo advertir que las dos apuntadas por Auden se encuentran entre las más esenciales (247).

Aquí se advierte qué entiende Montejo por leer en términos de simpatía y de desacuerdo. Las afinidades que señala, en su manera de entender la poesía, tanto con Auden como con Drummond de Andrade, se refieren a aspectos formales, técnicos, relativos al aparato verbal, pero, además, a una serie de rasgos que si bien se revelan a nivel textual tienen que ver con una operación de carácter interpretativo, hermenéutico: qué tipo de sujeto se está construyendo en el poema, qué tipo de realidad —absolutamente ficticia— le está presentando al lector y qué decide decirle y ocultarle, con qué tradiciones dialoga, con qué obras o poemas conversa de manera deliberada y explícita o cifrada. Las reflexiones a propósito del mundo que inaugura la palabra y sobre el asidero sensitivo desde el cual el poema lee el mundo, me parece, exigen al lector un arduo y complejo trabajo de interpretación que ni el propio Montejo, a propósito de Drummond de Andrade, alcanza a resolver en las páginas que dedica a la poesía del brasileño.

De manera análoga, o intentando seguir el mismo espíritu lector de Montejo, el comentario que a continuación se propone, busca poner de realce los puntos de comunión que encuentro entre su poética y algunos motivos señaladamente románticos. Esto no quiere decir, en ningún momento, que la poesía de Montejo es, de manera general romántica, o peor aún, que es un poeta romántico, sino que ésta es una de las tradiciones en las que abrevan algunos momentos de su producción.

*Alfabeto del mundo* (1988, 2005) forma parte de la copiosa producción de Montejo; en 1976 ya había publicado *Algunas palabras*, seguido de *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982), *Adiós al siglo XX* (1922, 1997), *El azul de la tierra* (1997), *Partitura de la cigarra* (1999), *Papiros amorosos* (2004), *Poemas selectos* (2004), y las colecciones de ensayos *El taller blanco* (1938) y *La ventana oblicua* (1974). Huelga mencionar, asimismo, las ediciones líricas y críticas de sus heterónimos:

Eduardo Polo, autor de *Chamario*, Sergio Sandoval, autor de la coplas de *Guitarra del horizonte*, Lino Cervantes, autor de la *Caza del relámpago*, para no hablar de *El cuaderno de Blas Coll* presentado por Eugenio Montejo y del libro firmado por Thomas Linden: *El hacha de seda*, con prólogo y selección de Eugenio Montejo (Castañón, 2009: 558).

En diferentes partes de su obra, Montejo se refiere al lenguaje poético, a la poesía misma, para erigir un encomio, pero también una diatriba, contra la misma. El poema “Alfabeto del mundo” es tan sólo uno de esos momentos. En él, Montejo evidencia, entre otras cosas, su conciencia como poeta moderno de que el lenguaje, incluido el poético, es imperfecto. Quiero decir: se advierte que se sabe inmerso en la tarea infinita de acortar la distancia que media entre lo que las palabras dicen y lo que aspiran decir. De entrada, el título del poema resulta profundamente sugerente: el alfabeto como un conjunto de símbolos empleados en un sistema de comunicación, que atañe al mundo, al cosmos. El lector de este poema, desde el inicio del mismo, está informado de que los asuntos sobre los que se poetizará versan, precisamente, sobre los modos y maneras que emplea el universo para comunicar algo. Considero significativo observar el empleo de la contracción *del* para referirse al alfabeto como una materia perteneciente al cosmos, es decir,

como un asunto del que habla el mundo y no como un tema del que se ocupará, por decirlo de alguna manera, un yo humano. Es el mundo quien hablará a través de sus símbolos, de su lenguaje. Es de esperarse, por ello, que el poeta dé cuenta de esas maneras de ser del lenguaje del universo.

El propio sujeto lírico se declara, al inicio del poema, imposibilitado para acceder a esta habla cósmica, y más aún, para dar cuenta de ella en su escritura:

En vano me demoro deletreando  
el alfabeto del mundo.  
Leo en las piedras un oscuro sollozo,  
ecos ahogados entre torres y edificios,  
indago la tierra por el tacto  
llena de ríos, paisajes y colores,  
pero al copiarlos siempre me equivoco.

Destaca, en estos versos iniciales, la actitud indagatoria del sujeto lírico con respecto al habla cósmica: se trata de una actividad lenta, demorada que, paradójicamente, culmina en una tarea vana, por no decir inútil e ineficaz. Esta pronunciación paulatina de los símbolos del cosmos, es además de carácter interpretativo: se trata, como lo indica el sujeto lírico, de leer y de indagar, empresa que culmina en copiarlos en, como lo dirá unos versos más adelante, “mi cuaderno”. Su tarea se inscribe, así, en el ámbito adivinatorio de lo oscuro y dificultoso de entender. Esta idea se refuerza con la lectura del “oscuro sollozo” de las piedras. El deseo de absoluto, de Totalidad —para decirlo con el Romanticismo— no termina con la osada empresa del sujeto lírico de abarcarlo todo, de saberlo todo sobre el habla del mundo, ya que su exploración sobre el mismo —leer, indagar, copiar— va de un elemento tan nimio como una piedra, hasta las torres y los edificios, los ríos, los paisajes y

los colores de la tierra. Ir de la piedra a los colores de la tierra no es otra cosa que la propensión, que va *in crescendo*, por referirse a la diversidad y pluralidad del orbe. Cabe señalar la variedad de los elementos a los que se refiere, esto es, componentes tanto del ámbito meramente natural —la piedra, los ríos, el paisaje—, como del ámbito, por decirlo de alguna manera, urbano —las torres, los edificios. De esta manera, el sujeto lírico está participando de dos esferas que, de entrada, parecen irreconciliables: la urbe y, su natural contracara, el bosque, el trópico, la selva.

Una vez que el sujeto lírico ha declarado su incapacidad, más bien, su equívoco al copiar en su cuaderno las maneras de ser del lenguaje del cosmos, introduce una suerte de consigna que habría de fructificar en la consecución de su empresa:

Necesito escribir ciñéndome a una raya  
sobre el libro del horizonte.  
Dibujar el milagro de estos días  
que flotan envueltos en la luz  
y se desprenden en cantos de pájaros.

En estos versos se advierte de qué manera se habrá de proceder, no para dar cuenta a cabalidad del alfabeto del mundo, sino para intentar acercarse a la palabra justa, íntegra. El procedimiento implica “escribir” y “dibujar”. Ahora bien, la primera de las tareas, el trabajo de escritura, se inscribe en un ámbito opresivo y asfixiante, tal como lo indican el primer y segundo versos: “ciñéndome a una raya / sobre el libro del horizonte”. Esta suerte de sujeción, sin embargo, se contrasta con un elemento radicalmente opuesto que supone el quebrantamiento de cualquier atadura, ya que si bien el sujeto lírico debe poetizar ceñido a una raya, esto se hará encima o acerca de un elemento de amplitudes infinitas e incalculables como lo es el horizonte. Huelga mencionar que en el primer ver-

so del fragmento arriba citado se procede yendo de un elemento nimio o minúsculo —una raya o, en este caso, un verso— a uno de rasgos espaciosos y descomunales —el horizonte, el poemario.

La segunda de las tareas que se impone el sujeto lírico es dibujar. En este momento del poema la atadura que implica la conciencia del equívoco en la búsqueda de la palabra cabal, me parece, se ha resquebrajado. El sujeto lírico dibuja en esos tres versos aquello que precisamente se le revela ante los ojos: los días envueltos en luz, metáfora alargada mediante la cual se convierte a los mismos días en canto de pájaros. El verbo “dibujar” se ejecuta conforme se va avanzando en la lectura del poema, y esto sucede, precisamente, cuando se despliega la potencialidad del horizonte visto como un libro. Me permito recuperar, en esta línea, el presupuesto del Romanticismo que versa sobre considerar el paisaje como un gran libro abierto. Lo que ahí lee el sujeto lírico de este poema de Eugenio Montejo son los caracteres, las cifras de la naturaleza, las cuales intentará dibujar para dar cuenta de ese “milagro” que está presenciando.

Los siguientes siete versos de “Alfabeto del mundo” revelan un determinado tiempo y espacio —absolutamente ficticios— en que se sitúa la mirada del sujeto lírico. Antes, ha indicado al lector que está presenciando “el milagro de los días”. Esta metáfora, o reunión de un elemento abstracto —como lo es el milagro— con uno concreto, en cuanto a la temporalidad —los días—, muestra que la visión poética que se nos está presentando está inserta en una serie temporal, asunto que se reafirma con el uso de la conjunción “cuando” en los siguientes versos:

Cuando en la calle los hombres que deambulan  
de su rencor a su fatiga, cavilando,  
se me revelan más que nunca inocentes.  
Cuando el tahúr, el pícaro, la adúltera,  
los mártires del oro o del amor

son sólo signos que no he leído bien,  
que aún no logro anotar en mi cuaderno.

La anáfora del primer y cuarto versos citados, “cuando”, sin embargo, no implica una sucesión en el tiempo, quiero decir, se trata de señalar el suceso, el milagro de los días, pero a la vez, de suspenderlo para describirlo en términos de espacio. Aparece entonces la calle y los hombres que transitan por ella. Este tránsito es errático y meditabundo, como se indica en “los hombres que deambulan” y “cavilando”. Una vez más, Montejo emplea sustantivos concretos —la calle— en conjunción con sustantivos abstractos —el rencor, la fatiga;. Esta última metáfora es profundamente sugerente si se considera que Montejo es capaz de observar movimiento en donde aparentemente no existe: señala el desplazamiento en la calle, pero también la traslación del rencor a la fatiga. La marcha vagabunda de los hombres que ve el sujeto lírico se le aparece, más bien, se le revela inocente. De esta manera, aflora en el poema un contrapunto en cuanto al tratamiento de lo observado, es decir, el ojo poético de Montejo es capaz de advertir la inocencia en la fatiga, en el rencor. Esto, como se lee en el verso “que aún no logro anotar en mi cuaderno”, no promete, sin embargo, que se logrará dar el salto de la observación a la transcripción de lo observado.

Ahora bien, de la generalidad de los hombres que deambulan por las calles, el yo lírico enuncia o se refiere a ciertos “personajes” de la urbe: el tahúr, el pícaro, la adúltera. Esto, me parece, reafirma que el ojo poético de Montejo selecciona, ora elementos de índole absolutamente prodigiosa —el horizonte, la luz, los pájaros—, ora elementos abyectos, marginales —el tahúr, el pícaro, la adúltera. Los elige, no para denostar o encomiar alguno de ellos, sino para conjuntarlos y ubicarlos en la misma esfera. De ahí que sobre los seres viles o despreciables hable en términos de simpatía; los llama “los mártires del oro y del amor”. Todos estos elementos, como se indica en el siguiente verso, corresponden a un sistema de signos

—y no debe de olvidarse que el poema versa, precisamente, sobre el alfabeto del mundo— de los cuales el sujeto lírico no puede dar cuenta a cabalidad en su cuaderno, porque no los ha “leído bien”. A riesgo de repetir una idea que he venido sosteniendo en estas páginas, me parece fundamental insistir en que el poeta es consciente del menoscabo, de la imperfección del lenguaje, incluido el poético.

Entendido de esta condición, Montejo expresa su deseo por acortar la distancia que media entre lo que las palabras dicen y lo que aspiran decir. Los siguientes versos de “Alfabeto del mundo” no son otra cosa que manifestación de esa tensión entre su apatencia de decirlo todo, de abarcarlo todo, y de saberse imposibilitado de lograrlo:

Cuánto quisiera al menos un instante  
que esta plana febril de poesía  
grave en su transparencia cada letra:

Este grupo de versos que cierra el poema son una suerte de plegaria, una súplica que el poeta profiere con el ánimo de ubicarse o de conseguir un instante privilegiado en el cual la palabra lograría transitar del estado febril al del sosiego de la transparencia. Al referirse a un instante, el sujeto lírico está aludiendo a una porción brevísima del tiempo en que la revelación poética le será dada. Se trata de un intervalo fugaz, efímero, pero que tendrá consecuencias de índole perpetua, eterna, como se ve en el tercer verso cuando alude a su intención de grabar cada letra del alfabeto del mundo. Me parece que esto acusa una profunda relación con el Romanticismo. Un poeta de la talla de Novalis emplea la noción de lo efímero para referirse a la unión o a la conciliación de los opuestos. En sus *fragmentos*, habla, por ejemplo, de que en la combustión “se produce, en el mismo instante de la penetración, una violenta repulsión y una atracción simultáneas” (1996: 172). El instante, de

esta manera, reúne repulsión y atracción. De manera análoga, en el poema de Montejo es el instante el momento privilegiado en que febrilidad —entendida como turbación— se complementará con la transparencia —entendida como serenidad—, como se explica a continuación.

El pronombre demostrativo del segundo verso, “esta”, permite decir que el sujeto lírico se está refiriendo, sin más, a los propios versos que escribe. En ese verso, también describe algunos rasgos de su propia escritura. Se trata de una plana febril, metáfora que se inserta en un contexto de desasosiego en el que vive el poeta por su incapacidad de alcanzar la palabra justa y cabal. Pero la febrilidad no sólo puede ser entendida en términos de desazón, me parece que en esa manera de adjetivar, Montejo da cuenta, además, del ardor, de la violencia y del arrebato que supone la gana y el deseo de escribir. En esta tesitura, hay que destacar en este segundo verso una situación en que priva el estremecimiento, lo agitado, y que persiste un anhelo por ubicarse en un polo contrario: en la pasividad y claridad que implican la transparencia. Asimismo, mediante el verbo grabar del tercer verso, se pone en evidencia la intención del poeta por captar y fijar profundamente lo que a continuación va a enumerar:

la o del ladrón, la t del santo  
el gótico diptongo del cuerpo y su deseo,  
con la misma escritura del mar en las arenas,  
la misma cósmica piedad  
que la vida despliega ante mis ojos.

Al sujeto lírico le interesa grabar —como ha dicho en el verso que antecede a los arriba citados— las letras y, particularmente, la *o* y la *t*, no de cualquier palabra, sino precisamente las de *ladrón* y *santo*. Se advierte aquí, una vez más, la propensión en ciertos momentos de la poesía de Montejo, por reunir los contrarios, por congregarse

en la poesía aspectos y personajes disímiles. En el segundo verso, “el gótico diptongo del cuerpo y su deseo”, incorpora una dimensión de la existencia humana que no había sido poetizado o tomado en consideración en los versos antecedentes de “Alfabeto del mundo”, a saber: el aspecto erótico. Tal pareciera que en el poema de Montejo se va desplegando una acuciosa observación del mundo que va desde las piedras, las torres, los edificios, los pájaros, el tahúr, el pícaro; observación que incluye la descomposición de las palabras con las que solemos referirnos los seres del mundo: la *o* de ladrón, la *t* de santo. Estos elementos se inscriben en diferentes y diversas esferas de la existencia humana: la naturaleza, la urbe, los seres viles y marginados, y los que, al contrario, gozan de un lugar privilegiado por la supuesta perfección de su conducta. Faltaba por incorporar, me parece, el deseo.

El verso “el gótico diptongo del cuerpo y su deseo” se integra a esta visión de la totalidad que el sujeto lírico del poema persigue afanosamente. Ahora bien, Montejo es un poeta que lidia una lucha —desgarradora, pero también placentera— en la búsqueda de la palabra exacta. De ahí que llamar gótico al diptongo del cuerpo no sea fútil. Primero, cabe recordar que el diptongo, esencialmente, une dos vocales diferentes; segundo, adjetivarlo como gótico, me parece, indica la propensión de Montejo por dar luz a ciertas zonas de la existencia humana, quiero decir: dotar a la dimensión erótica de rasgos que liberen al sujeto de lo opresivo, de la cerrazón. Cabe decir, en esta línea, que lo gótico —sobre todo en la arquitectura— se caracteriza por la predilección de espacios abiertos y luminosos, que buscan acercar, como sucede en las iglesias que arquitectónicamente se adscriben a esta tendencia, al hombre con la divinidad. Se trata nuevamente de la conciliación de esferas o tópicos diametralmente opuestos; conciliación que irradia desde el sustantivo *diptongo* hasta el adjetivo *gótico*.

Sobre los tres versos que cierran el poema, me permito repetir

una de las ideas de Américo Ferrari que ya he anotado en otro momento, porque la considero precisa y contundente en cuanto a la poética que se urde en la obra de Eugenio Montejo. Para Ferrari, en la obra del poeta venezolano, existe un:

[...] anhelo o la tentación (expresado por más de un poeta moderno) de abandonar la escritura en palabras, de grabar las letras con la misma escritura del mar en las arenas o con una escritura de piedra: “Alguna vez escribiré con piedras / midiendo cada una de mis frases / por su peso, volumen, movimiento. Estoy cansado de palabras” (“Escritura”). Esto parece imposible. Pero el poeta persigue tercamente ese imposible, empeñándose, de poema en poema, en inventar un lenguaje más fiel a las músicas del mundo, más natural” (37).

La consciencia de la imposibilidad por alcanzar la palabra cabal o justa y la plegaria que el sujeto lírico impreca en su afán de decirlo todo, de abarcarlo todo, finaliza en el deseo hecho manifiesto por grabar “con la misma escritura del mar en las arenas / la cósmica piedad / que la vida despliega ante mis ojos.” Montejo inventa, como lo señala Ferrari, un lenguaje propio para emprender la osada tarea de desdeñar su propio alfabeto y ajustarse, más bien, al lenguaje de la naturaleza, al alfabeto del mundo, en donde los símbolos, los sintagmas, los fonemas poco tienen que ver con el sistema de signos que cotidiana y poéticamente se emplean para referirse al mundo. De ahí que Montejo siempre esté en pugna con la palabra, porque su poesía es una que permanece, incansablemente, en aras de hablar mediante el lenguaje de la naturaleza.

### III

“¿Qué especie de tipo habita este poema?”, se pregunta Eugenio Montejo a través de Auden. En aras de seguir el espíritu lector del poeta venezolano, e intentando responder a su propio cuestio-

namiento en el trasluz de su poesía, me parece que la especie de tipo —de sujeto— que habita “Alfabeto del mundo”, es uno que intenta establecer una relación humana con la naturaleza: la poesía en Montejo es una manera de descifrar el sentido y el orden secreto de la propia naturaleza, del cosmos.

Este sujeto, que intenta hablar en el “lenguaje de la naturaleza”, busca además incorporarse a ese mundo vetusto y primigenio que alguna vez el hombre habitó. Me refiero, sin más, a la esfera mítica, al natural adversario del pensamiento ilustrado y mecanicista. En la obra de Montejo, no son pocos los momentos en que se advierte y resuena esta urgencia por la restitución del mito en las maneras de comprensión y explicación de lo humano. “Orfeo”, poema que abre la colección titulada *Muerte y memoria* (1972), da cuenta de ello:

Orfeo, lo que de él queda (si queda),  
lo que aún puede cantar en la tierra,  
¿a qué piedra, a cuál animal enternece?  
Orfeo en la noche, en esta noche  
(su lira, su grabador, su cassette),  
¿para quién mira, ausculta las estrellas?  
Orfeo, lo que en él sueña (si sueña),  
la palabra de tanto destino,  
¿quién la recibe ahora de rodillas?

Solo, con su perfil en mármol, pasa  
por nuestro siglo tronchado y derruido  
bajo la estatua rota de una fábula.  
Viene a cantar (si canta) a nuestra puerta,  
ante todas las puertas. Aquí se queda,  
aquí planta su casa y paga su condena,  
porque nosotros somos el Infierno.

Las conjunciones “si” contenidas en los versos primero, séptimo y treceavo, en opinión de Ferrari:

[...] están cargadas de una terrible significación; así como hemos perdido la certeza de Dios [...], hemos perdido la certeza del canto. No sabemos siquiera si queda algo de Orfeo, si sueña, si canta. Si canta es a fin de cuentas como si estuviera mudo, o peor aún, tartamudo, como dice el poeta en “Esta ciudad”, pues nadie recibe sus palabras, a nadie enternece. Quizá este Infierno que somos nosotros y en el que se ha quedado el fantasma de Orfeo más que un mundo sin canto es uno en que el canto, mutilado y fatigado, cae inmediatamente en la indiferencia, en el silencio o en la irrisión (Ferrari: 27).

Aunque, efectivamente, “nosotros somos el infierno” y el canto parece no interesar o enternecer a nadie, resuena en los versos de “Orfeo” una suerte de acto de fe en el propio canto. Incluso frente a la indolencia, a la duda sobre quién recibe la palabra “ahora de rodillas”, en Montejo persiste cierta propensión por darle al canto un estatuto privilegiado, un asidero de existencia que lo salvaguarda de “nuestro siglo tronchado y derruido”. La propia condición dubitativa del “si”, a caballo entre la negación y la afirmación, da muestra de ello.

En el ensayo “Poesía en un tiempo sin poesía” (1983), de *El taller blanco*, Montejo se ubica como un poeta que vive en el siglo “más huero en espacio vital para la poesía” (185), pero a su vez, expresa una fuerte convicción y certidumbre de que “cualquiera [que] sea el parecer venidero acerca del arte de nuestro tiempo, será de todos modos innegable que cuanto se pudo salvar de la palabra fue mediante una lucha más ardua, aceptando un destino de expósitos” (185). La opinión que le merece al poeta venezolano respecto del ejercicio poético reúne, una vez más, condiciones que se antojan diametralmente opuestas: por una parte el infatigable

trabajo, la lucha más ardua y desgarradora frente a la palabra poética, y por otra, el abandono, el disponerse expuesto en el mundo, como lo dirá en unos versos de “Poeta expósito” de *Alfabeto del mundo*: “[...] errando a la intemperie, / mi único padre es el deseo / y mi madre la angustia del huérfano en la tierra” (2005: 60). Lucha y abandono, deseo y angustia, son duplas indispensables en la poética de Montejo, parejas de opuestos que en ningún momento encuentran una resolución que abogue a favor de sólo una; se trata de ambas al unísono, de ambas al mismo tiempo: *coincidentia oppositorum*.

De manera análoga, con el ánimo de conciliar todas las esferas de comprensión y de existencia humanas, Montejo opta por revisar el mito de Orfeo. El Orfeo de Montejo, en ese momento de su producción poética, es acompañado de su lira, o de su cassette o grabadora, que no son otra cosa más que los instrumentos, los aparatos de los que se vale el poeta para hacer resonar su canto, su música. Al sustituir la lira por el cassette o la grabadora, Montejo actualiza el mito de Orfeo y deposita en él, sin lugar a dudas, un voto de confianza, un acto de fe —por decirlo de alguna manera— en la vigencia y vitalidad del canto poético, independientemente de la época o el contexto social o histórico en que el poeta ose cantar.

El poema “Orfeo” de 1972 encuentra una suerte de continuación en la obra de Montejo en 1986 en “Orfeo revisitado”, de *Alfabeto del mundo*. La manera de poetizar sobre el esposo de Eurídice, se codea con el tono y acento crítico del poema de 1972. Se trata de una postura desoladora acerca de la pertinencia y vigencia del canto órfico —“Orfear aquí tal vez el hombre puede / sólo para sí mismo en la hora atea, / ante los otros con trucos de ventrílocuo” (Montejo, 2005: 209)—, pero también se advierten un encomio y una urgencia por restituirle su lugar privilegiado en la esfera de la existencia humana, porque el canto, si bien es “tartamudeante y roto y solitario”, se aferra en concurrir, en acaecer:

Orfear, verbo que nos declina su alto ensueño,  
verbo en milagro del espíritu,  
cuando tartamudeante y roto y solitario  
paga en cantos su vida y jura a ciegas  
que tras sus pasos un ángel musicante  
va recogiendo los últimos sonidos (209).

En la permuta del sustantivo *Orfeo* por el verbo *orfear*, se advierte la propensión por la movilidad, por la ejecución del canto como algo que está siempre en constante movimiento, y circulación, y, sobre todo, *orfear* como un verbo que carece de persona pero que aloja todas las posibles conjugaciones del mismo. En suma, se trata de la potencialidad de la ejecución del canto. Más aún, el sujeto lírico deposita en ese verbo el “milagro del espíritu”, “los últimos sonidos” que un ángel musicante —que no podría ser otro más que el poeta— va recogiendo a su paso.

El llamado de Montejo no podría ser más preciso: la vuelta al mito y al mundo natural, a ese espacio primigenio de la existencia humana, incluso, y sobre todo, en una época en la que la indolencia por el canto de la poesía es casi moneda común. El sujeto que habita la poesía de Eugenio Montejo no podría ser otro que uno que participa de ese sueño de factura señaladamente romántica. Frente a la sordera de nuestra época, el regreso al mundo vetusto y primigenio —de otros tiempos— es, a final de cuentas, el llamamiento y la prédica de este poeta que clama por la vuelta, para decirlo con uno de sus versos, “a tus dioses profundos” (“Vuelve a tus dioses profundos”, de *Terredad*, 1978).

En el regreso, en la vuelta a esa experiencia original y primigenia, Eugenio Montejo figura como un poeta que sabe que también volverán el dolor y los desastres, pero también volverán los placeres, el goce de saberse nuevamente inmerso en el gran libro de la naturaleza. La vía primigenia para lograrlo es, como se apuntó, la

palabra poética. Y la palabra, aunque fuese la del origen, es asimismo la fuerza de la repetición; ésta nunca dice una vez por todas, sino otra vez más, eso ha tenido ya lugar una vez y tendrá lugar una vez más, y siempre de nuevo, de nuevo. O para decirlo con palabras del propio Nietzsche:

¡Hombre! toda tu vida es como un reloj de arena, que sin cesar es vuelto boca abajo y siempre vuelve a correr; un minuto de tiempo durante el cual todas las condiciones que determinan tu existencia vuelven a darse en la órbita del tiempo. Y entonces volverás a encontrar cada uno de tus dolores y tus placeres, cada uno de tus amigos y tus enemigos y cada esperanza y cada error, y cada brizna de hierba, y cada rayo de luz, y toda la multitud de objetos que te rodean. Este anillo, del cual tú eres un pequeño eslabón, volverá a brillar eternamente (en Savater, 2000: 84).

El incansable llamado de Montejo es una manera de restaurar las fuerzas gastadas en el combate ganado o perdido. El enfrentamiento con el mundo exterior es, sin duda alguna, desgarrador. Pero incluso así, la vocación que no se rinde, la que es fiel a su curiosidad, a su fuerza, promete, como en el caso de este poeta venezolano, que la poesía tiene toda la vida por delante.

## Bibliografía

- Argullol, Rafael, 2008, *El Héroe y el Único*, Acantilado, Barcelona.
- Berlín, Isaiah, 2000, *Las raíces del romanticismo*, Henry Hardy (ed.), Silvana Marí (trad.), Taurus, Madrid.
- Borgeson Jr., Paul W, 1989, "(Sur)realismo en la poesía venezolana del '58", en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas*, X, pp. 465-475.
- Castañón, Adolfo, 2006, "Rumbo a Montejo", en *Eugenio Montejo. Geo-*

- metría de las horas, una lección antológica*, Universidad Veracruzana (Ficción), México.
- Curtius, Ernest Robert, 1995, *Literatura europea y edad media latina*, Margit Frenk y Antonio Alatorre (trads.), FCE, México.
- Deleuze, Gilles, 2005, “La isla desierta”, en *La isla desierta y otros textos*, José Luis Pardo Torío (trad.), Pre-textos, Valencia.
- Ferrari, Américo, 2005, “Eugenio Montejo y el alfabeto del mundo”, en *Alfabeto del mundo*, FCE (Tierra firme), México.
- González Moreno, Beatriz, 2007, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico, la experiencia estética en el romanticismo inglés*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- Marí, Antoni, 1979, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Tusquets, Barcelona.
- Montejo, Eugenio, 2005, *Alfabeto del mundo*, FCE (Tierra Firme), México.
- \_\_\_\_\_, 2006, *Eugenio Montejo. Geometría de las horas, una lección antológica*, Universidad Veracruzana (Ficción), México.
- Novalis, 2007, *Himnos a la noche*, Jorge Arturo Ojeda (trad.), Fontamara, México.
- \_\_\_\_\_, *Himnos a la noche*, 1985, José María Malverde (trad.), Rafael Argullol (pról.), Icaria, Barcelona.
- \_\_\_\_\_, 1996, *La enciclopedia*, Fernando Montes (trad.), Fundamentos, Madrid.
- Paz, Octavio, 1984, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, México.
- \_\_\_\_\_, 2003, *El arco y la lira*, FCE, México.
- Savater, Fernando, 2000, *Idea de Nietzsche*, Ariel, Barcelona.
- Sucre, Guillermo, 1985, *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, FCE, México.

# Este tiempo clausurado que no me pertenece: *Los años falsos*, de Josefina Vicens

Gerardo Bustamante Bermúdez  
Universidad Autónoma de la Ciudad de México

## Resumen

En 1982, Josefina Vicens dio a conocer su segunda novela titulada *Los años falsos*. En este artículo se analiza el tema del patriarcado mexicano en las estructuras familiares en donde el poder, la violencia, la infidelidad, la corrupción, el machismo y la subordinación de las mujeres respecto a la autoridad del patriarca constituyen la base de un discurso incisivo en el que Vicens observa las relaciones de género dentro de la familia tradicional mexicana. A lo largo de este texto se habla sobre la identidad asignada al protagonista de la novela, así como la ambigüedad respecto a su construcción de género que, no obstante, queda al margen de sus deseos y posibles realizaciones. Se trata de una vida anulada por una especie de testamento de género por parte del patriarca ausente / presente.

Palabras clave: Patriarcado, dominación, género, asignación, cultura.

*Abstract*

*In 1982, Josefina Vicens published her second novel entitled The False Years. This article discusses the issue of Mexican patriarchy in family structures where power, violence, infidelity, corruption, machismo and the subordination of women with regard to the authority of the patriarch form the basis of an incisive discourse in which Vicens observes gender relations within the traditional Mexican family. The identity of the novel's protagonist is discussed throughout the narrative, as is his ambivalence with respect to the construction of his gender, a feeling relegated to the margins of his wishes and possible achievements. It is the portrait of a life nullified by a sort of testament of gender handed down by the absent/present figure of the patriarch.*

*Keywords: Patriarchy, domination, categorization, gender, culture.*

**B**astaron dos novelas, un cuento y una obra teatral para que Josefina Vicens ocupara un lugar importante dentro de la narrativa mexicana del siglo pasado. Sus preocupaciones temáticas son en gran medida una crítica sutil al modo de vida de la clase media de la Ciudad de México después de la década de los cincuenta: la familia, el papel de la educación masculina-femenina, las exigencias de género y la hegemonía del sexo masculino a nivel familiar y social. La autora define su obra bajo el criterio estético de la sencillez y de “un estilo nada barroco, muy claro, muy simple, muy terso. Realista en tanto que describo la vida real” (Molina, 1988: 17).

En el presente trabajo aplicaré los conceptos de *patriarcado* y *oposiciones binarias* (Butler) a *Los años falsos*, pues ambos discursos se complementan: el primero crea la imagen del hombre fuerte y perfecto, por lo tanto es el arquetipo que los hijos varones imitan a través de un mecanismo eficaz que se reproduce y que en muchos

de los casos se acepta, respeta e impulsa por los demás miembros de la familia, incluyendo a madre y hermanas.

Dice Judith Butler que el tema de la identidad de los cuerpos biológicos tiene su explicación a partir de las construcciones culturales que dan como resultado que las nociones de lo masculino pertenezcan a los varones, en tanto que las femeninas a las mujeres. En el discurso social estas construcciones son lo que la autora llama *oposiciones binarias* cuya representación está signada por la interpretación de los cuerpos como un determinismo del sexo / género en la historia cultural. Para Butler, “el género puede entenderse como ciertos significados que adopta un cuerpo (ya) existente sexualmente diferenciado [y] ese significado existe sólo *en relación* con otro significado opuesto” (2001: 43).

Las “oposiciones binarias” en el nivel familiar y social se encargan de la asignación del género a los cuerpos; dichos roles se inscriben dentro de las normas permisibles por quienes las decretan. Aunque Vicens negó siempre su militancia feminista, creo que en sus obras se puede apreciar ampliamente y de manera crítica, las formas patriarcales de la sociedad mexicana de clase media del siglo XX. En *Los años falsos*, el hijo varón —Luis Alfonso Fernández— se convierte a la muerte de su padre —del mismo nombre— en el proveedor económico y en el encargado de proporcionar el tradicional “respeto de varón” a su madre y hermanas. Por su parte, los personajes femeninos de la novela tienen puestas sus esperanzas de progreso en Luis Alfonso; le ceden el poder que por jerarquía le correspondería a la madre; ésta, por su parte, ni siquiera se plantea la posibilidad de convertirse en la “mujer de la casa”, pues su educación dentro de la tradición machista dominante, le impide responsabilizarse de sus hijos.

Los estudios de género se han preguntado constantemente cuáles son las diferencias entre los cuerpos sexuados y los seres construidos socialmente. El desarrollo de esta pregunta —como

muchas otras—, ha sido a partir de la década de los sesenta, tema de discusión constante, principalmente en círculos académicos. El sexo como *algo* biológico está ligado estrechamente con el género que es una construcción cultural que, no obstante, varía en diferentes culturas. Es claro que las sociedades occidentales a lo largo de la historia han asignado a los sexos comportamientos, actividades, costumbres, vestimentas, y otros tipos de “ser y estar dentro de la sociedad”, que generalmente se aceptan y reproducen para poder ser reconocidos dentro de uno de los dos géneros aceptados. El sexo de un individuo es en realidad un cuerpo aculturado que responde a las exigencias sociales, a normas de comportamiento, responsabilidades y funciones a cumplir dentro del ámbito familiar y social. Marta Lamas en su artículo “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género” cita a Joan W. Scott, quien señala que: “los conceptos normativos de (género) afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino” a través de instituciones familiares, sociales y políticas hegemónicas (1996: 330). Lo anterior es precisamente la tesis narrativa de *Los años falsos*, argumento que Vicens resume de la siguiente forma:

Es un adolescente que admira muchísimo a su padre, que no es nada admirable, es un ayudante de diputado, pero él lo admira mucho, lo quiere mucho. Cuando su padre muere, él tiene quince años y hereda la vida del padre, porque le dan el mismo empleo, trata a los mismos amigos del padre, que son mucho mayores. Y entonces hay una dualidad de amor-odio hacia el padre, porque por haber heredado todas las actividades paternas, pues llega a perder su identidad. Como si le hubieran robado la vida (Molina, 1988: 17).

El tema central de la novela es la mirada sobre una identidad construida / asignada y el conflicto que esto provoca en el joven prota-

gonista de la obra, quien debe ser un hombre a la medida del padre, a pesar del sacrificio por renunciar a su propia vida. El significado de lo que es un “hombre” en *Los años falsos* queda revestido de responsabilidades de carácter social y del poder que los individuos “deben” cumplir por tradición para dar continuidad a las formas patriarcales. En la novela de Vicens se plantea el asunto del patriarcado de una manera dolorosa en el protagonista, quien a temprana edad *tiene* que convertirse en el sustituto del *Otro*. Al personaje se le construye el género a partir de ciertas exigencias sociales ineludibles. Resulta interesante la forma en que la autora deconstruye a través de su narrador-personaje el discurso masculino de poder y, más aún, hace una crítica a la educación femenina, a las formas de sumisión, aceptación e impulso del patriarcado y del poder que se ejerce sobre el género femenino. Las mujeres de esta novela significativamente carecen dentro de la narración de nombre, y a nivel de representación genérica también carecen de significado. Poncho Fernández ni siquiera reconoce que la función biológica de su esposa es decisiva para que él ejerza el poder y sea reconocido por los *Otros*. Por su parte, ella desempeña la función de “sombra”, siempre fiel a las órdenes del patriarca ausente.

Lucie-Anne Skittecatté, estudiosa de temas como el inconsciente femenino desde la asimilación de las teorías de Freud y Lacan, dice que a lo largo de la historia “el hombre y la mujer han vivido dos historias paralelas, una de ellas hipertrofiada y la otra obliterada, ya que sólo el hombre impartía las leyes, discurría, planificaba” (2005: 15). Bajo el sello del autoritarismo y el poder que le confiere la tradición hegemónica masculina, el hombre va reproduciendo y representando por tradición la afirmación secular del poder y dominio de los varones y sus leyes, en ocasiones con el apoyo de las mujeres.

La novela de Vicens comienza con la presencia de Luis Alfonso Fernández frente a la tumba de su padre Poncho Fernández. El dis-

curso del narrador es retrospectivo, sin embargo deja claro desde las primeras líneas que el espacio físico que ocupa su padre en el cementerio, simbólicamente también es el espacio del hijo: “Todos hemos venido a verme” (11); es una manera de decir que vive con una vida prestada / heredada / asignada por su género: “porque ahora yo soy el hombre de la casa. Eso soy nada más. Pero eso ha acabado con todo” (15). Mientras que el narrador se ubica frente a la tumba de su padre y hace un recuento de su vida al lado del patriarca, las mujeres se dedican a limpiar la tumba afanosamente. Así pues, el espacio de poder ejercido por el padre en vida no se anula, simplemente cambia de lugar, tal parece que la muerte de Poncho Fernández ha venido a dejar en claro que sigue ejerciendo su poder; el ir de visita al cementerio, limpiar la tumba y colocarle flores, es otra manera de servirle. Aunque madre e hijos van juntos a visitar a Poncho Fernández, lo hacen por compromiso social, respeto y fidelidad. También sienten la necesidad —son los casos de Luis Alfonso y su madre—, por ir individualmente y “platicar” con él. El cementerio se convierte en el espacio donde existen los vivos a través de la memoria y el dolor de un discurso confesional: “Se murió toda mi familia” (73). Madre e hijos sustituyen en gran medida la estancia en la casa por el cementerio; les preocupa que la cruz (cuerpo / presencia / pene simbólico del padre), se cubra de hierba.

Cuando la familia reza frente a la tumba del padre, una de las hermanas le dice a su hermano: “Siquiera contesta, Luis Alfonso, no seas grosero” (14), a esta opinión, la madre sale en su defensa: “No le hables así a tu hermano” (14). Las mujeres no pueden reprocharle al hermano, porque ahora representa a la autoridad familiar. Por otro lado, cuando el hijo llega borracho y de madrugada, la madre lo espera —como esperaba al esposo años atrás—, sin reprocharle nada. Cuando el hijo pide disculpas, la madre le dice: “Pero si no te estoy diciendo nada, tú puedes llegar a la hora que

quieras. Acuéstate, voy a la cocina a traerte algo” (64). En las palabras de la madre se puede ver por un lado, la abnegación femenina, y por el otro la permisividad a los actos del hijo (la cabeza de familia que goza de libertades sin ser cuestionadas). Por el contrario, la madre abnegada se queja de no recibir apoyo por parte de las hijas: “que ella tiene que acordarse de todo porque con ‘esas hijas’ no puede contar; que ya están en edad de ayudarla; que nunca va a poder descansar” (20).

Sobre la madre y las hermanas, el narrador refiere constantemente la poca importancia que tienen dentro de la familia. Después de la muerte del padre, el hijo las considera una “carga heredada”, mientras que en vida, padre e hijo gozaban despreciando a las mujeres de su familia. De cualquier forma, la posición de dominio del padre-ausente-omnipresente se fija en el inconsciente del hijo de forma inmodificable, reproduciendo de esta forma la situación de dominio y misoginia.

En *Los años falsos*, el orden familiar gira siempre sobre el patrón heterosexual. Los conceptos de poder, dominio y machismo de Poncho Fernández marcan los lineamientos de poder y libertad en el padre, a su vez que regulan el lugar y el orden que cada uno de los hijos ocupa dentro de la familia. Desde la infancia, Luis Alfonso es el preferido del padre, no sólo por ser el varón primogénito —lo que socialmente se traduce como orgullo, triunfo y dominación simbólica—, sino porque su sexo supone que padre e hijo se complementan mutuamente, pues la sobreestimación fálica es lo que impulsa el poder: para Poncho Fernández su hijo es la continuación de su sexo y del poder que ejerce sobre las mujeres, de esta manera le *crea* un modo de vida basado en el éxito y en la supremacía: “—Cuando seas un poco más grande dejamos a tu mamá y a las niñas en Durango, con mi tía Lupe, y nosotros nos vamos a correr mundo” (34).

En la narración, Luis Alfonso rememora su imaginario infantil y el deseo de ser cartero o bombero y complacer a su padre. La elección de estos oficios siempre los decide para estar al servicio del progenitor (quiere ser cartero para que su padre reciba las cartas a tiempo, y bombero para cumplir el arquetipo del hombre valiente, arriesgado y reconocido por el patriarca, más que por los demás): “Mientras los bomberos maniobraban con rapidez, supliendo con heroicidad la falta de elementos, tú elogiabas vehementemente su valor, su sacrificio, su tenacidad. Cuando dijiste que debían levantarles una estatua, yo decidí mi destino: sería bombero y algún día tú podrías contemplar orgulloso la estatua de tu hijo” (37). Desde la infancia, Luis Alfonso anhela las palabras de reconocimiento por parte del padre, la mayoría de las veces aceptando el proyecto de vida que el patriarca le tenía reservado (dinero, poder, dominio, éxito y reconocimiento). Entre el proyecto de vida que el padre le prepara y la realidad, Luis Alfonso aceptará el patriarcado de forma dolorosa y se enfrentará a la pérdida de su libertad y al fracaso: “durante toda mi infancia, fui variando de aficiones y decidiendo mi destino, siempre a la sombra de tus falsos proyectos, o de tus circunstancias, o de tus elogios, o simplemente de tus exclamaciones fugaces” (37).

Un tercer oficio que Luis Alfonso deseó de niño fue ser buzo; sin embargo, éste que en el imaginario infantil generalmente significa experiencia e interés por descubrir, es reprimido cuando el padre le dice de manera burlesca: “sólo si me traes una sirena gordita” (39). El narrador de la novela constantemente deja en claro la unión inquebrantable entre padre e hijo como una fusión que oblitera la individualidad del protagonista de la novela.

Cómo reíamos antes, cuando solamente éramos tú y yo, rodeados de todos los demás. Nadie entraba. Y yo, desde adentro siempre, no podía percibir que si a nadie permitías la entrada era para que yo permaneciera mientras tú salías.

—Voy a llegar tarde, hijo, pero si piensas en mí todo el tiempo, tal vez regrese más temprano (18).

En las referencias que hace Luis Alfonso sobre la relación que llevó con su padre, se puede apreciar ampliamente el tópico del “Edipo invertido” e incluso una ambivalencia de la construcción sexogenérica del hijo:

cuando mi mamá se levantaba, yo iba a tu cuarto muriéndome de vergüenza... me acostaba a tu lado y contemplaba interminablemente con una especie de arrobó, tu pelo desordenado, tus cejas pobladas, la barba crecida, las pestañas, la boca entreabierta, el pecho que subía y bajaba con el ritmo de tu sueño. Después, con mucha cautela para no despertarte, me iba acercando a ti (18).

Por otro lado, y afianzando la tesis de una identidad sexogenérica heterodoxa en el hijo, hay que destacar que Luis Alfonso refiere la admiración por dos compañeros de la infancia: Manuel Requena, durante la primaria, y Carlos Chavira en la secundaria. Del primero dice: “Aquella vez que el maestro nos llevó de excursión y que pasamos la noche en el campo, yo me acosté al lado de Manuel, y cuando se quedó dormido le besé levemente la boca” (63). Ya como joven, el protagonista sigue frecuentando a Carlos Chavira casi “en secreto”. Cuando Luis Alfonso trabaja como acompañante de un diputado, Carlos queda deslumbrado porque su amigo carga una pistola, lo que además de poder e influyentismo significa valentía y supone admiración y respeto. Luis Alfonso dice: “¡Mi cuate, mi amigo amado! Esa noche, en su ardiente cama de estudiante pobre pensaría en mí. En ti” (59). El género del personaje durante la infancia y adolescencia oscila entre el amor al padre y la fantasía homoerótica. Sus sentimientos y palabras —que sólo siente y piensa, pero que jamás dice a los otros—, denotan una ambigüedad, pues de acuerdo con el arquetipo del macho mexicano, pensar o

decir esto, supone falta de hombría, pues el lenguaje que se utiliza entre los varones de la novela está lleno de palabras o frases “masculinas”: chingón, pendejo, bravuconadas, gallones, enjuagues, mandamases, entre muchas otras, que autorizan o reprimen los sentimientos del género masculino y configuran el espacio autorizado de la hombría mexicana. No obstante, la presión que ejercen madre y padre en cuanto al éxito, también incluye la exigencia por tener una pareja del sexo contrario. La madre desea que su hijo se case y tenga hijos, mientras que el padre pretende que su hijo “conozca / experimente” y que después “siente cabeza”. En el funeral del padre, el hijo se ve rodeado de dos mujeres con las cuales lleva una relación: “Las dos novias que tenía yo entonces (únicamente para darte gusto y para que pudieras decir a tus amigos: “¿lo ven tan escuincle? pues es un tipazo, tiene una suerte bárbara con las chamacas...” se desvivían por consolarme. Yo las traté con tanta indiferencia que ni siquiera pudieron darse cuenta de mi engaño. A los pocos días terminé con ellas. ¿Qué objeto tenía ya?” (33).

Luis Alfonso responde a las exigencias de su género asignado —no elegido—, simula para ser legitimado y representado dentro de la política heterosexual / masculina y pueda ser respetado por los “otros” y particularmente por su padre. Cuando el personaje se inicia como empleado del diputado, el círculo de amigos de su padre —al que él tiene que ingresar—, se burla cuando el joven usa palabras asociadas con el lenguaje y las delicadezas femeninas, pues el género posee una representación por medio del discurso cultural y asigna una representación a través del lenguaje sexuado.

Entonces yo dije que iba a hacer pipí, como decíamos en la casa desde chicos, y todos soltaron la carcajada. Parece que el término les pareció afeminado y ridículo porque me hacían burla frunciendo los labios y poniéndose las manos en la cintura:

—El joven se retira a hacer pipí...

—Cuídate, luego hay muchos hombres en el wáter (49).

Durante la infancia del personaje, el padre también le reprime todo sentimiento que desde su punto de vista signifique condescendencia con el género femenino, pues esto se traduce como una desmaculinización. Cuando el narrador finge aceptar y querer a sus hermanas, el padre lo reprende: “¿Qué somos viejas, o sus nanas, o qué? ¡Ándale, vámonos!” (22). Así pues, Luis Alfonso irá aprendiendo desde la infancia que el género femenino ocupa un lugar de subordinación e inexistencia dentro del marco masculino de poder. A pesar de ser varón, rivaliza durante la infancia con sus hermanas:

Yo estaba horrorizado con la llegada de esas dos niñas tan flacas, tan feas y tan iguales, pero como todos opinaban que eran preciosas, que parecían dos muñecas, empecé a temer que me suplantarán... sólo cuando estabas presente, y con verdadera repugnancia, las besaba y les decía las mismas palabras tiernas que mi madre les dedicaba. Ahora comprendo que obedecía a un instinto oscuro, turbio, femenino, para provocar tus celos. Y lo lograba (21).

Este sentimiento de rivalidad desaparece cuando bajo una mirada masculina, el personaje aprende que en su contexto su género es superior y que las mujeres carecen de identidad en el sentido de que sólo son consideradas objetos dentro de los núcleos de poder de los varones. El sexo / género de las hermanas las mantiene alejadas del padre de manera afectiva, y sólo se les concibe como futuras amas de casa y madres. Luis Alfonso señala que tanto en el ámbito público como en el privado, las “cosas” funcionaban siempre que llegaba el padre. En el caso particular de la casa:

[...] tú traías la fórmula para que todos cobráramos vida. Mi madre empezaba a moverse de un lado a otro para servirte; las gemelas, según tu estado de ánimo, eran llevadas a sus cunas o volaban

por los aires, lanzadas por tus brazos velludos, entre carcajadas, en unos estúpidos juegos de acrobacia que pudieron matarlas, pero contra los que mi madre nunca protestó, no obstante, el evidente terror que le causaba. Yo también sentía miedo, pero no de lo que pudiera pasarle a las niñas, sino del remordimiento que sentirías o del cuidado que tendrías que prestarles si por tu culpa se lastimaran (22-23).

En las palabras del personaje destacan por un lado el silencio de la madre —“el sexo mudo” (Skittecat: 15)— frente al peligro de sus hijas clasificadas como “cosas” dentro de la lógica misógina del padre. A su vez, Luis Alfonso siente celos y miedo por el posterior sentimiento de culpa en el padre, pero no por el peligro al que son sometidas sus hermanas. Por otra parte, el narrador refiere que tuvo que renunciar al miedo durante la infancia para no ser reprendido y considerado débil por su familia:

No supiste nunca que en las noches, cuando no estabas en casa, yo seguía a mi madre como una sombra, esperaba a que estuviera sola en alguno de los cuartos, entraba sigilosamente, apagaba la luz y me escabullía sin el menor ruido. Dudé de hacerlo cuando me convencí de que se aguantaba el miedo y, por el contrario, pensando que yo lo tendría, me gritaba que no me asustara, que la luz volvería en un momento —que mi ángel de la guardia estaba conmigo—, y no sé cuántas cosas más (19).

Por otra parte, la educación sentimental en Luis Alfonso supone una “masculinización” que se opone a la “feminización” menospreciada por parte de la cultura heterosexual / masculina, ya sea a través del discurso o de los actos. A lo largo de su infancia y adolescencia, el protagonista aprende a vivir, muy a su pesar, con una identidad ajena, obliterada, asignada y signada en función de las ideas machistas del padre. El conflicto personal del protagonista

revela una dualidad identitaria que por momentos se rechaza y en otros se acepta con resignación. El proyecto de una vida personal e independiente de la construcción masculina hegemónica no se contempla porque Luis Alfonso sabe que esa opción no es viable dentro de los núcleos sociales y familiares simbólicos a los que representa.

Poncho Fernández se suicida de manera imprudencial con la misma pistola que posteriormente hereda su hijo. La “silla vacía” debe ser ocupada por el hijo varón en un proceso de *transformación-iniciación*. Parte de la crítica al patriarcado que hace Vicens consiste en plasmar las esperanzas que las mujeres de la familia tienen en Luis Alfonso; si él no acepta llenar el vacío y las responsabilidades del padre, la madre y hermanas lo consideraría un ser débil e igual a ellas en la escala jerárquica, y la sociedad —que asigna y reproduce roles de género—, condenaría su irresponsabilidad. La vida individual del protagonista queda anulada; simbólicamente pasa a ser un muerto en vida que sustituye su “yo” por una vida ajena alejada de sus verdaderos deseos y libertades. Las expectativas de vida que durante la infancia del hijo fueron construidas, quedan frustradas: Luis Alfonso no se convierte en médico o en el arquetipo del “hombre de bien”, por el contrario, ingresa al mundo de la corrupción política. Entre el “querer ser” y el “tener que ser”, Luis Alfonso se va transformando paulatinamente y por presión, en el padre: hereda el trabajo, la familia, la ropa, y de manera extrema, a la concubina. Es un *Otro*, un ajeno a sí mismo.

En la infancia, Luis Alfonso pretende constantemente imitar a su padre no sólo por respeto y admiración, sino porque desea convertirse en “macho”, ya que sabe que parecerse a él le dará el mismo poder cuando sea grande:

[...] iba de prisa a mi cuarto y me sentaba ante el espejo a escudriñarme, a analizar minuciosamente mis rasgos y a imitar tus expre-

siones que recordaba tan bien: sonreía, reía, me pesaba la mano por la barba, contraía el entrecejo, entrecerraba los ojos con picardía, adoptaba un gesto de precaución, me frotaba la nuca como si estuviera cansado, soltaba una carcajada imprevista, simulaba que me estaba rasurando y tarareaba o chiflaba las canciones que a ti te gustaban tanto (26).

Ya a la muerte de Poncho Fernández, su hijo viste el traje negro que su padre utilizaba en fiestas y reuniones con hombres de la política. A partir de este momento, el narrador quiere parecerse más a su padre: “No era ponerme tu ropa, era vestirme de ti... Desde el primer día empecé a usar cadenas para las llaves y a jugar con ellas, como tú lo hacías” (25). Por su parte, la gente, particularmente los amigos de su padre, contribuyen al proceso de transformación al hacerle creer que “es exacto a su padre en todo, hasta en las manías” (26). La pistola como símbolo de hombría es en realidad un autocastigo para el protagonista; a pesar de que significa poder, es el instrumento con que su padre se suicidó cuando hacía alarde de su dominio de las armas.

A la muerte de Poncho Fernández, la madre no está preparada para responsabilizarse de sus hijos y ser la proveedora económica de la familia y la encargada de educar a sus hijos. Narrativamente se representa como una mujer desdibujada y sin valor. A la muerte de su esposo, pretende conservar un luto que parece eterno: “jamás se consolará de que te hayas ido” (43). A pesar de que el “nuevo hombre de la casa” aprendió las formas de rechazo hacia las mujeres de su familia. A manera de reclamo muestra su inconformidad ante la tumba de su padre:

Durante los últimos dos años tú no ibas a dormir a la casa o llegabas en la madrugada alegando que salías de México o que tenías mucho trabajo “con eso de que el Diputado ya andaba picando piedra para la campaña”. Ella misma, acatando como siempre tus

órdenes, te arregló el cuarto del fondo porque dijiste que no era justo despertarla a esas horas después de que pasaba el día batallando en la casa” (43-44).

Lo que a todas luces es una infidelidad por parte de Poncho Fernández, la esposa lo justifica ante los otros como una carga excesiva de trabajo. La abnegación como una virtud femenina inútil, hace ver a este personaje como la mujer ingenua, a pesar de que ella misma sabe los verdaderos motivos por los que su esposo se ausenta de la casa. Cuando Luis Alfonso no llega a dormir a su casa, recurre a las mismas formas que su padre: “Lo mismo hago yo para dormir con Elena: las engaño como me engañabas, y me creen, como yo te creía” (45).

Los reclamos de Luis Alfonso se dan porque en el fondo y a pesar de haber experimentado desprecio por sus hermanas e indiferencia por su madre, siente coraje por la sumisión de ésta y por los abusos del padre. En el fondo, lo que se expone es un discurso de desprecio sobre la autoridad patriarcal y la sumisión como “virtud” femenina en la madre. A la muerte del padre tal parece que los lazos afectivos con las mujeres de su familia son irreconciliables en el protagonista, aunque él siente una necesidad por estar cerca de ellas. La focalización narrativa que hace el hijo sobre su madre, destaca por la falta de autoridad, la dependencia, el luto constante y la abnegación como “virtud genérica”. A la muerte de su esposo, la madre ve a su hijo como el nuevo patriarca: ahora él decide sobre los permisos de sus hermanas, y sobre lo que se debe o no comprar en la casa. Pregunta la madre: “¿Permites que las niñas vayan a la fiesta de Carmen?”, “Pensaba sacar unas telas en abonos... ¿tú qué dices?” (74).

La figura diminuta de la madre esperando la llegada de su hijo por la madrugada la convierte en el estereotipo de la madre mexicana, ingenua y trivial que impulsa los esquemas patriarcales de libertad y mando masculinos: “Ahí estaba, sentada al borde de mi

cama, cubierta con su chalecito de estambre. Y de pronto sentí un violento rechazo por aquella mujer desconocida; por aquella esposa que parecía estar atendiendo a un marido trasnochador y autoritario, no a un hijo asustado que esperaba su reprimenda y quería pedirle perdón” (70).

A pesar de que el protagonista creció en un medio patriarcal hostil para las mujeres y lleno de exigencias para los varones, critica a la muerte de su padre las formas de sumisión femenina y los abusos de la política masculina, sobre todo en cuestión de machismo y poder. No obstante, Luis Alfonso sabe que *debe* continuar la tradición del patriarcado: “fue ella la que convirtió a mis hermanas en esas dos señoritas cobardes y blandas que me respetan y me sirven y me mienten” (70). A la madre le recrimina un luto injusto: “pero acuérdate que nunca te sacaba a pasear, ni te traía ningún regalo... acuérdate cómo te gritaba cuando estaba enojado... acuérdate que todo se lo gastaba con sus amigos... acuérdate” (81). Si el personaje le reclama a su madre la pasividad es porque la responsabiliza del poder que *ejercía / ejerce* el padre en los miembros de la familia.

Los reclamos también están dirigidos al padre. A la muerte de éste, Luis Alfonso tiene la necesidad de acercarse a su madre y hermanas, sin embargo la adopción del discurso masculino / misógino no se lo permiten. La familia se ha desintegrado / dividido de acuerdo con la asignación de géneros, y aunque siempre han sido una familia disfuncional, las apariencias ante los Otros son constantes, pues los componentes de la familia están insertos en la tradicional “institución familiar” porque siguen creyendo en ella, a pesar de que se les presente como un acontecimiento traumático. Dice Luis Alfonso frente a la tumba de su padre: “Lo que yo quisiera es: no ser el marido y el hijo de mi mamá; ni el padre y el hermano de mis hermanas; ni, por ser tu hijo, el amigo de tus amigos, ni el protegido y ayudante de un político; ni tu rival y tu cóm-

plice; ni yo-tú, ni tú-yo, ni el amante a medias de Elena” (101). El narrador-personaje sabe de la existencia de esta mujer porque un día la descubre frente a la tumba del patriarca. Elena sabe qué lugar ocupa en la vida de su amante; también que tiene un hijo. La fijación que el joven siente por Elena —significativamente ella sí tiene nombre en la narración—, se convierte en una alienación extrema: “Elena me gustó, pero como en ese momento no sabía si era porque a ti te gustaba, me era necesario estar a solas para averiguar si era mi propio gusto o un reflejo del tuyo, o las dos cosas” (99); sin embargo, hay que señalar que a pesar de ser la concubina, tampoco aparece como sujeto, sino como objeto del deseo tanto de Poncho Fernández, así como de la enferma alienación de su hijo: “¡Júrame que lo has olvidado, que jamás piensas en él, que gozas más conmigo, que no hay comparación” (86).

A partir del contacto con Elena, Luis Alfonso rivaliza con su padre, manifiesta un dolor por la infidelidad de éste y la inútil abnegación de la madre. En el plano de la enajenación, Luis Alfonso siente poder / placer porque sabe que su padre está muerto y que, en cambio, él puede seguir el mismo discurso y la forma de vida del otro, a pesar de las inconformidades de los amigos de su padre. Se trata pues de un ajuste de cuentas, de asesinar el pasado del patriarca que sigue entre ellos para vivir con el fantasma de la interpósita persona a manera de desafío.

Vargas se siente culpable de todo, el Chato Herrera opina que deben encerrarme en un sanatorio para enfermos mentales, y Pepe Lara está convencido, y me lo dice, de que soy “un degenerado y un reverendo hijo de puta”. A Elena la detestan. Según ellos, está jugando conmigo, soy un corderito entre sus garras sabias y malignas. Caí en su trampa (100).

Al final de la novela se invierten los papeles de autoridad y poder. A pesar de que el narrador-personaje ha perdido su “yo” (libertad)

y ha llegado según los Otros a los límites de la locura, el haber sido construido como un sujeto social, forzado a representar la figura paterna, lo lleva al final de la novela a *creer* que tiene poder “soy Dios” (100) para actuar con cierta libertad dentro del espacio y las responsabilidades que se le han heredado: “nos torturamos los dos, los tres, intensamente, desesperadamente, inseparables... hasta que yo quiera matarte, papá, porque si vives aún es porque así lo dispongo, así te lo ordeno... No soy tu esclavo, soy tu dueño y puedo quitarte o darte la vida. ¡Tan arrogante que eras y mira a lo que has llegado!” (100).

A manera de conclusión, se puede constatar que la represión y la asignación de los roles de género en los personajes de *Los años falsos*, particularmente en el protagonista, quedan revestidos por un compromiso familiar y social ineludibles. Más que al sistema patriarcal de la sociedad mexicana del siglo XX, Josefina Vicens hace una crítica a la forma en que las mujeres mismas contribuyen a la automarginación de su género, ya sea como esposas, hijas o amantes, la dependencia económica y el silencio como características de su género las hace seres vulnerables, carentes de significado y por lo tanto de significación dentro de los núcleos masculinos de poder que ellas mismas reproducen y aceptan. *Los años falsos* es una novela en la que el concepto de identidad queda signado como una obligación que se padece y es dolorosa dentro del margen del poder patriarcal y sus estructuras, como lo afirma Judith Butler. Lo masculino y lo femenino están en una relación permanente de contacto / conflicto indisoluble que alinea a cada sexo a las asignaciones de género heteronormativas. El protagonista de la novela experimenta un rito de iniciación forzada, producto de la construcción social de los sujetos masculinos en la sociedad mexicana. El discurso de Vicens es indicioso, pues el poder, la masculinidad obliterada, la identidad personal y de género constituyen discursos

destacables en esta novela ya clásica de la literatura mexicana del siglo XX.

## Bibliografía

- Beauvoir, Simone, 2002, *El segundo sexo*, Juan García Punete (trad.), María Moreno (pról.), Sudamericana, Buenos Aires, 725 pp.
- Butler, Judith, 2001, “Sujetos de sexo/género/deseo”, en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós-UNAM, (PUEG), México, 193 pp.
- Gennep, Arnold van, 1986, *Los ritos de paso*, Juan Aranzadi (trad.), Taurus, Madrid, 289 pp.
- Hamilton, Roberta, 1980, *La liberación de la mujer. Patriarcado y capitalismo*, Carlota Solé (pról.), Península, Barcelona, 179 pp.
- Lamas, Marta, 1996, “El concepto de género, Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género”, en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, Miguel Ángel Porrúa-UNAM (PUEG), México, 214 pp.
- Molina, Javier, “Qué barbaridad! El mundo está desquiciado: Vicens”, *La Jornada* (Cultura), México, D. F., 4 de marzo de 1988, p. 17.
- Navarro, Marysa y Catharine R. Stimpson (comp.), 2001, *Nuevas direcciones*, FCE (Los Estudios de Mujeres), México, 317 pp.
- Reed, Evelyn, 1986, *La evolución de la mujer. Del clan matriarcal a la familia patriarcal*, Fontamara (Feminismo), México, 350 pp.
- Sagrera, Martín, 1972, *El mito de la maternidad en la lucha contra el patriarcado*, Rodolfo Alonso (ed.), Buenos Aires, 269 pp.
- Skittecatte, Lucie-Anne, 2005, *Los silencios de Yocasta. Ensayo sobre el inconsciente femenino*, Siglo XXI, México, 2008 pp.
- Vicens, Josefina, 1982, *Los años falsos*, Martín Casillas Editores, México, 101 pp.



# *El Killer*. Representaciones inestables de un homicida

Felipe Oliver Fuentes y Rogelio Castro Rocha  
Universidad de Guanajuato

## Resumen:

*El Killer*, de Josué Montijo narra los asesinatos en serie de Juan Benito Aybar, un ciudadano “común” que súbitamente comienza a liquidar a los drogadictos de San Juan de Puerto Rico. Pero lejos de ofrecer una visión unilateral del asesino que permita descifrarlo como un psicópata tradicional, la novela entrega un conjunto de versiones contradictorias que imposibilitan cualquier intento de clasificación. En el proceso, lo siniestro irrumpe en la novela pues el lector descubre que el asesino es el último defensor del “orden convencional” en una sociedad en franca descomposición.

Palabras clave: Literatura puertorriqueña, novela posmoderna, representaciones inestables, “carne monstruosa”, lo siniestro.

*Abstract:*

*El Killer by Josué Montijo describes the serial murders of Juan Benito Aybar, a “common” citizen who suddenly starts killing the drug addicts of San Juan. But far beyond of offering a unilateral vision of the assassin as the prototype of the “traditional psychopath”, the novel offers a set of contradictory versions making impossible any attempt of classification. In the process a sinister turn out for justice emerge as the assassin becomes a sort of defender of the “right order”.*

*Keywords: Puerto Rican literature, Postmodern novel, unstable portrait, “the savage anomaly”, “the unheimlich”.*

“**H**e decidido matar a todos los pecados. Lo he decidido y lo declaro de entrada para evitar malos entendidos, enfados o reclamos futuros” (Montijo, 2010: 7). Con estas palabras inicia la novela *El killer* (2007), de Josué Montijo. El argumento, simple por lo demás, se revela de una vez y para siempre en las líneas recién transcritas; Juan Benito Aybar, un ciudadano “común y corriente” de San Juan de Puerto Rico súbitamente decide comenzar a asesinar a los adictos que pululan en la capital puertorriqueña. Los motivos detrás de su accionar son, al menos en apariencia, también muy simples:

Solicito un esfuerzo de quien lee estas líneas para que entienda que, desde luego, no estoy poseso ni nada por el estilo. Lo hago por una necesidad imperiosa. Me siento sofocado, aborrecido y cansado de tanto verlos en la calle con sus caras de muertos, de mártires quemados por el sol, con sus brazos cundidos de llagas, el olor desagradable, los andrajos y ese insaciable apetito intravenoso que los hace pedir dinero donde quiera (8).

La identidad del asesino y sus móviles son revelados al lector desde la primera página de la novela. Lo que no quiere decir que la intri-

ga y el misterio hayan sido desterradas de la obra. Al contrario, si algo distingue a la novela es la ambigüedad en torno al personaje y lo tremendamente elusiva que resulta su conducta cuando intentamos explicarla dentro de su contexto social. En las próximas páginas exploraremos en el proceso mismo de construcción del texto para describir cómo el propio asesino edifica una imagen elusiva de sí mismo que, además, entra en contradicción con las psicopatías “habituales” desde las cuales terceros pretenden encasillarlo. El resultado final es un texto rizomático que se rehúsa a ser clasificado a partir de afirmaciones o proposiciones superiores que organicen un sentido unívoco e inamovible.

*El Killer* se compone por un total de tres segmentos narrativos. El primero de ellos supone el diario del homicida, una especie de bitácora en donde Juan Benito registró sus crímenes. Páginas después, el texto ofrece un perfil sobre el asesino elaborado por un periodista especializado en crímenes a quien el propio Juan Benito habría contactado para remitirle su diario. Finalmente, la novela cierra con una carta redactada por el asesino en donde ofrece una versión sobre sí mismo cuyas afirmaciones hasta cierto punto difieren con el diario. Dichos segmentos serán analizados en su momento. Partiendo por el diario, es necesario señalar desde ahora que éste no pretende ser un retrato fiel de la vida privada de su autor o una relación detallada, científica y objetiva de los crímenes. Se trata de “un texto en bruto” (8) en donde el autor parece más preocupado por enmascarar su yo que en desnudarlo a través de la intimidad y la cotidianidad. Al respecto, las siguientes líneas son muy sugestivas:

Renuncié a la posibilidad de mirar los periódicos, noticieros y demás. No quiero consumir ni crearme un cuento de mí. Mi cuento me lo hago yo y altero las líneas cuando quiero. No deseo ver una alteridad de mi persona descrita bajo los esquemas ni consignas de otro. No me importa. No quiero promoción, ni condena, ni

siquiera simpatía velada. Quiero esto como un algo íntimo, por lo menos hasta ahora que lo comparto con ustedes (30).

Basta esta entrada para instalar de manera definitiva las dudas sobre lo narrado. Si ya de por sí es difícil no poner en entredicho la fiabilidad de un asesino, —cómo creer en las palabras de quien todas luces padece algún tipo de trastorno—, ¿qué decir de un asesino que además reclama el derecho explícito de alterar las líneas a placer para crear su propio cuento? Sin embargo, no es la “cordura” de Juan Benito Aybar o la libertad reclamada para modificar a placer lo narrado el elemento que mejor potencia la incertidumbre sobre la “veracidad de la verdad”. Después de todo, el lector contemporáneo ha sido acostumbrado a dudar *a priori* de las narraciones, sobre todo aquellas que se expresan en primera persona. La inestabilidad del relato de *El Killer* responde esencialmente a la decisión de no confrontar su yo con la alteridad de los “esquemas y consignas de otro”. Si la (re)construcción de la personalidad supone un vértigo originado por el choque entre la opinión que posee el sujeto sobre sí mismo (descripciones personales) en concierto u oposición con la opinión que sobre él guardan los demás (descripciones sociales), el diario del asesino construye una identidad fracturada e incompleta. Dicho con otras palabras, una vez anulada la dimensión social, emerge un yo volátil y poco sustancial pues no existe un contrapunto que dote de un mínimo de “espesor” a la subjetividad retratada en el diario.

Durante la primera parte de la novela el lector transita entonces por las páginas del diario de Juan Benito sin saber la repercusión de sus actos ni mucho menos el impacto mediático y policial de los mismos. Algunos indicios permiten suponer que los homicidios no han pasado desapercibidos; por ejemplo, en uno de sus vagabundeos en busca de una nueva víctima advierte una menor presencia de teatros en las calles del barrio y con un dejo de orgullo se atribuye el fenómeno. Sin embargo, al mantenerse fuera

de los reportes policiales y de las especulaciones y conjeturas que arrojan los medios de comunicación para mantener su “yo” puro e incontaminado, el diario no permite deslindar la realidad de lo narrado. Al no existir el contrapunto de la prensa que confirme o contradiga aquello que el asesino afirma, el lector no es capaz de decidir si el yo que emerge en las páginas del diario es “real” o por el contrario se trata de una construcción parcial o totalmente ficticia. Por consiguiente, no sabemos si nos enfrentamos al relato de un psicótico que se “crea un cuento”, o al retrato pormenorizado y “realista” de un psicópata.

La bibliografía especializada sobre las marcas o síntomas ineludibles que respectivamente definen al psicótico y al psicópata es enorme. Sin el afán de agotar la discusión ni mucho menos de entregar un análisis completo que nos alejaría de nuestro objetivo, preferimos resumir el lúcido y clásico ensayo de Normal Mailer *The White Negro, Superficial Reflections on the Hipster* (1957). De acuerdo con Mailer, el psicótico es un individuo enfermo que no guarda contacto alguno con la realidad, y cuyo pensamiento es por naturaleza caótico y desorganizado. Por lo general, sufren de alucinaciones y son incapaces de vivir en sociedad pues su comportamiento les impide interactuar. Por el contrario, el psicópata se distingue por su especial lucidez y extraordinaria capacidad para seducir o incluso manipular a sus semejantes. Si acaso prefieren enajenarse de la esfera social, no responde a una incapacidad *per se* para interactuar sino a una rebelión consciente fundamentada a partir de ciertos prejuicios personales. Por último, el psicópata es incapaz de sentir empatía o culpa, siendo entonces proclive al crimen por diversas razones: su inteligencia y meticulosidad le permite elaborar minuciosos planes para burlar los operativos policiales, al tiempo que su incapacidad afectiva anula la posibilidad de identificarse con la víctima o sentir remordimiento. Por decirlo de algún modo, el “psicópata modelo” responde al patrón del ase-

sino serial narcisista y megalómano tantas veces representado en el cine estadounidense.

Tomando en cuenta lo anterior, ya desde la primera entrada del diario, Juan Benito esboza una serie de afirmaciones que de antemano anulan o desarticulan cualquier pretensión de encuadrar al personaje dentro de las patologías más comunes. “No soy ningún enviado de Dios, ni oigo voces (salvo las que cantan en mis audífonos)” (7). Basta esta simple declaración para descartar que se trate de un psicótico. De hecho, si algo podemos afirmar con plena certeza sobre el personaje es su perspicacia para construir un relato, aunque fragmentario y no siempre verídico, claro y congruente. Que se trate de un psicópata es acaso más probable, pero el hecho de que El Killer admita la ausencia de “un plan mayor” siendo entonces su obra “más artesanal” y “flexible” (9), pone en entredicho el dictamen. Además, siempre juzgando desde la poca, falsa o tergiversada información que otorga el asesino en su diario, no le interesa jugar al gato y al ratón con la policía ni tampoco alimentar un ego narcisista desde el espejo que le ofrece la prensa. Y por último, El Killer termina por experimentar culpa y remordimientos por sus acciones hasta llegar al suicidio, lo que jamás ocurriría con un psicópata pues son incapaces de experimentar dichos sentimientos.

Desde luego, no existe nada más peligroso y falso que tratar de explicar la conducta de un personaje ficticio desde los postulados epistemológicos de la psicología. Y al hablar de ficción lo que está en juego no es el hecho de que Juan Benito no forma parte del mundo empírico o real, dato obvio por lo demás, sino el carácter mismo de su diario que explícitamente reclama el derecho de alterar los datos a placer. Por consiguiente, la narración debe ser entendida como un deliberado propósito por dismantelar desde la ficción la concepción de lo racional, como una crítica a las categorías establecidas para explicar cómo o por qué un individuo se

convierte en asesino serial; o bien, porque su mente se ve “invasada” por voces que lo impelen a cumplir un deber superior (psicótico), o bien como un impulso narcisista por acaparar mediante el horror la atención de la sociedad para exhibir su superioridad intelectual (psicópata). Una vez que Juan Benito se autolibera de las motivaciones epistemológicas que pecando de reduccionismo tratan de fijar la conducta límite de los homicidas, emerge un personaje ficticio capaz de desestabilizar cualquier representación psicosocial convencional. ¿Cómo explicar entonces los asesinatos? ¿Cómo o por qué un estudiante universitario “común y corriente” se convierte en un asesino serial? ¿Y por qué en Puerto Rico? Estas preguntas son las mismas que atormentan a Josué Montijo.

El segundo segmento narrativo de la novela responde a las reflexiones de un periodista y criminólogo llamado Josué Montijo (*alter ego* del autor), a quien el asesino habría enviado su diario antes de suicidarse. Montijo se esfuerza por insertar y entender el material como el efecto o resultado de un algo inteligible. Es decir, se esfuerza por esclarecer los móviles que impulsaron a Juan B., por explicar los asesinatos desde bases más sólidas que el simple hartazgo de éste frente la horda de adictos vagabundeando en las calles. Así, en primer término Montijo ensaya una pequeña biografía sobre el personaje, al que primero define como “un niño muy tranquilo pero no tímido” con un “sentido del humor sobresaliente pero que no rayaba en el típico bufón de los grupos infantiles” (119), y más adelante como un adolescente con inclinaciones artísticas y de “ánimo sobrio, aunque no antisocial ni altanero” (120). En resumen, nada que desde las representaciones convencionales sobre los homicidas permita leer en su infancia los primeros indicios de una futura conducta tan deplorable. Su ambiente familiar, de igual modo, se antoja lo suficientemente sano como para deslindar de ante mano la menor responsabilidad. Ni la biografía ni el estudio del entorno inmediato explican nada de manera

convinciente pues carece de las señales univocas que evidencien una psicopatología, y en su pasado no existen hechos traumáticos que sugieran la ulterior formación de una conducta degenerativa.

Líneas después, Montijo procede a invalidar las razones que el propio asesino postula como el motor de sus acciones; ¿es realmente posible aceptar que alguien ejecute a mansalva a más de una decena de personas sólo por cansancio? Sobre este punto volveremos más adelante. Por último, el periodista culpa a la sociedad en su conjunto a través de la teoría del *blowback* atribuida Darrell Y. Hamamoto, especialista en criminología en general y en los asesinatos seriales en particular. Bajo esta óptica el asesino no sería otra cosa que “el efecto boomerang de una conducta violenta respondida con otra más violenta” (123). En ese sentido, el periodista otorga un valor central a la referencia de *Max Payne*, el popular videojuego cuyo título utiliza Juan Benito para nombrar a su empresa aduciendo la simplísima razón de que “me gusta el nombre y ya” (10). Pero no nos engañemos, advierte Montijo, el videojuego supone una “clave inicial de lo que se proponía” pues “quienes hayan cotejado este juego, sabrán lo cruel y salvaje que es” (124). Las preguntas que al respecto se desprenden son tan obvias que formularlas casi parece innecesario: ¿pero por qué Juan Benito? Si todos vivimos en ciudades violentas y estamos expuestos a los mismos videojuegos, películas o programas de televisión, ¿por qué sólo unos cuantos son susceptibles a devolver con mayor fuerza la hostilidad recibida? El periodista se ve obligado entonces a imputar al autor de los asesinatos una de las patologías que al parecer Juan Benito, con toda intención evadió al autorrepresentarse desde la ficción:

Me parece que internamente, aunque no lo confiesa abiertamente de este modo, le dedicaba muchísimo tiempo en planificar sus ataques y elaborar estrategias cada vez más sofisticadas; para mí, que fui espectador de todo el operativo que se originó para lograr su captura, no había forma de burlar toda la vigilancia y el patru-

llaje de forma silenciosa. Estábamos frente a un delincuente astuto, altamente organizado y conocedor de los límites de la policía. Estas y otras características han hecho de Juan B., un ejemplo del asesino en serie más o menos estándar dentro de las consideraciones de los expertos (124).

Es necesario desmentir a Juan B., presentarlo como un asesino estándar para normalizarlo en su anomalía, pues de otra manera estaremos obligados a reconocer que aquello incómoda; lo único que distingue y separa al homicida del resto es que él sí se atrevió a llevar a cabo lo que en secreto todos siempre han deseado. Desde este punto de vista, el horror o simple rechazo que puede eventualmente producir en el lector las descripciones de los asesinatos no responde a la violencia *per se*, sino a la siniestra irrupción freudiana de un deseo que por convención social estamos obligados a reprimir. De no destergiversar las tergiversaciones del criminal es casi inevitable aceptar y reconocer que la “carne monstruosa” debe ser eliminada. Por consiguiente, lejos de condenar a Juan B., celebramos sus acciones pues nosotros también hemos deseado matar a quienes interfieren con el orden público.

Al hablar de “carne monstruosa” recuperamos las observaciones que Michael Hardt y Antonio Negri postulan en su conocido trabajo *Multitud* (2005). De acuerdo con los autores, ante la cada vez más evidente agonía de una sociedad unívoca y homogénea, “tradicional y feliz”, el espacio social contemporáneo ya no puede ser representado como un cuerpo orgánico uniforme. Por consiguiente, el término *carne*, ambiguo y amorfo, emerge como el más apropiado para representar una multitud configurada por micro colectividades dispares —las minorías étnicas y sexuales, los inmigrantes, las tribus urbanas, los tecatos...—, que se rehúsan a ser atrapadas “en la jerarquía orgánica de un cuerpo político” (Hardt, 2004: 228). Imagen no exenta de polémica, pues por su aparente ingobernabilidad:

Para muchos, esas multitudes que no son pueblos ni naciones, ni siquiera comunidades, representan un ejemplo más de la inseguridad y el caos, que han traído consigo el colapso del orden social moderno. Son catástrofes sociales de la posmodernidad que se asemejan, según esa óptica, a las horribles criaturas generadas por los errores de la ingeniería genética, o a las terroríficas consecuencias de los desastres industriales, nucleares o ecológicos (Hardt, 2004: 228).

Si el *flâneur* de finales del siglo XIX y principios del XX miraba con horror y fascinación los nuevos actores sociales que parió la modernidad, el personaje de Montijo asesina con más fastidio que desprecio a los actores que defeca la posmodernidad. Pues para él los adictos no son más que cuerpos de desecho, “oxidados, molidos, con los brazos picados y arratonados por las fauces de la infección [...] piernas destrozadas, supurando líquidos amarillos, con boquetes que si te fijas bien miras hace el hueso [...] los signos más elocuentes del abismo de la carne [...] monstruos entre monstruos” (85). Mientras Hardt y Negri sueñan con la utópica integración total de la multitud a partir de lo común, en una carne unida en su heterogeneidad y como tal llena del potencial necesario para reorientar la sociedad, el asesino recorre la dirección contraria al enfocar su atención en la cara menos amable de la multitud. ¿Acaso el adicto puede ser re-integrado al proyecto social? ¿Podemos objetivamente esperar alguna actividad o servicio de su cuerpo? ¿Por qué entonces no habríamos de eliminarlo? Y aquí ya no estamos hablando únicamente de los adictos; Juan B. admite en su diario haber comenzado a asesinar a los tecatos tal como pudo haber comenzado con cualquier otro colectivo cancerígeno; los desempleados que desangran al estado solicitando todo tipo de fondos y pensiones, los vagabundos ordinarios, los inmigrantes dominicanos “quienes han hecho todo lo posible por ordenar todo

un cagadero” (101), y hasta los motociclistas que violan las leyes de tránsito, por dar algunos casos. Desde luego, el asesinato no resuelve ni mucho menos enfermedades sociales como la drogadicción, el estado proteccionista y parasitario, la pobreza o la inmigración, pero al menos combate los síntomas más evidentes. Sin pretenderlo, o incluso saberlo, Juan B. se convierte en el último bastión del orden convencional, aquel cuya disolución celebran Hardt y Negri, salvo por un ligero matiz: el asesino no es un utopista y su empresa no aspira a erradicar de manera definitiva los problemas de San Juan.

Hablando de San Juan, la novela, aunque ambientada en la capital de la isla, ofrece diversos pasajes en los que el narrador compara la violencia y la miseria de Puerto Rico con la que la literatura, el cine y la televisión atribuyen sin muchos fundamentos a Colombia, Brasil o Cuba. No es entonces descabellado afirmar que San Juan de algún modo pierde su condición de periferia para reclamar un lugar central desde el cual representar a América Latina. Dicho con otras palabras, si en la novela la figura del tecato representa a todos colectivos emergentes desechables, a la carne monstruosa que amenaza con destruir el orden convencional, San Juan a su vez simboliza a todo el subcontinente latinoamericano, acaso la única región del globo que experimenta todos los males de la posmodernidad sin haber gozado antes de los beneficios de la modernidad. A diferencia de los defensores de McOndo para quienes en el fluido intercambio de imágenes a través del *mass media*, la movilidad de los cuerpos, la emergencia de nuevos actores sociales y el logo norteamericano son las señales que anuncian la exitosa inserción de Latinoamérica en la escena contemporánea, el autor implícito de *El Killer* mira con desconfianza lo que podemos calificar de neoliberalismo sin expansión económica, alienación y violencia sin riqueza material, y “civismo bondadoso” (Montijo, 2010: 13) en lugar de asistencia social.

El segundo segmento narrativo de la novela consiste entonces en un fracasado esfuerzo por socializar a Juan B., por condenar su comportamiento desde los parámetros morales aceptados (¿o impuestos?) y por explicar su conducta desde el instrumental de la ciencia. Pero se trata de una representación fracasada pues en el plano personal no logra descubrir esas causas primeras que empujaron a Juan B. al asesinato sistemático. Al abrir el análisis a la dimensión social cita teorías ajenas a las que respalda con la violencia de los videojuegos a falta de mejores argumentos, y al final se esmera por encerrar al personaje dentro de los límites del asesino serial estándar. Al respecto de esto último, los argumentos que ofrece pueden ser rebatidos con cierta facilidad. Por ejemplo, el periodista asegura que la policía montó un operativo completo y meticuloso para aprehenderlo, siendo entonces el fracaso de las pesquisas la prueba irrefutable de la inteligencia superior propia del psicópata. Sin embargo, podemos recorrer la dirección contraria y afirmar que si algo prueba la victoria del homicida es la incompetencia de la policía y la apatía e incapacidad del gobierno a la hora de proteger a los desvalidos. Nada que sorprenda al lector latinoamericano promedio. Y en última instancia, si acaso el asesino no miente al afirmar en varias oportunidades su firme obstinación de mantenerse al margen de cualquier dato que revelara las acciones de la policía, su éxito sería ante todo el resultado del azar. ¿No es acaso lógico suponer que al improvisar antes que planear, burlaba con mayor eficiencia los cálculos de un cuerpo de seguridad cuyo éxito dependía de la detección y anticipación de un patrón inexistente?

La lectura que Josué Montijo propone del diario de Juan B., es sospechosa. Como periodista vinculado al departamento de policía está obligado a asumir una postura en concierto con la Razón de Estado. De ahí que ratifique el interés y profesionalismo que las fuerzas oficiales concedieron al caso. De ahí que reconozca que “nuestra so-

ciudad se enfrenta a una ola de actos violentos sin precedentes” (122) pero anteponiendo un “criterio ético y moral” (121) que impide justificar las acciones del homicida. Así, aunque no niega la posibilidad de que Juan B. sea el efecto de un espacio nacional en crisis, prefiere presentarlo como un caso excepcional, el primer asesino serial de Puerto Rico, para desplazar a un segundo plano problemas de mayor envergadura e imposible resolución. Es necesario que Juan B. sea el único monstruo de Puerto Rico para que la carne monstruosa recupere algo de humanidad desde del martirio. Pero como bien señala el propio asesino, “nadie tiene el monopolio de la aberración” (85).

La novela finaliza con la carta que Juan B. habría entregado a Josué Montijo junto con el manuscrito de su diario. A falta de un mejor adjetivo, el tercer y último segmento narrativo es lo que podríamos calificar como la confesión del asesino. La estructura del discurso confesional irrumpe a través de ciertas figuras retóricas. En primer término, mucho más que un simple destinatario, Montijo es impelido a desempeñar el rol del confesor, elemento clave pues a decir de Michel Foucault la confesión es imposible “sin la presencia al menos virtual de otro que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar” (Foucault, 1998: 78). El que el periodista no logre interpretar en su justa dimensión la confesión no inválida el carácter del discurso. Asimismo, la confesión por naturaleza es un relato retrospectivo, una mirada hacia atrás que pretende remover con celo las propias acciones. Pero no en un sentido crítico pues el objetivo final no consiste en formular un relato “histórico” o biográfico convencional, esto es elocuente, lineal y ordenado, sino como un testimonio caótico que remueve nuevos lugares escondidos con celo dentro del yo. Dicho de otra manera, el propósito del ejercicio retrospectivo no es el de descifrar objetivamente el pasado, sino el de descubrir desde la subjetividad las “causas ocultas” que

finalmente condujeron al individuo a actuar de tal o cual manera. Usando las propias palabras de Juan B. de plantear el discurso en otros términos éste “hubiese perdido su valor fundamental como pieza de confesión sobre un yo que se fue relatando en segmentos, con mucha candidez y desnudez” (131). Sin embargo, y he aquí una nueva estrategia consciente para evadir cualquier clasificación fácil, el elemento principal del discurso confesional brilla por su ausencia: la culpa. El sacramento de la confesión reclama el arrepentimiento como condición insoslayable. Al respecto sólo tenemos un párrafo enigmático:

¿Por qué develar estas páginas? Por el silencio: linda forma de evadir el pronunciamiento del malestar. La confesión, la maquinaria que produce verdad no me encaja bien. Pero como siempre sucede, uno tiene que tranzar con aquello que a sabiendas no nos sienta de lo mejor. El silencio me pudría por dentro. En su contundente resonancia he padecido la urgencia de quebrarlo, por envidia, por incomodidad y de ese quiebre nace esto (129).

¿Qué quiere decir “quebrar el silencio” en este contexto? ¿La necesidad de liberarse de la contricción mediante la palabra, o el simple ego narcisista del psicópata que reclama la necesidad de ser reconocido? Como fue mencionado líneas arriba, la simple admisión de la culpa rompe la clasificación convencional del psicópata, por lo que estaríamos obligados a revisar el caso desde nuevas bases. A saber, que lo que separa a Juan B. del resto no es una psicopatía; apenas un simple criterio ético con el que es posible *tranzar*. Palabra clave, pues al enfrentarse con la maquinaria que produce la verdad el homicida no habla de sacrificio sino de negociación. ¿Pero qué es lo que se está negociando? ¿La resignación para enfrentarse desnudo con la verdad y reconocer la real existencia de la culpa? ¿O la licencia para confesar arrepentimientos falsos o parciales? En el primer escenario, la existencia de la culpa garantiza la verdad. En

el segundo, la confesión se convierte en un juego más del asesino. La ambigüedad del pasaje expone al sujeto al mismo tiempo que lo enmascara. Quien logre descifrar este párrafo logrará también descifrar al asesino.

Recapitulando, la novela construye entonces tres versiones incompletas, a veces contradictorias y siempre dudosas sobre un mismo individuo. Pero lejos de ofrecer la posibilidad de construir una imagen única y más o menos completa reagrupando los fragmentos, de manera inevitable el personaje tiende a la dispersión. La inestabilidad de la representación no es ni mucho menos el mero resultado del contenido o si se prefiere del fondo. En el nivel de la expresión los diferentes discursos que en conjunto integran al texto construyen también un relato fracturado e inestable. El primer segmento narrativo se autodefine como “formato de diario” sin “una cronología exacta” (10). Contradicción evidente que obliga Juan B. a reconocer líneas después “no sé si la naturaleza de mis escritos se ajusta a la definición de ese género” (10). El segundo segmento supone una editorial periodística destinada a disipar las dudas sobre lo narrado en el diario, pero los resabios ideológicos del periodista terminan por enturbiar aún más el retrato del criminal. Por último, el relato termina con una carta del asesino en donde extiende una confesión sin remordimiento explícito, un *mea culpa* sin culpa.

El contenido, la expresión y, por supuesto, el personaje sólo pueden ser entendidos como representaciones provisionales siempre abiertas a la articulación de un nuevo sentido. Incluso si pensamos la novela desde una posible vinculación con el género negro o el neopolicial latinoamericano a partir de la obvia presencia de ciertos elementos como el asesino, el espacio social en crisis y las víctimas, emerge en paralelo la ausencia de otros rasgos no menos vitales como la investigación, el detective y aquello que Juan B. define como “un plan mayor” que desemboque “en la solución final” (9). Lo anterior

no es casual, conocida es la relación ineludible entre género literario y sociedad. Escribir implica tomar cierta postura que complazca los intereses de específicos de una élite cultural o simplemente al mercado. Acaso Montijo con toda intención escogió el texto fragmentario e incompleto, la anulación de la trama, la irreductibilidad del personaje para oponerse a un mercado que impone a los textos un conjunto de códigos, formatos y estilos preestablecidos. Así, a través de un cuerpo textual magullado, herido y grotesco que hace coincidir con plena conciencia el contenido y la expresión, lo poético y lo poetizado, el autor construye un cuerpo literario propio y personal que no complace sino al lector exigente. No perdamos de vista a Josué Montijo, dará de qué hablar.

### Bibliografía.

- Foucault, Michel, 1998, “Scientia sexuales”, en *Historia de la sexualidad 1, Voluntad de saber*, Ulises Guíñazú (trad.). Siglo XXI, México, pp.65-93.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, 1996, “Presentación del país McOndo”, en *McOndo. Antología de nueva literatura hispanoamericana*, Gijalbo-Mondadori, Barcelona, pp.10-27.
- Franco, Jean, 2003, “Cuerpos dolientes: narrativas de globalización”, en *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Debate, Madrid, pp. 287-304.
- Hamamoto, Darrell Y., 2002, “Empire of Death. Militarized Society and the Rise of Serial Killing and Mass Murder” en *New Political Science*, No 24, Issue 1, pp.105-120.
- Hardt, Michael y Antonio Negri Hardt, 2004, “De Corpore”, en *Multitud*, Juan Antonio Bravo (trad.), Debate, Buenos Aires, pp.188-265.

Mailer, Norman, 1957, *The White Negro, Superficial Reflections on the Hipster*, San Francisco, City Lights Books, reeditado por *Dissent magazine*, 2010-10-25: <http://www.dissentmagazine.org/issue/?issue=178>

Montijo, Josué, 2010, *El Killer*, La secta de los perros, Río de las Piedras, Puerto Rico.



# Rubén M. Campos y el contexto literario en la Ciudad de México

Carlomagno Sol Tlachi  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias  
Universidad Veracruzana

## Resumen

Este artículo contextualiza y proporciona características generales de la obra literaria del escritor guanajuatense de filiación modernista Rubén M. Campos. La contextualización se realiza a partir del seguimiento de la evolución del modernismo en tres momentos: sus inicios, con Manuel Gutiérrez Nájera como figura central y hombre fundador de la *Revista Azul*, publicación en la que se engendra el segundo momento, el decadentismo, con la *Revista Moderna* y José Juan Tablada al frente de ésta. El decadentismo fue una reacción contra la modernidad, vertido en la constante búsqueda del poeta por la renovación creativa, desarrollada, de preferencia, en la atmósfera de la bohemia. Es aquí donde se desenvuelve la figura de Rubén M. Campos, tópico que el artículo explora y describe a profundidad.

Palabras clave: modernismo, decadentismo, modernidad, literatura mexicana del siglo XX.

### *Abstract*

*This paper contextualizes and provides general characteristics of the literary work of the writer of modernist affiliation Ruben M. Campos. The contextualization is realized starting from the following of modernist evolution in three moments: its beginning with Manuel Gutiérrez Najera as main figure and founder of the Revista Azul, publication in which was born the second moment, the decadent movement, with the publication of the Revista Moderna, directed by Jose Juan Tablada. The decadent movement was a reaction against modernity, poured in the poet's constant search of the creative renovation, developed in the bohemian atmosphere. Here it is where the figure of Ruben M. Campos develops, topic that the article explores and describes in depth.*

*Keywords: modernism, decadent movement, modernity, twentieth-century Mexican literature.*

En 1895, a propósito del número dedicado al primer aniversario luctuoso de Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), dice Carlos Díaz Dufoo: “Un día, el Poeta vino á mí y me habló de sus deseos de fabricar un nido en donde agrupar sus aves queridas, las que revoloteaban inquietas sin casa paterna” (1895: 229-230). Ésta fue la plataforma de un movimiento que, si hay que tomar en consideración alguna fecha, podría decirse que surge aproximadamente dos décadas antes de 1895 con la aparición del artículo del propio Gutiérrez Nájera “El arte y el materialismo”, publicado en *El Correo Germánico*. A instancias de Nájera, lo que sería el baluarte más significativo del modernismo (no sólo en México), surge en las prensas del periódico *El Partido Liberal* el 6 de mayo de 1894 el número 1 de la que llevaría el nombre significativo de *Revista Azul*.

También fue al interior de la *Revista Azul* donde el movimiento estético y moral del decadentismo adquirió carta de residencia. ¿Qué se debe entender aquí? Es común que en varios estudios apa-

rezcan fronteras bastante difusas entre modernismo y decadentismo, mismas que se dieron a causa de las polémicas derivadas entre aquella vieja guardia que escribía aún desde los modelos clásicos, un romanticismo trasnochado y el parnasianismo, y los jóvenes que enarbolaban la bandera de un arte nuevo a toda costa. Aunque se requiere de una exposición muy amplia sobre el tema, baste decir que justamente el modernismo toma el nombre por la decidida intención de algunos escritores por incorporar a Hispanoamérica a la modernidad (*Vid.* Schulman, 2002, 15-16). Así, no todos los modernistas fueron decadentistas, pero sí todos los decadentistas fueron modernistas. Debido a la incorporación del mundo a la era de la industrialización, el escritor se vio amenazado por un mundo soez y burdo que amenazaba con aplastar todo acto que tendiera hacia la individualidad de la cual se desprende la individualidad lírica con un comprometido interés de renovación.

Extensamente podría decirse que la trayectoria del modernismo tuvo en México tres momentos los cuales se dieron a partir de un primer modernismo, el de Manuel Gutiérrez Nájera; una segunda oleada llamada *decadentismo* que, sin dejar de ser modernismo se caracterizó, como dijera Amado Nervo, por ser “[...] grito de rebelión del Ideal, contra la lluvia monótona y desabrida del lloro romántico, contra la presión uniforme y desesperante de los parnasianos [...]” (Nervo en Clark y Zavala, 2002, 251). Y, finalmente, una tercera etapa, desde el momento en que el grupo decadentista se asume como modernista: “somos modernistas, sí, pero en la amplia aceptación de este vocablo, esto es: constantes evolucionarios, enemigos del estancamiento, amantes de todo lo bello, viejo o nuevo, y en una palabra, hijos de nuestra época y nuestro siglo” (“Protesta de los modernistas” en Clark y Zavala, 2002, 336).

En lo que respecta al decadentismo, el primer movimiento de la partida lo hace José Juan Tablada; él es quien, en parte, debido a la animadversión generada por la publicación de su poema “Misa ne-

gra”; pero, sobre todo, mediante una misiva publicada y dirigida a Balbino Dávalos, Jesús Urueta, José Peón del Valle, Alberto Leduc y Francisco M. Olaguíbel, llama su atención hacia una nueva propuesta ante el romanticismo vacío, el realismo, el naturalismo y el parnasianismo. Por tanto, no es de extrañar que sea el simbolismo, en términos muy generales, el punto gravitatorio de sus ideales e inspiraciones.

## Baudelaire y el simbolismo

La diáspora, que trascendería desde Francia hasta llegar a Hispanoamérica tiene sus inicios en París y como figura central a Charles Baudelaire.

En una carta, en la que Víctor Hugo felicita a Baudelaire en 1857 por *Les fleurs du mal*, le dice: “Vous dotez le ciel de l’art d’on ne sait quel rayon macabre, vous créez un frisson nouveau”.

Cuánta huella de Baudelaire podría decirse, más tarde, que hay en el texto “Carta del vidente” de Arthur Rimbaud (1854-1891), escrito a los dieciséis años: “‘El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos’. Así su búsqueda se hace esencial: quiere o lucha o sueña, explorando ‘todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura’, que en un mundo devorado por la costumbre, haya nueva vida, nuevo verbo, nuevo amor” (Campos, en Rimbaud, 1979, 10). El *frisson nouveau* será la impronta que calará los huesos de aquellos argonautas que, iniciados en el simbolismo, harán la travesía finisecular, tocando, en su itinerario, el puerto del decadentismo.

El simbolismo, ya afincada su residencia, adquiere carta de legitimación el 18 de septiembre de 1886 cuando Jean Moréas publica en París, en el suplemento literario de *Le Figaro*, el “Manifiesto simbolista”. Dice: “[...] debe considerarse a Charles Baudelaire como el auténtico precursor del movimiento actual; Stéphane Ma-

llarmé le confiere el sentido de lo misterioso y lo inefable; Paul Verlaine rompió en su honor los crueles estorbos del verso, que ya habían sido previamente reblandecidos por los prestigiosos dedos de Théodore de Banville. Sin embargo, el encanto supremo aún no se ha consumido: una labor testaruda y celosa requiere recién llegados” (Moréas, en Brodskaja, 2007, 8).

El poder de convocatoria del manifiesto de Moréas fue universal. Destaca en el manifiesto la prerrogativa por la Idea, aquella que se concentra en sí misma, y en donde “la naturaleza, las acciones humanas y todos los fenómenos concretos no pueden manifestarse sólo por el mero hecho de hacerlo; aquí son apariciones sensuales que pretenden ser una representación de sus afinidades esotéricas con las Ideas primigenias” (*Loc. Cit.*).

Todas las circunstancias apuntan hacia una identidad total con Baudelaire “Baudelaire rabia, se encoleriza, se desespera hasta quedar extenuado, impotente para luchar con lo mediocre que lo aplasta. En medio de una burguesía creciente e insensibilizada, él, Baudelaire, su gran poeta, no puede por menos de reaccionar contra ella, insultándola con ferocidad. Pero ¡cuánta dulzura, cuánta grave melancolía e inefabilidad bajo este caparazón defensivo” (Alberti en Baudelaire, 1987, 9). Por un contexto análogo, el de la burguesía porfiriana, y por toda la propuesta estética del simbolismo, Tablada se deja guiar por el simbolismo y retoma esos preceptos para ponerlos al servicio de una nueva estética.

Otra de las contribuciones muy significativas de Baudelaire a la modernidad de la poesía consistió en que, a diferencia del poeta romántico

[...] el héroe de Baudelaire fue Baudelaire mismo. A la vez, fue un cirujano que practicaba su propia autopsia, aunque no la de la sociedad, pues el tema de su poesía fue invariablemente él mismo, no como héroe de una pieza sino como hombre dividido. [...] Baudelaire escoge el viaje de la exploración más allá de las

fronteras de lo posible y del conocimiento; no una exploración superficial de la Naturaleza o de la sociedad, sino un descenso a las profundidades de su propio corazón. Su “herida”, dice, y su “destino maldito” datan del momento en que tomó esa decisión (Cohen, 1963, 12,13).

Así pues, no es remoto imaginar el vuelco entre la actitud del poeta romántico como demiurgo o como intermediario entre el numen o lo supremo y el hombre, y la actitud, a partir del simbolismo, de la mirada del poeta hacia sí mismo en exploración de su propia conciencia. Con esta sensibilidad, decantada paulatinamente desde la aparición de la *Revista Azul*, Tablada dirige al nuevo grupo de modernistas.

La discusión generada entre la nueva y la vieja guardia y los decadentistas (o lo que podría llamarse, como se dijo, la segunda generación modernista) gira en torno al concepto “decadentismo”. Tablada logra llamar la atención desde el momento en que declara la novedad de dicho movimiento mediante lo que con el tiempo pudiera ser una pequeña trampa: su propuesta va en el sentido contrario a lo que el vocablo significa: se trataba, pues, de una nueva actitud, producto de la propuesta de ¿Gutiérrez? Nájera forjada en su artículo “El cruzamiento de la literatura”. La arenga iniciada por Tablada (“Cuestión literaria. Decadentismo”) hacia 1893 tiene muchos detractores (quienes incluso persisten hasta 1907: Manuel Caballero, “¡Guerra al decadentismo...”) y la defensa la proyecta, en sus inicios, Jesús Urueta; trasciende, fundamentalmente, hasta 1896 con Amado Nervo (“Fuegos fatuos. La última palabra”) y, en 1898, con Jesús E. Valenzuela (“El modernismo mexicano” y “Los modernistas mexicanos”), quien prácticamente finiquita la discusión (Clark y Zavala, 2002, xxxviii-xxix).

El decadentismo consistió no en tomar los rasgos de la decadencia finisecular como temática, sino en una respuesta, reacción y propuesta al deterioro de fin de siglo con una alternativa de mo-

dernidad creativa, instauradora de un lenguaje y una sensibilidad retroalimentadora de la vacuidad estética en que habían caído los ismos anteriores.

## Modernismo, bohemia y decadentismo

El decadentismo generó una atmósfera que se cargó, considerablemente, no sólo con la literatura desafiante hacia la moral y la ideología aburguesada, bastante clasista, del porfiriato; sino también por la práctica de vida en la que el decadentista traslada al bar una buena parte de su vida diaria; esa atmósfera se generaba, nutría y reciclaba ahí; esa atmósfera se llamó *la bohemia*.

El francés (y Tablada da testimonio de que personajes como Bernardo Couto Castillo o Ciro B. Ceballos la dominaran a la perfección) era la *lingua franca* en generosa competencia entre éste y la lengua española. Así, la terminología francesa abundaba; el artista finisecular se convirtió en el *flâneur*, el callejero que había hecho de la ciudad (sus calles, sus bares, sus cafetuchos, sus rincones) el itinerario de sus francachelas casi permanentes. Tal y como Campos en las descripciones en las que retrata al grupo de los decadentistas o Ciro B. Ceballos en sus retratos literarios *En Turania*, Julio Sesto en su libro *La bohemia de la muerte*, o José Juan Tablada en *La feria de la vida*, *Las sombras largas*, dejan testimonio del cobro de víctimas que dejó la bohemia en la búsqueda del estro y la consecución de la obra de arte. Porque no ha sido en otra sensibilidad, como en la del decadentismo, que se generó el concepto de la escritura de la “novela de arte”.

La bohemia fue el cañamazo definitivo que contextualizó la poética decadentista. El decadentismo desató una gran polémica y, si finalmente hubo que cancelarla en 1898, en gran medida fue en respuesta a una estrategia a favor del justo reconocimiento al afán

literario del grupo. Para finiquitar la polémica entre Victoriano Salado Álvarez y Amado Nervo, Tablada deja ver que la poética del decadentismo está incluida en un ámbito más amplio: el de la estética del modernismo, movimiento cuyas raíces, fehacientemente, se fincaron desde 1882 en que apareciera publicada en *El Diario del Hogar* la novela de Manuel Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo*. (Vid. Clark, “Prólogo” en Gutiérrez Nájera, 2004).

Si hay que señalar algunas diferencias entre modernismo y decadentismo valdría la pena considerar hasta qué punto el escritor modernista ha adquirido la conciencia de haber cumplido con los cambios que se había propuesto. “La revolución o la renovación más profunda del movimiento se efectúa en el lenguaje y en la sensibilidad. El modernismo comienza a reaccionar contra los descuidos de expresión y se esfuerza por renovar las imágenes y simplificar la sintaxis. Existirá aun un peculiar vocabulario modernista que parece limitarse al lujo y la belleza” (Martínez, 1979, 58).

El decadentismo mexicano tiene sus orígenes, aunque muy incipientes, en la *Revista Azul*. Ésta es el órgano de difusión del modernismo en pleno ejercicio de su madurez; pero en ese mismo órgano se gestaba el surgimiento de una nueva generación alcanzada por los avances de la modernidad europea que reaccionaba como respuesta al movimiento naturalista y al parnasianista.

Habiendo tomado conciencia que Manuel Gutiérrez Nájera era el patriarca del modernismo y que a partir de ahí, lo más probable es que eso haya dado lugar a la idea de que seguir esos pasos era quedarse en un inconsistente ejercicio epigonal, fueron más acordes, o el devenir los hizo encajar por su propio peso, en los tiempos que les tocaba vivir.

En el seno de la *Revista Azul*, hubo un *quid pro quo*; aquellos jóvenes (José Juan Tablada, Jesús Urueta, Balbino Dávalos y Jesús Valenzuela) inyectaron juventud a la revista al ser acogidos por ésta a partir de la actitud pluralista que la caracterizó al dar voz a

diferentes inquietudes literarias. Pero también significó un espacio propicio para que aquellos jóvenes se subieran a la invitación de un viaje que les ofrecía su contemporaneidad. En ese espacio hallaron ciertos lineamientos estéticos cuyos destinos se dieron por iniciativa de Tablada.

El modernismo fue un movimiento que no pudo haber surgido de otra manera más que de las circunstancias sociohistóricas en que apareció, y ahí hizo acto de presencia Rubén M. Campos.

### Rubén M[aría] Campos (1871-1945)

En el prólogo a la edición de *El bar; la vida literaria en México en 1900*, Serge I. Zaitzeff, consigna, después de las indagatorias pertinentes, que Rubén M. Campos nació el 25 de abril de 1871 en Valle de Santiago, Guanajuato. En 1882 se traslada a la ciudad de León y, bajo la didáctica del presbítero, Ramón Valle, recibe una formación preferentemente clásica, lo cual significó la base de la que partiera para dirigirse hacia la Ciudad de México en 1890.

Bajo la intención de seguir la trayectoria de Campos hacia la *Revista Moderna*, hay que tomar en consideración que aún habrían de transcurrir algunos años, después de su arribo, para que se integrara al grupo de colaboradores de la *Revista Azul* cuya duración alcanzó el periodo de 1894-1897 y, al cancelarse ésta, año y medio más tarde, el 1º de julio 1898 apareciera la *Revista Moderna*. La primera colaboración de Campos con el grupo de modernistas fue hacia 1896 (Campos, 1896, 230-231). Sin embargo, durante el periodo de la llegada de Rubén M. Campos a la Ciudad de México, están ausentes sus colaboraciones desde el momento en que da inicio la publicación de la *Revista Azul*, y no será sino hasta la fundación de la *Revista Moderna* en que aparece en la nómina del grupo designada por Tablada (Jesús Valenzuela, Julio Ruelas, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Ciro B. Ceballos, Bernardo Couto, Ra-

fael Delgado, Alberto Leduc, Francisco M. de Olaguíbel y Rubén M. Campos) (Tablada en Clark y Zavala, 2002, 315).

Campos, independientemente de que haya cultivado más unos géneros que otros, fue un escritor prolífico; su obra la integran la poesía, la prosa narrativa de ficción, la crónica y el estudio e investigación del folclor mexicano.

Durante el porfiriato se editaron 576 publicaciones periódicas (Clark y Curiel, 2002, 21); no obstante, hayan sido efímeras o no, Elisa Speckman establece una división general: por un lado, las que se distinguieron por el antagonismo “modernidad *versus* tradición”, y, por otro, las que se diferenciaron por una “postura política e ideológica” (Speckman en Clark y Curiel, 2002, 109). De modo que no fueron pocas las oportunidades que podían tener los escritores si, por otra parte, habían ya aceptado el hecho de ver a la escritura como un oficio; revistas como la *Revista Azul* y la *Revista Moderna* (incluyendo su segunda época como *Revista Moderna de México*) cumplieron con el propósito de consumir la profesionalización de la escritura. No obstante no fuera redituable el oficio, como siempre se ha deseado.

Sin embargo, en el terreno de la literatura mexicana la presencia de los momentos más significativos de su devenir se asocian a la presencia de los órganos de difusión periódica, como se señaló, la *Revista Azul* fue el cenáculo que articuló el modernismo con el decadentismo.

Testimonio de la obra de Rubén M. Campos es la extensa lista de publicaciones en las que colaboró (*La Patria, El Mundo Ilustrado, Revista Azul, Revista Moderna, La Gaceta, El Imparcial, Revista Blanca, México, Pegaso, Zig-Zag, El Universal, El Universal Ilustrado, Revista de Revistas*; así como también en otras más de la provincia como Guadalajara y León).

## I. La poesía

En lo que concierne a su producción poética, existe en su lírica la presencia de la estética clásica, influencia de su estancia en León y la formación recibida por su preceptor el presbítero Ramón Valle; periodo en el que publicó a los diecisiete años sus primeras composiciones poéticas (*Vid.* Zaitzeff, en Campos, 1983, 3). Pero, si algo hay que destacar por sobre la variados recursos temáticos de su poesía es la presencia de los sentidos, predominando el de la percepción visual de la luz y el color, los cromatismos y las texturas; ya desde sus primeras composiciones este rasgo está presente. Completa esta apreciación, la que se genera ante la admiración visual de la figura femenina.

[...] Su poesía es definitivamente de filiación modernista en temática y estilo. Incorpora todos los motivos característicos del mundo pagano-panteísta que tanto atraía a los modernistas. Además, Campos comparte con ellos el ideal parnasiano de la perfección formal valiéndose de moldes tradicionales y modernos pero sin aventurarse jamás en innovaciones métricas. Así, pues, escribe una poesía cincelada con cuidado y rigor que revela su alto concepto de arte. Sus extensas lecturas se reflejan en un vocabulario selecto y pulcro que no menosprecia el uso de vocablos típicamente mexicanos. Sus concesiones al modernismo de escuela se observan también en su marcado gusto por el exotismo [...] igual que en la obra de otros tantos poetas de la época, lo exótico se relaciona con lo erótico-sensual (Zaitzeff, 2003, 5).

## II. La prosa

Los recursos mediáticos a partir de la República Restaurada (1867-1876) se resumían a lo que la prensa difundía (almanaques, boletines, publicaciones periódicas, gacetas y folletos, principalmente);

es decir, el medio de difusión aventajado durante la segunda mitad del siglo XIX fue la prensa periódica. Esto obligó a productos literarios de gran extensión, como la novela, que estuvieran condicionados para editarse por entregas en la modalidad de folletín. La novela fue el género que representó el esplendor de la expresión literaria romántica. Durante el siglo XIX, producto del romanticismo social y, antes que eso, de la mirada y recuperación del pasado, tiene cabida la novela histórica, de la que dejara huella profunda y toda una escuela Walter Scott. Compite con la producción histórica la novela sentimental. Sin embargo, el descubrimiento de un género narrativo diferente que encerraba en cada entrega un efecto, el cual no estaba condicionado a una próxima continuación, fue el cuento el cual satisfacía las exigencias de la modernidad desde el punto de vista de las necesidades de la natural evolución escritural.

La poética del cuento comienza a definirse a fines del siglo XIX. Pero también es útil reconocer que por aquellos años surgían corrientes literarias que lo impulsaron notablemente. Es un hecho establecido que el modernismo, en la prosa, prefirió la narración breve. El escritor modernista, sin pretenderlo quizá, impuso al relato las economías severas del lenguaje poético e hizo que el cuento gravitara hacia un foco capaz de producir la dilatación imaginativa que caracteriza al poema (Puppo-Walker, 1973, 12).

Resulta interesante observar, cuando aún los lazos consanguíneos entre el poema y el cuento eran estrechos, de tal manera que, por ejemplo, en la medida en que en el poema el yo lírico se volcaba en él, esta perspectiva se refleja en la narración breve decimonónica; entre el poema y la narración breve, las fronteras se diluían. Como si fuera una condición, narrar a título personal, el narrador da cuenta de su entorno tal y como si tomase prestados los recursos del relato autobiográfico o epistolar. El aspecto más importante que resulta pertinente resaltar es que para el escritor modernista, no era precisamente el género lo que le preocupaba; por ejemplo,

“Para Darío, sobre todo en su primera época, escribir, en verso o en prosa conducía a un mismo fin: la invención de un nuevo idioma poético” (Muñoz, 1973, 54).

Hacer referencia a Rubén Darío no es casual, representa la actitud del escritor modernista, lo mismo podría decirse de Manuel Gutiérrez Nájera. La actividad como narradores de los escritores modernistas “nace y crece tan unida la obra del poeta como del periodista. Es natural que, a menudo, lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo” (Lida, *Apud.* Muñoz, 1973, 55).

En gran medida, particularmente, el cuento obtuvo grandes beneficios en tanto que se fueron afinando las exigencias de tal modo que se hermanó al texto breve como la poesía, la crónica, el artículo y el ensayo, géneros periodísticos que lograron alcanzar aspectos definidos dentro de la brevedad y concisión. Julio Torri y Ramón López Velarde dejaron grandes testimonios de este ejercicio de la brevedad y la concisión hasta llegar a la narrativa breve del siglo XX que demanda una competencia lectora que sea capaz de llenar espacios que se alternan en un juego de intertextos, o sugerencias, hasta extrapolar la transgresión de su antecesor decimonónico.

### a) El cuento

Como quedó señalado, la difusión impresa había quedado monopolizada por las publicaciones periódicas. La pregunta es ¿qué tanto determinó esta condición para que se diera el auge del cuento? El calado de la novela significaba una embarcación de gran peso que surcaba aguas profundas. El narrador se halló frente a la disyuntiva de lograr un impacto de un solo golpe o hacer larga la espera por medio del suspenso como aliado en la novela de folletín, condición *sine qua non* para que una narración extensa pudiera ser publicada en una publicación periódica.

El ejemplo fundacional fue Edgar Allan Poe, y para ello es ineludible el olfato de Baudelaire quien da su justo lugar al genio de Richmond en el ámbito no solo francés, sino europeo. Dice Baudelaire a propósito de Poe y el cuento: “Entre los dominios literarios donde la imaginación puede obtener los más curiosos resultados y cosechar los tesoros no más ricos ni menos preciosos (pues éstos pertenecen a la poesía), pero sí más numerosos y variados, hay uno que Poe prefiere particularmente, y es el *Cuento*” (Baudelaire, 1963, 890).

Sus virtudes no se dejan esperar, dada la vida agitada de la modernidad: El cuento

[t]iene sobre la novela de vastas proporciones la inmensa ventaja de que su brevedad aumenta la intensidad de su efecto. Esta lectura que puede realizarse de un tirón, deja en el espíritu un recuerdo mucho más poderoso que una lectura quebrada, interrumpida a menudo por el ajetreo de los negocios y el cuidado de los intereses mundanos (*Ibid.*, 890-891).

El caso de Poe no es diferente al de los escritores decimonónicos en Hispanoamérica. Trabajó asiduamente para los periódicos y revistas de la época como el *Graham's Magazine*, la cual le debió a éste ser la revista más influyente y considerada de Estados Unidos. Sin embargo, Baudelaire, quien fungió como el verdadero artífice de la fama de Poe en Europa, no dejó de recalcar que:

[...] los Estados Unidos solamente fueron para Poe una vasta cárcel, que él recorrería con la agitación febril de un ser creado para respirar en un mundo más elevado que el de una barbarie alumbrada con gas, y que su vida interior, espiritual, de poeta, o incluso de borracho, no era más que un esfuerzo perpetuo para huir de la influencia de esa atmósfera antipática. Implacable dictadura de la opinión de las sociedades democráticas; no imploréis de ella

ni caridad ni indulgencia, ni flexibilidad alguna en la aplicación de sus leyes a los casos múltiples y complejos de la vida moral (Baudelaire, en Poe, 1964, 13).

La queja a los editores con los que Poe colaboró se sumaba a la diferencia del genio y del talento, éste se supeditaba a la mercadotecnia, mientras que el otro, que era la auténtica identidad del artista, respondía por las obsesiones y retos del escritor.

[...] por bello que sea el genio de Poe, más le hubiera valido tener solamente talento, ya que el talento se cotiza más fácilmente que el genio. Otro que ha dirigido diarios y revistas, un amigo del poeta, confiesa que resultaba difícil utilizarle, y que se veía uno obligado apagarle menos que a otros, porque escribía con un estilo demasiado por encima del vulgo (*Loc. Cit.*).

La contribución de Poe al cuento se suma a las de Antón Chéjov y Guy de Maupassant. Cuánta consanguinidad aflora cuando de figuras finiseculares se trata. Las identidades se multiplican, ya sea por afanes estéticos o por la asfixia compartida que les provocaba la marcha agigantada de una sociedad altamente urbanizada hacia el horizonte de la industrialización que demandaba hombres mecanizados.

Con Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, amén del ejercicio cuidadoso del lenguaje, el cuento hispanoamericano perfecciona su organización interna.

Y quizás valga la pena señalar que, de las aportaciones de los narradores modernistas, cuentos como “Una esperanza”, “Un sueño”, “El ángel caído”, “Ellos”, “Cien años de sueño” de Amado Nervo son el enlace con la escritura cuentística del siglo XX: “[...] la temática y el desarrollo formal de sus cuentos ilumina con excepcional claridad la evolución de la narrativa modernista hacia otros tipos de ficción” (Muñoz, 1973, 60).

En Hispanoamérica, a la sombra de los narradores modernistas como Darío, Gutiérrez Nájera, Nervo, o el venezolano Manuel Díaz Rodríguez, se forman escritores como Horacio Quiroga, Rafael Arévalo Martínez y Ricardo Güiraldes.

Rubén M. Campos cultivó el cuento a la par de la poesía y la novela. Sus cuentos “siguen dos tendencias: una de índole realista-regional y luego otra más bien inspirada en el naturalismo y el decadentismo francés” (Zaitzeff, s/a, 373). Considerando la asociación al grupo de escritores contemporáneos al que perteneció Campos y de acuerdo a que “[s]us cuentos suelen caracterizarse por un estilo adornado, plástico, de corte barroco” (*Loc. Cit.*), rasgos a los que se asocian los cuentos de Ciro B. Ceballos, José Juan Tablada, Alberto Leduc y Bernardo Couto Castillo, dentro del modernismo; lo que valdría la pena puntualizar es que las temáticas bien pudieron ser naturalistas, decadentistas o, incluso, modernistas, la separación entre los temas y los rasgos escriturales que se debe señalar es que hay una temática, por una parte y, un estilo, por otra.

### b) La novela: *Claudio Oronoz*

Publicada seis años después de *El enemigo* (1900), de Efrén Rebolledo, novela de acusados aspectos modernistas y enclavada dentro del decadentismo finisecular, *Claudio Oronoz* (1906), más allá del canon decadentista, ofrece referencias que tienen relación con algunos aspectos que, por ejemplo, Ángel de Campo señalaba:

Como si confirmaran la idea de Saint John Perse de que el poeta es la mala conciencia de su tiempo, los escritores son los primeros en cuestionar las bondades de la fiesta interminable del progreso. En una crónica titulada “En los llanos”, Ángel de Campo retrataba esa tierra baldía donde nada podía sembrarse, donde sólo podía surgir el vicio y el abandono (Quirarte, en Clark y Curiel, 2002, 194).

La conciencia decadentista del grupo formado en torno de la *Revista Moderna* y *Revista Moderna de México*, no es sólo la influencia del movimiento europeo, particularmente francés, hay una conciencia de época que amalgama el entorno y el contexto:

[...] Rubén M. Campos, en *Claudio Oronoz*, habla de la Ciudad de los Cinco Lagos Muertos, causante indirecta de la muerte de su personaje, enfermos de tisis. [...] La visión apocalíptica de la novela de Campos aparece constantemente en la prensa desde principios de siglo. Una de las causas principales de las polvaredas de la capital mexicana había, efectivamente, sido la desecación de sus cinco lagos. En *El Universal* aparece el artículo “El polvo y la muerte”, que da noticia de la calamidad sobre la cual meditaba Campos (*Ibid.*, 192-193).

Realismo, naturalismo, simbolismo, decadentismo, conviven simultáneamente en la producción literaria mexicana; el otro extremo de la actitud decadentista es el naturalismo que deja también su testimonio de una ciudad que ostenta dos polos diametralmente opuestos generados durante el porfiriato:

Heriberto Frías, Luis G. Urbina y Ángel de Campo dejan testimonio de una niñez obligada a la mendicidad, la prostitución y el alcoholismo. [...] Jenaro, el niño lazarillo en la *Santa* de Federico Gamboa, sintetiza la odisea de los niños de la calle que adquieren su acelerado aprendizaje de la vida como oficio áspero, como un combate donde sólo sobreviven los más aptos. Heriberto Frías, por su parte, en las crónicas de *Piratas del boulevard* hará el aguafuerte de los que llama “nuevos monstruos” urbanos: niños mariguanos y vendedores de pornografía, niñas que atienden cervecías u ofrecen su cuerpo al mejor postor (*Ibid.*, 193).

*Claudio Oronoz*, como se dijo, apareció hacia 1906; de los tres estudios contemporáneos a su publicación (Tablada, Henríquez

Ureña —ambos publicados en la *Revista Moderna de México*— y Jesús Villalpando —*Savia Moderna*—) Zaitzeff concluye que los tres “expresan su admiración por su estilo elegante y el espíritu vital de la obra sin dejar de señalar al mismo tiempo fallas, en particular cierta prolijidad y desigualdad en la narración” (*Loc. Cit.*). No obstante la narración se fragmente a partir de las diferentes voces narrativas, antes que un desacierto se trata de una intencionalidad destinada para distinguir a través de la forma y de efusiones poéticas voces como cuando el narrador permite que Claudio Oronoz se manifieste directamente en el relato.

La novela de Campos refleja a un escritor artífice que pone especial atención en la sintaxis, estructura de una prosa plástica y pulida en reflejo de un modernismo que va dejando su esplendor, y en sus últimos destellos revela su ocaso triunfal.

Si de algún modo en algo se puede sintetizar la trayectoria de la poética de Campos es que destaca fundamentalmente la prosa, y que el cultivo de la lírica le sirvió de laboratorio alquímico para ofrecer una escritura que, a fin de cuentas, es la esencialidad de su poética. La prosa de Campos es típica de la novela modernista y se caracteriza, sobre todo, por estar dentro de la poética del decadentismo finisecular.

## Conclusión

Después del resumen detallado que José Luis Martínez hace de los colaboradores de la *Revista Azul*, con lo cual se demuestra la cobertura que tenía en todos los países de habla hispana, principalmente; concluye que: “En años de comunicaciones precarias, parece una hazaña esta circulación que lograron establecer los modernistas para conocerse y leerse entre sí, y divulgar sus obras en las revistas literarias” (*Vid.* Nota 2 de este artículo). Lo que hay que destacar es la universalidad perseguida y lograda del modernismo

al incorporarse a la actualidad europea de su tiempo, a la lucha con los representantes de las generaciones anteriores a través de polémicas sustentadas en un conocimiento de causa y no a través de meras poses. Por medio de la traducción de autores europeos de la época (franceses fundamentalmente) y de la configuración de un canon propio llegan, incluso, a la devolución de las carabelas a la madre patria, pues no hay que olvidar que el modernismo creó admiración y adeptos en España.

Sin el menoscabo de otras figuras literarias, cabe señalar que destaca la de Charles Baudelaire y los postulados del simbolismo, por lo que, resulta muy interesante que los escritos no sólo de éste sino los de los artistas relacionados de una u otra forma con el simbolismo, no se privilegia en ellos un arte u otro, un género u otro, creándose una estética de modernidad y renovación. El modernismo tiene sus méritos propios y lo mismo sucede con el decadentismo, movimiento que en México no consistió en emular la decadencia y el mal de fin de siglo; sino que en una suerte de denegación, el escritor decadentista denuncia y protesta enérgicamente en contra de la mecanización del hombre por medio de la fuerte conformación de las ciudades industriales. El mérito del decadentismo no reside en el señalamiento de la deshumanización del hombre por la máquina, sino por el esmerado manejo del lenguaje donde de alguna manera puede apreciarse el surgimiento de un cierto barroquismo renovado. El escritor finisecular cultivó la poesía, el cuento, la novela y la crónica, tal es el caso de Rubén M. Campos. El mejor testimonio de su práctica escritural, a mi juicio, es su novela *Claudio Oronoz*. En ella puede observarse la voluntad de poner en juego diferentes motivos retóricos y estilísticos; del privilegio que practica desde la exploración visual en el cuento, hay aquí una constante inclinación hacia los valores cromáticos. En *Claudio Oronoz* se ofrece una madurez constatada desde el momento en que se contrarresta el descuido y la pobreza del relato

naturalista, ya no digamos del costumbrista, y se perfila como novela decadentista que imita, en buenos términos, a su antecesora francesa *Al revés*, de Joris Karl Huysmans.

En muchas ocasiones las fronteras entre el relato de ficción y la crónica permeaban, testimonio de ello es que cuando se aludía al libro que retrata la atmósfera de la bohemia en *El bar; la vida literaria de México en 1900* (texto que había permanecido inédito hasta 1996); en su momento, los contemporáneos de Campos que no conocieron la obra terminada se refirieron al texto con el nombre de novela. En realidad, el aspecto que dio origen a la distinción entre relato y crónica comenzó al darse un mínimo de acción.

Cuando Campos hace acto de presencia en el escenario de la Ciudad de México, el modernismo ya se ha afirmado como movimiento, el grupo constituido en torno de la *Revista Moderna* ha escrito su obra más representativa. Así, Rubén M. Campos consolida la sensibilidad estética del decadentismo en el auge del modernismo con su novela *Claudio Oronoz*. La bohemia, como la atmósfera en la que estuvieron inmersos los decadentistas, fue tan sólo el espacio que le diera marco a una actividad de gran trascendencia como lo fue el ejercicio literario que iba en pos de la renovación del lenguaje, de la escritura y de los asuntos en los que se debatía el rechazo al naturalismo, al positivismo y a la academia de los que tanto se quejara Gutiérrez Nájera (*Vid.* Artículos del Duque Job en Clark y Zavala, 2002, 3-105) en tanto que no ofrecían nada más que la descripción ordinaria sin mayores ambiciones creativas, estéticas. Rubén M. Campos demuestra que se ha incorporado al devenir de las letras en la Ciudad de México, y como testimonio queda, principalmente, *Claudio Oronoz*; novela en la que hay que poner especial atención, aparte de la novedad de los recursos empleados en su forma, también en su virtudes sintácticas como uno de los retos que intenta el modernismo con el objetivo de obtener una alta riqueza expresiva.

## Hemerobibliografía

- Alberti, Rafael, 1987, “Prólogo”, en Charles Baudelaire, *Diarios íntimos*, Premiá (La nave de los locos 53), México.
- Baudelaire, Charles, 1963, *Obras completas*, 2ª ed., Aguilar, México.
- Baudelaire, Charles, 1964, “Edgar A. Poe, su vida y sus obras”, en Edgar Allan Poe, *Narraciones completas*, 3ª ed., Aguilar, Madrid.
- Campos, Marco Antonio, 1979, en Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Premiá (La nave de los locos 27), México.
- Campos, Rubén M., 1896, “A Manuel Gutiérrez Nájera”, *Revista Azul*, t. IV, núm. 15, 9 de febrero.
- Clark, Belem, 2004, “Prólogo”, en Gutiérrez Nájera, Manuel, *Por donde se sube al cielo*, prólogo y edición de Belem Clark, Factoría (La Serpiente Emplumada), México.
- Clark, Belem y Fernando Curiel, 2002, *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*, UNAM, México.
- Clark, Belem y Ana Laura Zavala, 2002, *La construcción del modernismo* (antología), UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), México.
- Cohen, J. M., 1963, *Poesía de nuestro tiempo*, FCE (Breviarios 171), México.
- Díaz Dufoo, Carlos, 1895, “El fundador de la *Revista Azul*”, tomo II, núm. 15, México, 10 de febrero.
- Lida, Raimundo, en Muñoz, Antonio, 1973, “El cuento modernista”, en Enrique Puppo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, núm. 3, Madrid.
- Martínez, José Luis, 1979, *Unidad y diversidad de la literatura Latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México.
- Moréas, Jean, “Manifiesto simbolista”, en Nathalia Brodskaja, 2007, *El simbolismo*, Númen, México.

- Muñoz, Antonio, 1973, “El cuento modernista” en Enrique Puppo-Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, núm. 3, Madrid.
- Nervo, Amado, 2002, “Los modernistas mexicanos. Réplica a Victoriano Salado Álvarez”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, *La construcción del modernismo* (antología), UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), México.
- Phillips, Allen W., 1972, *La prosa artística de Efrén Rebolledo*, (discurso de ingreso en la Academia Mexicana de la Lengua), Institute of Latin American Studies (The University of Texas at Austin), Texas.
- “Protesta de los modernistas”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, 2002, *La construcción del modernismo* (antología), UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), México, pp. 333-337
- Puppo-Walker, Enrique, 1973, “Prólogo”, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Castalia, núm. 3, Madrid.
- Quirarte, Vicente, “La ciudad de la *Revista Moderna de México*”, en Belem Clark y Fernando Curiel, 2002, *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*, UNAM, México.
- Schulman, Ivan A., 2002, *El proyecto inconcluso; la vigencia del modernismo*, UNAM / Siglo XXI, México.
- Speckman, Elisa, “La prensa, los periodistas y los lectores”, en Belem Clark y Fernando Curiel, 2002, *Revista Moderna de México, 1903-1911. II. Contexto*, UNAM, México.
- Tablada, José Juan, “Notas de la semana”, en Belem Clark y Ana Laura Zavala, 2002, *La construcción del modernismo* (antología), UNAM (Biblioteca del estudiante universitario), México.
- Zaitzeff, Sergei, en Rubén M. Campos, 1983, *Obra literaria*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato.
- \_\_\_\_\_, “Mas [sic] sobre la novela modernista: Claudio Oronoz de Ruben [sic] M. Campos”, *Anales de Literatura Hispánica*, s/a.

# La voz del amauta en el poema *Llamado a algunos doctores* (*Huk Doctorkunaman Qayay*)

Rolando Álvarez  
Universidad de Guanajuato

## Resumen

En este trabajo, se pretende establecer, algunas relaciones que el poema de José María Arguedas, *Llamado a algunos doctores*, construye con determinados rasgos del pensamiento mostrado por el autor en *Todas las sangres*, *Los ríos profundos*, *Warma Kuyay* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; así como en la mesa redonda sobre *Todas las sangres* de junio de 1965. Se intenta encontrar, en la voz poética, la voz del amauta, en la forma en que el poeta expresa su relación con la naturaleza y con lo divino.

Palabras clave: quechua, doctores, tierra, muerte, palabra.

## *Abstract*

*This paper seeks to establish some relationships that the poem of Jose Maria Arguedas, Llamado a algunos doctores, established with certain features of the thought expressed by the author in Todas las san-*

gres, Los ríos profundos, Warma Kuyay and El zorro de arriba y el zorro de abajo; *as well the roundtable of june of 1965 about Todas las sangres. It tries to find the poetic voice in the voice of amauta in the way the poet expresses his relationship with nature and the divine.*

*Keywords: quechua, doctors, earth, death, word.*

[Escuchar, leer fonéticamente]

El 25 de junio de 1965 tuvo lugar, en el Instituto de Estudios Peruanos, la mesa redonda *Todas las sangres*, con la participación de José María Arguedas y siete autoridades de la crítica literaria y las ciencias sociales: Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano y Sebastián Salazar Bondy.

En su edición del 3 de julio de 1966, el *Suplemento dominical* del diario limeño *El comercio*, publicó el texto en castellano del poema *Llamado a algunos doctores*, de José María Arguedas; en la edición del mismo suplemento correspondiente al día 17 de ese mes, se publicó la versión en quechua.

A más de 40 años de estos acontecimientos y en el marco del centenario del nacimiento de José María Arguedas y bicentenario de la Revuelta de Tacna; volver a la lectura de este poema resulta de angular significación en el horizonte del revisionismo crítico centrado en la obra del andahuaylino, pues su texto bien puede considerarse una declaración de principios en el que se sintetiza la esencia de su quehacer y, a la vez, un acto de fe en la historia venidera del Perú (lo cual, cobra significado particular, ante los acontecimientos políticos dados en el Perú en los últimos años del siglo XX y esta primera década del XXI).

*Llamado a algunos doctores*, se encuentra en un punto de la producción arguediana donde se refleja el sentimiento de esperanza

con que concluye *Todas las sangres* y a la vez se proyecta sobre el sentimiento trágico de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Manifiesto integral de la naturaleza del artista, afirmando su Ser andino en una dimensión cósmica, pero inexorablemente inmerso en una “inmediatez social de dominación”, como ha llamado Alberto Escobar, a la sociedad peruana que conforma el contexto en que se debate la identidad de Arguedas. En el discurso: *No soy un aculturado*,<sup>1</sup> intenta resolver este conflicto que nutre a *Los ríos profundos* y aparece con anterioridad, tormentoso, en *Warma Kuyay*. Por otro lado, es la causa de la doble identidad lingüística de sus obras y de su mundo personal *histórico-ficticio*, dualidad que ha venido exhibiéndose como una constante definitoria de su estética, a lo largo de su obra literaria e ideológica, a través de a su trabajo de etnografía, quedando como un intento permanente de síntesis, hasta la inconclusión de su última novela.

El quechua escrito de Arguedas, tiene en el castellano una sombra perenne, acusando la subsistencia conflictiva entre ambas lenguas, pero también las dualidades, no menos espinosas, de indio y blanco, sierra y costa, tradición y progreso; dualidades en desencuentro y que son el andamiaje sobre el que está montada toda su narrativa. En el citado discurso de 1968, Arguedas afirma categóricamente:

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, exten-

<sup>1</sup> Pronunciado en el acto en que se le entrega el premio Inca Garcilaso de la Vega, Octubre de 1968.

derse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma [...] que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir en realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido (Arguedas, V, 1983: 13-14).

Esta síntesis de “demonio feliz” dará a luz las voces de Ernesto, el niño de *Warma Kuyay*, y Ernesto, el adolescente de *Los ríos profundos*. Voz serena y madura, que en la narrativa llegará a las misturas tanto del quechua con el castellano, como de lo indio con lo cristiano; y se verá transustanciada por medio de la poesía en voz sabia y deífica, sentenciando a manera de un amauta moderno. *Llamado a algunos doctores* no sólo recoge el antecedente narrativo del autor sino que anuncia la voz de *los diarios*, voz en la que *autor-narrador-poeta* se integran rompiendo toda clasificación teórica posible, cabe decir que para José María Arguedas, como para Rafael Alberti, poesía y prosa valen lo mismo. Antonio Cornejo Polar nos dice:

Todavía en 1966 Arguedas escribe un extenso y hermosísimo poema *Llamado a algunos doctores*, cuyo significado pese a girar sobre el tema del oprobioso desconocimiento, desprecio y dominio que dentro del contexto nacional sufren los hombres andinos, en especial los indios, y sobre la sistemática destrucción de los valores culturales del pueblo quechua, termina con una reafirmación de la fe en la excelcitud de esos valores y en su capacidad para resistir, durante siglos, las más fuertes y alevosas agresiones (Cornejo Polar, 1997: 230).

La mesa redonda *Todas las sangres*, en el Instituto de Estudios Peruanos, es un factor determinante en este poema, la réplica que

en especial hace Henri Favre a la novela y al propio autor, adquiere tintes de conclusiva. No voy a ahondar en el tema de la mesa redonda,<sup>2</sup> pero es necesario citarla por su peso específico en relación al poema. Producto de esta crítica es la carta donde Arguedas se nos presenta desolado, esta desolación será un sentimiento que sólo a través de la palabra puede conjurarse porque su causa está también en las palabras, el mundo en que se ha construido, como hombre y como artista, es un mundo sustentado en palabras y sólo otras palabras pueden vulnerarlo y éstas son las que, según él, en ese momento se vierten “críticas censoras”, sobre la novela de los *Aragón de Peralta y Rendón Wilka*; escribe el 23 de junio de 1965:

Creo que hoy mi vida ha dejado por entero de tener razón de ser. [...] casi demostrado por dos sabios sociólogos y un economista, también hoy, de que mi libro *Todas las sangres* es negativo para el país, no tengo nada que hacer ya en este mundo. Mis fuerzas han declinado creo que irremediablemente.

[...] Me voy o me iré a la tierra en que nací y procuraré morir allí de inmediato. Que me canten en quechua cada cierto tiempo donde quiera se me haya enterrado en Andahuaylas, y aunque los sociólogos tomen a broma este ruego —y con razón— creo que el canto me llegará no sé a dónde ni cómo.

[...] Siento algún terror al mismo tiempo que una gran esperanza [...]. Y quizá haya para el hombre en algún tiempo la felicidad. El dolor existirá para hacer posible que la felicidad sea reconocida, vivida y convertida en fuente de infinito y triunfal aliento [...]. (El quechua será inmortal, amigos de esta noche. Y eso no se mastica, sólo se habla y se oye) (ed. en Escobar, 1985: 67-68).

Cuatro elementos de esta carta son fundamentales para el posterior poema: tierra, muerte, canto y lengua quechua.

<sup>2</sup> Alberto escobar editó el texto de la mesa y las cartas que le sucedieron en 1985, bajo el sello del IEP.

El valor de las palabras, esas palabras que confrontan su mundo y parecen derribarlo, están subsumidas en el primer verso del poema: “Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor” y lo reitera dos veces más, una en el segundo verso: “Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos...” y en la sexta línea: “Dicen que algunos doctores afirman eso de nosotros...” (Arguedas, V, 1983: 253).<sup>3</sup> El acto de decir, expresado en la tercera persona del plural, adquiere dimensiones fantasmagóricas, terribles: *ellos dicen*. ¿Quiénes son ellos? ¿Qué doctores? ¿Qué colectivo anónimo pero omnipresente? Una voz poderosa con pretensiones de omnisciencia: Fuente Obejuna letrada e inquisitorial. Del paso de la carta de 1965 donde puntualiza “dos sabios sociólogos y un economista” a esta voz magna del poema “dicen”; media un trance creciente de desilusión ante la realidad peruana en decadencia, en franca pérdida de su memoria histórica, en el *Suplemento Dominical* de *El comercio*, edición del 7 de diciembre de 1969, nos recuerda Antonio Cornejo Polar, que Arguedas escribe poco antes de su muerte:

En las últimas exposiciones de arte popular peruano comprobamos con desconsuelo pero sin agobio abrumador cómo se ha extinguido para siempre la producción del “Toro” llamado de Pucará, la del auténtico, del antiguo, de aquél que le dio prestigio nacional y luego universal al arte indígena peruano (cit. en Cornejo Polar, 1997: 231).

Para 1966, como ya se ha visto, aún permanece recuperada, en su ánimo, la voz de Rendón Wilka que parece resonar con vida como si el capítulo final de *Todas las sangres* quedara suspendido, en eco, en la historia del Perú, decretando:

<sup>3</sup> Todas las citas de *Llamado a algunos doctores* se hacen de esta edición y en lo sucesivo no será anotada.

Aquí, ahora en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar el sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí, en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar a la patria, señor. Ahí está; parece muerta. ¡No! El pisonay llora, derramará sus flores por la eternidad de la eternidad, creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría. El fusil de fábrica es sordo es como palo; no entiende. Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán (Arguedas, IV, 1983: 455).

En la línea octava del poema, esa voz omnisciente y fantasmagórica, letrada y doctoral, se minimiza cuando el poeta exclama: “Que estén hablando, pues; que estén cotorreando si eso les gusta”. El término *cotorreando*, verbo y adjetivo, como una carta superior en un juego de naipes, viene a conjurar la voz de los doctores, incluso a frivolarla. Dará pie al poeta para contrastar la naturaleza de su propia voz, desde la esencia misma que lo constituye, con la voz de los doctores y evidenciar en ello la artificial sustancia que los integra o al menos que integra su “doctoralidad”. Habrá que entender el término *doctores* no sólo como un grado académico en ostentación, sino como la visión de mundo y el Ser, impositivos, de “los cercadores” de la nación indígena. El claroscuro que Arguedas va a establecer entre su Ser integrado a la naturaleza y el Ser doctoral integrado al artificioso progreso mecanizado, es la afirmación de esos contrarios que líneas arriba se mencionan y que en el poema juegan un intento, por parte del poeta, no de descalificación sino, paradójicamente, de unidad. Resulta importante destacar que Arguedas no es, bajo ninguna circunstancia, un revanchista, sino un promotor de la *covivencia*, no de la *convivencia*, como se verá en este poema<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Para una mayor perspectiva de mi posición sobre este punto en la obra de Arguedas

Dos puntos tenemos ya en perspectiva, la relación de contrarios: *naturaleza-artificio* y *covivencia-convivencia*. Leemos en las líneas doce a catorce del poema:

[...] ¿De qué están hechos mis sesos? ¿De qué está hecha la carne de mi corazón?

Los ríos corren bramando en la profundidad. El oro y la noche, la plata y la noche temible forman las rocas, las paredes de los abismos en que el río suena; de esa roca están hechos mi mente, mi corazón, mis dedos.

Aquí está evidenciada la cosmicidad de la esencia del poeta al relacionarse, de manera consustancial, con su paisaje originario (evidentemente el Ande); roca, río, oro y plata (apariciones de lo profundo y entrañado subterráneamente) y la noche temible en oposición cardinal y celeste, prolongándose recíprocas, dando esencia y accidente al Ser del poeta; la misma noche que aparece en *Warma Kuyay* ¡temible!: “[...] la cabeza del Chawala: el cerro, medio negro recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda. Daba miedo por las noches; los indios nunca lo miraban a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando la espalda al cerro (I, 7)”. Y en *Los ríos profundos*: otro cuadro terrible, otro “nocturno de la misma noche”, se figura:

Al anochecer, la luz amarilla ilumina el precipicio; desde el pueblo, a gran distancia, se distingue el tronco rojo de los árboles, porque la luz de las nubes se refleja en la piedra, y los árboles, revueltos entre las rocas, aparecen. En ese gran precipicio tienen sus nidos los cernícalos de la quebrada. Cuando los cóndores y los gavilanes pasan cerca, los cernícalos los atacan, se lanzan sobre las

---

puede verse, de mi autoría: “Todas las sangres en el pensamiento identitario de Hispanoamérica” en *Arguedas centenario, actas del Congreso Internacional José María Arguedas Vida y Obra (1911-2011)*, Academia Peruana de la Lengua, Lima, 2011.

aves enormes y les clavan sus garras en el lomo. El cóndor es inerme ante el cernícalo; no puede defenderse, vuela agitando las alas, y el cernícalo se prende de él, cuando logra alcanzarlo (III, 31).

A la esencia del poeta se opone la circunstancia de los doctores: torpeza, ignorancia y artificialidad es lo que va a caracterizarlos. Si revisamos las líneas trece a diecinueve, veremos que se increpa al “doctor”, se le instruye, acerca de la naturaleza del poeta, asumiendo éste su Ser telúrico, cósmico, animal, vegetal; así, adquiere absoluta identidad diferenciadora, establece los rangos *Tú-Yo*:

¿Qué hay en la orilla de esos ríos que tú no conoces, doctor?  
Saca tu largavista, tus mejores anteojos. Mira si puedes.

Quinientas flores de papas distintas crecen en los balcones de los abismos que tus ojos no alcanzan, sobre la tierra en que la noche y el oro, la plata y el día se mezclan. Esas quinientas flores son mis sesos, mi carne.

Pon en marcha tu helicóptero y sube aquí, si puedes. La pluma de los cóndores, de los pequeños pájaros se han convertido en arco iris y alumbran.

Lentes y helicóptero son artefactos que acentúan la inferioridad del “doctor”, de un *Tú* desbarrancado en el artificial espejismo del progreso, observador tan sólo de lo aparente e incapaz de penetrar con la mirada lo profundo y esencial del mundo: lo mágico en lo natural, donde en abierta oposición sustantiva, se confrontan helicóptero y alas de cóndor, helicóptero y alas de aves pequeñas, lentes y visión profunda. El poema continúa:

Las cien flores de quinua que sembré en las cumbres hierven al sol en colores; en flor se han convertido la negra ala del cóndor y de las aves pequeñas.

Es el mediodía; estoy junto a las montañas sagradas; la gran nieve con lámpas amarillos, con manchas rojizas, lanzan su luz a los cielos.

En esta fría tierra siembro quinua de cien colores, de cien clases,  
de semilla poderosa. Los cien colores son también mi alma,  
mis infatigables ojos.

Queda establecido que al poeta, en cuanto ser cósmico, le corresponde un ámbito mágico y sagrado, en el caso de Arguedas es imperiosa, en este sentido, la presencia de las montañas sacras: los *Apus*, montes nevados de la gran cordillera del norte andino, dioses antiquísimos donde se celebraba el *Cápac cocha*.<sup>5</sup> A partir de este momento, el poema toma un sentido amoroso donde la convivencia, que no es el vivir con el otro como marca la convivencia, sino vivir desde el otro y para el otro, va a cobrar sentido en una dirección *Yo-Tú*. Ahora será el poeta que no con voz docta, sino con voz sabia, ofrece reconstruir en lo esencial al “doctor”. Para ello se establece, como ya se ha visto, la oposición máquina (artificialidad)-hombre (vivencialidad). Pero sobre todo vamos a observar el *tinkuy*, categoría cognitiva del mundo andino, consistente en “el encuentro tensional de contrarios, lo cual desemboca en la búsqueda de reciprocidad, intercambio y diálogo con el otro” (Rodríguez Flores, 2011: 27). El fenómeno del *tinkuy* se va a dar en tres sentidos: el primero cuando el poeta funge como instrumento para la purificación del “doctor”, el segundo cuando es dador de un universo esencial para éste y el tercero cuando lo conmina al encuentro mutuo. Todo sintetizado en un acto amoroso:

Yo, aleteando amor, sacaré de tus sesos las piedras idiotas que te  
han hundido.

El sonido de los precipicios que nadie alcanza, la luz de la nieve  
rojiza que, espantando, brilla en las cumbre; el juego feliz de

<sup>5</sup> *Cápac cocha*, es el rito por el cual se sacrificaban niños, elegidos por su belleza y rango social, con el fin de que se convirtieran en emisarios de su pueblo ante los dioses.

millares de yerbas, de millares de raíces que piensan y saben,  
derramaré en tu sangre, en la niña de tus ojos.  
El latido de miradas de gusanos que guardan tierra y luz; el vo-  
cerío de los insectos voladores, te los enseñaré, hermano, haré  
que los entiendas;  
Las lágrimas de las aves que cantan, su pecho que acaricia igual  
que la aurora, haré que las sientas y oigas.  
Ninguna máquina difícil hizo lo que sé, lo que sufro, lo que del  
gozar del mundo gozo.  
Sobre la tierra, desde la nieve que rompe los huesos hasta el fuego  
de las quebradas,  
Delante del cielo, con su voluntad y con mis fuerzas hicimos todo  
esto.  
¡No huyas de mí, doctor, acércate! Mírame bien, reconócame  
¡hasta cuando he de esperarte?

Ante la docta estupidez, el poeta abre el sencillo y profundísimo saber natural, la sapiencia cósmica a la que se llega a fuerza de vida y no maquinalmente. El saber docto es duro como piedra idiota, el natural es mágico, estético y lúdico. El uno hunde mientras que el otro construye.

Termina este momento del *tinkuy* con la invitación al acercamiento, ya pasó la dación salvadora, ahora sigue el encuentro del *Tú-Yo*. El connotado antropólogo peruano Luis Millones, define el *tinkuy* como: “la unión o encuentro de opuestos que produce una nueva entidad”. Y agrega: “*Tinkuy* implica también cierto contexto de violencia” (Millones, parr. 19-22). Efectivamente la propuesta del poeta es la de encontrarse para lograr una unidad del *Tú-Yo*, en un *Nosotros*; realización plena del *tinkuy*. Deriva de este término el de *tincukmayo*, que significa ‘junta de dos ríos’; metafóricamente, bien puede ser, esa unión a la que se aspira en el poema: unión de accidentes en una esencia. Este momento del poema (líneas 43 a 53), inicia proponiendo acciones recíprocas entre el poeta y el

doctor, pero inmediatamente retoma la voz poética su postura de dador y salvador, aún más, de reconstructor de la esencia del doctor, al que vuelve a presentarse encerrado en su mundo maquinal y enfrentado al mundo abierto de la naturaleza, en la que el poeta dispone de los elementos de salvación:

Acércate a mí; levántame hasta la cabina de tu helicóptero. Yo te invitaré el licor de mil savias diferentes; la vida de mil plantas que cultivé en siglos, desde el pie de las nieves hasta los bosques donde tienen sus guaridas los osos salvajes.

Curaré tu fatiga que a veces te nubla como bala de plomo; te recrearé con la luz de las cien flores de quinua, con la imagen de su danza al soplo de los vientos; con el pequeño corazón de la calandria en que se retrata el mundo; te refrescaré con el agua limpia que canta y que yo arranco de la pared de los abismos que tiemplan con su sombra a nuestras criaturas.

¿Trabajaré siglos de años y meses para que alguien que no me conoce y a quien no conozco me corte la cabeza con una máquina pequeña?

Aquí la figura del poeta adquiere una dimensión máxima, no sólo como un ser cósmicamente integrado sino como un ser intemporal, capaz de rehacer al hombre “retórico”, que está dado en la imagen del doctor, de la misma manera como ha contribuido, en su papel de labriego, a la construcción de paisaje de la naturaleza. En el siguiente momento del texto podemos decir que vamos del *tinkuy* al *tincukmayo*, que no es otra categoría, sino una forma específica de encuentro y fusión (*Tú -Yo* en *Nosotros*):

No, hermanito mío, No ayudes a afilar esa máquina contra mí; acércate, deja que te conozca; mira detenidamente mi rostro, mis venas; el viento que va de mi tierra a la tuya es el mismo; el mismo viento respiramos; la tierra en que tus máquinas, tus libros y tus flores cuentas, baja de la mía, mejorada, amansada.

Que afilen cuchillos, que hagan tronar zurriagos; que masen barro para desfigurar nuestros rostros; que todo eso hagan.

No tememos a la muerte; durante siglos hemos ahogado a la muerte con nuestra sangre, la hemos hecho danzar en caminos conocidos y no conocidos.

Sabemos que pretende desfigurar nuestros rostros con barro; mostrarnos, así, desfigurados, ante nuestros hijos para que ellos nos maten.

El encuentro está dado en una relación de equidad, ya no es una convivencia donde la tensión impera, sino que se ha resuelto en una convivencia donde el “nosotros” une destinos porque se comparten los elementos del cosmos: aire y tierra; *el otro*, el que afila cuchillos, queda neutralizado y sólo se escucha la voz poética que habla por todos, que repite sin cesar “nosotros”. Un nosotros que en principio hay que entender representante del colectivo quechua (el que se dirige a Túpac Amaru, como el gran padre, en el poema *Tupac Amaru tantaychisman (haylli-taki)* / Himno canción en quechua: *A nuestro padre creador Tupac Amaru* y que en *Llamado a algunos doctores*, como en sus últimas novelas, habla ya de un pretendido nosotros “peruano”. Nótese que en este momento aparecerá un nuevo juego de oposición: vida-muerte.

No sabemos bien qué ha de suceder. Que camine la muerte hacia nosotros; que vengan esos hombre a quienes no conocemos

Los esperaremos en guardia; somos hijos del padre de todos los ríos, del padre de todas las montañas.

¿Es qué no vale nada el mundo, hermanito doctor?

No contestes que no vale. Más grande que mi fuerza en miles de años aprendida; que los músculos de mi cuello en miles de meses, en miles de años fortalecidos, es la vida, la eterna vida mía, el mundo que no descansa, que crea sin fatiga; que pare y forma como el tiempo, sin fin y sin precipicio.

Presenciamos el *tincukmayo*, que se sella con el reconocimiento del otro como un hermano: “No, hermanito mío...” dice el poeta al doctor y lo reitera cuando le pregunta: “¿Es qué no vale nada el mundo, hermanito doctor?” Evidentemente, si aceptamos esta figura del pensamiento andino, lo que el poema nos da es la posición vital de Arguedas frente al mundo que le ha sido dado vivir y su incansable hacer para impactar, con su palabra, en la historia. No de pasar a la historia, ¡cuidado!, sino de hacer la historia. Y la historia que está por hacerse en el Perú, desde la perspectiva arguediana, es la que se construirá cuando “todas las sangres” estén en un momento de equidad frente al Estado, no en un estadio hispánico dominador de mestizaje, sino cada una de las sangres en su naturaleza, jugando el papel que le toca en la historia de esta nación. Para Arguedas, nada de ello será posible sin que se reconozcan unas a otras como interlocutores históricos válidos. Cuando no tenga sentido la pregunta formulada en *El sexto*: ¿cuál es la diferencia que hay entre estos señores y los cholos e indios para quienes toda la miseria es considerada legítima a su condición de indios y cholos? Cuando resulte obsoleta la aseveración: “No se puede en este mundo mantener por siglos regímenes que martirizan a millones de hombres en beneficio de unos pocos y de unos pocos que han permanecido extranjeros durante siglos en el propio país en que nacieron” (Arguedas, III, 1983: 274). De allí su exigencia en que “los doctores” (que también construyen y empoderan regímenes) sean capaces de ver “el Perú profundo del Ande y la mirada del indígena”. Y la mejor manera de contemplarlo es desde el estado *cósmico-mágico* de su paisaje natural y desde la expresión más íntima de su espíritu contenida en su arte. Con este reconocimiento el pueblo indígena del Ande y el propio Arguedas, inmerso en él, lograrán hacer valer su palabra convertida en acto histórico. La preocupación por la actualidad histórica del Perú es el gran tema de *Todas las sangres* y lo es también del *Llamado a*

*algunos doctores*, la unidad nacional vista como las diferencias en diálogo y no diluidas unas en otras. En el primer encuentro de narradores peruanos celebrado en Arequipa en 1965, Arguedas se manifestó en este sentido:

El Perú está ahora debatiéndose, en este momento el mundo se debate entre dos tendencias: ¿Qué es mejor para el hombre, cómo progresa más el hombre, mediante la competencia individual, el incentivo de ser uno más poderoso que todos los demás, o mediante la cooperación fraternal de todos los hombres, que es lo que practican los indios? (Arguedas, 1969: 239).

A propósito de estas palabras de Arguedas, William Rowe acota: “Rendón está por la hermandad y en contra de la sociedad darwinista de competencia irrefrenada [...]. Por otro lado una utopía que materializa poderosamente las necesidades humanas es una respuesta a la pesadilla de la historia del Perú” (Rowe, 1996: 99-100). Una vez más el modelo es el indio, en este caso el modelo político-social, Arguedas lo lleva a la palestra de la política internacional y así lo coloca frente a frente, sin minoría alguna, ante el pensamiento “misti” y eurocéntrico. Pero de esta intervención, también debemos desprender el gran postulado arguediano que se formula diciendo: “el indio no es un indio”, es decir que el Indio del Ande (y todos los indios de América), no son eso que el español, el criollo, el “misti doctor” se empeñan en ver;<sup>6</sup> no es tampoco esa “esfinge” de doble personalidad que López Albuja describe en la *Revista Amauta*: “El indio es una esfinge de dos cara, con la una mira el pasado y con la otra el presente, sin cuidarse del porvenir. La primera le sirve para vivir entre los suyos; la segunda para tratar

<sup>6</sup> Vid. “El indio no es un indio: el indigenismo y la narrativa de Arguedas, revisitados” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXXVI, núm. 72, Lima-Boston, 2o semestre de 2010, pp. 205-216.

con los extraños” (López Albuja, 1926: 1). En el prólogo a *Canto Kechwa*, José María Arguedas, escribió:

Hace tiempo que tenía el proyecto de traducir las canciones Kechwas que había oído y cantado en los pueblos de la sierra. En mis lecturas no encontré ninguna poesía que expresara mejor mis sentimientos que la poesía de esas canciones. Además, tenía dos razones poderosas para realizar ese proyecto; demostrar que el indio sabe expresar sus sentimientos en lenguaje poético; demostrar su capacidad de creación artística y hacer ver que lo que el pueblo crea para su propia expresión, es arte esencial. Porque yo también creo que, si bien la creación individual, la creación íntima y profunda de un hombre, logra realizar, a veces, una gran obra de arte, el arte aquel en que se reconoce y se siente toda el alma y la sensibilidad de un pueblo, es el que perdura y el verdaderamente universal (Arguedas, 1989: 21).

Podemos constatar cómo, en este texto, se dibuja con gran claridad la postura de Arguedas, sostenida en el poema a favor de la esencialidad indígena manifiesta en su capacidad creadora y, también, reconocer que el *Yo poético*, es una voz colectiva en *Llamado a algunos doctores*, de allí su intemporalidad. Antonio Cornejo Polar en la *Antología comentada*, publicación de la Biblioteca Nacional del Perú, anota a propósito del motivo de creación del poema, remitiéndonos a la mesa redonda de 1965:

Las relaciones de Arguedas con el sistema académico fueron enriquecedoras pero no exentas de conflictos. Arguedas creía descubrir en algunos casos que desde esa perspectiva no se entendía bien, y hasta se despreciaba, al pueblo quechua. Este poema denuncia errores, reivindica la grandeza de la cultura andina y su fortaleza social y señala la posibilidad de un encuentro fraternal y respetuoso con hombres de otras culturas (Cornejo Polar, 1996: 309).

En 1982, el día 8 de septiembre, otra Mesa Redonda se celebra en torno a la obra de José María Arguedas, esta vez conducida por la viuda del escritor: Sybila Arredondo. Participaron en ella: Antonio Cornejo Polar, Alberto Escobar, Martin Lienhard y William Rowe. La sede fue la Biblioteca Nacional de Lima. En su última intervención Alberto Escobar recordó la mesa redonda de 1965: “Los científicos sociales se dieron maña para destrozarse la obra de Arguedas, ¿por qué? Porque ellos decían que la realidad que pintaba Arguedas no era igual a la realidad real [...]. Él quedó muy dolido y por eso escribió después el poema ‘A los doctores’” (Escobar, 1984: 60). Aquí caben muy bien las palabras del poeta Mario Montalbetti, que para presentar la exposición fotográfica de Roberto Huarcaya, en la sala Luis Miró de Lima (junio 2011), ha escrito: “El lenguaje es ciego, el arte hace ver. Una forma es rompiendo lo que está ahí ante nuestros ojos, porque lo que ‘está ahí’ es el matrimonio falsamente armónico entre la forma y su significación”.

Ya habíamos apuntado la importancia de las palabras en el mundo arguediano, en tanto el andamiaje sobre el que se monta su obra, pero también como el medio que le permite construir su realidad, compleja étnica y emocionalmente; también citamos la importancia de la lengua *kechwa*: Arguedas, en esa bipolaridad cultural que lo determina, decide por el lado del mundo indígena y, como se trasluce en el poema, no sólo por una decisión azarosa de su destino, sino por una razón de superioridad del idioma indígena del Ande. En el estudio previo a *Canto Kechwa* —ya citado—, se demuestra:

Los que hablamos este idioma sabemos que el Kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena, la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza.

El Kechwa logra expresar todas las emociones con igual o mayor intensidad que el castellano. Los mismos principales despreciado-

res del indio, cuando sienten una gran emoción dejan el castellano para hablar en Kechwa, y en ese rato se desahogan con más violencia, como quien habla con sus propias palabras (Arguedas, 1989: 23).

En 1969, Arguedas escribe un artículo que titula *Entre el Kechwa y el castellano*, en donde a decir de Hildebrando Pérez, el autor: “orgullosa, reivindica como suya la lengua quechua, como una manera de expresar su solidaridad, su adhesión al mundo andino” (Pérez, 1991: 91)<sup>7</sup>. En ese artículo, Arguedas, establece razones que nosotros podemos identificar como los elementos fundacionales y fundamentales de su obra, no sólo la literaria sino también la etnológica:

Cuando empecé a escribir, relatando la vida de mi pueblo, sentí en forma angustiante que el castellano no me servía bien. No me servía bien para hablar del cielo y de la lluvia de mi tierra, ni mucho menos para hablar de la ternura que sentíamos por el agua... ni menos aún para decir con toda la exigencia del alma nuestros odios y nuestros amores de hombres [en Pérez, 1991: 92].

El idioma como gran sistema enunciativo y constructor del mundo, la palabra como su núcleo, una relación *esencia-lenguaje*, es la gran premisa comunicativa de Arguedas; en su obra la voz, vista como la expresión cósmica que supera a la estricta acepción lingüística del término, hace que el mundo arguediano sea ante todo expresión: los peñascos, el río, las aves... todo tiene una voz propia y mágica. La del hombre es el canto, por eso Arguedas era tan dado a cantar y a bailar, creció escuchando huaynos con su padre, “abogado de provincias”, con el que conoció los pueblos del Ande:

<sup>7</sup> Sobre el bilingüismo de Arguedas y su circunstancia como kechwa-hablante resulta muy clarificador el texto de Roland Forgues: *Arguedas documentos inéditos*, Lima, Amauta, 1995.

A mi padre le gustaba oír huaynos; no sabía cantar, bailaba mal, pero recordaba a qué pueblo, a qué comunidad, a qué valle pertenecía tal o cual canto. A los pocos días de haber llegado a un pueblo averiguaba quien era el mejor arpista, el mejor tocador de charango, de violín y de guitarra. Los llamaba, y pasaban en la casa toda una noche. En esos pueblos sólo los indios tocan arpa y violín (Arguedas, III, 1983: 28).

Estas sesiones musicales no eran, para el niño José María, un mero espectáculo sino un ritual mágico, de allí que no es inverosímil derivar su atención a la voz (siempre musical) de todas las cosas: “El molle, que en las montañas tibias es cristalino, de rojas uvas musicales que cantan como sonajas cuando sopla el viento...” (60). Y proyecta el sonido de las cosas hacia el idioma quechua: “La terminación quechua *yllu* es una onomatopeya. *Yllu* representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo; música que surge del movimiento de objetos leves” (61) y lleva a la lengua quechua, en canto desde la calandria, la esencia misma del hombre (en este caso de Ernesto de *Los ríos profundos* y por consiguiente del mismo Arguedas):

Cantaban, como enseñadas, las calandrias, en las moreras. Ellas suelen posarse en las ramas más altas [...]. Vuela de una rama a otra más alta, o a otro árbol cercano para cantar. Cambia de tonadas. No sube a las regiones frías. Su canto transmite los secretos de los valles profundos. Los hombres del Perú, desde su origen, han compuesto música, oyéndola, viéndola cruzar el espacio [...]. ¡Tuya!, ¡tuya! Mientras oía su canto, que es, seguramente, la materia de que estoy hecho (133).

Así, la voz del hombre, la originaria, es poética y musical, su naturaleza es correspondiente a la esencia cósmica del mundo andino y

surge del canto; no del canto humano, animal o mineral; sino del Canto; ese que también encontramos, en el otro extremo del paisaje, en la *Bachiana Brasileira 5*, de Heitor Villa-Lobos: *Aria Cantilena*.

A manera de conclusión podemos decir que *Llamado a algunos doctores / Huk Doctorkunaman qayay*, es un poema donde, fundamentalmente, se concentra todo el espíritu del *tinkuy*, patente en la narrativa arguediana, punto clave de la biografía del autor en el que la esperanza está manifiesta y su voz recuperada, en relación a la carta de 1965 dirigida a “los doctores”; también está la sombra de la muerte que se irá corporizando tremendamente en los diarios de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Para Arguedas, el *tinkuy* andino es una propuesta de vida universal, su voz pretende ser como la del *amauta / hamawta*, universalmente magisterial y poética. A partir de un localismo biográfico que está en la base de *Llamado a algunos doctores*, hemos constatado cómo la voz poética proyecta a lo universal del hombre la necesidad del *tinkuy*, de la convivencia de todos los pueblos en la dignidad esencial de los Hombres, así lo encontramos en *Ofrenda al pueblo de Vietnam / Qollana Vietnam llaqtaman*:

¡Sí, hermano vietnamita! Ahora eres tú el pueblo excelso entre los pueblos del Mundo.

Vietnamita, semejante mío. Recibe este pequeño polvo esencia de mi pueblo, como ofrenda. Te lo entrego, con un poco de rubor pero de pie, firme, no de rodillas.

Para siempre firme y de pie, por ti, en tu nombre (Arguedas, V, 1983: 267).

En el funeral de José María Arguedas, sonaron: el violín de Máximo Damián Huamani, el charango de Jaime Guardia, el arpa de Luciano Chiara, las tijeras de Gerardo y Zacarías Chiara y las voces de mujeres de altura cantando un Harawi...<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Vid. César Lévano, *Arguedas, un sentimiento trágico de la vida*, Fondo editorial de la Universidad Inca Garcilaso de la Vega, Lima, 2010.

## Bibliografía

- Arguedas, José María, 1983, *Obras completas*, 5 tomos, Horizonte, Lima.
- \_\_\_\_\_, 1969, *Primer encuentro de narradores peruanos*, Casa de la Cultura, Lima.
- \_\_\_\_\_, 1989, *Canto Kechwa*, Horizonte, Lima.
- Cornejo Polar, Antonio, 1997, *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Horizonte, Lima.
- Escobar, Alberto, 1985, *¿He vivido en vano?*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- \_\_\_\_\_, *Vigencia y universalidad de José María Arguedas* (Mesa redonda), 1984, Biblioteca Nacional de Lima, Horizonte, Lima.
- López Albuja, Enrique, 1926, “Sobre la psicología del indio”, en *Amauta*, núm. 4, Lima.
- Millones, Luis, *El encuentro o tinkuy en textos coloniales andinos*, [www.littlm.umontreal.ca/recherche/publications](http://www.littlm.umontreal.ca/recherche/publications). Consultado el 7 mayo de 2011.
- Rodríguez Flores, Antonio, 2011, “¿Somos todavía! tinkuy y dolor cósmico en «Tupac Amaru Kamaq taytaanchisman», en *Arguedas centenario: actas del Congreso Internacional José María Arguedas. Vida y obra*, Academia Peruana de la Lengua, Lima.
- Pérez Grande, Hildebrando, 1991, “Soledad y subversión en la poesía de Arguedas”, en *José María Arguedas veinte años después*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- Rowe, William, 1996, *Ensayos Arguedianos*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.



# La traducción de los culturemas (Discusión al margen de la traducción de una novela de Guillermo Arriaga)

Olivia Narcisa Petrescu  
Universidad Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, Rumania

## Resumen

En este artículo nos proponemos revisar, sobre una base léxica y fraseológica, la traducción publicada al rumano de la novela de Guillermo Arriaga, *Un dulce olor a muerte*, a partir del análisis de las teorías de la traducción más relevantes en relación con el tratamiento de los elementos culturales (culturemas). En esencia, mediante el uso de las funciones del lenguaje definido por Nord (1994), respecto a las diferencias culturales en la traducción, nuestro objetivo es explorar las diversas prácticas culturales de transferencia, con el fin de centrarse en los aspectos lingüístico-culturales, dentro de la novela mexicana y su traducción, que ambos constituyen nuestro corpus. Por otra parte, tratamos de identificar los principales métodos de traducción que se han aplicado, con el propósito de establecer su porcentaje de uso y debatir sobre su funcionalidad.

Palabras clave: estudios de traducción, elementos culturales (culturemas), técnicas de traducción, idioma, cultura.

### *Abstract*

*In this paper we propose to review, on a lexical and phraseological basis, the published translation into Romanian of Guillermo Arriaga's novel, A sweet scent of death, starting from analysing the most relevant translation theories in relation to the treatment of the cultural elements (culturemes). Essentially, by using the functions of language defined by Nord (1994), regarding the cultural differences in translation, we aim to explore several cultural transfer practices, in order to focus on the cultural-linguistic components, within the Mexican novel and its translation, which both constitute our corpus. Moreover, we attempt to identify the main translation methods that have been applied, with the purpose to establish their percentage of usage and to debate upon their functionality.*

*Keywords: translation studies, cultural elements (culturemes), translation techniques, language, culture*

## Introducción

Conocer las literaturas del mundo, aunque a través de las traducciones, significa descubrir al Otro, y ese mismo descubrimiento está marcado por un profundo interés y curiosidad intelectual y simboliza, según afirma el teórico Michel Ballard (1998: 11-24), el proceso que garantiza preservar la identidad cultural. El presente artículo enfoca distintas teorías actuales en torno a la traducción de los elementos culturales específicos para una sociedad, denominados *culturemas*, partiendo de las visiones funcionalistas que tienen Nord y Agar sobre el papel del lenguaje, con respecto a las diferencias expresivas que se dan entre un texto literario y su respectiva traducción.

Nos proponemos analizar brevemente las teorías que aportaron al tema de la traducción literaria en las últimas décadas, en-

tre otros, Nida (1975), Reiss y Vermeer (1984), Oskaar (1988), Newmark (1988), Berman (1989), Nord (1994), Toury (1995), Hurtado Albir (2004), Molina Martínez (2006), con el fin de evidenciar sintéticamente sus criterios de tratamiento traductológico, su definición y su clasificación, aplicadas a las unidades mínimas portadoras de significado cultural. Tales estrategias y tipologías serán luego empleadas, de manera combinatoria, a nuestro corpus, representado por la novela *Un dulce olor a muerte*, de Guillermo Arriaga, y su versión traducida al rumano por nosotros, y publicada por primera vez en Rumania en el año 2008. Cabe mencionar que hemos considerado oportuno el presente estudio, ya que las cuestiones sometidas a la discusión y la distancia temporal, entre el detallado proceso de traducción y el mismo análisis, marcan pautas críticas para la funcionalidad del texto traducido.

Ante todo, señalamos que la presente investigación reúne dos niveles metodológicos descriptivo-comparativos, porque, por un lado, los ejemplos prácticos abordarán, desde el punto de vista léxico-fraseológico y semántico, algunas de las dificultades más substanciales que intervinieron en el proceso de la transferencia cultural mexicano-rumana, haciendo hincapié en las técnicas de traducción utilizadas en calidad de traductor, a veces situadas al margen de la intraducibilidad; y respectivamente, por el otro lado, trataremos de indagar, en calidad de investigador sobre la traductología, acerca de las relaciones ideológicas que se dan entre las dos lenguas y culturas comparadas, con el propósito de debatir sobre la *adecuación* del tratamiento aplicado a los elementos culturales, además de su repercusión y su funcionalidad en el futuro.

## 2. En torno al corpus propuesto y sus retos literarios implícitos

Traducir significa desplazar espiritualmente la obra de una cultura específica hasta otra cultura de acogida, fenómeno que supone una especie de *traslado* de elementos lingüísticos, culturales, sociales y antropológicos. Por lo general, toda literatura, junto a las demás manifestaciones artísticas y culturales, incluso las no verbales, plantean modelos de realidad propios para una determinada civilización y sociedad. En México, la novela ocupa un lugar peculiar en la cultura, desempeñando tanto un papel crítico, como otro representativo, que atañen a un crisol social muy diverso. Los referentes literarios de la novela *Un dulce olor a muerte* apuntan hacia una atmósfera general que recuerda el aire de *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, mientras que los personajes pertenecen más a la Comala de Rulfo, entre sus apetencias de derrame de sangre y sueños furtivos causados por el bochorno, la muerte y otros dolores en vida, todo salpicado con toques categóricos de humor irónico. Más aun, la ambientación y las voces resultan familiares para los lectores de otra novela firmada por el mismo Arriaga, titulada *Los tres entierros de Melquíades Estrada*. En realidad, casi todos los vínculos intertextuales parecen indicar a otras obras conocidas que exploran ambientes rurales, cuyas dramas e historias demuestran ser universales, aunque pertenecen culturalmente a espacios distintos. Es verdad que la literatura traducida pasa luego a formar parte del acervo cultural propio de lengua de acogida. Por ello, creemos que cualquier traducción desencadena reacciones entre las dos lenguas y culturas que reflejan toda la problemática del proceso de adaptación, debido a una contextualización diferente, que supera la esfera puramente lingüística.

Concretamente, la traducción de las unidades lingüístico-culturales en la novela de Arriaga ha resultado ser un asunto complejo,

que supuso un enfoque funcional y dinámico, e incluyó a menudo escollos en la comprensión total de los sintagmas, denominaciones específicas, frases hechas, modismos o palabrotas que salpicaban el texto original. Ya desde el principio, experimentamos retos significativos debido a la correspondencia escasa entre la cultura mexicana y la cultura rumana. Está claro que la lejanía cultural entre las dos civilizaciones se pone de manifiesto en la dificultad de encontrar equivalencias a cualquier elemento lingüístico castizo.

En primer lugar, apenas se puede hablar de una visión unitaria y correcta de una cultura por parte de la otra, a pesar del fondo latino antiguo, transmitido en épocas totalmente distintas, siglos XVI-XVI y siglos II-III, por el *castellano*, y, respectivamente por el latín vulgar. Asimismo, observamos que muchos signos culturales son inexistentes en la otra cultura, dado el entorno autóctono distinto: en la parte central de México se distingue el substrato cultural maya, zapoteca, otomí, mixteca, huasteca, azteca, entre muchos, mientras que, en el territorio rumano, más uniforme y reducido, contamos con escasas reminiscencias sedimentadas de la cultura tracia del norte, es decir geto-dacia, a la que se añade la latina, eslava, austro-húngara, turca.

Aunque nos referimos a un género literario que suele ser bastante flexible, el de la novela, cuyos elementos lingüístico-ficcionales pertenecen, desde el punto de vista de su naturaleza —metáforas, otras figuras de estilo, aspectos propios de la narración— al mismo ámbito; sin embargo, tanto en el texto original (TO), como en el texto meta de la traducción (TM), el registro sociocultural y las técnicas expresivas varían considerablemente. En este sentido, hay bastante diferencias incluso entre el castellano ibérico y el de México, lo que, a veces, entorpece el proceso de comprensión y búsqueda lingüística, puesto que el idioma rumano carece de cualquier variedad de “ultramar”.

### 3. Traductología y el tratamiento de las unidades culturales

La relación entre traducción y cultura ha sido debatida por muchos traductólogos, sobre todo después de la década de los años ochenta; los traductores bíblicos, Nida, Taber y Margot, siendo los primeros que ahondan en la conexión que se manifiesta entre los dos conceptos, e indagan sobre cuestiones ligadas a la transferencia cultural. De hecho, muchos estudiosos consideran la traducción como un fenómeno de *comunicación intercultural*, entre los cuales destacan Reiss y Vermeer (1984), Holz-Mänttari (1984/1985), Oskaar (1988), Witte (1990).

Casi todos los planteamientos socioculturales que analizan la traducción desde un punto de vista contextual, ponen de relieve el papel de los elementos culturales dentro del proceso de la traducción. En este sentido, Basil Hatim e Ian Mason (1997) definen al traductor como *mediador entre culturas*, dedicando una función especial a la dimensión semiótica, mientras que la escuela de Tel-Aviv (Itamar Even-Zohar y Gideon Toury), junto con la escuela de la manipulación (coordinada por Theo Hermans) y todos aquellos que, en diversos lugares, siguen sus ejes programáticos (como José Lambert, en Lovaina) proponen inscribir cualquier traducción dentro un *polisistema literario*. Por ejemplo, G. Toury (1980/1995) plantea el análisis de la traducción como producto de la transferencia cultural, subrayando su protagonismo en la cultura meta e insiste especialmente en los datos empírico-descriptivos, como punto de partida para todo desarrollo teórico. El nuevo giro en la teoría de la traducción supone un consistente análisis del TM, con el propósito de examinar las relaciones de intertextualidad que mantiene con el TO y, a la vez, con otros textos de la cultura. Más adelante, se pasa del estudio interlingüístico, a otro, que incumbe

la dimensión textual concreta, tal como se manifiesta en el producto mismo, que es una determinada traducción.

Sin embargo, nos preguntamos si semejante saber puramente descriptivo es, en sí mismo, suficiente al final, ya que evita la abstracción de las teorías clásicas, mas deja de lado el problema de la *verdad* de la traducción, es decir, la compleja relación que existe en torno a las obras literarias, expresada mayoritariamente a través del comentario y de la crítica, actividades esenciales para cualquier resultado práctico. Sin duda alguna, en el futuro habrá que desarrollar las correspondencias que se dan entre la traducción y otras reflexiones filosóficas, religiosas, psicoanalíticas, lo que acaso reivindicará cierto regreso a la normatividad, según sostiene Antoine Berman (1989).

Otro factor que hemos tenido en cuenta ha sido la relevancia de tales elementos culturales en el conjunto del texto, o sea, dentro del sistema lingüístico y semiótico, y si éstos desempeñan alguna función real. Tal como insisten Nord (1994) y Agar (1992), cada manifestación textual depende, además de su material lingüístico, de las convenciones y normas de cada cultura. En este caso, los autores citados indican cuatro funciones esenciales que expresan las diferencias culturales en la traducción.

Cuadro 1. Funciones del lenguaje y diferencias culturales en la traducción:

FUNCIONES	DIFERENCIAS ENTRE TO Y TM EN RELACIÓN CON LO SIGUIENTE:
Función fática	Saludos, fórmulas de tratamiento, uso de nombres propios Silencios, pausas convencionales, muletillas conversacionales

Función referencial	Acontecimientos, objetos, fenómenos, hechos, celebraciones sociales Maneras de vivir, comer, vestirse
Función expresiva	Sentimientos, valores éticos y morales verbalizados
Función apelativa	Mecanismos de persuasión, retórica y tomas de postura

Observamos que la primera y la última categoría aluden al carácter altamente funcional de la traducción y señalan lexemas, sintagmas y frases enteras que sirven para iniciar, mantener o acabar el acto de una comunicación, lo más específico del lenguaje conversacional, por lo tanto se circunscribirían básicamente a la esfera de la primera y segunda persona, singular y plural. La segunda y tercera categoría se refieren, de alguna manera, a la relación del individuo con el mundo, incluyendo a todas las personas en singular y plural, en función del discurso literario. Basta con afirmar que ese conjunto de valores, creencias y principios de vida suele ser compartido de modo diferente por cada grupo familiar, social, regional, etc.

En lo que nos concierne, aplicaremos semejante división funcional a nuestros trozos literarios seleccionados del corpus; sin embargo, recordamos que no todos los elementos que conforman la cultura son identificables, a nivel verbal o textual. Consecuentemente, al CUADRO I deberían añadirse las diferencias que atañen al comportamiento para-verbal: gestos y otros aspectos cinéticos, la distancia y las normas de protocolo entre interlocutores, el tono de voz o algunas restricciones mentales de conducta que rigen cada cultura. Todo ello podría debatirse en otra ocasión, un caso idóneo siendo la traducción de las obras de teatro.

Antes de proceder a las propuestas de clasificación de los elementos que configuran, a nivel del idioma, la cultura mexicana de la novela, plantearemos brevemente la finalidad de la traducción.

Según Luciano Nanni (1991), cualquier elemento sociocultural determina y moldea otras tres *voces* obligatorias que actúan como filtros de comprensión, más exactamente, la del autor, la de la obra y la del lector. A primera vista, si aplicamos dichos filtros a la traducción de la novela de Arriaga, observaremos que tanto la cultura mexicana del autor, como la de la obra en sí, influyeron bastante sobre el TM, mientras que la cultura lingüística rumana de acogida ejerció un peso menor a nivel lingüístico, debido a la aclimatación (de)limitada del lector rumano a la atmósfera, de ahí el uso de una metodología distinta a la que deriva de la noción simplista de *equivalencia* o *adaptación*.

En los estudios de traductología, el término *culturema* ha adquirido significados parecidos entre sí y muchas aportaciones teóricas en los últimos cincuenta años, cada una, reflejo de las tendencias de investigación a lo largo de las épocas correspondientes. La relación entre lenguaje y cultura fue definida, a principios del siglo XIX, por Guillermo de Humboldt (1998: 27), considerando que *el lenguaje cuando nombra, de hecho, crea y deja su marca en el pensamiento*. Tal afirmación nos lleva a alegar que la lengua era considerada más una forma de pensamiento que un utensilio de comunicación, al encajar cada cultura dentro del universo semiótico de cierta comunidad, la que compartía los mismos idiomas y formas de pensar. Evidentemente, no hay una relación unívoca entre lengua y cultura, ya que dentro de la misma lengua se pueden dar comunidades diferentes, como es el caso del español y la mayoría de las culturas hispánicas. En cambio, lo que sí cabría examinar es si el alcance de la noción y su integración teórica-metodológica incumben más a los campos en torno a la lingüística y cuáles de ellos (lexicología, fraseología, pragmática) o, más bien, dominios como la antropología, la sociología, la morfología de la cultura o, simplemente, la traductología. Amparo Hurtado Albir recoge

en su libro (2004: 614) diversas teorías y propuestas a ese último tema, de las cuales destacamos las consideraciones siguientes.

En la década de 1960, Catford aludía a la *intraducibilidad cultural* cuando el elemento de la TO no podía encontrar ninguna forma en la TM. En los años ochenta, se puso en circulación el término de *giro cultural* (*cultural turn*, Cfr. Bassnett y Lefevere), que indicaba la fuerte relación social entre los contextos culturales y la traducción, reivindicando la última como un proceso de *comunicación intercultural*. (Berenguer (1997), Reiss y Vermeer (1984), Witte (1987), Hewson-Martin (1991), Katan (1999) etc).

El origen de la definición del término *culturema* no resulta claro. Algunos autores lo atribuyen a Nord (1997: 34), otros a Oskaar (1988) y, en lo que nos atañe, coincidimos con otras opiniones, incluidas las de Nord, Mayoral Asensio o Hurtado Albir cuando afirman que se debe a Vermeer (1983: 8): “un fenómeno social de una cultura A, que es considerado relevante por los miembros de esta cultura, y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A. Otra estudiosa rumana insiste en una definición más práctica y detallada: el culturema sirve para designar un enunciado portador de información cultural o una unidad cultural de tamaño variable en el TO, y tiene que identificarse en el TM bajo forma y tamaño variable” (Georgiana Lungu Badea: 2001). Nosotros añadiríamos que la noción indica la especificidad cultural de un país o región o simplemente de cierto ámbito cultural, siendo una unidad de comunicación, con estructura semántica y pragmática compleja y relevante para dicha comunidad y cuya traducción requiere un estudio y estrategia adecuados en cada caso.

#### 4. Tipología de los culturemas

Una de las cuestiones que se plantean a la hora de traducir es la creación de una tipología (en consecuencia, sería muy conveniente la creación de diccionarios consistentes de culturemas) que destaque los principales rasgos diferenciadores agrupados según sus temas y naturaleza. Los teóricos que recogemos a continuación (Nida, Vlahov y Florin, Newmark, Katan, House, Ramadán, Molina Martínez) representan las aportaciones más destacadas a propósito del tratamiento de los culturemas.

Nida marca el inicio en el estudio y la identificación de los culturemas como problema clave de la traducción ([1945]1975) y en este sentido propuso cinco áreas distintas, retomadas por Margot (1979), las cuales serían las siguientes: diferencias de ecología; cultura matemática; cultura social; cultura religiosa y cultura lingüística. La iniciativa era meritoria entonces, aunque hay apartados coincidentes: por ejemplo, la cultura religiosa no tiene cabida si no forma parte de la cultura social, mientras que la cultura lingüística podría abarcar a todas ellas.

Vlahov y Florin (1970) definieron el concepto de *realia*, refiriéndose a los elementos textuales que indican el color local, y señalaron cuatro tipos: geográficos y etnográficos; folclóricos y mitológicos; objetos cotidianos y elementos socio-históricos. Esta clasificación se centra demasiado en los elementos psico-antropológicos y de índole social-histórica, dejando al lado el sistema semiótico supuesto por la comunicación cultural. También faltan los valores éticos y morales ideológicos actuales. En cambio, otros autores, como Bödeker y Freese (1987) o Koller (1992) utilizan los términos *realia*, pero en sentido más amplio, aludiendo a realidades físicas o conceptuales peculiares de una cultura concreta.

De todas maneras, se abrieron espacios de debate que han culminado en la clasificación de Newmark (1988/1992: 133-146) en

torno a las *palabras culturales extranjeras* —idéntica terminología que Nida—, que destaca las diferencias en los campos: ecología (flora y fauna); cultura material (objetos, productos, artefactos); cultura social (trabajo, ocio); organizaciones, costumbres, actividades, procedimientos y conceptos (políticos, administrativos, religiosos, artísticos); hábitos y gestos. Sobre todo, los dos últimos nos parecen una novedad notable, porque introducen tanto un dominio abstracto relacionado con la semiótica del pensamiento de cada cultura como un fundamento para-lingüístico, imprescindible para cualquier lengua.

Más adelante, House (1977) acuñó los términos *overt* y *covert translation*, —retomados por Ramadán (1991): *traducción patente* y *encubierta*—, para referirse a las traducciones en función de la distancia cultural existente entre éstas y sus textos de origen. En este marco se propone una categoría textual nueva, la “traducción patente —que, en las palabras de Ramadán— no disfruta de la misma condición del TO en el polisistema meta, por estar el TO específicamente ligado a las condiciones socio-culturales del polo de origen”. Como consecuencia, formula House la necesidad de aplicar un “filtro cultural” para la traducción de las marcas culturales, y así se logre a superar las diferencias.

A su vez, Katan (1999: 45-47) clasificó las diferencias surgidas de la información cultural según los factores siguientes: el entorno; la conducta; las capacidades, estrategias y habilidades para comunicarse; los valores; las creencias y la identidad. Su propuesta resulta compleja, aunque hay niveles que no son del todo independientes, ni están totalmente definidos, de manera que la conducta no está motivada por las creencias de una cultura ni por sus valores, mientras que la identidad representaría la quintaesencia de todos y no una categoría aparte. Sin embargo, el autor señala con razón que los valores se distribuyen heterogéneamente dentro de la mis-

ma comunidad, siendo compartidos de manera distinta por cada estrato social.

Más aun, Nida (1975) indica que la frecuencia de uso del *vocabulario cultural* dentro de cualquier comunidad es proporcional a la relevancia que tiene el ámbito correspondiente para dicha cultura; además, constan consecuencias y cambios lingüístico-semánticos sustanciales a raíz de fenómenos sociales tales como catástrofes, conquistas, guerras etc. Por lo tanto, en cada idioma se pueden distinguir léxicos “del lugar” altamente especializados, desde el punto de vista terminológico, que cada cultura ha desarrollado por necesidad y por defecto: el léxico del desierto en árabe, el léxico del frío y de la nieve en los países septentrionales, el léxico de la tauromaquia en español, etc.

Últimamente, destaca el estudio de Molina (2006) que, al analizar la novela *Cien años de soledad*, de García Márquez, y su traducción al árabe, construyó un sistema de diferencias culturales basado en los pilares del medio natural; el patrimonio cultural; la cultura social y la cultura lingüística.

Para concluir, la clasificación diseñada por Molina Martínez (2006: 78-79), enumera las siguientes características: *a)* los culturemas son contextuales y surgen en el seno de una transferencia cultural entre dos culturas A y B, y esa relación no se aplica a ninguna otra lengua o cultura C; *b)* la activación de los culturemas, simples o complejos, se refiere a la correspondencia real que se da entre ellos y alguna idea, algún objeto, hábito, actividad o emoción típica, con los que la sociedad descrita se identifica en un momento determinado, concediéndoles valor simbólico, a título de guía, referencia o modelo de (inter)acción-interpretación; *c)* las fuentes son innumerables y reflejan el aprendizaje de la sociedad correspondiente, desde textos religiosos, hasta chistes y refraneros, pero también en la literatura, el arte y los medios de comunicación; *d)* existen culturemas regionales, nacionales y urbanas, y otros supra-

nacionales o universales que quizás se remonten al subconsciente colectivo defendido por Jung.

## 5. Técnicas de traducción, entre teoría y práctica

En lo que respecta a las técnicas de traducción, hay muchas discrepancias entre los teóricos antes mencionados, no sólo acerca de la terminología empleada, sino también en cuanto a su concepción. De momento, no existe una terminología unificada para denominar los tratamientos utilizados —en unos casos definidos como procedimientos, en otros como técnicas o estrategias—, mientras que entre las diversas clasificaciones formuladas se observan solapamientos de términos. Nuestro propósito metodológico no consiste en hacer una revisión crítica de todos los enfoques clasificatorios con sus pros y sus contras, sino tratar de plantear una visión funcional de las técnicas de traducción, en conformidad con el dinamismo de la equivalencia traductora. Al final, la técnica representa una opción del traductor que ha sido evaluada contextualmente y su validez está concedida por cuestiones diversas, como la finalidad de la traducción, las modalidades discutidas como posibilidades, las expectativas de los lectores, los cuales representan de hecho los verdaderos destinatarios, no los críticos ni los investigadores. En otras palabras, hay tonalidades distintas para cada acto traductor que cambian en función de lo siguiente: el tipo de texto y su papel desempeñado (por ejemplo, si tienen o no carácter divulgativo, si son obras infantiles y no pueden utilizarse notas); la importancia de cada elemento cultural en la cultura de origen y su grado de confianza y relevancia lingüística (novedad, referencialidad y uso futuro) en la cultura meta; las características del lector, su motivación y nivel cultural —bastante difícil de valorar, ya que la mayoría de las traducciones suelen dirigirse a un público general.

Para nuestro corpus, las técnicas de traducción han significado esencialmente recurrir a unos procedimientos de clasificación y análisis del tratamiento empleado a los culturemas, que cumplirían las siguientes condiciones fundamentales: *a)* se refieren a microunidades textuales del corpus; *b)* son contextuales; *c)* son funcionales; *d)* reflejan una relación de trasvase, equivalencia o adecuación traductora entre TO-TM; *e)* su catalogación es espejo de una reflexión bilingüe y bicultural, es decir, siempre a raíz de una comparación.

A estas alturas, cabría preguntarse ¿por qué nos hemos planteado un análisis comparativo bilingüe? El argumento sería porque, gracias al trasvase cultural derivado de la traducción, se construye otro discurso más potente, el intercultural, y, de esta manera, uno puede investigar a fondo las lenguas y las culturas puestas en contacto. Antes de proceder a nuestra propuesta de clasificación, conviene recordar que las técnicas de traducción utilizadas por nosotros (e incluidas en el CUADRO 2) no representan unas categorías únicas e inamovibles para analizar el TM, ya que intervienen también elementos de coherencia, registro y cohesión estilística, otras dimensiones pragmáticas, retóricas e ideológicas, que podrían catalogarse en el futuro.

Cuadro 2. Técnicas de traducción utilizadas en la traducción del corpus:

TÉCNICA	DESCRIPCIÓN Y EJEMPLOS
Adaptación	Reemplazar un elemento cultural del TO por otro propio de la cultura del TM
Ampliación lingüística	Añadir elementos lingüísticos
Amplificación	Introducir precisiones no formuladas en el TO (las notas de pie de página)

Calco	Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero
Compresión lingüística	Sintetizar elementos lingüísticos
Creación discursiva	Establecer una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera del contexto
Descripción	Reemplazar un término o una expresión por la descripción de su forma o función
Equivalente acuñado	Utilizar un término o expresión, reconocido a nivel lingüístico, como equivalente en el TM
Generalización	Utilizar un término más general o neutro
Particularización	Utilizar un término más preciso o concreto
Préstamo	Integrar una palabra o expresión de otra lengua tal cual (puede ser puro, sin operar ningún cambio, o normalizado a la grafía de la lengua meta)
Reducción	Suprimir algún elemento informativo del TO en el TM
Transposición	Cambiar la categoría gramatical

El interés de la novela para semejante análisis se asienta en la profusión de los elementos culturales sorprendidos por el ojo clínico cinematográfico del autor. La novela *Un dulce olor a muerte* es una obra contextualizada a un lugar geográfico, es decir el mundo de Loma Grande, un pueblo del estado mexicano de Veracruz, cuya historia lo convierte en personaje central, atmósfera, voz colectiva que dirige la vida y muerte de los demás. En la terminología de House y Ramadán, citada anteriormente, estamos ante una *traducción patente*, es decir, un texto que resume algunas referencias culturales mexicanas concretas, separadas por una distancia física

y estética de la cultura rumana. Por la autenticidad de la comparación, hemos preservado tanto el TO como el TM, exactamente bajo la forma de sus versiones impresas, eso sí, con los culturemas evidenciados en itálicas, pero sin otro cambio o traducción ulterior, que hubieran podido aclarar la restitución del sentido, pero no las técnicas utilizadas, que representan el aspecto clave de nuestro estudio.

5.1. Aquí hemos incluido ejemplos de elementos culturales con función referencial, según la teoría de Nord, y sus respectivos procedimientos de traducción, marcados tras cada ejemplo en negrita. Observamos que, por lo general, pertenecen al ámbito de flora y fauna, y es precisamente el hecho de que pertenezcan exclusivamente a la tierra considerada como polo de origen lo que determina su comportamiento como culturemas

p. 9	[...] el gorjeo de tantas <i>chachalacas</i>	[...] ciripitul atâtor <i>chachalacas</i>	p. 7
------	--	---	------

PRÉSTAMO PURO + NOTA. Incluimos una nota descriptiva que detalla el ave galliforme de plumaje café verdoso y vientre blanco, voladora, de carne comestible. Había un término acuñado generalizador en rumano *bibilică* (gallina de Guinea), pero lo evitamos para resaltar el exotismo de la denominación.

p. 39	Varios, conmovidos, les regalaron puercos, gallinas y <i>guajolotes</i> .	Mai mulți, impresionați, le-au făcut cadou porci, găini și <i>curcani</i> .	p. 41
-------	---	---	-------

EQUIVALENTE ACUÑADO: al tratarse del pavo en la versión mexicana, elegimos su correspondiente en rumano, sin matizar el americanismo. Lo mismo ocurre con la variación puerco/cerdo, cuyo significado es idéntico en los dos textos.

p. 23	Carmelo se sacudió el brazo izquierdo para quitarse de encima un <i>chapulín</i> [...]	Carmelo și-a scuturat brațul stâng ca să-și scoată un <i>cosaș</i> [...]	p. 25
-------	--	--	-------

GENERALIZACIÓN: en realidad, es una especie de segador o cigarra, que en rumano recoge un término general conocido. A través de la generalización se pierde el potencial gastronómico del animal, muy popular en México, cuyos uso y denominación se remontan a la comunidad náhuatl. A estas alturas, destacamos que la versión sugerida en el diccionario rumano es *lăcustă*, que pertenece a la misma familia de los saltamontes, pero que es más grande y voraz, por lo cual no nos parece correcta su utilización.

p. 36	—No estaban en su casa —contestó—, los fui a hallar cortando <i>tunas</i> en el Bernal.	—Nu erau acasă, —a răspuns— abia i-am găsit, tăind <i>nopali</i> la Bernal.	p. 38
-------	---	---	-------

CALCO + PARTICULARIZACIÓN: de la familia de las cactáceas, denominada higuera de Indias, tiene higos cuya pulpa es comestible. El equivalente popular rumano *limba-soacrei* no refleja exactamente el mismo tipo de cacto, por lo tanto, consideramos más oportuno el calco.

p. 15	Jacinto Cruz, <i>matancero de reses y enterrador</i> en el cementerio del pueblo.	Jacinto Cruz, <i>măcelar la abator și groparul satului</i> .	p. 15
-------	---	--	-------

EQUIVALENTE ACUÑADO CON DESCRIPCIÓN + REDUCCIÓN. La profesión explica perfectamente el oficio desempeñado, por ello utili-

zamos el equivalente acuñado *măcelar* (carnicero) al que añadimos el lugar del oficio *abator* (matadero). En el segundo caso, operamos una reducción del lugar (cementerio) para evitar la redundancia.

p. 16	Le pusieron debajo un <i>petate</i> [...]	I-au așezat dedesubt un <i>petate</i> [...]	p. 16
-------	---	---	-------

PRÉSTAMO PURO + NOTA DESCRIPTIVA: etimológicamente proviene de la lengua azteca, donde se denominaba *petatl* cualquier estera, muy utilizada en los países tropicales.

p. 32	—¿Y si le inyectamos <i>chinguere?</i>	—Și dacă îi injectăm <i>chinguere?</i>	p. 34
-------	--	--	-------

PRÉSTAMO PURO + GENERALIZACIÓN. La nota se refiere a cualquier aguardiente de baja calidad o muy común.

p. 18	La viuda Castaños <i>desescamaba unas tilapias</i> que le habían regalado	Văduva Castaños <i>curăța de solzi niște tilapias</i> pe care îi primise cadou [...]	p. 18
-------	---	--	-------

DESCRIPCIÓN + PRÉSTAMO / ADAPTACIÓN. Una curiosidad del rumano es la inexistencia de un verbo como *desescamar*, por lo tanto lo parafraseamos con *quitar las escamas*, técnica que sugiere la descripción de la costumbre de cocina. A continuación, al no haberse encontrado un equivalente adecuado para dicho pescado, se ha utilizado el préstamo combinado con la generalización incluida en una nota (pez muy voraz, de la familia de los Cicladas) o, en otros contextos posteriores, la adaptación cultural que alude a un pescado parecido denominado *caras de mare*.

5.2. Esta categoría reúne los ejemplos cuya función es tanto referencial como expresiva, y que han requerido unas técnicas más elaboradas o combinadas en el proceso de traducción.

p. 39	[...] mandó llamar — en cambio— a los dos evangelistas que radicaban en el <i>ejido</i> Pastores.	[...] și —în schimb— a trimis să-i cheme pe cei doi evangheliști care se stabiliseră în <i>comuna</i> Pastores.	p. 37
-------	---	---	-------

ADAPTACIÓN. El establecimiento denominado *ejido* varía por cada estado y región. En México se conoce como ejido a las propiedades rurales de uso colectivo que todavía existen. En Rumanía, semejante agrupación territorial (C.A.P) ya no existe desde la época de la dictadura comunista, por lo tanto optamos por un léxico neutro que indica casi una traslación cultural. Como significado, la palabra rumana refleja varios pueblos y propiedades rurales que comparten la misma división administrativa.

p. 19	Todos deseaban estar [...], olisquear el cadáver, <i>hurgar en la pena ajena</i> .	Toți doreau [...], să se afile acolo, <i>zgândăreau cuțitul în rana altuia</i> .	p.19
-------	--	--	------

EQUIVALENTE ACUÑADO. Como técnica, desde el punto de vista funcional, este procedimiento resulta mucho más dinámico que, por ejemplo, una traducción literal. En este caso, la variante rumana propone una expresión similar, con la misma tonalidad estilística.

p. 74	—Ándale pues — dijo— me voy a callar, sólo quiero hacer una última pregunta.	—Păi bine, atunci —zise— o să tac, vreau numai să pun o ultimă întrebare.	p. 76
-------	--	---	-------

CREACIÓN DISCURSIVA + AMPLIFICACIÓN. *Ándale* como *órale* son locuciones verbales típicas, y, como curiosidad, señalamos el uso de *le* neutro que abunda en el habla familiar. El significado es contextual, a veces apelativo, y anima a la acción, mientras que otras veces es una exhortación o, simplemente, la afirmación de algo: *¡eso es!*, *¡claro!* en nuestro caso.

p. 19	— <i>Quiubo</i> paisanos, ¿por qué tanto alboroto?	— <i>Ce s-a întâmplat, fraților</i> , de ce atâta gălăgie?	p. 23
-------	--	--	-------

CREACIÓN DISCURSIVA + AMPLIACIÓN LINGÜÍSTICA. Esa interjección expresa un popular y extendido saludo familiar o amistoso de bienvenida afectuosa, pero al tratarse de la policía rural y de una trama de homicidio, hemos preferido la fórmula *qué pasa, hermanos* en rumano, lo que indica una creación contextual discursiva.

p. 22	—¿Qué pasó <i>animal de uña</i> ? —Aquí nomás, <i>animal de pezuña</i> .	—Care-i treaba, animal cu <i>gheare</i> ? —Păi, ce să fie, animal cu <i>copite</i> .	p. 24
-------	---	---	-------

CREACIÓN DISCURSIVA de expresiones fáticas, respetando el mismo juego de palabras.

p. 74	Un ratón pasó corriendo por encima de la mesa, cogió un pedazo de <i>tortilla</i> abandonado [...]	Un șoarece trecu în fugă pe masă, luă o bucată de <i>tortilla</i> lăsată [...]	p. 77
-------	--	--	-------

PRÉSTAMO PURO + AMPLIFICACIÓN. El falso amigo refleja una de las situaciones donde se impone como sugerencia de mejora, proporcionar alguna nota explicativa, porque las diferencias gastronómicas entre el castellano peninsular y el de ultramar pueden causar confusiones. Parece que los aztecas preparaban ya antes de la conquista española varios tipos de tortillas; sin embargo el autor se refiere a la más difundida por México, que es la tortilla de maíz o trigo, con harina y agua, significado totalmente diferente con respecto a la tortilla española, a lo mejor más conocida para el lector rumano, dado el mismo marco gastronómico europeo.

p. 69	Su madre, al verla tan mortificada, quiso aliviarle la desazón plantándole compresas de <i>toloache</i> sobre las sienes.	Maică-sa, când a văzut-o atât de îngrozită, a vrut să-i aline neliniștea punându-i comprese cu <i>toloache</i> pe la tâmpile.	p. 71
-------	---	---	-------

PRÉSTAMO PURO + AMPLIFICACIÓN. La nota detalla que la planta pertenece al mismo género que el estramonio, y que es una de las plantas medicinales muy utilizadas por los aztecas, debido a sus propiedades psico-activas, analgésicas y alucinógenas. Ulteriormente, encontramos una planta de la misma familia en rumano *ciumăfaia* (*Datura stramonium*), que podría haber funcionado felizmente en el TM en lugar de *toloache* (*Datura ferox*), sin la resonancia local, pero con más acierto lingüístico.

5.3. La presente clase abarca las licencias literarias, los coloquialismos, palabrotas y vulgarismos que contienen elementos erróneos en el castellano estándar desde el punto de vista gramatical. La complejidad de la traducción reside en la dificultad de encontrar un equivalente expresivo o apelativo en rumano, que suele regirse por normas lingüísticas distintas (cortesía, usos verbales socialmen-

te aceptados). Sin embargo, la solución propuesta no debe tampoco deformar excesivamente el TM, aunque no refleje los mismos errores gramaticales o licencias literarias, se pueden preservar los fines irónicos y sarcásticos.

p. 23	—Ahhh Justino, <i>si serás cabrón.</i>	—Ah! Justino, <i>chiar că ești un ticălos.</i>	p. 24
----------	--	--	-------

CREACIÓN DISCURSIVA + ADAPTACIÓN. La propuesta de traducción trata de revelar el mero sentido comunicativo que desgraciadamente no hunde tanto los personajes en su incultura.

p. 23	—¿Se murió o <i>la murieron?</i>	—A murit sau <i>au omorât-o?</i>	p. 25
-------	----------------------------------	----------------------------------	-------

ADAPTACIÓN. El rumano no permite semejante transitivización del verbo, por consiguiente optamos, por el verbo «a omorî» cuyo significado es matar.

p. 22	— <i>Pos nada compita</i> , que me amanecí con hartas ganas de saludarte.	— <i>Păi, mai nimica, colega,</i> m-am trezit c-un chef nebun să te salut.	p. 24
-------	---	--	-------

CREACIÓN DISCURSIVA + ADAPTACIÓN. *Pos* reemplaza el *pues* en su calidad de cobran difícilmente el mismo color local en rumano, por consiguiente, respetamos el estilo medio familiar, medio irónico, haciendo uso de palabras funcionales.

p. 60	[...] su madre nunca <i>se</i> <i>matrimonioó.</i>	[...] maică-sa care niciodată nu și-a <i>pus pirostriile pe cap.</i>	p. 62
-------	--	--	-------

ADAPTACIÓN + AMPLIACIÓN LINGÜÍSTICA. La inexistencia de un verbo reflexivo para *matrimoniar* y el contexto de uso sugieren un tono más burlón e irónico que el habitual, motivo por el cual respetamos el mismo registro en rumano.

p. 53	—[...] ahora nos vamos a dedicar al <i>bisnes</i> de la pescada.	—[...] acum. Ne vom ocupa cu „bisnisul« pescuitului.	p. 55
-------	--	--	-------

CALCO. Señalamos el intento de rumanización de una palabra inglesa que en el TO revela su pertenencia a un spanglish deformado, con el propósito de obtener el mismo efecto irónico.

5.4. Entre el fervor pasional y los sabores extremos de la jerga mexicana, hemos ilustrado aquí los ejemplos más interesantes para la traducción de la novela de Arriaga, cuya función, sobre todo expresiva, nos ha costado más ingenio y trabajo lingüístico.

p. 23	—La murieron... y <i>a la malagueña</i> : le zamparon un cuchillo en la mera espalda.	—Au omorât-o... și <i>într-un mod tâlhăresc</i> : i-au vârât cuțitul chiar pe la spate.	p. 25
-------	---	---	-------

CREACIÓN DISCURSIVA + DESCRIPCIÓN. El significado se explica justo después de la frase, que corresponde a una expresión jergal nacional. Como la traducción literal no resultaba nada expresiva, nuestra variante sostiene más el discurso y la traducción comunicativa.

p. 54	— <i>Pinche sorgo</i> —intervino Torcuato—, de haber sabido que lo pagaban a trescientos cincuenta, ni para qué lo siembro.	— <i>La naiba</i> cu sorgul —a intervenit Torcuato— să fi știut că îl plătesc cu trei sute cincizeci, nici nu mă oboseam să semăn.	p. 56
p. 24	— <i>Pinche gente compa</i> —prosiguió Lozano—, no se civiliza, todavía se matan por <i>pendejadas</i> .	— <i>Oameni de nimic, frate</i> — a adăugat Lozano—, nu se civilizează, încă se maiucid pentru <i>tâmpenii</i> .	p. 26

CREACIÓN DISCURSIVA + ADAPTACIÓN. Al tratarse de voces malsonantes, otra vez recurrimos a una traducción funcional, que explica el significado y se aleja de la forma, indicando casi una traslación cultural. *Pinche persona* en español designa una persona que presta servicios auxiliares en la cocina, pero como adjetivo mexicano significa *despreciable*, *pendejo* y equivale al *mentecato* en el DRAE, o sea, muy torpe.

p. 25	—Fíjate que no se puede. — <i>No friegues</i> —repuso Carmelo.	—Uite că nu se poate. —Nu mă 'nerva — a replicat Carmelo.	p. 27
p. 25	—Compita ¿para qué <i>fregados</i> te metes en asuntos que no te incumben?	—Colega, <i>de ce Dumnezeu</i> îți bagi nasul acolo unde nu-ți fierbe oala?	p. 28

CREACIÓN DISCURSIVA + ADAPTACIÓN. El rumano no acepta igual que el castellano las invectivas en la lengua hablada, por ello, nuestra elección es más suave que el registro empleado por el TO. Por lo general, *fregada* indica una mala y difícil situación, aunque su significado resulta polisemántica, ello sirve para moldear el fastidio

y enfado del locutor, muy parecido a la *chingada*, que representa el colmo de la grosería.

p. 25	— <i>No chingues</i> , Carmelo, mejor deja las cosas como están.	—Nu <i>glumi</i> , Carmelo, mai bine lasă lucrurile așa cum sunt.	p. 27
p. 52	—Ya ni la <i>chingan</i> [...] con esos precios no vale la pena cosechar.	— <i>Își bat joc</i> [...] la prețurile astea un merită să recoltezi.	p. 54
p. 73	[...] mata a ese <i>hijo de la chingada</i> ...	[...] omoară-l pe ticălosul ăsta dat naibii...	p. 75

#### CREACIÓN DISCURSIVA + ADAPTACIÓN

p. 56	—[...] ese cabrón del Gitano se la pasaba <i>chuleándome</i> mi cuchillo...	—[...] ticălosul ăla de Țigan încerca tot timpul să-mi <i>șterpelească</i> cuțitul. (opción incorrecta) —[...] ticălosul ăla de Țigan tot timpul <i>îmi lăuda</i> cuțitul. (opción correcta)	p. 58
-------	---	---	-------

TÉRMINO ACUÑADO (SUGERENCIA DE MEJORA) + REDUCCIÓN. A primera vista, un lector peninsular entendería el verbo como un sinónimo coloquial de *robar* (hurtar, birlar), lo que ha sido nuestra primera opción también, pero que es, en definitiva, un falso amigo. Para los mexicanos, *chulear* significa elogiar, solución encontrada mucho después y que, desgraciadamente, carece de equivalente coloquial en rumano, por lo que recurrimos a la reducción del registro y no del significado.

p. 53	—[...], como que des- de hace tres días quiere soplar un <i>vientecito</i> <i>huasteco</i> .	—[...], că parcă de trei zile vrea să bată un <i>vânticel huastec</i> .	p. 56
-------	---	--	-------

PRÉSTAMO + NOTA para uno de los sintagmas más difíciles por concebir semánticamente; en la nota especificamos que los huastecos representan un pueblo indígena precolombino de México, conquistados por los aztecas, los cuales habitan principalmente los estados San Luis Potosí, Hidalgo, Veracruz y Tamaulipas. La indicación del autor se refiere a un punto cardinal del noroeste y oeste, pero queda poco definido, por no haber encontrado todas las referencias en los mapas actuales.

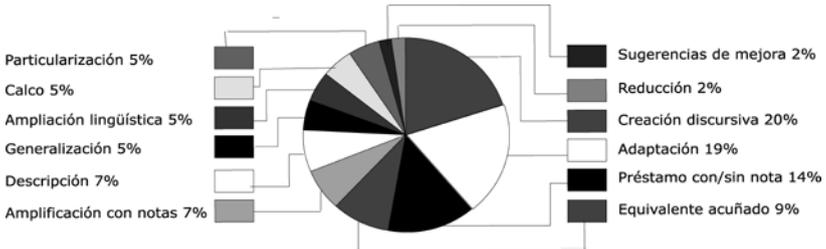
p. 63	Hurgó dentro de una caja, sacó una lata de atún, otra de <i>chicharros</i> , un frasco de mayonesa, uno de <i>chile chipotle</i> y una bolsa de <i>pan</i> <i>Bimbo</i> .	A cotrobăit într-o cutie, a scos o conservă de ton, alta de <i>merlucius</i> , un borcan de maioneză, unul de <i>chili</i> <i>chipotle</i> și o pungă cu <i>pâine</i> <i>Bimbo</i> .	p. 65
-------	---	---	-------

PARTICULARIZACIÓN + PRÉSTAMO PURO + NOTA AMPLIFICADORA. La entera descripción de ingredientes y el imaginado deleite del paladar convierten el acto de la traducción en una experiencia casi gastronómica, tan apreciada por el espíritu mexicano auténtico. En realidad, el órgano del gusto no es la lengua, sino el cerebro, un órgano determinado culturalmente, a través del cual se aprenden y transmiten los criterios de aceptación y reconocimiento, acepción coincidente con la de Newmark, cuando sostiene que la comida es la expresión más delicada e importante de la cultura nacional. En cambio, aquí nos topamos irónicamente con una descripción absurda de comida chatarra, global, mezclada con elementos del

lugar que ingieren los personajes de una comunidad en medio de la nada. *Chicharro* podría denominar el chicharrón (residuos de las pellas de cerdo) o, en femenino, otro tipo de chapulines; sin embargo, en el caso señalado hace referencia a un tipo de pescado, indiferenciado en el diccionario. Consecuentemente, elegimos en rumano un término acuñado *merlucius* de que es de lo más parecido al original, en cuanto al aspecto. Con *chile chipotle* añadimos una nota para el calco, y la variación de origen náhuatl, chipotle, que indica el tipo de ahumado; mientras que para el pan Bimbo optamos por el préstamo acompañado por una nota amplificadora que indica el pan de molde de una marca comercial determinada.

Al reflexionar sobre los elementos culturales analizados en los apartados anteriores, aunque el corpus examinado representa solamente la mitad de la novela mexicana, observamos que las técnicas de traducción han sido muy diversas, destacando las siguientes: la adaptación (neutra, funcional, cultural), la ampliación lingüística, la creación discursiva, el préstamo puro acompañado por notas, el equivalente acuñado, la descripción, la generalización y la particularización. En lo que a los porcentajes de uso respecta, sumados al carácter específico de la novela, se condiciona un equilibrio entre el préstamo puro y la ampliación con notas, por una parte, y la creación discursiva o la adaptación funcional, por otra, tal como se puede observar a continuación.

Cuadro 3. Técnicas de traducción utilizadas en la traducción al rumano de la novela *Un dulce sabor a muerte*, de Guillermo Arriaga



En concreto, la técnica de los préstamos, utilizada sobre todo en las primeras unidades que designan flora, fauna, hábitos sociales, referentes culturales, logra transmitir el exotismo propio de la novela y su color local, mientras que, mediante las adaptaciones y las creaciones discursivas, presentes mayoritariamente en la última categoría que incluye jerga mexicana, modismos, licencias literarias, el lector del TM puede sentir a flor de piel en rumano cómo piensan y actúan los habitantes del mundo dibujado por Arriaga.

## 5. Reflexiones finales

Seguramente, dentro de unos años, dicha traducción requerirá unas adaptaciones, según como la sociedad de acogida del TM vaya introduciendo nuevos hábitos culturales y vocablos en su lenguaje contemporáneo. Ciertamente es que no se puede reducir una obra de cualquier género a las características que le impongan la tradición del país en el que nace. Consideramos que la calidad de una novela es independiente de cualquier circunstancia física y que, además, solamente el autor y el traductor pueden comunicar su propia visión de la realidad. Es por eso que la narrativa de Arriaga en *Un dulce olor a muerte* destaca por la configuración acertada de los

paisajes y su entorno, impregnados por una serie de sentimientos que son entendibles a nivel universal, a pesar de las diferencias del idioma. Respecto a las traducciones literarias en general, no hay recetas generales de éxito, pero si entre las dos culturas no se dan muchos contactos en presente, como es el caso entre la mexicana y la rumana, resulta aconsejable adoptar una *vía media*, la de la traducción comunicativa-funcional, con escasos elementos exotizantes. Y ¿quién sabe? si con el tiempo y en un mundo global, todo lo exótico pasará a ser compartido entre las culturas, con lo cual perderá la cualidad de culturema y se convertirá en fondo significativo, enteramente armónico, sin necesidad alguna de recurrir a técnicas extremas.

A modo de conclusión, la traducción de los culturemas en la novela de Arriaga ha supuesto tres ámbitos distintos de reflexión. Uno de ellos se ha referido a la contextualización del TO y del TM, lo que incumbe, respectivamente, su localización geográfica y social, el marco de otras influencias de obras, la intertextualidad y sus traducciones previas, si proceden. Un segundo pilar ha sido el intento de establecer una estructura o tipología, empleada para culturemas más relevantes encontrados en el corpus, con el fin de calibrarlos, al compás del esquema propuesto por Nord. Por ende, el tercer pilar, más consistente, ha significado, realizar a nivel teórico-descriptivo, un inventario de las técnicas de traducción utilizadas y su frecuencia de uso, que podrían aplicarse luego en tratamientos a elementos culturales similares.

El objetivo último de la presente investigación quisiera plantearse fomentar el análisis del funcionamiento del trasvase de los culturemas en la traducción. Aquí pensamos en que se podría ampliar el análisis de las técnicas de traducción desde la aproximación descriptiva hacia una apreciación valorativa, hasta tipologías más sólidas y unitarias al respecto. Además, sería interesante aumentar el volumen del corpus analizado para poder llegar a resultados más

fidedignos o también dedicar este tipo de análisis a otros géneros textuales.

## Bibliografía

- Ballard, M., 1998, “La traduction comme conscience linguistique et culturelle: quelques repères”, en Michel Ballard (ed.), Arras, Artois Presses Université / Ottawa, Presses de l’Université d’Ottawa, pp. 11-24.
- Berenguer, L., 1997, *L’ensenyament de llengües estrangeres per a traductors. Didàctica de l’alemany* (tesis doctoral), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Berman, A., 1989, “La traduction et ses discours”, Centre Jacques Amyot, París, Francia. Meta, XXXIV, 4. Consultada en <http://www.erudit.org/revue/meta/1989/v34/n4/002062ar.pdf>. La traducción de J. J. Gómez Montoya es una revisión de la versión publicada en Colección Hermes, Cuadernos Pedagógicos, núm. 3, Medellín, noviembre de 2005. Consultada en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/10718/9938>
- Hatim, B. e I. Mason, 1997, *The Translator as Communicator*, Londres.
- Humboldt, Guillermo de, 1998, *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, Paderborn.
- Hurtado Albir, A., 2004, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Cátedra, Madrid.
- Katan, D., 1999, *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, St. Jerome, Manchester.
- Lungu-Badea, G., 2001, “Culturemele între conotații și aluzii culturale. încercare de definire a conceptului de culturem”, en *Analele Universității de Vest din Timișoara, Seria Științe Filologice*, AUT, XXXIX, Timișoara, pp. 369-383.

- , 2004, *Teoria culturemelor, teoria traducerii*, Universitatății de Vest, Timișoara.
- Luque Nadal, L., 2009, “Los culturemas, unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?”. Consultado en: [elies.rediris.es/Language\\_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf](http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf).
- Molina Martínez, L., 2006, *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I, Castellón. Consultado en: <http://books.google.ro/books?id=GUL1Ls-36CgC&printsec=frontcover&dq=El+oto%C3%B1o+del+ping%C3%BCino,+Molina+Martinez&hl=ro&sa=X&ei=xncVT9HPN4arsgbmoLXCBQ&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=El%20oto%C3%B1o%20del%20ping%C3%BCino%2C%20Molina%20Martinez&f=false>
- Nanni, Luciano, 1991, *Tesi di Estetica (a Umberto Eco in forma di risposta)*, Book Editore, Bologna.
- Newmark, P., 1988, *A textbook of Translation*, Prentice Hall, Londres.
- , 1998, *More paragraphs on translation*, Multilingual matters, Clevedon.
- Nida, E. A., 1975, “Linguistic and ethnology in translation problems”, en *Exploring Semantic Structures*, Wilhelm Fink Verlag, Múnich, pp. 194-208.
- Nord, Ch., 1994, “It’s tea-time in Wonderland. Cultura-makers in fictional texts”, en *Intercultural Communication*, Leang, Duisburg.
- , 1997, *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester.
- Oskaar, E., 1988, *Kulturemtheorie. Ein Beitrag zur Sprachverwendungsforschung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Presas, M., 1999, “Un enfoque modular de la didáctica: Tareas para la adquisición de la competencia traductora”, en Pilar Elena *et. al.*, (eds.), *Universo de Palabras. Actas del I Simposio de la Traducción del*

- al Alemán*, Facultad de Traducción y Documentación, Salamanca, pp. 381-393.
- Ramadán, R., 1991, *Equivalencia y traducción*, Universidad de León, León.
- Reiss K. y H. Vermeer, 1984, *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, Niemeyer, Tubinga.
- Rodríguez Abella, R. M., 2008, “La traducción de los culturemas en el ámbito de la gastronomía” en *Revista internazionale di tecnica della traduzione*, núm. 10. Consultado en: <http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/3376>
- Rodríguez Monroy, A., 1999, *El saber del traductor*, Montesinos-Ensayo, Barcelona. Consultado en: <http://books.google.ro/books?id=eLaf51vtzLAC&pg=PA172&lpg=PA172&dq=escuela+de+Tel+Aviv+traduccion&source=bl&ots=lPPGwx82y4&sig=zSExaz0Lb6tgq7VihTnqfVPvX78&hl=ro&sa=X&ei=dQoPT67rJo7U4QTAu8DZAw&ved=0CGoQ6AEwCQ#v=twopage&q=escuela%20de%20Tel%20Aviv%20traduccion&f=true>
- Toury, G., 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam.
- Vermeer, H. J., 1983, “Translation theory and linguistics”, en *Näkökhtia kääänämisen tutkimuksesta*, P. Roinila, R. Orfanos y S. Tirkkonen-Condit (eds.), Joensuu, Univ. of Joensuu, pp. 1-10.
- Vlakhov, S. y S. Florin, 1970, “Neperevodimoe v perevode: realii”, en *Masterstvo perevoda*, Sovetskii pisatel, Moscú, pp. 432-456.

## Diccionarios

- Diccionario de la Real Academia Española, 1994, 21ª ed., Espasa Calpe, Madrid.
- Calciu, A., C. Duhăneau y D. Munteanu, 1979, *Dicționar român-spaniol*, Științifică și Enciclopedia, Bucarest.

Calciu, A. y Z. Samharadze, 1992, *Dicționar spaniol- român*, Ed. Științifică, Bucarest.

<http://www.academia.org.mx/pdfs/DiccMexicanismos.pdf>

<http://www.scribd.com/doc/18649748/Diccionario-de-Mexicanismos>

[http://www.hispanosnet.com/diccionarios\\_online/diccionarios\\_vocablos\\_expresiones/vocablos\\_mexicanos/index.html](http://www.hispanosnet.com/diccionarios_online/diccionarios_vocablos_expresiones/vocablos_mexicanos/index.html)

<http://www.taringa.net/posts/info/961892/Diccionario-de-terminos-mexicanos.html>

<http://dexonline.ro/>

## Corpus

Arriaga, G., 1999, *Un dulce olor a muerte*, Espasa Narrativa, Madrid.

——, 2008, *Un dulce miros de moarte*, Olivia Petrescu (trad. y notas), Ed. Vellant, Bucarest.

## Reseñas



*La fragmentación del discurso:  
ensayo y literatura*  
Carlos Oliva Mendoza, comp.  
México, UNAM, 2009.

Afirma Carlos Oliva Mendoza que, a diferencia de la novela, el ensayo no tiene una forma clara que ofrecer al lector: “el ensayo no atrae; por el contrario, es una forma que debe ser buscada”. Cada uno de los textos reunidos en *La fragmentación del discurso: ensayo y literatura*, desde sus propios ejercicios ensayísticos, prolongan esa búsqueda dentro de las paradojas del ensayo.

Intentar sintetizar estos diez textos parece una tarea triste. Triste porque el ensayo mismo, más que una mera exposición o expresión de un pensamiento consumado, es un experimentar el pensamiento mismo. El ensayo es un recorrer ese desarrollo vacilante del pensamiento, que se retarda caprichosamente en cada uno de los recovecos y deslices de su accionar. Leer un ensayo es, sobre todo, ser testigos del nacimiento de nuevos horizontes y perspectivas. Me limitaré a señalar algunas de las miradas que estos estudiosos posan sobre el ensayo y sus paradojas.

En un brevísimo texto, Jaime Moreno Villareal comparte sus propias estrategias de escritura. A partir de las cuales se sumerge en la literatura fragmentaria, donde la noción de género pierde

su fortaleza en provecho de la obra misma. El ensayo, siendo una literatura fragmentada, reconoce los efectos de tal ejercicio.

Una interesante analogía del ensayo es presentada por Magali Velazco Vargas. El juicio de Paris sobre la belleza —y la manzana de la discordia— dan pie a un repensar ciertos fundamentos de la crítica literaria.

Evodio Escalante inicia con una revisión de aquella conocida imagen de Alfonso Reyes sobre el ensayo: “centauro de los géneros”. Imagen de la hibridez que, a juicio de Escalante, es una fuente de dificultades más que una esclarecedora condensación de la definición de ensayo, porque si bien la hibridez es un elemento constitutivo del ensayo, donde cabe todo y de todo; la mera conjunción de opuestos no lo define. Para Escalante es obligatoria una comunicación intelectual, pues éste es “el último o más reciente vástago de la filosofía”. Pero el ensayista no se limita a un pensamiento sistemático, propio del tratado filosófico: “el ensayista, simulando razonar, en realidad lo que hace es emplear simulacros de razonamientos; en lugar de aplicar procedimientos lógicos, hace como si los aplicara”. Escalante observa como resultado el surgimiento de “silogismos bicornutos”, paradojas que apuntan a direcciones contrarias. Parece ser pues el pensamiento lateral, o al menos la no linealidad del pensamiento, una característica fundamental del ensayo. Ejercicio inacabado y paradójico, que encuentra su valor en el poder de insinuación, en la promesa de lo probable.

El ensayo es, la más de las veces, consecuencia de lecturas anteriores. Siempre hay una apropiación personal, una actualización. Afortunadas son las ocasiones en que el ensayo germina en sí mismo. Elba Sánchez Rolón escribe una réplica a Evodio Escalante. Sobra decir lo agradable que es encontrar a ambos textos en una misma edición. En paralela situación se encuentra el trabajo de Horacio Cerrutti Guldberg que es complementado por Carlos Antonio de la Sierra.

Retomando el tema de la hibridez en el ensayo, Sánchez asegura que lo siniestro se hace presente en el ensayo ya que: “ensayar es mostrar lo siniestro en el punto de su ocultamiento; es provocar, en su bestialidad, al pensamiento”. Es, de nuevo, como ya menciona Evodio, la potencialidad de lo oculto, de lo que está insinuado. Ese carácter provocador mantiene al ensayo en una situación limítrofe, a un paso de la ortodoxia y la herejía. Provocar es apuntar, pero no a la deriva, sino a una dirección específica; es una provocación intelectual en cuanto permite avanzar, ampliar el pensamiento.

Para Liliana Weinberg el ensayo “hace siempre ostensible la existencia de una perspectiva sobre el mundo interpretado”. La mirada y el mundo que se mira surgen a partir de que se asume una perspectiva, que es anterior y posterior a la configuración del texto. Por ello, el ensayo “es un hablar *sobre* a la vez que un hablar *con*”. Weinberg señala que esa nueva perspectiva implica una nueva posibilidad de lectura, íntimamente relacionada con la realidad. Puesto que el ensayo no puede cerrarse al mero juicio de un objeto dado, sino que se atiende al juicio mismo, que se despliega a lo largo del texto. Mordiéndose la cola, el ensayo encierra en sí mismo los valores a través de los cuales se genera.

Sergio Ugalde Quintana observa que “en la aparición del ensayo y la poesía, en la voluntad de manifestarse, se encuentra elementos comunes”. Tanto el poeta como el ensayista restablecen, a través de su escritura, las palabras de la tribu. Asimismo, parten del desconcierto, del enigma, mas no para responderlo, sino para delinear nuestras interrogantes.

Cabe resaltar que en esta compilación se redita “Hipótesis para una teoría del ensayo (Primera aproximación)”, de Horacio Cerrutti Guldberg; texto esencial para entender la ensayística hispanoamericana. En éste, se realiza un sopeado recorrido histórico del ensayo como nueva forma literaria. Además, Cerrutti justifica el uso de la metáfora sobre el concepto —una de las tantas críticas

que padece el género—. La metáfora se justifica en el ensayo al ser “un decir polisémico de una realidad que se resiste a la referencia unívoca del concepto”. Carlos Antonio de la Sierra, continúa y complementa otras observaciones que hace Cerrutti, tales como la interrogante del sujeto del ensayo, y un replanteo de la relación sujeto-objeto.

Como el uróboros, esa bestia fantástica que “empieza al fin de su cola”, la lectura de esta compilación invita al lector a un constante redescubrimiento —reinicio— del ensayo. Cada uno de los textos retoma, desde diferentes perspectivas, el cuestionamiento esencial sobre la forma ensayística. JOSÉ ISRAEL SÁNCHEZ GUERRERO



*Escaparates del tiempo, galería de vidas. Ensayo sobre el diario privado y la construcción de la intimidad en México durante el fin de siglo,*  
Juan Pascual Gay

San Luis Potosí, El Colegio de San Luis / Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2010.

*Escaparates del tiempo, galería de vidas. Ensayo sobre el diario privado y la construcción de la intimidad en México durante el fin de siglo* posee un subtítulo que comienza con la palabra *ensayo*, también aparece el término *intimidad*. El lector puede reparar en que la cuestión tiene anclaje ante la concepción del diario privado y sus aristas.

Más de cuatrocientas cuartillas que preservan este centro afinado en el título. Describe, a riesgo de dar la sensación de repetirse, características y circunstancias que propiciaron el origen y evolución del diario íntimo. También, extiende y, luego, penetra cierto panorama para entender el fin de siglo mexicano; reúne, un tanto como pudo ser, los entrecruces entre el decadentismo y sus polémicas, el ateneo y sus propósitos; es una explicación morosa que dota al texto de un carácter didáctico, cercano. Se está frente a una disertación. El juego propuesto tiene carácter pendular, hallazgos que significan.

Este ensayo es quizá el diálogo sobre lo mismo en el que lo que importa es la manera de mirar. La propuesta es un tanto ésa. Mirar, siempre volver a mirar desde los vértices, entre las fisuras, tras los pilares para ver aquello, siempre otra vez.

En la introducción al libro, Juan Pascual Gay explicita su punto de interés. Afirma que le parece significativo que el diario privado y los espacios públicos hayan aparecido en México entre la década inaugural del siglo XX y los últimos años decimonónicos. Se detiene en ese protagonismo atribuido al bar o café, la tertulia o el ateneo, y propone que algo en esos lugares conforma causales para la configuración de ese concepto singular, individual e intransferible que es la intimidad; su geometría, su dinámica, su aspecto de refugio, influyeron tanto como para ser los lugares de esa pública intimidad y, con ello, signos de modernidad en los que quien habita, acusa los cambios, las transformaciones y las manifiesta de tal manera que esos documentos que heredamos tras la coyuntura se convierten en documentos históricos.

Como tal, los escaparates son un muestrario. En este caso, atrae la reflexión acerca de los géneros íntimos. A través de este catálogo, Pascual Gay extiende la cartografía, el repertorio, sobre la mesa y la observa minuciosamente, haciendo apuntes, dejando notas.

Hay trazos que parece pueden ajustar en este mapa y el texto los asume: la historia literaria y las propuestas críticas acerca de la literatura le hacen préstamos a la reflexión que se entrega a la tarea de zurcir. Esa costura resultante es la explicación en la que adquiere fuerza Pascual Gay. Su comprensión de las cosas es también un aliciente para el lector que asiste al despliegue del trabajo al que se entrega el autor cuyos personajes son escritores, pero también representantes de los cambios dados en una sociedad que se inclinó desde ese tiempo por la exhibición, por modelar ese narciso involuntario que se ve en todos los hombres, que teme a la desaparición y por eso se repliega al silencio primero para emerger en las memorias, los diarios, las bitácoras. Cierta plasticidad en el tratamiento genera vías. Atiende una propuesta en la que las reacciones no son fruto de una acción definitiva sino un escuadrón de factores a revisar, o al menos intentarlo.

La emergencia de la intimidad parecería un tema familiar en nuestros días. El concepto ya tiene algo de habitual y común. Sin embargo, encuentra sus responsivas precisamente en el fin de siglo porque, en México al menos, la modernidad tuvo su epítome en la imagen pública, en la moda, metonimia de la ciudad. También es cierto que se reflexiona poco en los profundos cambios que la suscitaron, en cómo se transformó su presencia o su emergencia en los círculos sociales; se piensa mucho menos quizá por falta de distancia, ante la cercanía con ésta que porque la curiosidad respecto de su configuración y sus manifestaciones se mantenga ausente. Es posible que heredáramos el mismo móvil para explicar la subjetividad en nuestros tiempos. Repetimos las fórmulas anteriores y cuestionamos lo mismo, también resolvemos de la misma manera. Pareciera importarnos poco el predicado surgido en una manera personal de llegar a explicaciones. En este libro de cierto peso específico hay algo diferente.

Del confesionario al escaparate, del *boudoir* a la mesa del café; el tránsito del pudor y la timidez a la literaturización y la publicidad, leemos un estado de cosas para el surgimiento del diario privado en México. Revisa, en principio, las distinciones entre géneros íntimos. Presenciamos un repaso y una clasificación, siempre flexible, siempre en construcción, en torno al diario, el retrato o el autorretrato; las memorias, la autobiografía o la tradición epistolar, signos de la literatura del yo. Tras la distinción genérica, la disertación recorre lo que implican dichas características. No sacrifica la discusión sobre ese continente textual que presume y revela la profundidad de su contenido. La aparición del diario presupone el recuento de algo que parecía no importar tanto como para que fuera un conocimiento de todos, esos matices de la evolución más bien existencial son los que expone y reflexiona *Escaparates del tiempo, galería de vidas*. En un marco conocido como modernidad se distinguen la naturaleza y difusión del género como ejercicio de

liberación del individuo, por una parte y, por otra, la transformación en objeto de éste mismo; un objeto que se pierde, un blanco móvil conformado tras inquietudes y perturbaciones. En suma, la vida se traslada a la literatura y la vida se reconoce y aspira a estar entre los textos, una labor de reconocimiento y exhibición. Menos que un monumento autobiográfico, el diario se decanta en la des-construcción que se toca con la crónica, fronteriza de la carta.

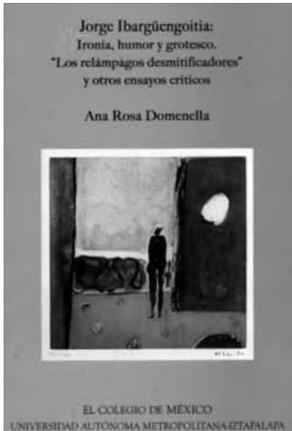
Resulta importante la reconstrucción del panorama que ya Gutiérrez Nájera subrayaba. El entrecruzamiento literario que no es sólo eso. El afán de este ensayo radica en la descripción mirona de las cosas y en intervenciones que retan un tanto a lo inflexible que parecían ciertos postulados. Se entretienen ocho capítulos y un epílogo que versa acerca del *Affaire Dreyfus*, marco estricto para la discusión que se da a la tarea de cruzar y merodear el autor. El pretexto inicial de Pascual Gay reside en los diarios de autores de finales del siglo XIX. Nos referimos a los *Diarios Europeos*, de Ignacio Manuel Altamirano; *Mi diario*, de Federico Gamboa; también *Registro*, de un juvenil Mariano Azuela; forma parte del mosaico *Cuadernos de juventud*, de José Vasconcelos y lo cierra el *Diario*, de José Juan Tablada, éstos corresponden a la aurora del siglo XX. Pocos años de distancia pero, para el ensayista, fundamentales porque percibe una profunda transformación entre lo que se muestra y lo que se esconde en unos y en otros, también ocupan su sitio los temperamentos de quien escribe, un poco la marca de agua de las premisas de Pascual Gay al considerar la construcción de la subjetividad como un tema a enfrentar, a descifrar. Por eso se rondan puntos que colindan con las artes plásticas, la arquitectura y la literatura; la moda y los cosméticos, la figura pública y lo que de secreto resta en esta época de exhibición.

Se recorre la dicotomía entre lo público y lo privado que a los interesados en el tema de los espacios habitados por el individuo interesan. A su vez, este texto es un camino para encontrar expli-

caciones acerca de la escritura que inmiscuye el riesgo de hablar de quien escribe. Es posible que en este punto Pascual Gay haga las aportaciones más llamativas para descargar el tema. Recorre con cierto desorden constelar los aspectos que se rescatan de los textos íntimos. Es decir, tras el acercamiento a las manifestaciones mencionadas arriba, éstas y otras como las de André Gide o los hermanos Goncourt, el ensayo plantea el ejercicio de análisis que salta de la imagen pública hasta la más íntima construcción psíquica. Recoge aspectos como el maquillaje, los cosméticos o los afeites asociados tanto con la sensibilidad, la belleza y la feminidad como con lo relacionado a los personajes del “arlequín” o “Pierrot”, mascaradas que muestran la ironía del desencanto finisecular; se sirve de las reflexiones de Tomás Segovia para hablar de la construcción y justificación de la escritura del yo, en la que se apunta precisamente lo importante de esa escritura, que no es ni lo fechado, ni la anécdota o la noticia sino la reflexión, la penetración sobre las inquietudes suscitadas tras la vida misma, tras el día o los sucesos de la ciudad, centro importante, caldo de cultivo para el surgimiento tanto del ciudadano como del prontuario de quien decida llevarlo a cabo.

Un abanico de nombres entre teóricos del género e historiadores de la literatura finisecular tras una bibliografía consignada en las últimas páginas de esta edición, actores, personajes y escritores de ésta época en el panorama literario desfilan por este texto, aportación significativa para la mejor comprensión y un acercamiento sesudo a los tópicos que se ciñen a este entrecruce. El lector encontrará un bulevar de varios carriles en el que puede elegir la formación de un género íntimo y sus lados revisitados con carácter heurístico o la construcción de ese sujeto moderno, las implicaciones existenciales, literarias, también sociales, entre algunos debates más. Se puede decir que este texto tiene mirada amplia pero lenta, panorámica pero profunda. Quizá por eso el que suscribe esta

nota subsidiaria asegura que los alcances del ensayo sobre diarios íntimos y literatura finisecular se extienden siempre hacia otros temas de tal manera que reconozco en esta lectura un diálogo con la tradición asumida, unos apuntes para visitar las obras literarias y distinguir su inagotable fuerza y posible interpretación. LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ



*Ironía, humor y grotesco.*  
 "Los relámpagos desmitificadores"  
 y otros ensayos críticos.  
 Ana Rosa Domenella  
 México, El Colegio de México /  
 Universidad Autónoma Metropolitana  
 Iztapalapa, 2011.

Ana Rosa Domenella es una de las especialistas de la obra ibar-güengoitiana con que contamos hoy en día, no sólo en México, sino también en el ámbito de habla española. En el conjunto de ensayos que nos entrega reúne siete estudios y un "Homenaje múltiple" de la línea de investigación literaria que ha venido desarrollando desde la década de 1970. Con mayor o menor aplicación, en tales estudios encontramos el análisis semiótico de Algirdas Julien Greimas como herramienta metodológica que le permite a Domenella adentrarse, y adentrarnos a sus lectores junto con ella gracias a la sencillez de su exposición, en la matriz de obras escogidas de Jorge Ibar-güengoitia. Así, determina cómo las formas sintácticas (en sus niveles semántico y pragmático) y las situaciones ficcionales creadas por el escritor no sólo conforman la estructura actancial de cada obra, sino que además la dinamizan singularmente a través de la ironía y sus vertientes en el humor y el grotesco. Un humor negro, por cierto, y una risa negra, como no podía ser de otra índole: "Aparece la risa ante situaciones tétricas, ante violencias, ante obscenidades. Y narramos, no un escándalo, sino un magnífico trabajo [de ficción]. Un humor negro, escatológico,

al límite de lo políticamente correcto, pero preñado de una gran inteligencia para que se bordee al abismo sin caer en lo facilón”. Estas afirmaciones de Carlos Gil, crítico de teatro, en su breve texto titulado *Risa visceral* confirman lo que Domenella muestra y demuestra en cuanto efecto perceptible de los recursos ibargüengoitianos. Apología, adjetivación, hipérbole, eufemismo, grandilocuencia, mayusculismo, juego fónico, elusión, pausa, silencio, comentario incidental, variación de registros lingüísticos (del culto al soez, pasando por el coloquial) son todas señales lingüísticas de las cuales Iburgüengoitia se vale para arrancarle al lector la sonrisa socarrona, la carcajada rotunda, para involucrarlo y ganárselo en un retozo de complicidades. Ironía, pues, que provoca risa desde la visceralidad hasta la inteligencia, de reversa y todo junto.

De ahí que Domenella cuida de deslindar los diversos matices que adquiere dicha categoría estética, la ironía, desde su función verbal en el contexto específico de cada historia narrada —o representada, como en el caso de *El atentado*—. Si bien reconoce que subyace en la ironía “una peculiar actitud intelectual [y aun existencial] de un determinado tipo de hombre” (89), deja claro que su interés en estos estudios se centra en las funciones literarias de la ironía en su calidad de recurso del lenguaje, el cual adquiere rasgos únicos en la obra de Iburgüengoitia —como ocurre en todo otro escritor de excelencia, sea de narrativa, sea de poesía; dentro de esta última, la poesía, no puedo dejar de apuntar la peculiar ironía, también desmitificadora y desacralizadora, a la *maniera* de un Gerardo Deniz, de un Eduardo Lizalde, de un David Huerta, por ejemplo—. El análisis actancial le sirve a Domenella, entonces, para “comprender el modo en que [la ironía verbal] transforma el tejido intertextual y crea el nuevo mundo de ficción mediante un trabajo específico con el lenguaje” (89). Insiste en siempre tener presente la intencionalidad y la actitud asumida por el escritor frente a su propia obra, frente al lenguaje, frente a sí mismo,

frente a su lector y, en fin, frente al mundo: «hipercrítica, distante y escéptica» (89); alguien que ofrece en sus historias “una versión diferente, atípica y regocijante [de la vida porque] su mirada es resuelta, desmitificadora y vigente” (p 105).

*Ironía, humor y grotesco.* “*Los relámpagos desmitificadores*” y otros ensayos críticos ha sido dividido en cuatro capítulos. En el primero, extenso, analiza los recursos del lenguaje en *Los relámpagos de agosto*, novela con la que Ibargüengoitia se estrena como narrador. En ese capítulo, Domenella destaca la función del ironista a través de procedimientos preeminentemente citacionales: la ironía verbal es empleada para hacer citas de otros discursos (intertextualidad) con la intención de descalificarlos, de ponerlos en entredicho; de evidenciar su vacuidad, reverencialismo y falsedad. Los discursos citados son los típicos de los individuos que giraron en torno a la Revolución Mexicana, durante el levantamiento armado propiamente dicho y durante el periodo inmediatamente posterior al (relativo) cese de las hostilidades. Domenella describe y explica cómo entre todos los discursos generados en una época de la historia de México hubo uno que constituye el puntal de *Los relámpagos de agosto*: el demagógico —y ridículamente tremendista— memorial de los militares segundones que intentaron mantenerse activos y de arrogarse al menos un poco de poder político. Discursos que, por su naturaleza y profusión en un país en crisis permanente dieron lugar y reforzaron la cultura nacional oficial. Se trata de los militares escudados entre el obregonismo y el callismo pero cuyas expectativas se vinieron abajo, irremisiblemente, con el asesinato de su líder mayor, el general Álvaro Obregón, en 1928 —año de nacimiento de Ibargüengoitia, coincidencia que tuvo impacto determinante en su obra—. Domenella analiza los vericuetos de la relación directa entre uno de esos militares, el general Juan Gualberto Amaya, y el protagonista de *Los relámpagos de agosto*, así como entre la novela misma y las memorias de Amaya, *Los*

*gobiernos de Obregón, Calles y regímenes peleles derivados del callismo.* Si bien para fraguar los objetivos de la ironía Ibargüengoitia hace recurso a la farsa, la parodia y el chiste, a la puesta en ridículo de personalidades, expresiones y situaciones —hiperbólicas, esperpénticas, ampulosas, todo malicia y ultranza—, sus recursos en conjunto configuran un espacio de humor en el que más temprano que tarde la risa estalla en el lector.

En el segundo capítulo, la autora se dedica a analizar tres cuentos del segundo libro de narrativa publicado por Ibargüengoitia, *La ley de Herodes*. Ahí, y según lo demuestra el estudio actancial de Domenella, la ironía se vuelca hacia el propio Ibargüengoitia y su entorno extraliterario por cuanto se convierte a sí mismo en sujeto de la enunciación: a decir de la investigadora, un sujeto desdoblado según un juego de puntos de vista. En vez de la intertextualidad de *Los relámpagos de agosto*, es la extratextualidad en los tres cuentos seleccionados la que ahora refiere a la biografía de Ibargüengoitia, por lo cual la estructura es la del soliloquio autoirónico. La ironía verbal toma consistencia en un caldo de cultivo que hierve en tópicos como el amor, el erotismo y sus desviaciones (y sus excesos), la amistad, la lealtad, las aspiraciones intelectuales, los intereses político-burocráticos, la fidelidad, el adulterio, el hastío.

En los capítulos tercero y cuarto, la investigadora ofrece su lado más reflexivo a propósito de aquellas obras de Ibargüengoitia que desde la narrativa, el teatro y el periodismo crítico señalan esas vías difusas pero reales por las cuales se puede vivir en México sin morir (pronto) en el intento. Concentrada en *Instrucciones para vivir en México* y con oportunos enlaces a *Los pasos de López* y otras obras del escritor y de otros escritores, Domenella hace un recorrido en la vida de Ibargüengoitia, recorrido no poco impregnado de nostalgia —sin perder la objetividad que se espera de los estudios literarios—, y la empata con su propia experiencia vital de argentina avecindada en la posible/imposible región más transparente del orbe. Sigue mostrando la ironía como puntal de la obra

ibargüengoitiana, trasladada hacia los espacios históricos, políticos y sociales que caracterizan la vida al más puro estilo mexicano, con sus sublimidades y sus bajezas, grandezas y miserias incluidas. Espacios en los que lo grotesco se hace presente desde la puesta en palabra de los inimaginables resquicios de la condición humana y que en obras como *Maten al león* y *Las muertas* —obras en las que también se concentra el estudio a propósito de lo grotesco— son evidencia, lo constata Domenella, de que aun en medio de la tragedia lo absurdo da lugar a situaciones que terminan siendo risibles para el lector atento y sensible cuando ya el dolor lo rebasa.

La última parte del cuarto capítulo, “Homenaje múltiple”, es una manifestación afectiva e inteligente de la admiración, el respeto y el cariño de la autora por Ibargüengoitia y por los compañeros de viaje del nacido guanajuatense en la fatal unidad de Avianca que atravesaba el Atlántico desde París-Madrid hasta Bogotá en 1983: Ángel Rama y su esposa Marta Traba, así como Manuel Scorza, los tres también escritores y críticos. Invito al lector a que descubra por sí mismo la evocación que Domenella hace de quien fuera también su amigo entrañable: el Jorge Ibargüengoitia que hizo de su visión de mundo un principio de vida y un principio literario; el Jorge Ibargüengoitia que con sagacidad inusitada nos agujonea para darnos cuenta de que en sus ficciones todo parecido con la realidad no es una casualidad, sino una vergüenza. LUZ DE LOURDES GARCÍA ORTIZ



*Ejes y figuras. Estudios sobre problemas de teoría literaria*

Norma Angélica Cuevas, coord.  
Universidad Benemérita Autónoma de Puebla / Universidad Veracruzana, 201

Este libro, coordinado por Norma Angélica Velasco, ofrece a los lectores un compendio de ensayos críticos que son el resultado inicial del trabajo plural hecho por el grupo académico “Problemas de teoría literaria” con sede en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana y que surge a partir de las inquietudes de quienes desean en México centrar su atención en la teoría literaria y hacerla su objeto de estudio. Ahora bien, antes de abordar los temas y enfoques particulares de cada uno de los autores en sus respectivos ensayos, vale la pena cuestionarse una vez más como lectores sobre esos dos aspectos que en general se nos escapan una y otra vez por su naturaleza esquiva e inasible al tratar de definir-las: literatura y, sombra de una sombra, teoría literaria.

Todo lector, en tanto amante asiduo u ocasional de la literatura, puede si no definir el fenómeno literario al menos sí abordarlo de manera directa, leyendo el texto, y formarse así una idea subjetiva que de alguna manera primaria e íntima lo aproxima al universo complejo que es la obra literaria y, en un sentido más amplio, a la literatura. La lectura es además una actividad humana con siglos de historia y para ejercerla sólo es necesario, aparte de saber leer claro, la intención de la aproximación. Por el contrario la historia de la teoría literaria, casi desconocida por el público en general, tiene

una muy reciente reformulación moderna ubicada generalmente, al menos para el pensamiento occidental, en el formalismo ruso. A partir de allí las corrientes y contracorrientes no han dejado de sucederse unas a otras, configurando por fin un nuevo corpus con un valor muy singular y propio.

Sin embargo, a pesar de que la teoría literaria está allí como una presencia ya firme sus problemáticas siguen surgiendo o redefiniéndose, lo cual da cuenta de lo mutable y abierto de este relativamente joven campo de estudio. Ahora bien, el lector de la obra literaria seguramente se preguntará por la pertinencia de enfrentarse a un texto de teoría literaria siendo ya poseedor de una opinión subjetiva. Visto desde una perspectiva así, la teoría literaria adquiere sobre todo el valor de un diálogo que enriquece a la subjetividad por medio del conocimiento objetivo, más aún, un diálogo con aquellas personas que han decidido hacer de la literatura el objeto de sus aficiones y preocupaciones y que le dedican la seriedad y la entrega que su trabajo, hacer teoría literaria, merece.

Se puede por tanto afirmar que los logros de este libro incluyen el de recordarnos a nosotros, asiduos de la literatura, la pertinencia e importancia que corresponde a la teoría literaria, pues el que esta haya surgido no viene de una casualidad ociosa, sino de una necesidad apremiante por entender y abarcar cada vez mejor el fenómeno literario, ya estimulante en sí mismo.

El modo en que esto se logra en *Ejes y figuras* es a través de una serie de trabajos críticos que, siendo una publicación inicial del trabajo de un grupo que *tiene por objetivo la vinculación entre los estudios de crítica literaria, las perspectivas teóricas vigentes y su impacto en la cultura mexicana, latinoamericana e hispanoamericana*, pretende a la vez deslindar, definir y describir las problemáticas de estos campos prolíficos y a la espera de ser abordados. Como conclusión adelantada podemos decir que este libro es un ejemplo alentador, si

es que no sobran ya motivos, para hacer y leer teoría literaria, de tal manera que esta área se vea fortalecida en México y latinoamérica.

El ensayo que abre el libro corresponde al tema genérico: *La sátira, utopía, enunciación y risa*. Martha Elena Munguía Zatarain presenta una perspectiva fragmentaria de la evolución de la sátira en México a partir de las tradiciones que llegan con la conquista y enuncia además rasgos que subsanan el problema genérico de la delimitación: intención moralizante y el uso de la risa o el humor como arma didáctica contundente. La autora señala además un cierto sentido utópico en la sátira originado en principio por orientarse ésta al porvenir; alberga una relación estrecha con el sentido del humor como referencia humana que se proyecta al futuro. En México, sin embargo, este género se volcará a preservar la tradición y su sentido se volverá hacia el pasado de la utopía perdida, quedándose en la crítica de situaciones y sin alcanzar por tanto una dimensión constructiva. El objetivo al que apunta este ensayo es reivindicar la importancia de la sátira, debida sobre todo a su carácter desacralizante del lenguaje, como influencia decisiva para la configuración posterior de la literatura mexicana.

En *Articulación discursiva de un personaje histórico. La configuración novelesca de Lope de Aguirre*, Renato Prada Oropeza discute el proceso de ficcionalización del que es objeto el personaje histórico Lope de Aguirre, conquistador español, rebelde independentista y apodado simultáneamente *El loco*, *El peregrino* y *El tirano*, al ser volcado desde el discurso historiográfico, especie de conciencia popular, a la novela histórica. Las características inherentes a discursos disímiles como el historiográfico y el novelesco propiciarán que se priorice, respectivamente, el esclarecimiento de un conocimiento o la valoración estética. Partiendo de estas caracterizaciones discursivas el autor analiza los recursos de ficcionalización usados por las novelas hispanoamericanas que fueron propiciadas por esa seducción que en los autores ejerce el verídico Lope de Aguirre,

preservado en la memoria popular mediante un proceso de apropiación histórica. Se hace notar que en cuanto el lector conozca la existencia factual de Lope de Aguirre optará por un tipo de lectura, ya sea indiferente o tensiva, haciendo esta última que la novela adquiera una interpretación más significativa que redimensiona el aspecto estético de la escritura ficcional.

Norma Angélica Cuevas Velasco nos entrega un trabajo crítico que, como propuesta inicial, supone una visión global concentrada alrededor del concepto de literatura transfigurada. Dicha propuesta teórica parte de la idea de que al interior de algunas obras literarias, específicamente pertenecientes a la narrativa y con grado mayor o menor, es posible dilucidar entretejido en el texto el pensamiento teórico-literario de su autor, lo que causaría una *transfiguración*. La autora remarca que hay que diferenciar *la teoría de la literatura de la teoría en la literatura*; una separación tal está motivada por la manera en que cada uno de estos enfoques considera a la literatura: como objeto o como sujeto respectivamente. El artículo aborda el segundo y lo define como *una especie de metacrítica* debido a que, en el conjunto de obras que la literatura transfigurada quiere abarcar, el pensamiento teórico-literario del autor se manifiesta de manera explícita desde las líneas del propio texto y pone en crisis la forma genérica de la obra. Es de esta manera que la literatura habla de sí misma desde sí misma en una especie de autoconciencia. Norma Angélica Cuevas Velasco asienta su propuesta teórica en la literatura transfigurada mexicana, de la cual da una panorámica breve.

En *La tipología de las colecciones de relatos integrados: ni tan abierta ni tan cerrada*, de José Sánchez Carbó, se analiza la validez de incluir en una denominación, *colección de relatos integrados*, a un conjunto de obras cuya característica en común es un peculiar tipo de interrelación entre sus partes. Según Carbó una obra tal es a la vez integrada y fragmentaria; es decir, el autor (y no el editor)

decide ejercer su criterio selectivo sobre su propia obra y reunir alrededor de un eje tipológico una serie de relatos, definición que también puntualiza y acota, que son además independientes entre sí en tanto que cada uno por su cuenta puede hacer un sentido total, o casi total, para el lector. El eje tipológico de integración para clasificar el corpus puede ser técnico, implícito o explícito de acuerdo a los aspectos que se evidencian como ejes y según sean formales o relativos a la elipsis. Esta propuesta teórica pretende así enriquecer las maneras de abordar este tipo de obras mediante la exploración de las multirreferencias que enriquecen a cada relato y crean una red compleja de relaciones dando al lector un sentido nuevo y multifacético de la colección como un todo.

Finalmente, Rodrigo García de la Sienra presenta el trabajo titulado *Benjamin y Agamben frente a la destrucción de la experiencia (y a la experiencia que está por venir)*. En él invita a analizar de inicio el sentido que la experiencia tiene para el sujeto y cómo este la considera inherente a sí mismo, en apariencia tan autoevidente como existir, sin cuestionarse casi nunca sobre lo que ésta tiene realmente de propia o de verdadera. Para discutir la cuestión el autor toma como punto de partida a dos autores, Benjamin y Agamben, y a su crítica y reformulación de la teoría kantiana del conocimiento en tanto que ambos consideran negativa la influencia excesiva que tuvo en ella el empirismo del momento histórico. Llevado con mesura, el texto transita hasta la modernidad por esas concepciones de la experiencia que perspectivas tan sorprendentes y disímiles como la fotografía, la muerte o la narración modifican y redefinen en los sujetos y sociedades, a veces de manera radical. La reflexión se ramifica prolíficamente y toca a la literatura, y a la narrativa en particular, al considerarla como una posibilidad para la experiencia: muerte, infancia, memoria, etc., son íntimas comunes tanto a la noción de experiencia como a la de literatura. LUCÍA NORIEGA HERNÁNDEZ

# Los autores

Javier Acosta Escareño

Doctor en filosofía, profesor de estética en la Universidad Autónoma de Zacatecas. Coordina la Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas en la misma universidad, así como el taller de poesía del Instituto Zacatecano de Cultura. Ha publicado, entre otros, *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno* (Universidad Complutense, 1997), *Libro del abandono* (Era, 2010), así como *Life happens/ La vida pasa. Cinco poetas norteamericanos* (Ediciones de Medianoche, 2010).

Víctor Manuel Osorno Maldonado

Maestro en Humanidades (Teoría Literaria) por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Su línea de investigación se inserta en los estudios sobre narrativa latinoamericana de vanguardia, literatura mexicana del siglo XX y teoría literaria. Ha participado en diferentes congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos en revistas especializadas y libros colectivos. Los más recientes son: “Entre escribir una novela o no escribirla: el problema de la genericidad discursiva en *El libro vacío*” en *Signos Literarios* (Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa), “Experiencia y evocación, memoria y distorsión: a propósito de los planos narrativos en Violeta-Perú” en *La poética de la percepción y los intersticios de la memoria. La narrativa de Luis Arturo Ramos*, (Universidad Veracruzana) y “Tres fundamentos del discurso metafórico en ‘Filosofía de gángster’ de Felisberto Hernández” en la revista *Semiosis* (Universidad Veracruzana).

Asunción Rangel López

Doctora en letras mexicanas por la UNAM con una investigación sobre la poesía de José Emilio Pacheco. Es profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, donde imparte asignaturas relacionadas con la literatura mexicana y poesía hispanoamericana. Sus líneas de investigación tienen injerencia en los estudios de la poesía hispanoamericana del siglo XX, así como problemas teóricos relacionados con el discurso poético. Pertenece al grupo de investigación: Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana.

Gerardo Bustamante Bermúdez

Estudió la maestría en letras mexicanas en la UNAM y el doctorado en letras en la misma institución. Ha publicado artículos en revistas especializadas y en libros colectivos sobre la obra de autores mexicanos e hispanoamericanos. Publicó el libro: *De dolores y placeres. Entrevistas con Elías Nandino entre 1954-1993* (2009). Es colaborador de *La Jornada Semanal*, del diario *La Jornada*. Sus líneas de investigación son los estudios de género aplicados a la literatura y a la prensa escrita. Se ocupa particularmente de los estudios sobre masculinidades emergentes y diversidades sexogenéricas en la literatura latinoamericana y cubana. Es profesor-investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en la carrera de Creación Literaria.

Felipe Oliver Fuentes

Es doctor en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. En el 2006 obtuvo la Beca Roque Esteban Scarpa, distinción que otorga la Universidad Católica de Chile cada cuatro años a un estudiante internacional destacado. Actualmente trabaja como profesor e investigación en el Departamento de Letras Hispánicas

de la Universidad de Guanajuato. Pertenece al Grupo de investigación: Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana.

Rogelio Castro Rocha

Profesor del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, donde imparte cursos en la Licenciatura en Letras Españolas y en la Maestría en Literatura Hispanoamericana. Pertenece al Grupo de investigación: Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana. Tiene interés en la estética y trabaja como líneas de investigación la relación entre el cine y la literatura, y la configuración del cuerpo en estas expresiones.

Carlomagno Sol Tlachi

Es licenciado en letras españolas y maestro en literatura mexicana por la Universidad Veracruzana, y doctor en letras por la UNAM, posgrados obtenidos con mención honorífica. Es investigador en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana bajo la línea de investigación “Estudios filológicos de la poesía y novela mexicanas”, línea de investigación desde la cual ha publicado ediciones críticas y artículos. Desde 1979 ha ejercido su labor docente en el Taller de Investigación Documental y el Taller de Lectura y Redacción en la Facultad de Pedagogía de la Universidad Veracruzana; taller que también ha impartido a nivel de maestría y doctorado en la misma universidad. En el área de la creación ha publicado los libros de relatos *La guerrilla urbana e Historias en la sala de la estrella*, el libro de poemas *Abril es el mes más cruel* y la novela *Es fácil escuchar el blues*. Fue director del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, periodo 2002-2005.

Rolando Álvarez

Maestro en literatura hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato, realizó una estancia de investigación en el Centro de

Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar de Lima. Ha publicado artículos en diversas revistas académicas de México y el Perú, y ha participado en coloquios y congresos internacionales como el convocado por la Academia Peruana de la Lengua Arguedas vida y obra 100 años. Docente en los departamentos de Música y Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato.

Olivia N. Petrescu

Doctora *magna cum laude* en literatura comparada (2006) y licenciada en filología española e inglés en la Universidad Babes-Bolyai de Cluj-Napoca, Rumanía. Actualmente es profesora en la misma Facultad de Letras en el Departamento de Lenguas Aplicadas. Sus líneas de investigación se enfocan en los estudios culturales, teoría de la traducción y el lenguaje de propósito específico.

# Recepción de artículos

Los artículos se recibirán en la siguiente dirección:

División de Ciencias Sociales y Humanidades, Sede Valenciana  
Ex Convento de Valenciana s.n.,  
C.P. 36 240, Valenciana, Gto.  
Tel. y fax (473) 732 0667 y 732 3908  
Correo electrónico: [revistavalenciana@gmail.com](mailto:revistavalenciana@gmail.com)

Formato de recepción:

Extensión: máximo 25 páginas, precedidas de un resumen o abstract bilingüe (español-inglés) con 10 líneas como máximo y 5 palabras clave (los dos últimos son requisitos indispensables para la aceptación del texto).

Tipografía: cuerpo del texto: Times New Roman, 12 pts.; interlineado doble; notas: Times New Roman, 10 pts.

Referencias bibliográficas: citar en el cuerpo del texto de la siguiente forma: (apellido, año: número de página).

Bibliografía: al final del artículo, redactada de la siguiente forma:

Libro

Apellido(s), Nombre, año de publicación, Título, edición, (trad., pról., notas de..., etc.), Ciudad, Editorial (Colección), 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.), Ciudad, Editorial (Colección), número de las 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, Ciudad, fecha de publicación, número de las páginas donde está ubicado.



# UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

*Dr. José Manuel Cabrera Sixto*

Secretario General

*Dr. Manuel Vidaurri Aréchiga*

Secretaria Académica

*Mtra. Rosa Alicia Pérez Luque*

Secretario de Gestión y Desarrollo

*Dr. Modesto Antonio Sosa Aquino*

Director de Apoyo a la Investigación  
y al Posgrado

*Dr. Miguel Torres Cisneros*

CAMPUS GUANAJUATO

Rector

*Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino*

Secretario Académico

*Mtro. Eloy Juárez Sandoval*

Director de la División de Ciencias Sociales  
y Humanidades

*Dr. Javier Corona Fernández*

*Valenciana* núm. 8  
se terminó de imprimir  
en julio de 2012,  
con un tiraje  
de 500 ejemplares,  
en Imprenta Gesta Gráfica,  
Bulevar Nicaragua 506,  
colonia Arbide,  
León, Guanajuato.