

julio-diciembre 2023

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Valenciana

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Nueva época, año 16, núm. 32, julio-diciembre 2023

DIRECTORA

Dra. Lilia Solórzano Esqueda

EDITOR CIENTÍFICO

Dr. Anuar Jalife Jacobo

EDITORA TÉCNICA

Mtra. Karen González Cabrera

www.revistavalenciana.ugto.mx

COMITÉ EDITORIAL

ÁREA DE LETRAS: *Dra. Elba Sánchez Rolón* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Andreas Kurz* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dra. Asunción del Carmen Rangel López* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dra. Magda Leonor Sepúlveda Eriz* (Pontificia Universidad Católica de Chile, Ch.), *Dr. Klaus Meyer-Minnemann* (Universidad de Hamburgo, Ale.), *Dr. Roberto Ferro* (Universidad de Buenos Aires, Arg.), *Dra. Inés Ferrero Cándenas* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Michael Roessner* (Universidad de Munich, Ale.), *Lic. Luis Arturo Ramos* (Universidad de Texas, EUA). ÁREA DE FILOSOFÍA: *Dr. Aureliano Ortega Esquivel* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Rodolfo Cortés del Moral* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Luis Puelles* (Universidad de Málaga, Esp.), *Dra. Diana Aurenque Stephan* (Universidad de Santiago de Chile, Ch.), *Dra. María L. Christiansen Renaud* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Carlos Oliva Mendoza* (Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.), *Dr. José Luis Mora García* (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.), *Dr. Adolfo Vásquez Rocca* (Universidad Complutense de Madrid, Esp.), *Dr. Raül Fornet-Betancourt* (Société Européenne de Culture, Fr.)

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Elissa J. Rashkin (Universidad Veracruzana, Méx.), *Dr. Adrián Herrera Fuentes* (Universität Zu Köln, Ale.), *Dr. Francisco Estevez Regidor* (Universidad de Málaga, Esp.), *Dr. Mario Rufer* (Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Méx.), *Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco* (Universidad Veracruzana, Méx.), *Dr. Ricki O'rawe* (Queen's Belfast University, R.U.), *Dra. Cristina Sara Piña* (Universidad Nacional de Mar de la Plata, Arg.), *Dra. Gloria Vergara Mendoza* (Universidad de Colima, Méx.), *Dra. María Cristina Martínez Solís* (Universidad del Valle, Cali, Col.), *Dra. Maria Medina-Vicent* (Universitat Jaume I, Esp.) *Dr. Livio Mattarallo* (Universidad Nacional de la Plata/Conicet, Arg.), *Dr. Oliver Kozlarek* (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Méx.), *Dr. Omer Buatu Batubenge* (Universidad de Colima, Méx.), *Dra. Angélica Tornero Salinas* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Méx.), *Dra. Georgina Aimé Tapia González* (Universidad de Colima, Méx.)

Valenciana, nueva época, año 16, núm. 32, julio-diciembre de 2023, es una publicación semestral editada y distribuida por la Universidad de Guanajuato, Lascaráin 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. Coordinador del dossier: Brandon Bisbey. Trabajo editorial: Ernesto Sánchez Pineda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102 de fecha 15 de julio de 2010. Revista *Valenciana* impresa: ISSN 2007-2538 y electrónica: ISSN-E 2448-7295. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conacyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección SCIELO-México, la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), Bibliografía Latinoamericana (Bibliat), CRUE-Red de Bibliotecas REBIUN, Actualidad Iberoamericana y MIAR. Las opiniones expresadas por los autores no reflejan necesariamente la postura del editor de la publicación. La originalidad de los contenidos queda bajo estricta responsabilidad del autor. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato.

Sumario

Aristotelismo y ciencia moderna en la Nueva España. El <i>De philosophiae vicissitudinibus</i> del jesuita guanajuatense Andrés de Guevara y Basoazábal GABRIEL GONZÁLEZ NARES Y MÓNICA DEL CARMEN MEZA MEJÍA	7
La visualidad y el ferrocarril en la literatura de viajes: “En el lago Pátzcuaro”, recuperación de un relato de Rubén M. Campos DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ	37
El decadentismo mexicano y los discursos científicos en diálogo. El caso de Alberto Leduc: del palacio a la vecindad DANIEL AVECHUCO CABRERA Y LUCÍA GUADALUPE RIVERA RASCÓN	81
Cartas a Antonio Acevedo Escobedo, una correspondencia en el olvido DAYNA DÍAZ URIBE	109
Escenografías autoriales en “Nocturno de San Ildefonso” de Octavio Paz ADRIANA DE TERESA OCHOA	147
Mito y violencia: una aproximación a la novela ecuatoriana <i>Siete lunas y siete serpientes</i> TOMÁS ESTRADA HEVIA	173
Poética de la lectura en Raúl Dorra VÍCTOR ALEJANDRO RUIZ RAMÍREZ	203
Poslatinoamericanismo, posoccidentalismo y la literatura como lugar de resistencia: el caso de <i>Recado confidencial a los chilenos</i> de Elicura Chihuailaf ANA MARÍA RODRÍGUEZ SIERRA	230

DOSSIER: LITERATURA Y MIGRACIÓN

El carácter subversivo de la literatura mexicana
de Chicago 261

JOSÉ ÁNGEL NAVEJAS

Hacia la construcción de una 'ciudadanía casera' 285
en *Ilegal: reflexiones de un inmigrante indocumentado* (2019),
de José Ángel Navejas

GABRIELA BUITRÓN VERA

Agencia y transgresión en los personajes femeninos
migrantes de Claudia Hernández y Antonio Ortuño 311

MARISSA GALVEZ CUEN

RESEÑAS

Escritores viajeros: el nomadismo como poética, 341
de Asunción Rangel

GABRIEL ALFONSO PÉREZ REYES

Hans Blumenberg e l'autodistruzione del cristianesimo. 345
La genesi del suo pensiero: da Agostino a Nietzsche,
de Ludovico Battista

MANUEL LÓPEZ FORJAS

"Crónica à clef": *Estrella de dos puntas*, de Malva Flores 348

LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ

Representación poética del yo en los diarios de Alejandra 354
Pizarnik: *Alejandra Pizarnik diarista*, de Isaura Contreras Ríos

NANCY GARCÍA GALLEGOS

Sobre las y los autores 358

Aristotelismo y ciencia moderna en la Nueva España. El *De philosophiae vicissitudinibus* del jesuita guanajuatense Andrés de Guevara y Basoazábal

Aristotelianism and Modern Science
in New Spain. The Guanajuatense Jesuit Andrés
de Guevara y Basoazábal's *De philosophiae
vicissitudinibus*

GABRIEL GONZÁLEZ NARES

ESCUELA DE PEDAGOGÍA, UNIVERSIDAD PANAMERICANA MÉXICO
ggonzalezn@up.edu.mx

MÓNICA DEL CARMEN MEZA MEJÍA

ESCUELA DE PEDAGOGÍA, UNIVERSIDAD PANAMERICANA, MÉXICO
mmeza@up.edu.mx

Resumen: Andrés de Guevara y Basoazábal (1748-1801), jesuita novohispano guanajuatense, escribió las *Institutionum elementarium philosophiae*, donde su autor ofrece un currículo deseable para la juventud mexicana que incluya la ciencia moderna empírica, la política virtuosa y la sabiduría humana. A través de una traducción comparativa del latín al español del proemio de la citada obra, este artículo pretende: 1) contextualizar al autor novohispano, 2) mostrar la recepción de la ciencia moderna desde los elementos aristotélicos de los que Guevara dispuso, y 3) mostrar que la modernidad y la tradición aristotélica se enriquecieron mutuamente; y lo que debía de reformarse era la escolástica anquilosada. Se concluye que a través del proemio *De philosophiae vicissitudinibus* de Guevara se evidencia la

recepción mexicana de la modernidad emanada de una mentalidad aristotélica.

Palabras clave: modernidad, filosofía de la ciencia, Andrés de Guevara y Basoazábal, Nueva España, jesuitas.

Abstract: The novohispanic jesuit Andrés de Guevara y Basoazábal (1748-1801) wrote the *Institutionum elementarium philosophiae*, where he offers a desirable curriculum for the mexican youth that may include empirical modern science, virtuous politics and human wisdom. Through a comparative translation from Latin, this paper outlines Guevara biographically and, with the translation of some relevant passages, aims to: 1) to contextualize the author in his time and place, 2) to show the reception of modern science from the Aristotelian elements that Guevara had, and 3) demonstrate that modernity and Aristotelian tradition are complementary; and what is to be reformed is decrepit scholastics. It is concluded that through the proemium *De vicissitudinibus* Guevara shows that the Mexican reception of modernity comes from an Aristotelian thought.

Keywords: Modernity, Philosophy of science, Andrés de Guevara y Basoazábal, New Spain, Jesuits.

Recibido: 1 de junio del 2022

Aceptado: 9 de Agosto del 2022

DOI: 10.15174/rv.vi16i32.688

Introducción

Por la minería, la Ciudad de Santa Fe, y Real de Minas de Guanajuato, para el siglo XVII ya era uno de los centros más importantes de Nueva España, por lo que se convirtió en un

polo de atracción (Velázquez, 2014; Sepúlveda-Garza, 2010). Así, Guanajuato se fue configurando como un crisol en expansión de habitantes permanentes y temporales.

Quienes se fueron asentando en esta parte del Bajío provenían de mano de obra importada, y ante la falta de hospedaje en el lugar, la estancia y cuidado de esta población quedó resuelta con la edificación de hospitales. En el lugar se edificaron cuatro hospitales, cada uno de ellos con su respectiva capilla. Una de estas fue hospital para los otomíes, misma que acogió a la Compañía de Jesús cuando se asentó en Guanajuato.

A principios del dieciocho, con la erección del colegio, o casa de estudios jesuíticos, la edificación, además de funcionar como hospicio, también lo hizo como escuela de primeras letras y latinidad, pues “dondequiera ponían casa de asiento los Jesuitas, aparecía en primer lugar la *escuela de leer, escribir y contar*, [...] Podían faltar las demás cátedras, la escuela rara vez faltaba” (Decorme, 1941: 148). En julio de 1732, el primer rector fue Mateo Delgado (1732-1747) y sus maestros fueron Diego Camarena, de gramática, y José Volado, de primeras letras. Se asentaron dos operarios: José Redona y Bernardo Lozano. Además de Delgado, el colegio, hasta la expulsión, tendrá otros tres rectores: Joaquín de Sardaneta y Legaspi, guanajuatense, afecto a las matemáticas (1744-1757); Ignacio Rafael de Coromina, estudioso de la geografía y cosmografía (1757-1763); y José Eugenio Berrio, 1763-1767 (López, 1963; Marmolejo, 1883; Vidaurri, 2008).

Además de la enseñanza de primeras letras, el rey mandó impartir estudios menores. Cabe señalar que, la apertura de un colegio jesuita suponía a principios del siglo XVIII un signo que confirma el desarrollo socioeconómico y cultural de una localidad, en este caso de una provincia del virreinato de la Nueva España, donde un centro educativo proporcionaba, con fre-

cuencia, “la única posibilidad para los jóvenes de estos lugares de poder cursar estudios avanzados, al tiempo que constituían una verdadera red educativa” (Villalba, 2003: 9), pues cuando los estudiantes concluían sus estudios en dicho centro, podían continuarlos en cualquiera de los cuatro colegios de estudios mayores, ubicados en Guadalajara, Puebla, Mérida y México, certificando la Real Universidad de México la validez de sus cursos de artes, filosofía y teología (Villalba, 2003).

Todas las escuelas de la Compañía siguieron de un modo más o menos fiel las indicaciones de la *Ratio studiorum*, la cual establecía seis clases inferiores y siete u ocho superiores, pues el currículo completo dependía del colegio, de los maestros y de los colegiales. En el caso del colegio menor de Guanajuato, a pesar de los efectos de la expulsión y “la consecuente dispersión de documentos y propiedades que se realizó en el año de 1767” (Cueva, *et al.*, 1996: 127), se sabe que se impartía el ciclo inferior y el de artes (López, 1963). El primero, introducía a los niños, aproximadamente de siete años, al estudio de la gramática latina, que se cursaba en tres años, dividida en mínima, media y superior. Los dos años que cerraban este primer ciclo, se centraban en el estudio de autores clásicos e incluía un año de poesía y otro de retórica. La cátedra de artes, impartida en latín y apoyada en los libros de Aristóteles, abarcaba tres materias: lógica, metafísica y física, con una duración de tres años (López, 1963). Explica Decorme que un jovencito despierto “podía empezar mínimos a los siete años, concluir la *retórica* a los diez, empezar la *filosofía* antes de los once, graduarse de *Bachiller* en artes a los trece, y de *Doctor* en teología a los diez y siete” (1941: 148).

Al egresar del colegio menor, quien quería y podía continuar los estudios superiores, tenía que migrar a donde estos se impartían. Uno de los guanajuatenses de familia acomodada de

mineros que viajó hacia la ciudad de México a continuar con sus estudios, fue Andrés de Guevara y Basozábal, quien, de acuerdo con Beristain de Souza (1883), nació en la ciudad de Guanajuato el 30 de noviembre de 1748, concretamente en la plaza Mexiamora (González, 2018).

Según Galindo (2012), en 1760 Guevara inició sus estudios en el colegio de San Ildefonso, de la ciudad de México, donde se impartían los estudios superiores, los cuales tenían una duración de tres años e incluían estudios de filosofía dividida en: un año de lógica, otro año de física y matemáticas, y un tercer año de metafísica y filosofía moral. Mientras Guevara estuvo en la ciudad de México, experimentó la reforma de los estudios de 1763, que acrisolaba los intentos de modernización educativa de los jesuitas José Rafael Campoy, Francisco Javier Alegre, Francisco Javier Clavijero y Diego José Abad, principalmente, quienes una década atrás, hacia 1750, habían promovido al cuestionar el planteamiento de los cursos, tanto en sus contenidos como en la metodología con la cual se enseñaban y, pese a la resistencia que al principio encontraron, trabajaron sobre las obras de Descartes, Newton, Leibniz, Bacon y Franklin, entre otras. Aunque los jóvenes jesuitas mencionados criticaban el estilo retórico en la oratoria y la diferencia entre los textos originales y lo que sus comentaristas y profesores enseñaban, supieron “compaginar la ciencia moderna con la ortodoxia, con la aceptación de un uso adecuado de la escolástica” (Villalba, 2003: 33), lo que les valió al final de cuentas el respaldo de la Compañía. De tal modo, desde mediados del siglo XVIII, “como catalizadores intelectuales los jesuitas propiciaron una fusión de lo antiguo y lo nuevo” (Tanck, 2013: 44).

Cabe decir que, en la segunda mitad del Siglo XVIII, se estudió la física moderna, como la teoría copernicana, la dinámica galileana y la mecánica newtoniana. La recepción de estos

científicos en naciones como Portugal y España se dio gracias a la Ilustración. Estas teorías se difundieron, estudiaron, enseñaron y aplicaron en sus respectivas colonias de ultramar, concretamente en los colegios jesuitas de América, que tuvieron el nivel medio de bachillerato de artes, tal y como afirma Espinosa (2014). Este mismo autor señala dos generaciones de estudiosos de la física newtoniana: los antecesores Francisco Xavier Alegre y Francisco Xavier Clavijero, y los contemporáneos como Antonio de León y Gama, José Antonio de Alzate, José Ignacio Bartolache, Diego de Guadalajara y Tello y Benito Díaz de Gamarra, los cuales comparten tiempo y espacio con Guevara antes de la expulsión.

Como colegial interno de San Ildefonso, según Beristain (1883), Andrés de Guevara decide vestir la sotana de la Compañía de Jesús el 18 de mayo de 1764, fecha en la que se traslada a Tepotzotlán para iniciar el noviciado. Heliodoro Valle (1953) da cuenta de que Guevara fue bedel en Tepotzotlán, esto es un tipo de prefecto supervisor de la disciplina de sus compañeros.

Ya instalado en Tepotzotlán, Guevara inició su formación jesuítica. El 25 de junio de 1767, al ejecutar la orden de expulsión de Carlos III, en el lugar se contabilizaron 76 miembros de la Compañía, entre los 15 y 33 años de edad; uno de ellos era Guevara, quien tenía entonces 18 (Zelis, 1871). Como el colegio era un noviciado, se dio la opción a quienes aún no habían realizado los votos de renunciar a la orden y regresar a sus casas, o bien, si querían continuar con la vida religiosa, podrían ingresar a otra orden. En total seis novicios decidieron no continuar. Por el número de jesuitas que había en Tepotzotlán, la ejecución del desalojo no pudo hacerse efectiva dentro de las 24 horas previstas. El entonces joven de 19 años, Rafael de Zelis, compañero de Andrés de Guevara en el juniorado escribió: “Detúvose por tanto la partida hasta el 4 de julio, que suman

nueve días en los cuales sobró tiempo para aderezar el ajuar que así yo como mis compañeros habíamos de llevar para nuestra peregrinación” (Zelis, 1946: 183).

En el trayecto hacia Veracruz, las carencias y la incertidumbre provocaron el desánimo de otros jóvenes novicios que desertaron en Jalapa. Montero menciona que durante el viaje a Veracruz ocurrieron diferentes acontecimientos y anécdotas y describió una que atañe al guanajuatense: “el martes 7 de julio se cayó la mula que llevaba al escolar humanista Andrés Basozábal, afortunadamente sin consecuencias para el joven” (2014: 74). Ya en el puerto de Veracruz, Guevara se embarcó junto con el rector de Tepotzotlán Urbiola; los maestros Fabri y Bayer y sus compañeros colegiales como Rafael de Zelis, quien en *Viajes en su destierro* describió las vicisitudes que pasaron para llegar a la Habana, Cádiz, Cerdeña, Córcega y finalmente, después de una año y tres meses de haber salido de México, Bolonia, donde continuaron sus estudios, “primero en el Castell San Pietro y después en el palacio de Herculano” (Zelis, 1946: 188), teniendo entre otros profesores al P. Salvador Dávila, estudioso de la física de Newton y de las teorías de Descartes y Leibniz, y a Francisco Xavier Clavijero, quienes influyeron sobre su postura ante la apropiación del saber. Como señala Rionda “no hay duda, el jesuita Guevara estuvo influido por el espíritu de la Ilustración europea. No solo estaba al día en el conocimiento de las teorías filosóficas traídas por la modernidad, sino también de los avances más recientes de la ciencia de su tiempo” (2018: 45).

Guevara refrendó su vocación jesuita al ordenarse sacerdote el 3 de noviembre de 1771, dos años antes de que la Compañía fuera extinguida canónicamente (Zelis, 1871). En Roma escribió *Pasatiempos de cosmología* (1789) de la cual envió una copia al regidor de Guanajuato, Francisco Azpilcueta, para que

fuera publicada en su patria y sirviera a la enseñanza de los jóvenes mexicanos. La obra trataba favorablemente el tema de la gravitación de Newton. Como en Roma encontró posturas contrarias a la teoría newtoniana, decidió dejar el lugar y hacia 1796 radicó en Parma donde se dedicó a la docencia y al estudio de la física. El manuscrito permaneció inadvertido casi dos siglos hasta que en 1978 el bibliotecario José González Araiza lo encontró en un estante en la Biblioteca Armando Olivares de la Universidad de Guanajuato, lugar donde antes estuvo el colegio de la Santísima Trinidad. Más adelante, “en un periodo más estable de su vida pues Guevara se hallaba ya integrado como profesor en el colegio de Parma” (Galindo, 2012: 139), escribió *Institutiones elementales de filosofía* (*Institutionum elementarium philosophiae*, 1796), que se publicaron en Roma entre 1796 y 1798. “La obra de Guevara fue muy utilizada en instituciones de educación superior de Italia, España, Guatemala y México” (Ibarra, 2016: 13). Guevara nunca regresó a México y murió a los 53 años en Piacenza, el 25 de marzo de 1801 (Zelis, 1871).

Las *Institutionum elementarium philosophiae* y su prólogo *De philosophiae vicissitudinibus*

Las *Institutionum elementarium philosophiae* pretenden ser un compendio de ciencias. La obra está dividida en cuatro tomos y cada uno de ellos está dedicado a un área del saber. El primero se refiere a las matemáticas. El segundo, a la lógica y la metafísica. El tercero, a la física general y la astronomía, y el cuarto a la física particular: óptica, gases de la atmósfera, electricidad, etc. (Saranaya, 2005).

La intención de las *Institutionum* es doble: la de ser una obra enciclopédica en la que la juventud pueda aprender los elementos que conforman la filosofía en sus diferentes ramas organi-

zadas, y la de ser una presentación de los pensadores modernos europeos, a los que la mayoría de los jóvenes novohispanos no habían tenido un acceso directo.

El prólogo de la obra, *De philosophiae vicissitudinibus*, hace énfasis en una narración de la filosofía como búsqueda de la verdad desde la perspectiva histórica, pero también experiencial. Con este estilo narrativo de aventuras Guevara pretende tres cosas: primero, dar a sus lectores un contexto histórico que permita entender su propuesta de didáctica filosófica, segundo, presentar la historia de la filosofía como una aventura viva en la que los jóvenes lectores se pueden identificar, y, por último, invitar a los lectores a tomar parte del ejercicio filosófico sin importar su profesión.

Es así que el prólogo tiene una intención propedéutica, pues pretende poner las bases necesarias para la posterior contemplación lógica, matemática y metafísica, y también tiene una intención protréptica, o de propaganda que invita a la filosofía, pues pretende suscitar en el joven lector la intención de iniciarse gradualmente en la contemplación filosófica. Con esta intención Guevara sigue a los filósofos clásicos como Aristóteles, Jámblico, Cicerón, San Agustín y Clemente de Alejandría que escribieron, en diversos estilos, invitaciones para que sus lectores se interesaran por la filosofía. La añadidura de Guevara a esta costumbre clásica es la de invitar a tener confianza en la ciencia moderna, racional y empírica, sin que esto haga de Guevara un racionalista y empirista, sino un receptor que ve a la ciencia con un moderado optimismo.

En el prólogo, Guevara pasa revista al devenir del pensamiento occidental, desde los orígenes jónicos de la filosofía, pasando por los polemistas y padres cristianos, y por los escolásticos medievales. Sin embargo, su novedad relativa es la de continuar con los filósofos modernos, con aceptación y promo-

ción de su modo de hacer filosofía. Por ello aparecen los nombres de Galileo, Descartes, Bacon, Gassendi, Newton, Leibniz, etc. Además, propone una división histórica triple del itinerario de la Historia de la filosofía occidental, donde se traza que el pensamiento aristotélico es una base adecuada para la recepción de la ciencia moderna.

La primera parte del prólogo es la de la Antigüedad que trata sobre los egipcios, caldeos, persas y hebreos, como también está presente el pensamiento clásico grecolatino, que va desde los presocráticos, pasa por Platón, Aristóteles, sus seguidores, y las escuelas helenísticas; sigue a la época imperial romana, y termina en los polígrafos como Plinio, Plutarco, Dion Crisóstomo, etc. (Guevara, 1833: 18-53).

La segunda parte resume el encuentro entre la filosofía con las religiones monoteístas, principalmente con los autores cristianos, pero también con los musulmanes y judíos. Va desde la difusión del cristianismo hasta el final del Medioevo (Guevara, 1833: 53-62). Comienza en los tiempos clásicos, mencionando autores como Orígenes o Clemente de Alejandría, pero pasa rápido al tiempo de la transición de la Antigüedad tardía a la Alta Edad Media. En este trance aparecen autores como San Agustín, San Ambrosio, San Atanasio, San Basilio, los dos Gregorios capadocios (niceno y nacienceno), el Papa León Magno o Casiodoro. Avanza hasta el período del Imperio de Carlomagno. Pasa por el tiempo en que “Europa estaba en grandes tinieblas” (Guevara, 1833: 57) y en la que, en cambio, los árabes como Alfarabi, Albumazar, Avicena y Averroes cultivaron la filosofía. Menciona la discusión sobre el modo en que Averroes leyó a Aristóteles y cómo esto llevó a la prohibición de las lecturas del Estagirita en la Universidad de París, y a los grandes maestros del siglo XIII: Alejandro de Hales, San Buenaventura, el Aquinate, a quienes no presta mucha atención. Solo se limita a decir

que Santo Tomás fue un magnífico teólogo, pero no lo presenta como un filósofo. Termina retomando algunos filósofos bizantinos como Besarión, Niceno el pontífice, Juan Argirófilo, Jorge de Trebizonda, etc., que renovaron el pensamiento occidental con nuevas lecturas de los clásicos.

La tercera sección está dedicada a los pensadores modernos, que son más científicos que filósofos. El primer mencionado es Descartes, seguido de Galileo, Bacon, Newton y Leibniz, etc. Es de notar que antes de los científicos citados, Guevara no menciona a ningún filósofo jesuita de la primera modernidad. No aparecen Francisco Suárez, Luis de Molina, Prudencio de Montemayor, Pedro de Fonseca, Juan de Mariana o Antonio Rubio. Esto se debe a una causa doble, según Ibarra (2016), pues, por una parte, Guevara publicó su texto cuando la Compañía de Jesús ya había sido disuelta y no era bien vista en varios países de Europa, por lo que esta falta de mención podría ayudar a una más fácil publicación y divulgación. Por otra parte, era costumbre que las Historias de la filosofía editadas en la época no mencionaran gran cosa de los siglos XVI y XVII, porque se consideraba que no había grandes intereses en ese lapso.

Dos testimonios aristotélicos frente a la modernidad dentro del prólogo: Cicerón y Quintiliano

Ahora bien, Guevara no es el primero en hacer una recepción de la modernidad en el contexto de la Nueva España: incluso si él está físicamente lejos, sus interlocutores son novohispanos. Ya había existido un ejercicio de recepción de la modernidad en los jesuitas de la generación anterior, como Clavijero, Campoy, Alegre y Abad (Navarro, 1948). Guevara había estado en contacto con esta recepción en sus lecciones en San Ildefonso y Tepotzotlán (Ibargüengoitia, 2004).

De hecho, se sabe que en el catálogo de los libros del Colegio de San Ildefonso están las obras filosóficas de Descartes en una edición de 1692 (Archivo de Jesuitas de América, vol. 342, fol. 56v.), así como otros autores modernos cartesianos y racionalistas como Juan Caramuel, Charles Rollin, Jean Domat, Johann G. Heineccius, etc. (Archivo de Jesuitas de América, vol. 281, fol. 181r. ss.). La presencia de estas obras sugiere que el contacto de Guevara con los autores modernos racionalistas fue temprano, pero que su estudio sobre esto se consolidó hasta su llegada a Europa. Guevara tiene el interés de mencionar a los filósofos modernos en su recuento histórico, y también pretende explicar por qué vale la pena incluirlos en el ámbito de la Historia y de la búsqueda de la verdad, en función del contraste del racionalismo con la filosofía clásica, pues ella es el referente para saber cuál es el detalle de la novedad del racionalismo empirista.

Guevara parte de la idea de que la tradición filosófica occidental ha tenido una fuerte base racional y contemplativa, tal y como lo dibuja en la tradición griega. En la traducción de Méndez Plancarte del prólogo de Guevara se señala que los jóvenes griegos:

con todas sus fuerzas se consagraran a la investigación de la verdad, que enriquecieran con su incesante labor los conocimientos adquiridos por sus antepasados, que por conquistar la sabiduría no dudaran en abandonar la tranquilidad del ocio y de los bienes paternos, ni temieran dejar a sus amados conciudadanos y aun a la patria dulcísima y que –despreciando todos lo demás– encanecieran en la profunda meditación, investigando y contemplando los arcanos de la naturaleza y comparando entre sí los acontecimientos y fenómenos del universo (Méndez, 1991:120-121).

Es así que esta caracterización del modo griego de vida muestra una gran naturalidad de la relación del hombre con el mundo, una gran confianza en la razón, y una clara capacidad para el disfrute teórico en la visión del mundo ordenado. La capacidad racional y contemplativa del hombre para la comprensión del cosmos, junto con el asombro son un pilar de la filosofía de Guevara. Al respecto, Ibarra Ortiz profundiza con este comentario: “Para Basoazábal, el hombre tiene una inclinación natural hacia el saber, menciona que en todos los tiempos han existido hombres cuyo interés estriba en construir el saber con la luz propia de su razón y la investigación sobre la naturaleza” (2016: 34).

Ahora bien, estas características de confianza en la razón natural humana no son una novedad absoluta y moderna de los autores científicos que Guevara presenta, sino que son rastreables hasta Aristóteles, a quien ellos tienen como antecedente común, y, en cierta medida, fueron sus lectores. Además, los jesuitas, en la *Ratio studiorum* de 1599 establecieron que se prefirieran las obras de Aristóteles para la enseñanza de la lógica y la física (*Ratio studiorum*, reglas del profesor de filosofía, 9. 3). En un modo más particular, la *Ratio studiorum* indica que en el segundo año de los estudios de humanidades y filosofía en los colegios de la Compañía se leyeran los ocho libros de la *Física*, así como los de *Acerca de la generación y corrupción*, los *Meteorológicos* y *Acerca del cielo* (*Ratio studiorum*, reglas del profesor de filosofía, 10. 1). La elección e incorporación de las obras de Aristóteles en el *curriculum* jesuita considera una asimilación y aceptación de sus principios cognitivos, que implican la uniformidad del mundo y la racionalidad humana que es capaz de comprender la estructura jerárquica de la realidad.

Las prescripciones de la *Ratio studiorum* se reflejan en las ideas que Guevara plasma en el *De philosophiae vicissitudinibus*.

Cita a Aristóteles y lo hace de un modo histórico, comparándolo con otros pensadores de su tiempo, más que solo como una autoridad. Ello habla de la cultura filosófica de observación, confianza y estabilidad que se genera al leer, críticamente, las obras del Estagirita. Ibarra (2016) dice que el guanajuatense es, más bien neutral acerca de las propuestas aristotélicas, sin embargo, hay pasajes que indican un marcado entusiasmo por él. La irrupción de Aristóteles y los peripatéticos en el recuento histórico es proporcionado a través de los elogios de los comentaristas latinos Cicerón y Quintiliano. De modo que es notable una preferencia por el estilo peripatético de filosofar y de enseñar. Sobre ello el texto del prólogo dice, siguiendo a Cicerón:

Tulio otorga en sus libros filosóficos varias alabanzas, no una vez y otra, sino frecuentemente, e incluso hasta el fastidio, a este sabio [Aristóteles], del cual llama a su ingenio propiamente divino; a su elocuencia, vigorosísima; un río dorado de discurso; su estilo limpio y perspicaz, cuya filosofía del todo singular había declarado; y del cual dice que es el príncipe de la razón, de encontrar, y de juzgar; finalmente al cual atestigua que no hay ningún doctor más agudo en las cosas que han de ser buscadas, o el más fino en las cosas que han de ser juzgadas (Guevara, 1833: 30).¹

¹ En el original: “Tullius quidem in suis philosophicis libris, non semel aut iterum, sed saepius, et pene ad fastidium, perfundit laudes huic sapienti, cuius appellat ingenium prope divinum, eloquentiam nervosissimam, flumen orationis aureum, stilum limpidum, et perspicuum, cuius philosophiam omnino singularem fateretur; quem rationis et inveniendi, et judicandi principem, dicit; quo denique doctiorem, acutiorem, in rebus vel inveniendis, vel judicandis acriorem, palam testatur fuisse neminem” (Guevara, 1833: 30; la traducción es propia).

El segundo testimonio aristotélico llega a través de la lectura de Quintiliano:

Quintiliano, hombre de juicio prudentísimo, no tuvo dificultad en reconocer no saber qué admirar más en Aristóteles: su vasta y profunda erudición, o la cantidad de escritos semejante a un prodigio, el placer de su estilo, lo agudo de su mente excelsa, o muy bien por la infinita variedad de obras, y añadía poder creer firmemente lo que muchos siglos pusieron en estudio para comprender en vastedad a su sabiduría acerca de los filósofos, de los oradores, de los seres vivientes, de las plantas, cosas todas de las que explica admirablemente la naturaleza y propiedades (Guevara, 1833: 31).²

El orador hispano menciona que es admirable la profunda erudición de Aristóteles, y que es vasta su obra para los oradores, filósofos y naturalistas. Es visible la fundamentación filosófica de Guevara sobre Aristóteles desde su tradición y crítica.

Se puede decir que los fundamentos de la epistemología de Guevara son peripatéticos, y esto es normal, a causa de la tradición jesuítica de apostar por la formación aristotélica abierta a la crítica. Esta formación se traduce, en términos epistemológicos, en una confianza en estos elementos mencionados en

² En el original: “Quintilianus autem, prudentissimus vir iudicio, asserere non grabatus est, nescire se, quid magis in Aristotele admiraretur, num vastam, et profundam eruditionem, num prodigio similem scriptorum copiam, num stili jucunditatem, num excelsae mentis acumen, num operum propemodum infinitam varietatem :et addebat, credi ferme posse, quod plura saecula in studio posuerit, ut sapientiae suae vastitate comprehenderet, quidquid philosophorum, quidquid oratorum, quidquid animantium, quidquid plantarum est, quorum omnium naturam, et proprietates mirabiliter extricavit” (Guevara, 1833: 31; la traducción es propia).

el primer elogio ciceroniano anterior. Los primeros cuatro se refieren a la retórica con que Aristóteles difunde su ciencia: 1) ingenio divino, 2) elocuencia vigorosa, 3) discurso claro y 4) estilo limpio y perspicaz. Los siguientes se refieren a los modos en que Aristóteles construye la ciencia, y en general, el conocimiento, por lo que son características de su epistemología que Guevara nombra así, pues Aristóteles es príncipe de tres cosas: 1) de la razón, 2) de encontrar y 3) de juzgar, esto porque, a ojos de Cicerón, no hay un doctor más agudo para buscar o más fino para juzgar.

Las características mencionadas hablan sobre la gran confianza en los sentidos y en la razón que Guevara, a través de Cicerón y Quintiliano, deposita en la posibilidad de conocer el mundo gracias a la formación en las propuestas aristotélicas. Las últimas características, más epistemológicas y de acciones cognitivas –razonar, encontrar y juzgar–, son muy llamativas. Estas tres pueden ser consideradas como pilares de una teoría del conocimiento de tintes empíricos y racionales. En el sentido aristotélico, la razón puede considerarse como capacidad de dar orden al contenido mental, λόγος (Ética *Nicomáquea*, vi, 3, 1139a 27), o también puede ser διάνοια (*Metafísica*, vi, 1, 1025b 25), que es el proceso de esta facultad mental que requiere la ordenación en pasos. Ultimadamente la razón da paso a la ciencia, ἐπιστήμη (*Analíticos posteriores*, i, 1,2, 71a), que es la virtud por la cual se puede obtener conclusiones válidas y verdaderas a partir de dos premisas. La razón, virtud intelectual, es un hábito, una segunda naturaleza que se puede forjar. De modo que, cuando Guevara dice que Aristóteles es príncipe de la razón, se refiere a la habilidad de conocer las causas de la realidad.

En segundo lugar, se dice que Aristóteles es príncipe de encontrar, y esto se refiere a las mencionadas causas. Aunque encon-

trar las causas implica hallar el camino que llega a ellas a partir de los efectos que son experimentables en el mundo. El camino es la inducción aristotélica, *ἐπαγωγή*, por la que es posible ir del conocimiento particular al general comenzando por la experiencia sensible (*Analíticos posteriores*, I, 1, 2, 71a; Zagal, 1993). Tanto el Estagirita como el guanajuatense comparten la confianza en la razón y en los sentidos que le proporcionan información sobre el mundo. De modo que el aprecio del empirismo no es una invención moderna que Guevara saque de su lectura de tales pensadores, sino que es uno de los pilares de su educación peripatética, puesto que también están en el catálogo de los libros del Colegio de San Ildefonso las obras de Aristóteles, como el *Organón*, la *Física*, o la *Metafísica* en comentarios a cada una de las obras.

En tercer lugar, se trata del juicio. Una vez que han tenido su momento las operaciones de razonar y de encontrar, procede la de juzgar como su consecuencia. En un sentido primario, el juicio aristotélico es la unión predicativa de una substancia y un atributo expresada en una proposición. Sin embargo, aquí Guevara no se refiere directamente a este primer sentido, sino que se refiere al juicio prudencial. El buen juicio es el uso de la prudencia, no solo el uso de la capacidad del juicio lógico; pues esta virtud es saber cómo comportarse en cada situación de la vida, o la capacidad de deliberar rectamente sobre lo que es bueno y conveniente para nosotros mismos (*Ética Nicomáquea*, VI, 5, 1140a 25). Con esta referencia al juicio como prudencia, más que como juicio lógico, es posible notar cierto reconocimiento a la flexibilidad argumentativa que tiene la tradición aristotélica, pues en su sano juicio sabe adaptarse a los diversos conocimientos humanos y sus condiciones de posibilidad.

Ahora es posible hablar sobre el empirismo moderno racional. Aparecen los autores modernos a partir del siglo XVI. En su presentación, Guevara indica los logros más notables de estos

filósofos y científicos. Y es de notar que la confianza epistemológica depositada en los sentidos y en la razón es semejante a la que es elogiada en Aristóteles. La presentación de los modernos comienza con un contraste entre dos filosofías: la deficiente y la auténtica, y Guevara indica que esta última ya existía, pero fue degenerándose con el paso del tiempo hasta que los modernos la retomaron:

Durante el siglo decimosexto –siglo en verdad, sapientísimo en la teología, en la ciencia de las costumbres y en las bellas letras– no se logró, a pesar de todo, restituir la filosofía a su genuino esplendor. Porque, aunque en ese tiempo –como en el siglo anterior– quejábanse muchos de que en la filosofía entonces comúnmente enseñada se echaba de menos la auténtica filosofía, nadie acertaba a proponer otra más digna del ingenio humano; y así, en aquel siglo tan lleno de luz no hubo quien fuera capaz de sacudir el yugo de la esclavitud (Méndez, 1991: 124).

Parece que esta referencia a la esclavitud es muy dramática, pues señala un declive en la originalidad del pensamiento. Y solo puede haber restitución cuando existió un punto en el que lo anterior era valioso y no se había degenerado. La filosofía auténtica es la que busca la verdad, forma la capacidad del recto juicio y lleva a la libertad y la felicidad. Pero hubo una decadencia histórica y la filosofía descarriada se convirtió en tiranía. Este problema de tiranización se debe a un proceso constante de anquilosamiento de la tradición aristotélica y escolástica, más que ella fuera obsoleta por sí misma. Es por ello que Ibarra Ortiz puntualiza en que Guevara no pierde de vista el objetivo de la filosofía, donde el encuentro con la verdad importa más que seguir a una escuela o tradición:

Para nuestro autor, la filosofía es eso, amor a la sabiduría, por lo tanto se le debe amar donde se le encuentre, independientemente de la corriente de pensamiento a la que se adscriba. El verdadero filósofo debe ser capaz de buscar, de indagar sobre la sabiduría. Para él la filosofía es tránsito continuo, es búsqueda eterna; no es estructurar un sistema filosófico en el cual se dé una explicación de todo, su concepción es más dialéctica y menos estática (Ibarra, 2016: 20).

Por ello, el prólogo incorpora a los filósofos modernos con la crítica a una tradición que perdió su vitalidad y, paulatinamente, perdió el espíritu original y se alejó de las características que la hacían atractiva: razonar, encontrar y juzgar. Es por ello que la introducción de los pensadores modernos representa para Guevara la oportunidad de recuperar las características de la filosofía auténtica que representaba la tradición aristotélica.

Luego, Guevara procede a mencionar los modernos que le parecen más importantes: Descartes, Galileo y Bacon. En medida diferente siguen Newton y Leibniz. De cada uno de ellos menciona sus aportaciones más grandes y la causa que los hace elegibles para ser estudiados por los jóvenes. Al hacer esto, Guevara tiene el fino tacto de presentar a cada filósofo como amable y asequible a los intereses y nivel de la juventud, más que introducirlos como figuras de autoridad imponente e inhibidora. Sobre Descartes, Guevara piensa que es el iniciador de la propuesta moderna porque terminó con el dominio de una filosofía anquilosada, sin libertad de opinión y de búsqueda:

Estaba reservado este triunfo a Renato Descartes, filósofo francés. [...], ilustre por su prosapia pero muy más ilustre después por su noble libertad de opinar en asuntos científicos y por las fértiles fatigas con que casi diríamos que creó la filosofía o a lo

menos enriquecióla magníficamente de dignidad y esplendor (Méndez, 1991: 124).³

Esta noble libertad de opinar va en la línea de la búsqueda de la verdad, que es herencia de la tradición aristotélica, y Guevara la contrapone a la rigidez de una filosofía que no sabe encontrar y usar métodos más adecuados para continuar sus investigaciones. En consecuencia, sigue la mención de Galileo, que gira en torno a la idea del éxito de la particularización de las ciencias:

Mas tampoco defraudaremos –pasando en silencio su debida alabanza– a Galileo Galilei, varón en verdad famoso, nacido en Florencia treinta y dos años antes que Descartes. Por su vastísima erudición en asuntos geográficos, por sus ingeniosísimos descubrimientos en la mecánica y sobre todo a causa de sus doctrinas astronómicas, Galileo provocó en torno suyo férvidas discusiones durante su vida, mas dejó a la posteridad un nombre celeberrimo (Méndez, 1991: 124-125).⁴

La modernidad aparece como una oportunidad de volver al interés de cualquier filosofía clásica, que es encontrar la verdad dialógicamente. Parecería que el guanajuatense se inclina por el

³ Texto en latín: “Renato Cartesio, philosopho Gallo, reservatus erat hic triumphus. [...], illustris genere, longe illustrior nobili opinandi, de mundanis libertate, beneficisque sudoribus quibus philosophiam aut magna ex parte pene creavit, aut certe splendore, ac dignitate magnificentissime cumulavit” (Guevara, 1833: 62; la traducción es propia).

⁴ Texto en latín: “Neque vero debita fraudandus est laude Galileus de Galileis, famosus quidem imprimis, Florentiae natus triginta duos annos ante Cartesium: qui Galileus ab summa eruditione, in geographicis, ab ingeniosissimis inventis in re medianica, et presertim ab astronomici notionibus, magnos aetate sua de se rumores excitavit, et summam sui celebritatem posteritati reliquit” (Guevara, 1833: 62-63; la traducción es propia).

aristotelismo, pero esto no es tan claro. Fiel a su admirado Cicerón, Guevara apuesta por el eclecticismo en dos sentidos: en tomar lo más razonable de cada escuela y cada propuesta filosófica y científica, y por tener una postura moderada ante ellas, incluso en los descubrimientos más interesantes (Ibarra Ortiz, 2016). Si se sigue la clasificación de Navarro sobre los tipos de recepción novohispana de la modernidad, Guevara se ubicaría en la ecléctica, que agrupa a aquellos que realizan una síntesis entre tradición y modernidad, en contraste con los otros tipos, los cuales son: “1.- Extrema, en la que los ilustrados y enciclopedistas presentan una negación y oposición sistemáticas a lo religioso y lo tradicional; y 2.- Ideológica natural, en la que se acentúan los estudios sobre las obras de Newton, Gassendi, Malebranche, Leibniz, Descartes” (1948: 216).

El eclecticismo de Guevara se evidencia también en los argumentos y narrativa del *De philosophiae vicissitudinibus*, pues la mención de la tradición filosófica occidental y la marginal presencia de la teología pretenden llegar a un diálogo constructivo moderadamente reformador. Así Guevara se dibuja como un humanista ecléctico moderno, un pensador que recoge lo mejor de las corrientes del pensamiento sin casarse con ninguna.

Filosofía y ciencia modernas y su compatibilidad con la tradición escolástica

Para mostrar que la modernidad y el pensamiento aristotélico-escolástico se enriquecieron mutuamente; y lo que debía de reformarse era el método, Guevara menciona que la crítica a la escolástica no es por ser religiosa, ni opuesta a la ciencia moderna, sino por ser anticuada y por no dar herramientas para tener diálogo y hacer investigación. Los modernos ofrecen la mejoría de la instrumentación y la particularidad de cada ciencia con su

metodología apropiada, en función de la noción de la verdad, sin que esta innovación se oponga a la tradición aristotélico-escolástica. Hay niveles de la realidad que son cognoscibles: las matemáticas, la física y la metafísica, disciplinas alineadas a la racionalidad humana y ejes y tomos de las *Institutionum*. Por otra parte, la tradición cristiana echó mano de esta racionalidad para ayudar a los creyentes a pensar con rectitud sobre los temas de fe, no para tratar sobre la constitución del mundo. De ahí que la escolástica estuvo en diálogo con la fe sin sustituirla. Pero cuando dejó de fructificar y de ser un instrumento que pudiera ayudar a la búsqueda de la verdad comenzó a cuestionarse. Guevara deja en claro que, en sus principios, la escolástica tenía la finalidad de ayudar a pensar rectamente sobre el dogma revelado, a fin de evitar errores heréticos posteriores:

De ahí que, en una serie ininterrumpida, la Iglesia católica numeró a doctores gravísimos en sus costumbres y supereminentes en doctrina. [...] de los que se ve que Dios envió con tanta fuerza al mundo en tiempos difícilísimos para la Iglesia, para que filosofando en los dogmas de la Santa Fe y a los errores serpenteantes por doquier, pusieran la sublimidad de ingenio, la fortaleza heroica, y la defensa infatigable (Guevara, 1833: 53).⁵

⁵ Texto en latín: “Inde autem nihil interrupta serie numeravit Ecclesia Catholica Doctores moribus gravissimos, et doctrina supereminentes, aliosque innumeros [...], quos tanta copia videtur Deus in orbem immisisse difficillimis Ecclesia temporibus, ut philosophantibus in sanctae Fidei dogmata, et erroribus ubique serpentibus, ingenii sublimitatem, heroicam fortitudinem, et indefessam defatigationem opponerent. Sed operosissimis implicati disputationibus, quum vitam agerent longa calamitatum serie prorsus difficilem, totos fere nervos animi contenderunt in scientias prima: necessitatis, nobilitatis, et magnitudinis, theologica nimirum, et moralia; nec omninò

Esta explicación permite entrever que la escolástica pretende aclarar el contenido revelado, permaneciendo abierta a la asimilación de las mejores herramientas intelectuales para encontrar la verdad. De este modo se ve que ambas verdades son dos discursos diferentes con objetos distintos. Por eso es conveniente distinguirlos y respetar sus ámbitos propios, para que no se obstruyan mutuamente y haya avance. Guevara compara de modo interesante el que la filosofía no hubiera alcanzado frutos maduros en algunas de sus ramas a causa de que la tradición escolástica y peripatética había envejecido; y perdía el tiempo en vano, hasta que los esfuerzos de Descartes y Newton llevaron al ápice el edificio de las ciencias (Guevara, 1833).

Las menciones de los científicos modernos, más que filósofos, son notables por su innovación técnica en función de un objetivo claro y selecto de cada ciencia particular. De este modo empieza a verse un rompimiento del conocimiento de la naturaleza como un todo, y se da más atención a sus partes, en cuanto el mundo es sistema, al estilo galileano y cartesiano, sin llegar a un mecanicismo radical. Esto significa que hay una apuesta por la particularidad de cada ciencia, sin detrimento de la visión enciclopédica. La ciencia antigua y medieval había sido cualitativa y jerárquica en el que un nivel de la realidad era claramente distinto e incluso superior al otro. La ciencia moderna es más cuantitativa, pues centra sus esfuerzos en conocer claramente el objeto de cada estudio más que referirse a la totalidad de las interacciones que hay entre las partes del sistema de la realidad.

nisi obiter, aliis doctrinarum ramis, quos hactenus agitarant philosophi, vacare potuerunt” (Guevara, 1833: 53; la traducción es propia).

Propuestas educativas para la enseñanza de la ciencia moderna

En concordancia con la postura moderada de Guevara sobre la ciencia particular, la cual es tratada filosóficamente como el conocimiento de las causas y que llama *philosophia naturalis*, pero también *nova philosophia* por los métodos renovados, podrían inferirse cuatro propuestas de actitud educativa que se adoptan como condiciones de posibilidad para la enseñanza y aprendizaje de la ciencia moderna.

La primera es la confianza en el proyecto científico moderno, por su ingenio para conocer las verdaderas causas de la naturaleza, porque “sospeché de todas las cuestiones filosóficas” (Guevara, 1833: 63). Aunque, con un sano eclecticismo, conviene estar al pendiente de los descubrimientos sistemáticos y vigilar que el pensamiento no se anquilose.

La segunda es el diálogo abierto a la experimentación. La búsqueda de la verdad exige una compartición constante de resultados y opiniones, así como una obra que contemple y anote los comportamientos naturales. Este ejercicio debe ser semejante al de Newton, que tuvo inspiración en Descartes y Kepler, pero también crítica para construir verdaderamente el edificio de las ciencias (Guevara, 1833).

La tercera es la proyección internacional moderna. Guevara, con intencionalidad docente, escribe a un auditorio de jóvenes novohispanos, futuros investigadores, científicos y filósofos. Sin embargo, no se limita a hacer una propaganda regional de la ciencia moderna, sino que, con su proemio protréptico, rompe las barreras de las nacionalidades y pone a los grandes científicos al alcance y a la par de los jóvenes.

La cuarta es la utilidad y el progreso, que distancie a los lectores contemplativos que tienden a la inacción. Con la lectura

de los científicos modernos, Guevara pretende poner las bases de la educación de personas que no solo contemplen, sino que también sepan de mecánica, óptica, física y química, de modo que la modernidad pueda traducirse en un progreso técnico palpable y no solo en la proyección de un mundo mejor, sino en su construcción.

Conclusiones

El expulso novohispano nacido en Guanajuato, por su formación jesuítica abrevia la actitud de sus maestros de conciliar la ciencia moderna empírica desde los elementos aristotélicos con el pensamiento cristiano, lo cual es adelantado a una época en la que dicha conciliación aún ha de expresarse con reserva, por la desconfianza con la cual, en ciertos ambientes, se mira a la ciencia moderna.

Influido por la ilustración europea, Guevara, escribe las *Institutionum* en cuyo prólogo deja en claro que los filósofos modernos son parte de la tradición clásica, y están en su espíritu curioso e innovador que lleva a cuestionar la vigencia de la escolástica como método para apropiarse del saber natural. Por ello, la propuesta guevariana para la enseñanza de la física apuesta por la apertura, la experimentación y el diálogo con los clásicos. Sin la posibilidad de regresar a la Nueva España, Guevara aspira, con cierta nostalgia, a contagiar a los jóvenes en formación su confianza por la ciencia moderna.

Referencias

- Aristóteles, 2007, *Ética Nicomáquea*, Julio Pallí (trad.), Gredos, Madrid.
- _____, 2015, *Analíticos posteriores*, M. Candel (trad.), Gredos, Madrid.
- _____, 1998, *Metafísica*, V. García (trad.), Gredos, Madrid.
- Archivo Nacional de Chile, Fondo Jesuitas de América, vol. 281, t. 2, Inventario de los papeles [de la imprenta] de San Ildefonso. Disponible en: <http://jesuitas.archivonacional.cl/Layouts/Imagen.AN.RESGD/ResultadoBusquedaJesuitas.aspx>
- _____, Fondo Jesuitas de América, vol. 340, Autos de los libros del Colegio de Tepozotlán. Disponible en: <http://jesuitas.archivonacional.cl/Layouts/Imagen.AN.RESGD/ResultadoBusquedaJesuitas.aspx>
- _____, Fondo Jesuitas de América, vol. 342, Papeles del colegio de San Ildefonso. Disponible en: <http://jesuitas.archivonacional.cl/Layouts/Imagen.AN.RESGD/ResultadoBusquedaJesuitas.aspx>
- Beristain de Souza, José Mariano, 1883, *Biblioteca hispanoamericana septentrional o catálogo y noticias de los literatos que nacidos o educados, o florecientes en la América septentrional española, han dado a luz algún escrito, o lo han dejado preparado para a prensa. 1521-1850*, vol. 1, Ediciones fuente cultural, Santiago de Chile.
- Brading, David A., 1997, *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Cueva Tazzer, María de Lourdes, *et. al.*, 2018, “Sujetos, Saberes y Circuitos en el Guanajuato de los Siglos XVIII y XIX”, *Convergencia Revista De Ciencias Sociales*, núms. 10/11, pp.

- 117-138. Disponible en: <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/9685>
- Decorme, Gerard, 1941, *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial 1572-1767*, t. 1, Antigua librería Robredo de José Porrúa e hijos, México.
- Espinosa, Juan Manuel, 2014, *Newton en la ciencia novohispana*, Universidad de Quintana Roo, Quintana Roo. Disponible en: https://docs.wixstatic.com/ugd/a05c53_332cf2552e0940a088279d77de1b81db.pdf
- Galindo, Salvador, 2012, “Entre vórtices cartesianos y gravitación newtoniana: la Cosmología de Andrés de Guevara y Basoazábal S. J. (1748-1801)”, *Revista Mexicana de Física*, t. 58, núm. 2, pp. 133-149.
- González García, José Francisco, 2018, “El jesuita guanajuatense Andrés de Guevara y Basoazábal: precursor de la astronomía moderna” *Esencia*, núm. 5, pp. 2-3. Disponible en: <https://www.ugto.mx/archivo-general/images/esencia/esencia5.pdf>
- Guevara y Basoazábal, Andrea, 1833, *Institutionum elementarium philosophiae*, t. 1, Ex Typographia regia, Madrid.
- Ibargüengoitia Antonio, 2004, *Filosofía mexicana en sus hombres y en sus textos*, Porrúa, México.
- Ibarra Ortiz, Hugo, 2016, *La insurgencia de la razón. La filosofía de Andrés de Guevara y Basoazábal, 1748-1848*, Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”/ Zezen Blatza Editores, México.
- López Sarrelangue, Delfina, 1963, *Los orígenes de la Universidad de Guanajuato*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Marmolejo, Lucio, 1883, *Efemérides guanajuatenses ó datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato*, t. II, Imprenta

- del Colegio de Artes y Oficios á cargo de Francisco Rodríguez, Guanajuato.
- Méndez Plancarte, Gabriel (ed., trad.), 1991, *Humanistas mexicanos del siglo XVIII*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Montero Alarcón, Alma, 2014, *Jesuitas en Tepotzotlán. La expulsión y el amargo destierro*, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Museo Nacional del Virreinato / Plaza y Valdés, México.
- Navarro, Bernabé, 1948, *La introducción de la filosofía moderna en México*, El Colegio de México, México.
- Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Jesu*, (1635), G. Amigó S. J. (trad.), Auctoritate Septimae, Congregationis Generalis aucta, Antverpiae apud Joan. Meursium.
- Rionda Arreguín, Isauro, 1993-1994, “Antecedentes y creación del Hospicio Jesuita de Guanajuato”, *Boletín del Archivo General del Estado de Guanajuato*, núm. 5, pp. 5-24. Disponible en: <http://archivohistorico.guanajuato.gob.mx/wp-content/uploads/2017/05/BOLETIN-NUMERO-05.pdf>
- _____, 2010, *Santa Fe y Real de Minas Guanajuato*, Gobierno del Estado de Guanajuato, Guanajuato.
- _____, 2018, “Andrés de Guevara y Basoazábal entre la tradición y la modernidad”, *Colmena universitaria*, núm. 99, pp. 35-55. Disponible en: <http://www.repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/1253>
- Romero, José Guadalupe, 1862, *Noticias para formar la historia y la estadística del Obispado de Michoacán presentadas a la sociedad mexicana de Geografía y Estadística 1860*, t. XII, Imprenta de Vicente García Torres, México.

- Saranaya, Joseph Ignasi y Carmen-José Alejos-Grau, 2005, *Teología en América Latina Iberoamericana*, Iberoamericana, Madrid.
- Sepúlveda-Garza, Manola, 2010, “El norte de Guanajuato: escenario de movimientos sociales en los siglos XVIII al XIX”, *La Colmena*, núms. 67/68, pp. 16-26. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5789>
- Tanck de Estrada, Dorothy, 2013, “Tensión en la torre de marfil. La educación en la segunda mitad del siglo XVIII mexicano”, en *Ensayos sobre historia de la educación en México*, Colegio de México, México, pp. 27-99.
- Valle, Rafael Helioro, 1953, *Jesuitas de Tepotzotlán, Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, t. 9, pp. 159-263. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1953.htm>.
- Velázquez Delgado, Graciela, 2014, “Mestizaje y matrimonio en la ciudad de Guanajuato en 1778, Una aproximación a su estructura socio-demográfica”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 60, pp. 74-104. Disponible en: <http://tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/110/101>
- Vidaurri Aréchiga, José Eduardo, 2008, “La educación superior en Guanajuato durante el porfiriato. El Colegio del Estado”, en *Cátedras y catedráticos en la historia de las universidades e instituciones de educación superior en México. II. De la ilustración al liberalismo* ISSUE / Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 471-485.
- Villalba Pérez, Enrique, 2003, *Consecuencias educativas de la expulsión de los jesuitas de América*, Universidad Carlos III de Madrid / Instituto Antonio de Nebrija de Estudios sobre la Universidad, Madrid. Disponible en: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/7881/08_biblioteca_nebrija.pdf;jsessionid=5609D3B892F162C6B0B8D978BD033479?sequence=1

Zagal, Héctor, 1993, *Retórica, inducción y ciencia en Aristóteles*, Editorial Cruz O, México.

Zelis de, Rafael, 1871, *Catálogo de los sugetos de la Compañía de Jesús que formaban la Provincia de México el día del arresto, 25 de junio de 1767*, Imprenta de I. Escalante y C^a, México.

_____, 1946, “Viajes en su destierro”, en Mariano Cuevas, S. J. (ed.), *Tesoros Documentales de México siglo XVIII*, B Patria, México, pp. 179-229.

La visualidad y el ferrocarril en la literatura de viajes: “En el lago Pátzcuaro”, recuperación de un relato de Rubén M. Campos

Visuality and the railway in travel literature:
“En el lago Pátzcuaro” recovery of a story
by Rubén M. Campos

DIANA HERNÁNDEZ SUÁREZ¹

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS, UNAM
dianahsuarez5@gmail.com

Resumen: El interés de este estudio tiene diferentes direcciones. Por un lado, interesa dar a conocer el relato “En el lago Pátzcuaro” de Rubén M. Campos (1876-1945) a la luz del estudio material de la *Revista Moderna de México*, específicamente dentro de sus contextos de publicación y edición; a la vez, interesa mostrar esta narración como resultado del impacto tecnológico de los nuevos medios de representación y reproducción de imágenes, tales como la fotografía y el cinematógrafo. Asimismo, en el auge y anhelo de progreso, el ferrocarril, como medio tecnológico, jugó también un papel de gran importancia en la configuración de las formas de mirar y de representar el paisaje nacional y el “yo” moderno. De forma que el

¹ UNAM, Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Asesorada por el Dr. Pablo Mora Pérez-Tejada.

texto recuperado se muestra como un ejemplo de la renovación e hibridación estética en literatura a partir de la reflexión de la mirada condicionada y modificada por diversos artefactos tecnológicos.

Palabras claves: ferrocarril, representación, percepción, viaje, tecnología.

Abstract: The interest of this study has different directions. On the one hand, it is of interest to make known the story “En el lago Pátzcuaro” by Rubén M. Campos (1876-1945) in light of the material study of the *Revista Moderna de México*, specifically within its contexts of publication and edition; At the same time, it is of interest to show this narration as a result of the technological impact of the new means of representation and reproduction of images, such as photography and the cinematograph. Likewise, in the rise and desire for progress, the railroad, as a technological means, also played a very important role in shaping the ways of looking at and representing the national landscape and the modern “self”. So that the recovered text is shown as an example of aesthetic renewal and hybridization in literature from the reflection of the gaze conditioned and modified by various technological artifacts.

Keywords: Railroad, Representation, Perception, Trip, Technology.

Recibido: 21 de septiembre de 2022

Apartado: 11 de octubre de 2022

DOI: 10.15174/rv.vi6i32.707

Cuando el primero de enero de 1873 el presidente Sebastián Lerdo de Tejada inauguró el Ferrocarril mexicano que conectó la Ciudad de México con el puerto de Veracruz, a través

de un recorrido de 423,7 kilómetros, se aumentó el número de viajeros europeos y angloamericanos y, tanto entre ellos como entre los mismos mexicanos, se duplicó el número de crónicas y relatos de viajes (Bühler, 2010). La imagen del tren en la prensa periódica mexicana del siglo XIX no se redujo a informes técnicos o de eventos meramente noticiosos, sino que propició un interés por la visión del paisaje y por las costumbres de los pueblos por donde este pasaba, al grado de generar, paulatinamente, una literatura de viajes, así como una reflexión sobre las formas de representar tal experiencia de traslado en el tren. El estímulo progresista que trajo consigo el ferrocarril implicó a su vez un estímulo visual que se puede rastrear en las litografías, pinturas y fotografías que se reunieron y se publicaron inicialmente tanto en el volumen editado en 1874 por Adolfo Baz y Gustavo y Eduardo Gallo, *Historia del Ferrocarril Mexicano*, como en el editado en 1877 por el pintor Casimiro Castro y por el escritor Antonio García Cubas, *Álbum del Ferrocarril Mexicano*.² Las primeras imágenes de trenes en la prensa mexicana recrean acontecimientos cotidianos en espacios que se ven transgredidos por el desplazamiento y la visibilidad de un transporte que se antoja efímero en su recorrido,³ pero que ratifica su presencia por un “espacio vacío” –el paisaje natural– que

² El *Álbum del Ferrocarril Mexicano* que cuenta con cromolitografías fue publicado en la capital mexicana por el Establecimiento Litográfico de Víctor Debray y Ca., Editores, y cautivó a varias revistas y periódicos para que incorporaran en sus páginas imágenes, crónicas, relatos y ensayos sobre el viaje.

³ Sobre el efecto inmediato en la transformación del espacio-tiempo, Schivelbusch señala que “‘Annihilation of space and time’ was the early-nineteenth-century characterization of the effect of railroad travel. The concept was based on the speed that the new means of transport was able to achieve. A given spatial distance, traditionally covered in a fixed amount of travel time, could suddenly be dealt with in a fraction of that time; to put it another

espera ser poblado (Dorantes Soria, 2017). El reconocimiento del paisaje comienza a tomar gran relevancia, de forma que el antiguo dogma decimonónico, “civilizar es poblar”, se ve potenciado tanto por el desarrollo del ferrocarril, así como por los intereses por industrializar el país.⁴ Tal afán modernizador en términos de desarrollo de la industria como elemento civilizador se encuentra desde un primer momento en los informes ferrocarrileros, en los que se manifiesta que los caminos de acero llevarán la civilización, más que a regiones deshabitadas, a comunidades “atrasadas”; se entendía que el desarrollo de los medios de producción, así como el impulso turístico, permitirían el avance en todo el país según las necesidades capitalistas modernas.⁵ Entre las regiones de México que alcanzaron una

way, the same amount of time permitted one to cover the old spatial distance many times over” (2014: 42).

⁴ El interés por reconocer el paisaje y poblarlo no solo se manifiesta, por ejemplo, en diversas ilustraciones litográficas que alcanzan un auge de representación y proyección sumamente complejo con la democratización de la fotografía, su desarrollo técnico, su reproducción en la prensa, sino también en la representación artística de este paisaje en el que ciertos sujetos forman parte de él, sin que se establezca una crítica sobre “el otro”, sino que se legitima su lugar a partir de valores estéticos.

⁵ Un argumento constante para el desarrollo de la industria turística y económica se fundaba en el prejuicio sobre “el atraso” de las regiones rurales, en general, e indígenas, en particular. Tal aspecto se utilizaba como argumento científico para motivar la explotación de los recursos que conformaban el paisaje mexicano. Por ejemplo, antes de que se proyectara extender una línea férrea a Michoacán, se argüía que para garantizar el progreso de regiones “muertas” era necesario el ferrocarril y la explotación de la madera y el turismo. El 19 de julio de 1884, por ejemplo, se reprodujo la opinión de Carlos Naulleau, director de la Comisión científica Exploradora de Michoacán, en *El Tiempo. Diario católico*. El comisionado señala que la explotación de la región sería solo gracias al ferrocarril, pues ve en ella un gran potencial para el desarrollo turístico por los “paisajes privilegiados y sanos, tan pronto como llegue el camino de fierro” (1884: 1). Además, agrega que de ser este pro-

mayor proyección industrial y turística en el extranjero, gracias a una serie de recursos publicitarios en la prensa y guías de viajeros, se encuentra el lago de Pátzcuaro, cuyo paisaje motivó la reproducción masiva de “vistas” que configuraron, a juicio de Jennifer Jolly, un aspecto peculiar de la identidad mexicana. Para la autora, el panorama de la región fue “imaginado dentro del mundo espacial del turismo en masa, con sus miradores mapas y vuelos aéreos, y fue promovido en guías turísticas, revistas, postales, murales y películas”, de forma que estos nuevos modos de ver, de experimentar y de pensar el mundo tenía profundas implicaciones en cuanto a cómo se veía y entendía esta región y México en general (2017: 231).⁶ Para John Urry no bastó con la producción de relatos para fomentar el turismo, sino que las tecnologías de la mirada (como la fotografía y el cine) fueron fundamentales para establecer una forma específica de mirar un territorio y sus pobladores, tanto histórica como culturalmente (1990: 4).⁷

yecto posible “la cultura estuviera más avanzada”, pues sin el ferrocarril los indígenas no tendrían contacto cultural para garantizar el progreso, el cual “no le vendrá sino por medio de los extranjeros que, por otra parte, son temidos allí con exceso, bien porque no hay razón para ello, si esos extranjeros son escogidos, inteligentes, industriosos y honrados” (Naulleau, 1884: 1).

⁶ Este estudio permite entender cómo la región de los lagos adquiere un carácter edénico en el imaginario de las páginas turísticas para promover una imagen exótica a través de explotar diversos elementos de la región, desde leyendas, como el supuesto Tiziano, hasta el turismo etnográfico –para observar las tradiciones regionales como la celebración del día de muertos–, por ejemplo, la guía turística del siglo XIX, *Morelia, Pátzcuaro, Uruapan*, de la Secretaría de Gobernación que señala: “un viaje a Michoacán será tan emocionante como una excursión por el imposible escenario de las litografías” (Jolly, 2017: 233).

⁷ Por tecnología de la mirada debe entenderse todo aquel artefacto tecnológico que vehicula la centralidad de la imagen y la visión en términos de orientar, modelar, organizar o modelar el “cuerpo social” por medio de la relación

El relato de Rubén María Campos, a caballo entre una narración plástica-poética y la crónica de viaje,⁸ publicado originalmente en la primera quincena de febrero de 1905 de la *Revista Moderna de México*, dirigida por Jesús E. Valenzuela y considerada el órgano difusor del Modernismo y de la representación estética de la política progresista de Porfirio Díaz (Hernández, 2020), forma parte de la gran producción de relatos sobre la región de los lagos de Michoacán que propició la aparición del ferrocarril y el desarrollo de la industria turística en esta zona.⁹ La peculiaridad del relato de Campos es que, a diferencia de las crónicas, leyendas e historias sobre Pátzcuaro, que buscaban explotar y representar lo pintoresco, turístico y exótico de

del discurso y la imagen para construir imaginarios nacionales (Morales Pino, 2014); también se entiende el término como el “complejo entramado de significantes que involucran dispositivos de visión, discursos visuales, institucionales, estéticos y normativos” (González-Stephan, 2008: 158).

⁸ La crónica se presenta como un género propio para el relato del viaje en el marco de la prensa, tanto por la importancia de la simultaneidad como por su relación con la representación de la experiencia temporal, espacial y de descubrimiento. En el caso de los países hispanoamericanos, este género alcanzó un auge importante en el siglo XIX entre escritores y narradores que veían en el periódico una forma de profesional de escritura. El relato, además, alcanza un gran prestigio y legitimidad en la prensa gracias al interés de las redacciones por representar paisajes ajenos y alimentar el interés de los lectores, por lo que se creó la figura del “enviado especial” o “reporter de viajes” (Rotker, 1992). También son referencia importante para la crónica periodística en relación con las modificaciones estéticas durante el modernismo los trabajos de Aníbal González (1983), Sofía Carrizo Rueda (2008) y Rodrigo Javier Caresani (2013).

⁹ Si bien este relato no ha sido reeditado desde su aparición en la *Revista Moderna de México* en 1905, sí ha sido referido en *Fin de siglo Porfirista: arte y política en la Revista Moderna (1898-1911)* y en la recopilación hemerográfica que hace Serge I. Zaïtzeff, *Rubén M. Campos. Obra literaria* (1983).

la región,¹⁰ el autor modernista construye su texto a partir de una postura estetizante de la experiencia de viaje, para protestar contra la banalidad de las “masas” de turistas que año con año llegaban en ferrocarril durante las celebraciones de día de muertos en el mes de octubre. La narración de Campos busca mostrar el alcance estético tanto del paisaje como del traslado, por lo que reviste la experiencia de viaje a esta región a partir de elementos históricos, etnográficos, musicales, plásticos y poéticos. El traslado mismo es representado como una experiencia estética de la tecnología.

Para Luis Alburquerque los relatos de viaje pueden configurarse con características propias que los diferencian de otros textos limítrofes (como el ensayo y la narrativa histórica) con los que comparte algunos rasgos. Se trata de textos que determinan y condicionan sus dos funciones –la representativa y la poética– en las referencias geográficas, históricas y culturales: el viaje determina su interpretación (2006: 70). En el texto de Rubén M. Campos el motivo del viaje y la configuración del viajero establece el motivo de la narración, sin embargo, el interés del narrador no es documentar los elementos vistos durante su estancia en Pátzcuaro, sino que se enfoca en la búsqueda de lo auténticamente estético, que a lo largo del relato se le

¹⁰ Jolly considera que hay un sesgo “antipintoresco y antiturístico” en las narraciones de los modernistas del lago de Pátzcuaro, a manera de protesta contra la construcción de una *mexicanidad* exótica: “el ritual del viaje se convertía en una parte clave de la identificación artística e intelectual de la cultura artística mexicana [...] los artistas simultáneamente buscaron distanciarse de toda asociación comercial del turismo” (2017: 235). Este gesto puede verse de forma explícita en el relato de Campos cuando busca huir de la “multitud” informe, como una nube negra. Ahora bien, este mismo impulso por apartarse de la celebración del día de muertos puede obedecer a la tendencia vitalista que había adoptado *la Revista Moderna de México* como renovación de una “estética” decadentista (Cfr. Hernández, 2020).

presenta por medio de impresiones y ensoñaciones poéticas a partir de artefactos artísticos o paisajísticos intervenidos por la tecnología. Toda la riqueza léxica del lenguaje del modernismo literario, lleno de simbolismos mitológicos, se pone en funcionamiento para describir el viaje poético de dos amigos, el narrador y Nikita –el historiador Nicolas Rangel–,¹¹ que desde la Ciudad de México viajan a Michoacán. Desde las primeras líneas del relato se establece lo que para Mary Louise Pratt implica la creación de vistas del “ojo dominante” del viajero desde la perspectiva del colonizador o civilizador; se trata de una vista soberana que construye, incluso, un paisaje “sublime” (1992: 208). La configuración simbólica del ferrocarril como un “saurio fabuloso de antenas de oro y coruscante ojo nyctálope, de crujientes escamas” (Campos, 1905: 362) rieladas que atraviesa de la montaña y se refleja en los lagos permite comprobar la intención poética de Campos de pensar este artefacto dentro de su alcance estético; además, el hecho de que sea configurado como ente vivo dotado de un *coruscante ojo* permite establecer

¹¹ Sobre Nikita, en los apuntes sobre *Miguel Lerdo de Tejada: si vida pintoresca y anecdótica*, de Mario Talavera, se señala que es el seudónimo de Nicolás Rangel (1949: 50), autor de *La Historia del Toreo en México*. Por otra parte, Ricardo Miranda, en *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra* recoge el siguiente testimonio: “A la secretaría particular del maestro Sierra lo había llevado [a Ponce] el historiador Nicolás Rangel, a quien el poeta Urbina llamaba “Nikita”, a lo que Rubén Campos con malicia comentaba: “Ni quita ni da”. Los que formábamos aquella famosa secretaría particular eran los poetas Rafael López, Eduardo Colin, Roberto Argüelles Bringas y José F. Elizondo” (1998: 170). Ruiz de Castañeda y Márquez Acevedo en *El Diccionario de seudónimos* también identifican al historiador Nicolás Rangel (1864-1935), oriundo de León, Guanajuato, como Nikita. Agregan que participó en colaboración con Pedro Henríquez Ureña la *Antología del centenario: estudio documental de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia* (2014: 1769).

la importancia de la visualidad en la intervención paisajística del ferrocarril.¹²

Como si se tratara del cambio de una escena a otra proyectada por el cinematógrafo, hay una transición sobrepuesta cuando los viajeros se ven envueltos en “alas negras” —que podría tratarse del humo acumulado en la estación— y que pronto se confunde con la “nube negra de la humanidad”. Sin describir el momento del descenso, los protagonistas pasan de un espacio —dentro del ferrocarril— a otro —posiblemente en los andenes de la estación. El narrador manifiesta cierto rechazo a la “legión necrófaga” —la celebración del día de muertos— que se festejará en Pátzcuaro. Campos no ocultó ciertos prejuicios positivistas para referirse al “atraso” de las poblaciones indígenas, sin embargo, adopta una actitud condescendiente al hacer notar que el arte —que en efecto poseen en su espacio— es ajeno a sus *ojos*. Mientras navegaban por el lago rumbo a Tzintzuntzan y veían pasar otras canoas conducidas por familias en dirección al tianguis, y al centro de la celebración del día de muertos, el narrador se pregunta si ellos conocerán los libros y las ilustraciones: el arte. Y, con actitud ambivalente entre la esperanza y la melancolía tras el desengaño por el progreso, exclama: “Ay de ellos el día que despierten al saber y al arte” (Campos, 1905: 367).¹³ La

¹² Muy probablemente esta configuración mitológica del ferrocarril es una reacción a la fotografía como un mecanismo de reproducción objetiva, pues como señala Buck-Morss, “[l]a invención de la fotografía, con su dar cuenta exacta de la naturaleza, permitió que la tecnología superara a los artistas, erosionando el carácter único, el “aura” de la obra de arte, al permitir la reproducción masiva de la imagen” (1995: 153); de allí el interés del narrador de presentar un escenario como si de un tapiz gobelino se tratara para enfrentar la pugna entre el naturalismo y el realismo, de las artes reproductoras y las artes inmateriales y espirituales.

¹³ En la misma sintonía de la argumentación del “ojo dominante” que propone Pratt, Beatriz González-Stephan y Jeans Andermann consideran que,

visión positivista del paisaje motiva en el narrador cierto interés por lo folklórico y etnográfico, pero particularmente se enfoca en los vestigios arqueológicos cuando se van acercando a Tzintzuntzan. El ferrocarril, como referente y signo del progreso, así como del movimiento espacial, pronto permitió identificarlo con el concepto de movimiento histórico, del que resultó casi imposible distinguirlo. Para Buck-Morss no solo la velocidad fue una metáfora de la identidad mítica del progreso, sino también la monumentalidad novedosa y científica (1995: 79), de forma que las ruinas se presentan como un elemento poético –y auténtico– que queda al margen del progreso, de igual forma como se pretendía que el arte fuera contraria a las condiciones capitalistas.

El marco estético que reviste este relato, a caballo entre crónica y ficción poética, puede identificarse en la narración del sentimiento estético que despierta en el narrador las ruinas de Tzintzuntzan, como por la evocación visual –como una revelación– de grandezas antiguas. Tal ensoñación –visiones poéticas– tiene elementos que aluden significativamente a recursos cinematográficos o, simplemente, fotográficos, en relación con la representación histórica.

en el siglo XIX, gracias a las revistas ilustradas, las exposiciones, las vitrinas y pasajes, había ya una lógica de la exhibición del mundo, la experiencia o percepción del mundo se desplegaba ante una “mirada soberana del sujeto que lo contempla a distancia. Posicionándose por fuera de un marco de interacción práctica como condición de poner las cosas ‘en perspectiva’, [lo que] construye a partir de su visualización [de] un saber particular, imperial, cuyo poder deriva precisamente de su capacidad de ampliar o reducir el marco enfocado” (2006: 9). Así pues, la actitud del narrador busca la perspectiva y el distanciamiento de la multitud, de esta forma procura no formar parte de ese cuadro que con cierta superioridad observa.

—Subamos á la yácata de Calzonzí, del último rey!— propone un guía interrumpiendo nuestra insaciable contemplación; [...] y desde la pirámide trunca me deslumbra una visión fugitiva: la ciudad de Tzintzuntzan aparece á mis ojos en el centelleo de un relámpago, púgil de vida, pletórica de fuerza, edénica y sacra, sancta-sanctorum donde residían reyes-pontífices, relicarios y nido de amor, ciudad de placer y arca de Teotl, que solamente el fanatismo superior de la raza hispana pudo violar! Me deslumbra la hermosura de los palacios desaparecidos, las santuarías construcciones en losanjes poliédricos, el abejo de trajes suntuosos, la flotilla de barcas que traen riquezas y presentes regios, plumajes, collares, oro, jade, pieles; la grandeza índica de los templos y sepulcros reales (Campos, 1905: 368-369).

La superposición de *visiones históricas* con matiz poético a partir de la añoranza de una “tierra de poetas”, o a partir de la evocación de las ruinas –vestigio histórico–, que también percibió como “visión feérica pasar por su imaginación” el personaje Nikita, pone de manifiesto de nueva cuenta la interacción de este texto con los criterios artísticos de la revista que publica el relato, tal como se verá en el siguiente apartado. No obstante, si bien las ruinas despiertan en él la añoranza de otros tiempos y vislumbra por un instante la grandeza de los reyes poetas de aquella ciudad, lo que le interesaba explorar a Rubén M. Campos no era entonces el tema arqueológico ni antropológico, sino el artístico, de allí las “ilusiones estéticas” frente a las ruinas. Particularmente en este relato, el narrador va en busca de un lienzo mural del pintor renacentista Tiziano que se albergaba en la antigua iglesia franciscana de Tzintzuntzan. De acuerdo con otros relatos de viajeros de la época, al interior también de

la ruina eclesiástica se encontraba desde el siglo XVI un original de *El entierro de Cristo*.

vamos a visitar la reliquia sagrada de la vetusta iglesia [...] y un deslumbramiento nos ciega: en uno de sus muros esplende un Tiziano mural, *El entierro de Cristo*, la joya pasmosa legada de Carlos V a don Vasco de Quiroga, conquistador y premiado de Michoacán [...] y nuestro asombro ante la reliquia de arte, ignorada en este rincón del mundo, se justifica ante la solemnidad del cuadro: Jesús es bajado por dos siervos sobre un sudario, al sepulcro de los Arithmatea abierto en una gruta; José y Nicodemus en último término. Presencian la inhumación del cuerpo desnudo (Campos, 1905: 38).

La noticia de la famosa obra de Tiziano, en un paraje tan apartado, atrajo de forma efectiva la atención de los viajeros, particularmente estadounidenses, estimulando así el uso de las conexiones que se habían logrado establecer por medio del Ferrocarril Central Mexicano, cuyo objetivo era conectar a México con los Estados Unidos.¹⁴ Antes de la crónica de Rubén M. Campos, el peregrinaje artístico para visitar el lienzo de Tiziano ya había sido relatado por varios viajeros, entre ellos un mexicano en 1899 (Domínguez Ivanés, 1899: 3) y un estadounidense que sostuvo que estuvo a punto de fotografiarlo en 1901 (Johnstone, 1901: 28).¹⁵ No obstante, sobre la obra y su posible

¹⁴ Aunque ignora J. M. Martínez el relato de Rubén M. Campos, realiza un excelente análisis de la leyenda que se tejió al rededor de este supuesto original de Tiziano, lo que permite tener nociones claras de todos los imaginarios artísticos que se construyeron gracias a la publicidad turística sobre Tzitzuntzan (2016).

¹⁵ Dicho sea de paso, la *Revista Moderna de México* parece tener cierta influencia de la revista *Cosmopolitan*. Walker, el editor de *Cosmopolitan*, bus-

autoría ha corrido mucha tinta. Por un lado, Manuel Toussaint señala que muy probablemente haya sido Robert H. Lamborn quien en su libro *Mexican Painting and Painters. A Brief Sketch of the Development of the Spanish School of Painting in Mexico* (Nueva York, 1891) divulgó por primera vez la leyenda sobre un cuadro de la iglesia de Tzintzuntzan que, si bien pudo haber sido del siglo XVIII, para el crítico de arte resulta imposible que sea del pintor renacentista (Toussaint, 1947: 11; 1965: 131). El Tiziano terminó por ser una referencia fundamental de los viajes a los lagos de Michoacán, de modo que todo viajero emitía algún juicio sobre la obra y la autenticidad de esta y de su autoría. Numerosos debates al respecto se desataron en la prensa, sobre todo en el periódico *The Two Republics*. Es significativo, sin embargo, que el interés y referencias por esta obra hayan coincidido con la inauguración de la estación Ibarra del Ferrocarril Central Mexicano en la región de los lagos en Michoacán en 1886, por lo que es plausible suponer que la “leyenda” del Tiziano de Tzintzuntzan fue propiciado por las guías de viajeros, particularmente estadounidenses, para fomentar el turismo. Cabe agregar que la sección “Coming to Mexico” del periódico *The Two Republics*, que funcionaba como una breve guía de viajes, hizo especial énfasis en que el cuadro *El entierro de Cristo* era una obra original de pintor renacentista.

Tras el encuentro de los elementos estéticos y el reconocimiento de la Historia –manifiesta de forma artística– en Tzintzuntzan, los viajeros intentan regresar a Pátzcuaro pese al mal tiempo que se presenta para la navegación del lago –rasgo ficticio de la narración–, sin embargo, tras un pequeño inconve-

caba crear su propia universidad. De ahí que definan tres secciones de notificación: “1) Men, Women and Events”; 2) “The Progress of Science”; y 3) Captains of Industry” (Heath, 2017).

niente, retornar en medio de un sentimiento de ensoñación estética traducido ya no en la visualidad, sino en la evocación musical que la noche y los movimientos de las aguas del lago provocan: “¡Sí! es la música de los seres dormidos que no aman ni sueñan, es la música de las aguas dormidas en un sueño sin fin del que no las despierta sino el arte” (Campos, 1905: 370)”. La evocación de Wagner, y del imaginario de *El anillo del nibelungo*, no deja de ser significativa toda vez que la *Revista Moderna de México* había transformado su política editorial a través de la introducción de la filosofía de Nietzsche, particularmente en el estudio de la tragedia en *El ocaso de los dioses*, también aludido en este relato como elemento subyacente de la región de los lagos.¹⁶

Por otra parte, de acuerdo con Patricia Almarcegui, la literatura de viaje que busca superar los límites tradicionales del género, recoge los acontecimientos, “los sentimientos y las voces de un viaje realizado por el narrador, que puede o no coincidir con el narrador empírico” (2008: 26), es de carácter subjetivo y testimonial, es en sí “la descripción de una experiencia”, en este sentido, el relato de viaje

implica el uso de una serie de elementos enfáticos que postulan una economía de lo real representada en términos de observación, testimonio y verdad. De esta forma, el discurso de la literatura de viaje pasa a convertirse en el lugar de recepción

¹⁶ Al respecto de la relación que guarda la transformación de las políticas editoriales de la *Revista Moderna de México* en relación con la reflexión estética y la filosofía de Nietzsche puede consultarse el capítulo “La recepción inicial de Nietzsche: hacia una modernidad dionisiaca” en *Fin de siglo Porfirista: arte y política en la Revista Moderna (1898-1911)*. La hipótesis central es que la tragedia y lo dionisiaco fueron motivos estéticos para incorporar nuevas manifestaciones de representación artística a las páginas de la revista (Hernández, 2020).

de textos de origen diverso, que se articulan en su interior” (2008: 26).

En este sentido, “En el lago Pátzcuaro” se sintetizan y recogen otros discursos artísticos para legitimar el testimonio –la mirada– del poeta modernista, a la vez que este rasgo lo revisite de autoridad para señalar que la tragedia de los pobladores de la región de los lagos es su ceguera a la visión poética, sin embargo, la sonoridad se presenta como un elemento reivindicativo de la apreciación de los indígenas de Pátzcuaro. De esta forma, la construcción de “miradas” no solo tiene la función de ordenar un territorio, sino también de reflejar el pasado y fundar una versión determinada de la nación y su histórica, tal como señala González-Stephan (2010), lo que implica también que este ordenamiento conlleva una “autorización” en la forma de mirar y de construir al otro en función de la diferencia del “yo”.¹⁷ Para Nancy Armstrong, la construcción de la imagen de un territorio y sus pobladores posibilitó la consolidación de la clase burguesa al conformar, delimitar y delinear a los públicos

¹⁷ Para un estudio teórico y pormenorizado de la relación del otro con la configuración de un “sí mismo”, así como con el proceso de desenvolvimiento del sujeto en un doble a través de la producción de imágenes motorizadas, como las que genera el ferrocarril, así como el cine y la fotografía por medio de la reflexión escritural, puede revisarse el capítulo “Romanticismo, psicoanálisis, cine: una historia del doble” en *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*. Señala Friedrich Kittler que el hecho de “[q]ue los dobles aparezcan precisamente en los autobuses y los trenes expreso tiene una razón [...] los panoramas que se deslizan y los incontables dobles llamados usuarios del transporte, existen por primera vez desde que existen las vías férreas”, pues la máquina configura una nueva forma de representación y de “ser otro”, tanto en la producción motorizada de la imagen del ferrocarril en la relación dialéctica de miradas con los otros, como por la producción y reproducción de imágenes gracias a la fotografía (2018: 91).

lectores-observadores, de modo que los relatos, las fotografías y otras tecnologías de la mirada le permitieron a los viajeros entenderse a ellos mismos en relación al sentido de la diferencia que podían ver (1999), de forma que en este relato hay una clara configuración del viajero frente al poblador, trazado sobre todo en una legitimación artística, cultural y ciudadana.

Las tecnologías de la mirada —entre las que podemos entender también la prensa ilustrada— son testimonio de una coyuntura de la modernidad emergente y de la centralidad de poderes de la mirada para abarcar, definir, y “por extensión, controlar el plano narrativo” del campo social (Conway, 2013: 37). Si la mirada da mayor capacidad de definición, el acto de mirar forma una agencia social y una condición moral de la nación.

El contexto de edición y la recuperación del relato

Los textos literarios están ligados a los soportes materiales —libros, revistas, dispositivos electrónicos, etc.—, incluso se podría considerar que la constitución de un dispositivo artístico depende de la materialidad que lo soporta. El marco específico de valoración sobre los contenidos lo dan las mismas publicaciones periódicas. Si un texto, por ejemplo, es catalogado dentro de la sección “Literatura” o “Noticias”, el pacto de lectura se establecerá a partir de esta consideración, ya sea que se establezca según la categoría organizadora o que el recurso literario mismo permita la desestabilización de estas y, por lo tanto, establezca una ironía. En un sentido más amplio, la revista es el marco de lectura de ciertas producciones. Un relato como el de Rubén M. Campos, “En el lago de Pátzcuaro”, que fue publicado en la *Revista Moderna de México*, posiblemente fue comprendido tanto por su autor, como por editores y lectores, como una producción literaria, posiblemente una narración poética o relato

ficcional, y no como una crónica de documentación turística; por esta razón resulta fundamental recuperar el contexto de publicación y de edición para comprender,¹⁸ incluso, los alcances y pérdidas en la interpretación del relato al recuperarlo de su publicación original.

Al respecto, cabe añadir que el teórico alemán Friedrich Kittler afirma que los aparatos de poder que almacenan, transmiten y reproducen la información determinan de cierta forma nuestras condiciones de vida y nuestra percepción (1999: xxxix).¹⁹ Estos medios de “reproducción” de la memoria, como las revistas o las imágenes, lejos de ser solo almacenamientos, son soportes de producción de nuevos medios y, sobre todo, de nuevos imaginarios (Kittler, 1999). La prensa, tal como lo analiza Hanno Ehrlicher, es a la vez un espacio de almacenamiento, circulación, reproducción y transformación (2014). La

¹⁸ Con la finalidad de proporcionar una metodología sistemática para el estudio de las revistas culturales, Annick Louis propone dividir la “situación” de una revista en diferentes contextos, de los que se destacan cuatro: el contexto de producción, lectura, edición y publicación. No se trata de aspectos que se den de forma “separada”, sino que *ocurren* de una forma simultánea para la configuración material en sí de la revista. En este breve ensayo conviene destacar el contexto de edición y de publicación. El primero corresponde a todo lo referido en la puesta en página y la relación que los elementos editoriales en una página establecen entre sí, atendiendo a la intención de política artística y editorial del director o diagramador. El segundo, el de publicación, se refiere a las condiciones materiales de producción de un número entero y la política editorial que cada número va estableciendo en la trayectoria de la revista (Louis, 2014).

¹⁹ Emplearé los términos de Kittler como un conjunto útil de herramientas conceptuales, no como una verdad inmutable, por la sencilla razón de que a lo largo de la investigación debemos preguntarnos si los conceptos básicos de las teorías actuales son absolutamente independientes y, por tanto, verdaderos marcos de referencia o si, más bien, no son un resultado directo de la explosión mediática de nuestra propia época.

materialidad se presenta así atravesada por lo simbólico y, por lo tanto, en la interacción del “ir y venir” de información de un medio a otro. En este sentido, la literatura inserta en una revista se vuelve “dependiente” del medio tecnológico, de la interacción material de estos “reproductores”, lo que además permite la aparición de nuevas *epistemes* y, por lo tanto, de nuevas estéticas.²⁰

Los textos en revistas —o, en general, en soportes ilustrados— que aluden, interactúan o tienen como referencia un aspecto visual, establecen una compleja relación en su contexto de edición (Louis, 2014), por lo que no pueden ser “separados” de su materialidad sin alterar el sentido. Hay que reconocer que dicho *sentido*, tanto en la apreciación y significado de una obra obedece a una *acción*, es decir, a una *operación* o de un *pacto entre el lector-escritor-crítico* y tal dispositivo; más exactamente, se trata de una sesión temporal, es decir, de una «*situación*» (Jackson, 2017: 16). La publicación misma puede ser entendida como esta “situación” de lectura. Ahora bien, al establecer un *pacto* con el lector, la *situación* no se reduce al texto, sino que se

²⁰ La prensa ilustrada puede ser considerada una tecnología de la mirada toda vez que en ella conjuga imágenes y textos que establecen una ideología y, en consecuencia, una hegemonía óptica. Si bien los elementos que componen el contexto de edición pueden parecer disonantes y carentes de significado, aparentemente aislados del texto, en realidad la composición establece un discurso crítico en el que la imagen y la palabra establecen tensión y subvención de información y, por lo tanto, la “hegemonía” se establece no en la repetición o concordancia, sino en la diferencia, tal como lo han señalado, aunque no en relación con la prensa, pero sí de la literatura ilustrada, tanto Morales Pino (2014) como Conway (2013). Al respecto, Paulette Silva considera que, dado que la imagen tomó una gran relevancia entre las tecnologías visuales del siglo XIX, y las revistas ilustradas participaron de tal novedad propia de la modernidad, estas establecieron la “compleja red de circulación de discursos” que posibilitó el afianzamiento del régimen visual (2006: 387)

amplía a todo el contexto del soporte para reconocer y asimilar en el discurso la configuración visual que acompaña al sentido textual. En otras palabras, una producción textual cobra un sentido amplio y complejo al ser analizado dentro de su medio o contexto de publicación y edición, puesto que muestra los diferentes mecanismos de interacción con otros materiales que, de ser trasladados a otro soporte, cambiarán y establecerán otra coyuntura de lectura. Por ejemplo, al momento de recopilar en un volumen antológico todas las obras de un autor o, simplemente, al momento de hacer una recuperación, se transforma el contexto de lectura y cambia, radicalmente, su intención estética. Por estos aspectos, interesa establecer los contextos de edición y publicación en la recuperación y lectura del relato “En el lago de Pátzcuaro” más allá de los apuntes interpretativos que se puedan derivar del rescate.

Para Morales Pino, los medios de producción tecnológica del siglo XIX son fundamentales para comprender “el modo en el cual los discursos estéticos articularon campos semánticos e ideológicos” (Morales Pino, 2014: 16), por lo tanto, la prensa no se debería analizarse únicamente como soporte material y fuente documental, sino también como “unidades de significación” o “macrotexto” que puede ser entendido como la formación de un “sistema literario”. Han de entenderse por materialidad discursiva los medios, soportes o plataformas que permiten y se relacionan con una enunciación y su momento histórico:

El sistema verbal de la revista (en su sentido de comunicación) no abraza solo el dominio estilístico de su lenguaje literario y el comunicativo de su lenguaje informativo, sino también el de su discurso tipográfico, identificador, artístico, mercantil y social; es decir, el sistema verbal de la revista es la totalidad de sus discursos, tanto parafraseables como no parafraseables.

Ello significa que, si materialidad y textualidad son diferentes en la teoría idealista, no lo son en la práctica positivista hemerográfica (Osuna, 1988: 9).

Las revistas marcan nuevas formas de sociabilidad literaria por fuera de un estricto marco institucional –academias, cenáculos, grupos de lectura y discusión– y, por lo tanto, hacen frente a los poderes fácticos de la Iglesia y del Estado, “dando espacio y poder a la figura del intelectual que toma una posición en la *Polis* moderna” (Myers, 2008: 33). En este sentido, las revistas son en sí mismas su propio marco de legitimación al establecer las redes y crear disensos; por lo tanto, no son solo dispositivos materiales de difusión de ideologías, sino, específicamente, agentes de transformación en la percepción de lo ‘real’.²¹ La imagen materializada en las revistas ilustradas del cambio de siglo –que representa también la complejidad misma del avance tecnológico– cobró especial importancia para organizar y domesticar la mirada y el objeto mirado: territorios, productos, cuerpos, obras de arte, obras industriales (González-Stephan y Andermann, 2006). La *realidad* cobró, por medio de las tecnologías de la mirada, otras formas de representación (Conway, 2013: 33) y de asimilación. Las “comunidades imaginadas” (Anderson, 1991) tenían una forma gráfica y podía establecerse la construcción del “yo” moderno frente al otro (González-Stephan y Andermann, 2006).

Si se acepta que hay un *contexto* al que pertenecen y en el que interactúan los elementos publicados en una revista, se puede afirmar que el relato “En el lago Pátzcuaro” establece una serie

²¹ Al respecto de la reflexión de lo *real*, Conway (2013) considera que tal aspecto solo puede ser definido por medio de la definición óptica que implican las tecnologías de la mirada.

de relaciones estrechas con las políticas editoriales de la *Revista Moderna de México*, pero además mantiene una coherente sincronía con el resto de contenidos de la publicación, lo que permite entender esta narración bajo cierta función poética que establece una continuidad entre la ficción y lo real, entre lo imaginativo y lo científico, entre el periodismo y lo literario. El sentido del texto toma mayor relieve artístico si se lee en el conjunto de la publicación, en relación a las fotografías de José María Lupercio o, incluso, en estrecho vínculo con otras producciones poéticas o ensayísticas. Al puntualizar los aspectos generales de los contextos de edición y publicación, la finalidad es mostrar tanto el alcance e intencionalidad estéticos del relato, así como mostrar la crítica que Rubén M. Campos establecía a la historicidad de su época y el impacto tecnológico. De hecho, ya Walter Benjamin, en *Iluminaciones*, cobijó una serie de estudios críticos, entre varios otros, sobre la poesía de Baudelaire y la figura del dandy en los ambientes parisinos progresistas del París del siglo XIX. Para Benjamin, en un mundo cuya vida cotidiana está determinada por la ciencia y la tecnología, en el que la reproductibilidad de imágenes propicia la ruptura del aura (*Die Zertrümmerung der Aura*), resulta de vital importancia para los poetas registrar y analizar el temprano impacto de los nuevos medios de comunicación y de transporte en la expresión estético literaria para regresar el arte a la vida (2018: 138).

La fotografía y el cinematógrafo, como nuevas formas de la reproducción de la imagen —o tecnologías de la mirada—, vencieron “los límites de miradas que pudieran ser parciales” y se revistieron de la autoridad de una imagen absoluta (Conway, 2013: 33). Pues las imágenes, antes de almacenarse y transmitirse autónomamente, se difundían dentro de los textos escritos tanto como ilustraciones o portadas de libros, periódicos y revistas, así como mediante la *écfrasis* (descripción verbal de un

objeto *visible*). Esto permite ver el traslado de mecanismos y recursos propios de las tecnologías de la mirada sobre la literatura para generar nuevas formas de representación visual. De igual forma, es posible medir el impacto cultural que este aspecto tiene sobre los imaginarios nacionales por medio del estudio de la prensa. De hecho, las revistas artísticas ilustradas, como la *Revista Moderna de México*, podrían ser entendidas como una forma de “tecnología de la mirada”. Se trata de advertir en la prensa de finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX lo perceptivo que, además, permite legitimar mucho mejor el estudio de las revistas culturales y literarias para la cabal comprensión de la modernidad, acelerada y nerviosa, del cambio de siglo.²²

Así pues, las fotografías de trenes que se publicaron en revistas profusamente ilustradas del entresiglo mexicano, en su especificidad Porfirista, como *El Mundo Ilustrado* y la *Revista Moderna de México*, son en su mayoría en escenarios naturales, a lo que le siguen paisajes o templos coloniales que exaltan el sentido de pertenencia nacional y regional. Por ejemplo, en la sección “Nuestros panoramas” de la *Revista Moderna de México* se reprodujeron fotografías del Lago de Chapala, de la Catedral de Celaya y del puerto de Veracruz con el propósito de crear una nueva esperanza y optimismo hacia un tipo de *orden* y *progreso* que ya era capaz de incorporar un pasado religioso como parte de la discusión Estética, así como apropiarse del paisaje natural o campesino sin necesariamente urbanizarlo y sin copiarlo directamente “al natural” como consecuencia del ferrocarril (Dorantes Soria, 2017: 33). De igual forma, las ruinas y piezas prehispánicas adquirieron una gran relevancia estética a

²² Diversos autores han trabajado el cambio de sensación temporal y la alteración psicológica que la modernidad trajo consigo, entre ellos el mismo autor alemán de entresiglos George Simmel (1976), así como los teóricos del siglo XX Calinescu (2003) y Berman (1982).

partir de que se les consideró vestigios históricos, auténticas y originales, pero, ante todo, compuestas a partir de una intención ritual y religiosa ya perdida (Flores, 2014).

Una vez incorporada la fotografía a la arquitectura gráfica de la *Revista Moderna de México*, reactivó también la literatura de viajes.²³ En el número de febrero de 1905, por ejemplo, aparecen diversas fotografías de panoramas nacionales del fotógrafo José María Lupercio, entre ellas una que dialoga directamente con diversos textos poéticos, e incluso motivó otras formas artísticas de aludir el panorama del lago de Chapala; por ejemplo, el poema homónimo “El baño del centauro. En el lago de Chapala” de Luis G. Urbina, que aparece ilustrado por Roberto Montenegro. La producción de poemas en este número sobre los “centauros” es significativa. La fotografía “El baño del Centauro” originalmente reproduce una escena de un grupo de niños bañándose a la orilla de un lago. En este mismo número apareció la crónica de Rubén M. Campos, “En el lago de Pátzcuaro”, en la que hay una exaltación –una reinención– del paisaje mexicano.²⁴ De hecho, la intención de generar una *vista* poética de su viaje a los lagos de Michoacán, para incorporar

²³ Para Ángel Miquel, la producción de imágenes –fotografías, proyecciones, litografías– aluden a las vistas, a las formas de ver, como formas de “viaje”, a lo que agrega que “la asociación del espectáculo con los viajes tenía un claro parentesco con la que procuraban otras fotografías que, gracias a los adelantos de las artes gráficas a partir de los años setenta del siglo XIX”. Añade el autor que numerosos libros de viajes aparecieron a partir de los grabados que representaban diferentes lugares (2005: 17).

²⁴ La reinención de paisaje si bien está condicionada por las posibilidades tecnológicas de reproducción visual –fotografía, litografía, cinematógrafo, etc.–, así como por la modificación gracias a la industria de comunicaciones y transportes –como el ferrocarril o las carreteras–, ante todo tiene que ver con aspectos políticos que determinan cómo debe ser mirado e interpretado un territorio. Para profundizar sobre los elementos políticos y corporativos

su texto en un marco estético para la publicación que lo reúne, se comprueba con la serie de poemas aparecidos también en la *Revista Moderna de México* un año más tarde, en la primera quincena de julio de 1906. Se trata de seis poemas bajo el título “En el país de los lagos” en el que Rubén M. Campos hace una panorámica poética de los espacios naturales, de las ruinas y, particularmente, de la impresión estética que tales panoramas dejaron en su sensibilidad artística: se alude la conmoción del “yo” generada por ese viaje.²⁵ En el primer poema de la serie “En el país de los lagos”, titulado “En las cimas”, la imagen del ferrocarril aparece nuevamente ligada a los efectos de la mirada:

Paisaje panorámico de las abruptas cimas,
la rielante y lejana constelación de lagos
despliega ante mis ojos encantamientos magos
y hace que sueñe en otros encantadores climas
(Campos, 1983: 29).

Al respecto de la superposición de “miradas” y evocaciones de otras imágenes, tal como se manifiesta en esta estrofa, señala Kittler que se trata de una ilusión cinematográfica de la conciencia motivada por las imágenes en movimiento que podría haber provocado el ferrocarril; es el traslado de un primer plano a la analepsis de un segundo plano (2018: 93). Estas tecnologías miméticas –las tecnologías de la mirada–, en una época de profusa visualidad impresa, “permite[n] salvar distancias físicas y discursivas mediante la transformación de cosas, lugares, eventos, personas en ‘móviles inmutables y recombinables” (Gonzá-

en la invención paisajística pueden consultarse los trabajos de W. J. T. Mitchell (1992) y de Adam T. Smith (2003).

²⁵ Estos poemas han sido recuperados en la edición de Serge I. Zaitzeff, *Rubén M. Campos. Obra literaria* (1983: 29-30).

lez-Stephan y Andermann, 2006: 9). Bajo la lógica de este argumento, Rubén M. Campos traslada la experiencia turística a la estética, la contemplación visual a la evocación ilusoria de una historia poética y, sobre todo, la visualidad a la sonoridad, para crear un escenario completo y complejo de un viaje estético que puede ser tanto un “clima” en Michoacán como en Europa. La confluencia espacial y artística, hacia un punto de observación localizado en los centros de culturización occidentales permite “ubica[r] a la modernidad europea en la cúspide del progreso humano e incluso universal” (González-Stephan y Andermann, 2006: 9). Así Rubén M. Campos construye un relato, entre crónica, ficción y prosa poética, que reafirma el progreso mexicano a partir de “vistas” que podrían pensarse también como una “tecnología del nacionalismo”.²⁶

En este orden de ideas, resulta fundamental señalar que la discusión sobre el impacto de las tecnologías de la mirada en relación con la representación histórica, bajo motivos estéticos, apareció en las páginas de la *Revista Moderna de México*—dentro del contexto de publicación— a raíz de la experiencia del cinematógrafo. En enero de 1904, junto con numerosas fotografías de Lupercio en las que se representaba el lago de Chapala, aparece el texto de Rubén Darío “Evocaciones artísticas”. En este ensayo, Darío reflexiona sobre la importancia de la representación de las fotografías, ilustraciones, cuya “evocación artística” permite conjuntar la arqueología con la fotografía para representar “escenas tan vivas, como si el objetivo hubiere sido inventado en los primeros siglos del cristianismo”. Sobre el cinematogra-

²⁶ El término “tecnología del nacionalismo” lo acuñó Jolly en su trabajo sobre las vistas de Pátzcuaro. El término resulta conveniente para este estudio toda vez que la autora se enfoca en analizar cómo las imágenes y “vistas dominantes” de la región de los lagos permitió crear una identidad nacionalista y reforzó la maquinaria estatal (2017: 233).

fo, el poeta valora que se reconstruyan escenas romanas y la reconstrucción de la historia gracias a la tecnología, la cual no debía excluir el arte en la representación, pues solo así se lograría pintar “cuadros vivos” (Darío, 1904: 299). Con respecto a su experiencia al asistir a las proyecciones, a la “presentación del progreso moderno”, señala: “Al ver estas fotografías, he soñado con una resurrección singular, que, para gozo de artistas, realizan otros artistas entre las viejas paredes catacumbales. Sería el aparecimiento animado y carnal de las figuras conservadas hasta nuestros días” (Darío, 1904: 299). Dichas evocaciones artísticas están presentes en el relato de Rubén M. Campos, si bien motivadas por elementos arqueológicos, reconstruidas y representadas por el sentimiento artístico.

Ahora bien, y a manera de cierre, cabe señalar que el rasgo significativamente poético de la narración “En el lago Pátzcuaro” es que no se limita a documentar sus impresiones y experiencia del viaje desde Ciudad de México en el Ferrocarril Central Mexicano hasta los lagos de Michoacán, demostrando así el progreso de las políticas del Porfiriato en la expansión de la red ferroviaria, sino que plasma en su relato una serie de cruces poéticos, plásticos, musicales y de experimentación literaria en la representación de dicho progreso. Además, abre paso a la construcción etnográfica del “otro”, el habitante de la región de los lagos que, si bien también es mexicano, es significativamente diferente a su composición cultural según los criterios científicos de la época.

El ferrocarril fue ante todo otra forma de viajar y de experimentar el traslado temporal y espacial, lo que conlleva a otra forma de reflexión sobre el tiempo y en los procesos de concepción historiográfica (Semo, 2019). La “visión” del espectador es parte fundamental de las representaciones no solo del ferrocarril, sino en la construcción de la dialéctica de contraposición

de miradas (Semo, 2019), y de la construcción de un “otro” que mira y de un “yo” que mira y es mirado.

La modificación sobre la percepción de la historia va de la mano con la sincronización de diversos espacios y tiempos, y la superposición de narraciones y/o vistas que se funden en la experiencia del viaje. Tal aspecto encuentra un correlato con la simultaneidad de la prensa y los diferentes materiales que en ella se articulan, de forma que la percepción en la configuración artística posibilita y legitima el entrecruzamiento artístico y la representación y configuración visual del relato más allá de las alusiones plásticas. Por otro lado, la temporalidad de la narración –de la historia– se vio importantemente afectada, pues la sensación de movimiento implicó las formas de representación del traslado del cuerpo o del sujeto según la sensación de aceleración, freno, regularidad y constancia. Este rasgo es posible advertirlo como un traslado técnico de representación en el relato de Rubén M. Campos, pues los “cortes” registrados en un cambio de escena a otra, como en el descenso no descrito del ferrocarril de los dos viajeros, se evidencia la intención de dar la sensación de una experiencia acelerada en el viaje; tal aspecto también podría referir traslados técnicos del cinematógrafo o la visualización de imágenes en revistas cuyo soporte narrativo no completa a cabalidad la experiencia visual.

Para finalizar, cabe señalar que estos textos, a caballo entre crónica de viaje y ficción – cuyos límites genéricos se ponen en crisis por la interacción y tensión con otros objetos de representación de la puesta en página y el contexto de publicación– en la prensa son a la vez consecuencia material del soporte que los condiciona a cierta extensión y a permanecer en contacto e interacción con otros contenidos periodísticos, pero a la vez tiene fundamentos de reflexión estética que legitiman como literatura –o arte– ciertas producciones textuales. En este orden de ideas,

a la par de la fotografía, la ilustración y el marco estético que otorga la *Revista Moderna de México* a sus contenidos, también se encuentra el ferrocarril como una tecnología que impactó en las formas de representación literaria. Es factible ampliar la noción de “tecnologías de la mirada” e incorporar el mecanismo acelerado, dirigido, sincronizado y en una sola dirección que implicó el tren como elemento de cambio fundamental en la percepción visual y epistemológica y, por lo tanto, en el ejercicio estético, particularmente literario. Así pues, voluntad estética de representación que se imprime en la literatura, como en el relato “En el lago de Pátzcuaro”, permite así analizar el impacto y la transformación en la percepción artística en relación con la realidad a través de los medios tecnológicos, pero no solo pensados como “influjo”, sino que en el traslado de los mecanismos técnicos hay ya una estetización de la tecnología.

Criterios de recuperación

La transcripción que aquí se ofrece del relato “En el lago Pátzcuaro” de Rubén M. Campos proviene de la *Revista Moderna de México*, primera quincena de febrero de 1905 (365-370). Dado que no se conocen otros testimonios del texto, se considera que es la única versión a la fecha. El texto aparece acompañado de viñetas de Julio Ruelas a manera de marca editorial de la revista. Para el caso de este relato se ha actualizado el uso de signos de puntuación e interrogación, como la unificación del uso de puntos suspensivos marcados por cuatro o más puntos. De igual forma se han corregido algunos errores de digitación e impresión, como “sulago” en lugar de “su lago”. La ortografía no ha sido actualizada con la finalidad de respetar los usos ortográficos de la época, no obstante, se ha colocado [sic] en

aquellos casos en los que hay un evidente error. Por último, se ha decidido no acompañar de notas explicativas la presente recuperación a fin de contribuir a una lectura ágil.

Anexo:

En el lago Pátzcuaro

Es en la región luminosa y lacustre, reticulada por arroyuelos fluidos que bajan de las cumbres á henchir las cuencas de agua viva, cual una red venosa que trajera la vida á los vasos sanguíneos de una tierra joven, besada por las nubes y las lluvias. Es en Michoacán, en la tierra del pescado, en la tierra de los sonoros nombres musicales y de los bellos ojos criollos. Las bravas cumbres encrespan su penetración de oleaje colérico hasta lamer la porcelana azul del cielo con sus lenguas moradas, y la flotante crin de verdiosos tonos de los bosques escama el dorso de las vertientes rampantes y baja empenachando los flancos hasta los valles manchados como pieles de pantera, por los tonos bermejos de las praderas de otoño, maculados en la inaudita floración lujosísima de octubre...

—Mira, Nikita, cuántos lagos...!

—Sí, amigo mío, esta es la región de los lagos: ahí abajo está la laguna de Yuririapúndaro, el lago de sangre, por la infinita eflorescencia de esquenantos pupúreos [sic] que crece en sus aguas; allá está la laguna de Cuitzeo, más lejos la laguna de Araró, después la laguna de Siragüén, la más azul y luego

—¿El lago Pátzcuaro?

—No lo vemos aún, pero no tardaremos...

Y el tren jadea flanqueando las cumbres, ciñéndolas como una jarretiera, ascendiendo por su espira rielada como un saurio fabuloso de antenas de oro y coruscante ojo nyctálope, de crujiertes escamas pavonadas y de alas membranosas con las que volara á ras de

tierra... Y en torno nuestro, los lagos espejeantes centellean al sol como lingotes de plata, bruñidos y tersos cual si gnomos artífices de Murano los hubieran azogado para reflejar el cielo azul y la radiación solar devuelta en luz blanca; y las cintas cristalinas cabrillean al fulgor cenital expandiendo regueros lumínicos, estrías rutilantes, como si impalpables alas de silfos lacustres rayaran con sus extremidades los lagos á flor de agua ... Y las sutiles estelas de luz ábranse en radio convergiendo en un punto perdido, y semejan así filamentos de estrellas erráticas, fuegos fátuos que huyen veloces en pos de los geniecillos vagabundos del cielo...

Bandadas de cormoranes y zancudas huyen hacia los lagos en enjambres peregrinantes, huyen á la soledad y á la placidez de vegetar, lejos del hombre, en selvático pavor herido á la sola aparición del implacable destructor. El tren ruge entre praderas suntuosas decoradas de arte moderno, invadiendo las zonas fértiles de humedades pluviales, penetrando en las regiones de ensueño perdidas para los ojos profanos de sus moradores que no ven... Y ante los tapices gobelinos de imperial hermosura, mis pensamientos alados, hijos de las soledades forestales, vuelan besando con mis ojos arrobados la esplendorosidad de los matices suaves y nítidos, encendidos ó desmayados, la suntuosidad de los verdes en los ramajes y en los musgos, en las crústulas de los arbustos verde-oro, verde-acero, verde-ámbar, en las cabelleras bermejas de los ahuehuetes enhebrados de heno, en la gallardía de los ingertos trasmigrados por los pájaros, que empenachan como plumajes indios las frondas de esmeralda, cual si una legión de las huestes avanzadas de Tanganxoan estuviese presta á surgir de una emboscada...

Y penosamente vuelvo de mi sueño. Una invasión de alas negras ha obscurecido el tren. El augur, el levita, la nube negra de la humanidad ha caído crojando sobre el cadáver de esta raza, la legión necrófaga va á celebrar su festín a Pátzcuaro, ¡oh dioses! sobre el regazo de la donna del lago muerta en flor... y por triste contraste se han

levantado arcos triunfales, arcos florales al paso del cortejo fúnebre que masculla salmos de muerte, salmos lúgubres, salmos de odio á la vida, ante el paisaje inefable, serenamente bello, augusto en su fructificación, en su donación pródiga, en su sagrada misión de amor, germinar, florecer y descansar...

—¡Huyamos, Nikita!...

—¡Huyamos!...

Y ascendemos hacia la ciudad empavesada, ostentosa del blasón pontificio, en busca de un alojamiento que no hallamos: todos los hoteles esperan al nuncio, á los mitrados, á los ungidos; y nosotros, simples mortales, iconoclastas exóticos, renegamos del nuncio y su cohorte y asaltamos en hotel por derecho de primer ocupante. La curiosidad, empero, avivada por la fiebre del crepúsculo, nos echa á la calle tras breve reposo, y es como si remontáramos tres centurias y despertáramos en plena edad colonial: en zaguanes, ventanas y balcones, hay altares paramentados con cirios encendidos en devoción á iconos; y los cortinajes y los oropeles y las candelas nos traen un lejano recuerdo de la infancia, de los tiempos idos, de las rancias costumbres de los abuelos piadosos... Y nos sentimos trasplantados á otras edades, vemos con propios ojos lo que floreció en lejanos siglos, mientras las campanas, al atardecer regocijadas por el arribo pastoral, doblan ahora por los muertos, lentamente, melancólicamente, pavorosa y lúgubrementemente...

A la primera luz del alba ya estamos en pie; nuestras abluciones son hechas de prisa, el tradicional chocolate es saboreado apenas, sendas canastas nos proveen de conservas, manjares, frutas, en el vasto mercado de un día de tianguis; pero desdeñamos presenciar la vendimia secular porque el lago nos espera... ¡Sus! al tranvía que pasa impulsado por la mejor tracción que es la gravedad, y bajamos besados por las frescas brisas matutinas, en deslizamiento de trineo que descendiera por si solo un declive nevado...

Y el lago nos sonrío al dejar la pequeña ciudad, nos reclama, abre ante nuestros ojos arrobados su panorámica hermosura, desabanica el maravilloso blondaje de sus aguas irisadas de seda blanca, de seda fluida y luminosa; y sentimos el encadenamiento de sus seducciones arcanas, cual si un coro de sirenas se agrupara en la playa, entre los nenúfares y las algas, al beso del sol tornasolado en sus escamas concha-nácar, los hombros y los pechos al viento, las espadas y las caderas al viento, y nos atrajera, como en Wagner, su fascinadora canción, llamándonos al placer de la onda, al deliquio del agua, á la sirte del lecho submarino de madréporas...

—¡Eh!... ¡Viejo!

Un tritón hirsuto se irgue entre los juncos, vuelve su rostro curtido, en el que no brilla sino un ojo, escorza su torso membrudo de Polifemo y discute con nosotros:

—¿A Tzintzuntzan?... ¿Para volver mañana?... ¡Imposible!

—¡No, para volver hoy!: prepara tu canoa y no perdamos ni un minuto!

Su hijo ha oído y se acerca resuelto: habla en su idioma purecha [sic], decide al padre, fleta una canoa que acaba de atracar porque la suya está en carena, discute con su dueño y triunfa, trae los remos semejantes á largas raquetas, llama imperativo en voz vibrante: “¡María-Catarina, Chona!” ... y dos inditas de catorce y quince años vienen volando al llamamiento. ¡A remar! Dos indias ya mujeres por la precocidad de la raza, dos indias de bronce, ojos bellos y vivos, brazos redondos, trenzas tejidas en alamares con cintas negras, verdes y rojas; camisa bordada en grecas azules, zayas en pliegues rectos, sostenidas por ancha faja de hilo bordado, y sobre el zagalejo pintoresca cenefa en orlada fimbria.

¡Hala! Y entramos en el lago. ¡Dios!... ¡Qué bello! El agua transparente palpita gozosa y fluida, se encresta de pequeñitas escamas argentadas y cintila azulina y azogada; se diría que bandadas de pececitos de palta saltan á flor de agua y se escabullen y se multiplican en

bullir infatigable, y á lo lejos se mancha el agua suavemente de tintas azulinas, y el paisaje es soñadoramente azul, de un azul ténue, matiz plúmbago, que se funde en el azul del cielo... De las aguas se levantan solitarias montañas cónicas vestidas de un sempiterno manto de cachemira verde, islotes rodeados de agua, pequeños promontorios grisáceos festonados de una ola de verdura; y de todos los puntos cardinales vienen á Pátzcuaro canoas conduciendo familias indias al tianguis, la bella raza de bronce aun no degenerada, indias de pechos de estatuas y soñadores ojos tristes, de pechos enhiestos hasta en el otoño de la vida, y de ojos negros que se sonrían amablemente al decirnos adiós para siempre. Y bajo el beso de fuego del sol, sonreímos á la vida que pasa, á la obscura raza lacustre que florece ignorada en los huequecitos playeros de la maravillosa cuenca de agua dulce, cual abrevadero de aves acuáticas que se reproducen en sus ribazos sin saber de otros cielos... El foro, el mármol, el libro... ¿para qué? ¡Ay de ellos el día que despierten al saber y al arte! Quemará su corazón inútilmente la fiebre de pensar y la maldición de soñar!... Sueñan hoy, acaso, en el silencio de la noche, pero como el perro medroso ó como el zentzontle flautista, y su amor es el de los animales jóvenes ó de las aves vagabundas...

Entretanto, el lago despliega sus intangibles brumas azulinas como gasas transparentes, y el cielo ennubecido tenuamente ríe al fulgor vibratorio que riega á raudales la luz, que vuelva á raudales la cornucopia del sol en lluvia de Dánae sobre la tierra ofrecida en himeneo; estamos en pleno lago, y á cualquiera zona que nos volvamos, las aguas se alejan en tembloroso vaivén cadencioso presentando paisajes de biombo, montañas volcadas sobre el agua en el reflejamiento de los cristales vistos horizontalmente; las lejanías se matizan de tonos delicadamente vagarosos en gamas violetas, en matices castamente suavizados por la luz velada, y nos acercamos á un islote donde se levanta un pequeño torreón derruido por los siglos, de construcción muzárabe del tiempo colonial.

—¿Qué es eso, viejo?

—Higuancho, señor.

—¿Llegaremos á Tzintzuntzan?

—Quién sabe, señor?

Pero el mozo intrépido, fascinado por nuestro expandimiento de placer interno de seres bravíos apasionados de la naturaleza, salta á tierra no bien atracamos y asciende al pueblecito en busca de tres caballos, uno para él, otro para Nikita y otro para mí, pues está resuelto que nos acompañará á la antigua capital de los reyes tarascos. La batida del joven dura dos largas horas; pero al fin reaparece triunfante, caballero en un jamelgo y guiando dos matalotes embridados, y cerca del meridiano nos ponemos en marcha hacia Tzintzuntzan. Hay que trasponer una cumbre para llegar, y á medida que avanzamos, un divino paisaje soñado se despliega ante nuestros ojos maravillándonos: ¡dioses! ascendemos de un valle tesálico al Pelión ó al Ossa?... El sendero está bordado á uno y otro lado de laureles y mirtos, de laureles heroicos manchados á trechos por la espiga florida de las buvardias coralíneas... Los pequeños laureles de apariencia arbórea por su esbeltez y plenitud, sonríen á nuestros ojos en la evocación del primor forestal de los valles de Hellas, y á cada paso creo descubrir sobre su zócalo la cabeza serena de un termino, ó aparecer el rebaño de Dafnis y Cloe sesteando bajo una haya mientras los dos pastores se aman...

La tierra es roja, roja cual si estuviere amasada con sangre, ocre vivo y fecundo del que surgen estrellas blancas sobres sus tallos gráciles, explosiones de flores palustres delicadas y efímeras, florescencias de gramíneas apasionadas en su prodigalidad de florecer, lianas y bejucos que vuelan de un cedro á un pino, de un roble á un abeto, y á la avidez de frescura de nuestras bocas tentadas por un gran blok de granizo de la granizada de ayer, se abaten ramas cuajadas de tejocotes silvestres donándonos sus frutos. En tardía y constante ascensión pronto podemos dominar el lago en semicírculo, verlo á vuelo de pájaro, coruscante y vívido, en cintilamiento eclosivo de mental en

fusión; vemos perfiladas en proyección las montañas que botan de su seno, los islotes donde innúmeros pueblecitos lacustres viven vegetativos y solitarios, y al llegar á la cumbre, antes de tramontar, nos detenemos arrobados.

¡Qué espectáculo! El lago zigzagueante forma ante nuestros ojos un delta, y frente al rápido declive de la tierra roja hasta la inverosimilitud, yace Tzintzuntzan muerta bajo un sudario de flores, bajo un túmulo de frondas, junto á la necrópolis de sus yácatas derruidas, de sus sepulcros de lajas superpuestas en forma informe de pirámides truncadas... El corazón se me oprime de tristeza al sentir la poesía de la sagrada ciudad muerta, y mis ojos ríen, sin embargo, ante la belleza fabulosa del paisaje de ensueño!

—¿Qué poetas eran estos reyes —dice Nikita— que así fijaron su residencia real en este lugar de deleites?...

Y sonrío satisfecho de haberme proporcionado tal placer. Nuestra contemplación nos lleve á los tiempos legendarios del poderío de Tzintzuntzan, donde afluían [sic] los tributarios señores del vasto reino de Michoacán, en pleitesía al poderoso rey soñador á la margen de su lago encantado... Y reconstruimos la enorme escalinata, la vasta rampa que baja culebreando hasta la ciudad y de la que apenas quedan vestigios, restos de liga de argamasa y ladrillos cocidos. Descendemos á la ciudad muerta, antiquísima, desmoronada y agrietada, y nuestra invasión no turba la quietud de las ruinas venerables, que parecen desgajarse y abrirse por sus enormes grietas que la hacen aparecer como una granada reventada al fuego del sol, al fuego de quinientos soles de Cáncer que han calcinado lentamente su abandono de los hombres y de los dioses! Descansamos un instante para saborear un refrigerio que nos sabe á gloria, y vamos á visitar la reliquia sagrada de la vetusta iglesia, en la que agonizan lentamente corcobados olivos cargados de siglos, las primeras cepas sin duda plantadas por los conquistadores. Penetramos al templo artesonado de aplastada nave sombría, y un deslumbramiento nos ciega: en uno

de los muros esplende un Tiziano mural, *El Entierro de Cristo*, la joya pasmosa legada por Carlos V á Don Vasco de Quiroga, conquistador y primado de Michoacán, el caso único en que un guerrero reciba una bula en su campamento y se cía una mitra; y nuestro asombro ante la reliquia de arte, ignorada en este rincón del mundo, se justifica ante la solemnidad del cuadro: Jesús es bajado por dos siervos, sobre un sudario, al sepulcro de los Arithmatea abierto en una gruta; José y Nicodemus en último término presencian la inhumación del cuerpo desnudo, en perfil magistral lívido al postrer fulgor muerto del crepúsculo que detalla uno de los brazos colgantes portentosamente musculado y dibujado; y tras el cuerpo María matrona y trágica se inclina para dar á su hijo el último beso, en tanto que Juan, el poeta, en actitud estática, parece solo él conocer la inmensidad de la muerte del Cristo... Y en un ángulo en primer término, Magdalena envuelve los instrumentos del suplicio, impasible, ajena al acto del sepelio, espléndida en su cabellera de fuego, eclosión de la vida tizianesca en la juventud de sus maravillosas mujeres.

—Subamos á la yácata de Calzonzí, del último rey!— propone un guía interrumpiendo nuestra insaciable contemplación; y nos encaminaos hacia el montón de lajas derrumbadas, líricamente empenachado de bejucos floridos en homenaje otoñal al rey quemado vivo, presa del implacable Nuño de Guzmán; y desde la pirámide trunca me deslumbra una visión fugitiva: la ciudad de Tzintzuntzan aparece á mis ojos en el centelleo de un relámpago, púgil de vida, pletórica de fuerza, edénica y sacra, sancta-sanctorum donde residían reyes-pontífices, relicarios y nido de amor, ciudad de placer y arca de Teotl, que solamente el fanatismo superior de la raza hispana pudo violar! Me deslumbra la hermosura de los palacios desaparecidos, las santuarías construcciones en losanjes poliédricos, el abejo de trajes suntuosos, la flotilla de barcas que traen riquezas y presentes regios, plumajes, collares, oro, jade, pieles; la grandeza índica de los templos y sepulcros reales... y entristecido vuelvo á la fascinación de la muerte que

roe lentamente, secularmente, las ruinas de la ciudad calcinada, del pueblecito hoy perdido y mísero, desgajándose de vejez, tórrido en su reverberación de un sol implacable en devorar ruinas, y sin embargo bellamente plástico en su eflorescencia incansable, en la renovación de primavera perpetua que le dona suntuosos tapices verdes para que conforte su ancianidad y pebeteros de rosales floridos para que arome su pasado!...

—¡Qué bello!... —dice Nikita.

Sin duda él también sintió la visión feérica pasar por su imaginación ardiente de contemplativo solitario, porque descende descorazonado y enfermo, y montamos en los caballos para regresar á Higuanchó al caer la tarde, en un glorioso crepúsculo, en una fabulosa puesta de sol que enciende todo el lago de oro en purpurina lluvia de sangre. El paisaje cobra entonces tintas intensamente apasionadas y urentes; la lejanía violeta de las montañas sube al índigo; los cúmulos de oriente, presagiadores de lluvia, son morados y anaranjados, y un viento rasante azota las hojas anchas de los guayabos y la copa verdinegra de los capulines. Y fresca nuestra fiebre delirante de florecer en otras edades, bajo otros dioses en la vegetativa soledad de la raza de bronce que así ofrendaba á sus penates un haz de primuláceas de abril como un corazón caliente arrancado de un pecho vivo! Al entrar en el caserío de Higuanchó ha obscurecido, y locas gotas de lluvia anuncian el chubasco diario del lago, retardado hoy por raro azar; el viejo se niega á volver a Pátzcuaro y apenas tiene tiempo de guarecer su canoa, cuando la tempestad suelta sus duchas flageladoras y nos hace huir bajo un techo indio, en el que el pequeño umbral semeja, al fulgor de los relámpagos, la portada de una pagoda japonesa; y nos acurrucamos en el cobertizo, en pleno suelo como María-Catarina y Chona que han guardado á su hermano frutas y bombones y hacen que les cuente los episodios del viaje á Tzintzuntzan.

Pero la incertidumbre desasosiega nuestro descanso. ¿Volveremos ó no á Pátzcuaro hoy? El viejo Polifemo escudriña con su ojo el cielo y

augura mal tiempo indefinido; el joven, rendido, deja hacer, y Nikita y yo vemos en perspectiva una noche al raso, al canto de los grillos que ya ensayan su ocarina en la sombra. Mi amigo, sibarita, pide una almohada y yo le pregunto si prefiere de pluma; y justamente en ese instante nos echan del cobertizo porque quieren dormir y peregrinamos por la pendiente resbaladiza alumbrados con ocotes resinosos, de puerta en puerta, en la morada del prioste que no está en casa, en la morada del dómine que nos negó por la mañana sus caballos y que ahora duerme ya como una gallina; nuestros guías llaman á otra puerta, parlamentan en su idioma purecha [sic], musical y murmurador, y las dos inditas escuchan curiosas y traducen las concesiones de los asediados: “que no tienen sarapes... que prestan una estera... que no hay almohadas...” y nos miramos consternados, cuando de pronto hago notar que ya no llueve, que las nubes como por encanto se han replegado en huida al sur y la luna suavemente aclara una pequeña zona del cielo...

—¿Es posible?... He aquí que alguna vez sirve de algo mirar el cielo.

—¡A remar, padre! —dice el muchacho resuelto —¡Salga lo que salga!

—¡Sí, papa, vamos! —dicen las dos hermanas. Y bajamos la rampa aliviados de la incertidumbre, ofrecemos una cajeta de leche quemada á las pequeñas si reman vivo, levamos, y henos de nuevo en el lago sonoro, en la soledad murmuradora con el bordonear de las aguas...

La luna ha asomado en flor, apenas abierta en botón, y derrama su fulgor de ensueño en las dormidas aguas cefirosas; las estrellas se encienden errantes como piróforos del cielo y se apagan en la humedad de nubes viajeras de vagaroso vuelo blanco; y las aguas cantan una canción no oída sino por los artistas sorprendedores de la música de las lenguas que duermen muertas para nosotros hombres... y cadenciosamente nos mece la música de barcarolas de Rubinstein, de Mendelssohn, de Benjamín Godard... ¡Sí! es la música de los seres

dormidos que no aman ni sueñan, es la música de las aguas dormidas en un sueño sin fin del que no las despierta sino el arte!... es la música maga que oyó Wagner en la quietud poblada de sueños de las aguas del Rhin, es la música de los nibelungos cantores y de las ondinas traidoras, la música de Woglinda y Wellgunda que nos arrullan y nos encadenan en los nardos floridos de sus brazos de seda, en los nardos floridos de sus muslos de nieve... y languidecemos en deliquio letal de soñar que morimos de amor al murmurio de las aguas cristalófonas, de las aguas susurrantes, de las aguas dormidas en un sueño sin fin...!

RUBÉN M. CAMPOS

Referencias

- Albuquerque, Luis, 2006, “Los ‘libros de viajes’ como género literario”, en Manuel Lucena Girardo y Juan Pimentel (eds.), *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, pp. 67-88.
- Almarcegui, Patricia, 2008, “Viaje y literatura: elaboración y problemática de un género”, *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, Buenos Aires, pp. 25-31.
- Anderson, Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres.
- Armstrong, Nancy, 1999, *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*, Harvard.
- Bal, Mieke, 2003, “Visual essentialism and the object of visual culture”, *Journal of Visual Culture*, vol. 2, núm. 1, pp. 165-181.

- Benjamin, Walter, 2018, “La obra de arte en la era de la reproductividad técnica, *Illuminaciones I*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Berman, Marshall, 1982, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Buck-Morss, Susan, 1995, *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, La balsa de la medusa 79, Visor, Madrid.
- Bühler, Dirk, 2010, “La construcción del Ferrocarril Mexicano (1837-1873). Arte e ingeniería”, *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época, núm. 18, enero-abril.
- Calinescu, Matei, 2003, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Francisco Rodríguez Martín (trad.), Tecnos/Alianza, Madrid.
- Campos, Rubén M., 1905, “En el lago de Pátzcuaro”, *Revista Moderna de México*, primera quincena de febrero, pp. 365-370.
- Carrizo Rueda, Sofía, 2008, “Construcción y recepción de fragmentos del mundo” en *Escrituras del viaje*, Biblos, Buenos Aires.
- Conway, Christopher, 2013, “Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario”, *Decimonónica*, t.10, núm. 1, pp. 32-44.
- Darío, Rubén, 1904, “Evocaciones artísticas”, *Revista Moderna de México*, primera quincena de enero, pp. 298-300.
- Caresani, Rodrigo Javier, 2013, “Prólogo. El arte del cronista viajero”, en Rubén Darío, *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*, Caresani, Rodrigo Javier (ed.), UBA, Buenos Aires.
- Debroise, Oliver, 1994, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, CONACULTA, México.
- Domínguez Ivanés, T., 1899, “El lienzo de Tzinzuntzan”, *La Libertad*, t. 7, núm. 34, 22 de agosto.

- Dorantes Soria, Maricela, 2017, “El ferrocarril: representación y reproductibilidad”, *Mirada ferroviaria*, núm. 30, mayo-agosto.
- Ehrlicher, Hanno, 2014, “Introducción” a *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Hanno Ehrlicher/ Nanette Reißler-Pipka, Tubinga (eds.). Disponible en: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrllicher-nanette-riessler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas>
- Heath, H. G., 2017, *Images of Success: Cosmopolitan Magazine and Mass Marketing of Non-Fiction, Fiction and Poetry through Illustration, 1898-1903*, Tesis, McGill University, Nueva York.
- Flores Flores, Oscar (ed.), 2014, *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- González, Aníbal, 1983, *La crónica hispanoamericana*, Porrúa Turanzas, Madrid.
- González-Stephan, Beatriz y Jens Ansdermann (eds.), 2006, *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- González-Stephan, Beatriz, 2008, “Tecnologías para las masas: democratización de la cultura y metáfora militar (Venezuela siglo XIX)”, *Revista Iberoamericana* 20, pp. 89-101.
- _____, 2014, “El lado oscuro de la fotografía. Tecnoestéticas, cuerpos y residuos de la colonialidad en el siglo XIX”, en *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*, Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt am Main.
- González-Stephan, Beatriz, 2010, “El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura (Venezuela siglo XIX)”, en *De independencias y*

- revoluciones: Avatares de la modernidad en América Latina*, Gastón Lillo y José Leandro Urbina (eds.), Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Ottawa, pp. 157-192.
- Hernández Suárez, Diana, 2020, *Fin de siglo Porfirista: arte y política en la Revista Moderna (1898-1911)*, Verbum, Madrid.
- Jackson, Shelley, 2017, “I Hold It Toward You: A Show of Hands”, en *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*, Joseph Tabbi (ed.), Bloomsbury Academic, Londres, pp. 13-38.
- Johnstone R., B, 1901, “Entombment, by Tizian. My adventures when trying to photograph it”, *The Wide World Magazine*, vol. 6.
- Jolly, Jennifer, 2017, “Vista del lago de Pátzcuaro: paisaje, turismo y la construcción de la nación en tiempos de Lázaro Cárdenas”, en xxxvii *Coloquio Internacional de Historia del Arte, Gras Gas, Louise Noelle, y David M. J. Wood* (eds.), Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 231-248.
- Kittler, Friedrich, 1999, *Gramophone, Film, Typewriter*, Geoffrey Winthrop Young y Michael Wutz (trads.), Stanford United Press, Stanford.
- _____, 2018, *La verdad del mundo técnico. Ensayos para la genealogía del presente*, Ana Tamarit Amieva (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Louis, Annick, 2014, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, en *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Hanno Ehrlicher/ Nanette Rißler-Pipka, Tubinga (eds.). Disponible en: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrllicher-nanette-rißler-pipka-eds-almacenes-de-un-tiempo-en-fuga-revistas>

- Martínez, José Manuel, 2016, “El Tiziano de Tzintzuntzan, el lienzo que se convirtió en leyenda”. *Signos históricos*, vol. XVIII, núm. 3, julio-diciembre, pp. 80-117.
- Miquel, Ángel, 2005, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Miranda, Ricardo, 1998, *Manuel M. Ponce: ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Mitchell, W. J. Thomas, 1994, “Pictures and Power”, en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago.
- Morales Pino, Ainaí, 2014, “Tensiones disciplinarias. Palabra, imagen y subversión semántica en la estética realista de *El Zarco*”, *Decimonónica*, vol. 11, núm. 1, pp. 14-29.
- Myers, Jorge, 2008, “Introducción al volumen 1. Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo xx”, en Carlos Altamirano y Jorge Myers (eds.), *Historia de los intelectuales en América Latina, vol. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Katz Editores, Buenos Aires.
- Naulleau, Carlos, 1884, “Carta descriptiva de varios pueblos de Michoacán. De don Carlos Naulleau al gobernador”, *El Tiempo. Diario católico*, 19 de julio.
- Osuna, Rafael, 1988, *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Reichenberger, Madrid.
- Pratt, Mary Louise, 1992, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, Londres, pp. 201-208.
- Ruiz de Castañeda, María del Carmen y Sergio Márquez Acevedo, 2014, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México.

- Rotker, Susana, 1992, *La invención de la crónica*, Letra Buena, Buenos Aires.
- Schivelbusch, Wolfgang, 2014, *The Railway Journey. The industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century*, University of California Press, California.
- Semo, Alejandro, 2019, *El ferrocarril en México (1880-1900). Tiempo, espacio y percepción*, Horizontes Ferroviarios, México.
- Silva Beaugard, Paulette, 2006, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como una galería del progreso”, en *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Beatriz González-Stephan y Jens Andermann (eds.), Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 373-406.
- Simmel, George, 1976, *Filosofía del dinero*, Ramón García Cotarelo (trad.), Imp. T. Suc de la Vda. de Galo Sáez, Madrid.
- Smith, Adam T., 2003, *The political Landscape*, University of California Press, California.
- Talavera, Mario, 1949, *Miguel Lerdo de Tejada: si vida pintoresca y anecdótica*, Editorial “Compas”, México.
- Toussaint, Manuel, 1947, “Prólogo”, José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1965, *Pintura colonial de México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- Urry, John, 1990, *The Tourist Gaze*, Sage, Londres.
- Zaïtzeff, Serge I., 1983, *Rubén M. Campos. Obra literaria*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato.

El decadentismo mexicano y los discursos científicos en diálogo. El caso de Alberto Leduc: del palacio a la vecindad

Mexican decadentism and the scientific discourses
in dialogue. The case of Alberto Leduc:
from the palace to the vecindad

DANIEL AVECHUCO CABRERA
UNIVERSIDAD DE SONORA
daniel.avechuco@unison.mx

LUCÍA GUADALUPE RIVERA RASCÓN
AVECHUCO CABRERA
luciagr71@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza los contactos entre la narrativa de los escritores decadentes mexicanos y la ciencia, en especial la medicina y la antropología criminal. La hipótesis central es que de estas disciplinas científicas los decadentes absorbieron y reelaboraron artísticamente no meras nociones, sino valoraciones y códigos de representación de la realidad. Partiendo de presupuestos teóricos del análisis del discurso y centrándose en la figura de la prostituta, el artículo se aproxima a Alberto Leduc (1867-1908), en cuya obra se constata la apropiación de un repertorio léxico, unas estrategias descriptivo-narrativas, unos tópicos y un modo de encuadrar la realidad propios del discurso de la ciencia, que él pone a dialogar con su sensibilidad modernista-decadente.

Palabras clave: interdiscursividad, decadentismo mexicano, ciencia, fin de siglo.

Abstract: This paper analyzes the contacts between the narrative of Mexican decadent writers and science, especially medicine and criminal anthropology. The central hypothesis is that from these scientific disciplines the decadents absorbed and artistically reworked not mere notions, but valuations and codes of representation of reality. Starting from theoretical assumptions of discourse analysis, and focusing on the figure of the prostitute, the article approaches Alberto Leduc (1867-1908), whose work shows the appropriation of a lexical repertoire, descriptive-narrative strategies, themes, and a way of framing reality typical of the discourse of science, which he puts into dialogue with his modernist-decadent sensibility.

Keywords: Interdiscursivity, Mexican decadentism, Science, Fin de siècle.

Recibido: 26 de enero de 2023

Aprobado: 09 de marzo de 2023

DOI: 10.15174/rv.vi6i32.713

1. Introducción: decadentes en el laboratorio

En 1876, el joven Manuel Gutiérrez Nájera publica en *El Correo Germánico* el texto seminal “El arte y el materialismo”, en el cual deplora la “deificación de la materia” (2002: 12), que amenaza con convertir el ideal de la belleza en poco menos que un estanque de aguas putrefactas. En esta obra, el Duque Job no demora en encontrar al culpable de tan lamentable escenario, y no es otro que el “asqueroso y repugnante positivismo” (2002: 5), corriente filosófica que casi diez años antes había co-

menzado a propagar su principal prosélito mexicano, el médico y político Gabino Barreda, y que pronto se asentaría como una doctrina de Estado, modeladora por ello de prácticas y discursos en diversas esferas de la realidad social, desde la ciencia hasta la literatura, pasando por la política y el periodismo. Hablamos de un conjunto de ideas y procedimientos que, hacia finales del siglo XIX, transformaron el pensamiento y la vida material de la metrópoli mexicana. Dada su naturaleza de proclama (Clark y Zavala, 2002: xiv), “El arte y el materialismo” funda una de las posturas dominantes de los modernistas ante el positivismo: en adelante, la razón aparecerá en muchas obras de esta tendencia estética como personificación de la insensibilidad y como una de las principales causas del mal de fin de siglo.

Con todo, el antipositivismo del autor de “Rip-Rip” no deja de ser solo un gesto de autodefinición, necesario para la retórica programática de una expresión literaria –todavía en ciernes, todavía innominada– que sin tapujos se arroga el papel de guardiana del ideal y se considera antihegemónica. Porque, al margen de que profesara un genuino aborrecimiento a lo que él llama “raciocinio descarnado y seco” (Gutiérrez, 2002: 6), la realidad es que las prácticas culturales de las que fueron parte Manuel Gutiérrez Nájera y el grupo de jóvenes escritores que en las siguientes dos décadas él apadrinó artísticamente contemplaban una interacción constante y aun armónica con algunas manifestaciones del positivismo. Basta una somera exploración de las páginas de la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, dos de los órganos de difusión más importantes de la estética modernista, para dar cuenta del evidente interés de los guardianes del ideal por las novedades en materia científica, como el pensamiento de la escuela criminológica italiana o las más recientes exploraciones médicas sobre la histeria. En ambas publicaciones podemos encontrar lo mismo notas sobre Joris Karl

Huysmans, Arthur Rimbaud, Jean Moréas, Mauricio Rollinat y Guy de Maupassant que reproducciones de fragmentos de la obra de los reputados criminólogos Enrico Ferri y Cesare Lombroso, que palabras de homenaje dirigidas a Auguste Comte o al aludido Gabino Barreda.

En lo que respecta a la *Revista Azul*, Adela Pineda Franco sostiene que tuvo un cariz rebelde pero también un espíritu conciliatorio:

De aquí que, para los modernistas, la estética decadente haya sido un antifaz que les permitió manejar un rostro ambiguo. Con esta máscara habrían de participar en el carnaval moderno finisecular como enjuiciadores pero, a la vez, como rectificadores del progreso positivista (1998: párr. 3).

No es muy distinto el análisis que sobre las relaciones entre la *Revista Moderna* y positivismo realiza Ana Laura Zavala Díaz, para quien la apertura de la publicación a las producciones científicas permitió “crear una imaginaria relación especular entre la figura del artista y la del filósofo-científico, personajes indispensables para el desarrollo cultural de la sociedad mexicana” (2019: 99). Es decir, lo que en principio fue un lógico repudio a la racionalidad positiva, supuesta amenaza al ideal –romántico– de la esencia del arte y el espíritu, como Gutiérrez Nájera expone en su fundacional artículo, se convirtió en una oportunidad para integrar a la sensibilidad artística moderna nuevos paradigmas de exploración del ser.

Ahora bien, para la promoción modernista lo que legitimó a las ciencias finiseculares como instrumentos de exploración no fue solo su valor de novedad, sino también –y sobre todo– el hecho de que algunas de ellas se fueron internando en cavernas cada vez más oscuras, escabrosas y enigmáticas, en busca de los

resortes de la patología y el crimen, lo cual comprobamos en mucha de su producción poética y narrativa, donde hay no solo indicios que requieren un ejercicio de interpretación, sino también referencia directa a obras y científicos del periodo; es como si algunos de los temas escabrosos que abordaron los decadentes –piénsese, por ejemplo, en *Un adulterio*, de Ciro B. Ceballos, o “La autopsia”, de Carlos Díaz Dufoo– hubieran sido alentado o respaldados por la novedad científica. Los supuestos hallazgos de esta búsqueda no tardarían en franquear los límites del circuito estrictamente científico para esparcirse, simplificados, deformados, a lo largo y ancho de la realidad social, lo cual dio pie a toda una cosmovisión biomédica (Bernheimer, 2002: 139), lo que se convirtió en un fermento de nuevas visiones artísticas (Härmänmaa y Nissen, 2014: 1); porque durante la segunda mitad del siglo XIX, como dice Isabel Clúa Ginés, “la filtración del discurso médico en la literatura fue mucho más allá de la inspiración declarada por parte del naturalismo” (2009: 50).

Uno de los fenómenos sociales que mejor permite verificar la convergencia de escritores decadentes y científicos finiseculares es la prostitución, aserto contrastable en prácticamente cualquier país de occidente. Los imaginarios sobre la prostituta reclamaron la atención de unos y otros porque parecía ser la encarnación de la mayoría de los cambios causados por los procesos de modernización, tanto los relacionados con prácticas y saberes científicos como los concernientes a la moral y, muy particularmente, las nuevas formas de sociabilidad de la mujer (Spongberg, 1997: 14). Por un lado, la ciencia, respaldada por los valores de la burguesía, capitalizó la figura de la prostituta para establecer diferencias definitivas entre identidades sanas e identidades patológicas de la mujer, basadas las primeras en una inhibición del deseo sexual (López, 2007: 45). Por otro, los escritores, acaso incapaces o renuentes a admitir que el mo-

delo burgués de la feminidad empezaba a fisurarse o a abrirse a vías diversas de expresión identitaria, le pusieron tantas más-caras a la prostituta como matices había sobre las finiseculares “desviaciones” femeninas: “[The prostitutes] were represented as demimondaines, femme fatales, coquettes, courtesans, goddesses, sexual Revolutionaries, and champions of the new woman” (Ystehede y Skilbrei, 2017: 5). Es decir, la prostituta se erigió como el más conveniente repositorio para que científicos y escritores, en su papel de portavoces de una clase y de una sensibilidad y una mirada masculinas, vertieran sus fobias, deseos, prejuicios, fantasías y supersticiones acerca del cuerpo y la sexualidad femeninos (Spongberg, 1997: 14).

Ambas miradas y sensibilidades fueron formalizadas en sendos discursos que interactuaban entre sí y se retroalimentaban.¹ De este modo, las ideas y las valoraciones sobre el fenómeno de la prostitución saltaron de discurso en discurso, sin respetar en ningún momento las barreras disciplinares ni códigos deontológicos ni fundamentos epistémicos, e incluso “bajaron” a la opinión pública, donde desarrollaron nuevos matices y tuvieron nuevas resonancias. Así pues, enmarcada en el contexto finisecular, la figura de la prostituta permite examinar lo que Tomás Albaladejo llama relaciones de transversalidad interdiscursiva,

¹ En el contexto mexicano, por ejemplo, el doctor Luis Lara y Pardo partió de lo que él consideraba literatura romántica –puede inferirse que muchos de sus apuntes al respecto tienen como referencia *Santa* (1901), de Federico Gamboa– para desarrollar algunas de sus premisas de *La prostitución de México* (1908). Por su parte, el criminólogo Carlos Roumagnac utilizó la literatura como tema en sus entrevistas a presidiarios incluidas en *Los criminales en México: ensayo de psicología criminal* (1904).

por la que son conectados discursos de distintas clases, discursos literarios y discursos no literarios, gracias a la existencia de unos ejes de relaciones entre discursos sobre los que en la praxis comunicativa y en la reflexión teórica se sitúan dinámicamente y desde los que actúan discursos y clases discursivas (2012: 20).

Dicha transversalidad necesariamente supone objetos del discurso comunes, situados en una zona de intersección y de intenso tráfico; se trata, por consecuencia, de objetos preexistentes, ya hablados, discutidos, polemizados, en que “se cruzan, convergen y se bifurcan varios puntos de vista, visiones de mundo” (Bajtín, 2003: 284), objetos, en definitiva, poblados de intenciones ajenas (Bajtín, 1989: 111). Debe tenerse en cuenta, eso sí, que esas intenciones ajenas no son del todo controlables en la medida en que, sin duda, existe una dimensión inconsciente en el diálogo interdiscursivo y en la apropiación de voces ajenas a la hora de generar el enunciado propio (Arnoux, 2006: 21), por lo que necesariamente habrá porciones de los otros discursos que se filtren sin “autorización”.

Con el escenario cultural descrito en este apartado y el sostén teórico brevemente referido en el párrafo anterior, propongo en el presente trabajo una exploración de cómo la narrativa de los decadentes mexicanos se nutrió de los discursos científicos finiseculares a la hora de construir sus universos diegéticos, específicamente de la medicina y la antropología criminal.² La hipó-

² Esta hipótesis sugiere que la poesía tomó otros derroteros, salvo excepciones. En los concerniente al tema de la prostituta, es muy evidente que en el discurso poético prevaleció la figura de la cortesana, la magna peccatrix, una prostituta más idealizada, que muchas veces se materializó mediante un apego, sin mayor distancia crítica, al modelo de la mujer fatal. Un ejemplo de esto lo podemos ver en varios de los poemas de José Juan Tablada, como

tesis central es que de esas disciplinas los escritores absorbieron y reelaboraron artísticamente no meras nociones, sino valoraciones y códigos de representación de la realidad, una de cuyas consecuencias más importantes fue la atenuación del carácter transgresor en el plano ético que se le adjudica —muy a menudo de forma acrítica— a la obra de los decadentes mexicanos.³ Para desarrollar los puntos más importantes de este planteamiento, me centro en Alberto Leduc (1867-1908), narrador queretano conocido sobre todo por “Fragatita”, una de las mejores piezas de la tradición cuentística mexicana. Leduc exploró con asiduidad la figura de la prostituta, mediante la cual articuló sus simpatías artísticas y externó las inquietudes que le suscitaban los múltiples, imprevistos y galopantes cambios que estaban transformando el espíritu, la faz y hasta las reglas del juego de la realidad circundante.

2. Alberto Leduc, el grumete al que le interesaba la ciencia

Cuentista, novelista, periodista, historiador, traductor y grumete de la Armada Nacional, Alberto Leduc es un caso paradigmático de lo que significó, en la coyuntura de cambio de siglo, ser un espíritu moderno: celebró la novedad artística y no artística, de la cual se apropió y combinó eficazmente con sus preocupaciones para elaborar una expresión literaria original. Además, el queretano fue quien con más claridad y decibelios expuso las funestas secuelas del crecimiento urbano y criticó las políticas de Porfirio Díaz. Rubén M. Campos escribiría años después sobre

“Las prostitutas”, “Magna peccatrix”, “Agua fuerte”, “En el parque” y “Mujeres templo”.

³ En ese sentido, este artículo se inscribe en la línea de trabajos de Ramírez (2008), Zavala (2008), Sperling (2010) y Oh (2020).

Leduc: “jamás quiso aceptar nada ni pidió nada a un gobierno cuyos errores fustigaba a voz en cuello en los corrillos, públicamente, sin temor a ser encarcelado o perseguido” (1996: 189).

Su oficio como traductor acercó a Alberto Leduc a derroteros muy alejados de la literatura: entre otros títulos, tradujo *Medios para desarrollar la dignidad y la firmeza del carácter con la educación* (1896), *La higiene de los sexos* (1897), *El método en el estudio y en el trabajo intelectual* (1898), *Juan Jacobo Rousseau y la educación de la naturaleza* (1901), *La personalidad humana* (1901), *Hipnotismo* (1906) y *Espiritismo* (1906). De esta lista quiero destacar *La higiene de los sexos*, traducción de la cual, nos dice Ciro B. Ceballos, Leduc se sentía particularmente ufano (2006: 73). El tratado fue escrito por el médico francés Ernest Monin, experto en el higienismo, corriente de pensamiento de las ciencias médicas que surgió a finales del siglo XVIII y que durante la segunda parte del XIX fungió como fundamento científico para la implementación de políticas de salud pública que en muchos casos llegaron a operar como auténticas prácticas de control ciudadano, pues su radio de acción contemplaba el ámbito privado, como las actividades sexuales. De que esta era de su interés y que mantuvo contacto con las esferas científicas de la Ciudad de México, hay palpables indicios: durante los primeros años del siglo XX escribe el *Diccionario de geografía, historia y biografía mexicana*, texto que finalmente es publicado en 1910, en la librería de la viuda de Ch. Bouret. Más allá del contenido de la obra, lo relevante es que el queretano la coescribió con el doctor Luis Lara y Pardo y el criminólogo Carlos Roumagnac.

A pesar de que habitualmente ha sido considerado, sin más, un integrante del grupo de los Científicos, en realidad Luis Lara y Pardo mantuvo una relación compleja con la dictadura. Por un lado, es cierto, reprodujo en su obra muchos de los postulados clasistas, misóginos y racistas con que la administración

porfiriana pretendió legitimar su silenciosamente agresivo sistema de segregación, control y vigilancia poblacionales. Esto difícilmente puede leerse como un gesto de docilidad ante el régimen, puesto que nunca renunció a colaborar con publicaciones de clara tendencia antiporfirista, como *El Diario del Hogar*, e incluso en 1909 hubo de exiliarse por tener a su cargo *Actualidades*, un semanario muy crítico con el gobierno. Su obra más importante es *La prostitución en México* (1908), estudio clave sobre la prostitución en el cual convergen diversas perspectivas de la indagación social: medicina, psicología, criminología, estadística, higienismo.

El periodista e inspector de policía Carlos Roumagnac, el tercer coautor del *Diccionario de geografía, historia y biografía mexicana*, fue uno de los científicos interesados en la etiología del crimen más importantes del periodo, junto con Rafael de Zayas Enríquez, Miguel Macedo, Francisco Martínez Vaca, Agustín Verdugo, Manuel Vergara, Luis G. de la Sierra, Carlos Díaz Infante y Julio Guerrero. Autor de estudios como *Los criminales en México* (1904), *La estadística criminal en México* (1907), *Elementos de policía científica* (1910) y *Crímenes sexuales y pasionales: estudios de psicología morbosa*, compuesto de dos volúmenes: *Crímenes sexuales* (1906) y *Matadores de mujeres* (1910), Roumagnac asimiló los principios lombrosianos y los adaptó a la especificidad del entorno capitalino.

Así pues, cabe ver en el mencionado *Diccionario* una materialización de las relaciones que Alberto Leduc mantuvo con actores de ámbitos científicos. Los apuntes sobre el *Diccionario* podrían considerarse una anécdota mínima, un dato biográfico más sobre Leduc, de no ser por que los contactos interdiscursivos que invita a barruntar esta obra en coautoría tienen realización en su narrativa. En varios de sus cuentos se constata la apropiación de un repertorio léxico, unas estrategias descripti-

vo-narrativas, unos temas y en general un modo de encuadrar la realidad propios del discurso de las disciplinas científicas del periodo, todo lo cual queda formalizado en los motivos, la configuración de los personajes y la construcción de los espacios. Lógicamente, el queretano pone a dialogar el material extraído de las ciencias con su sensibilidad modernista-decadente y con su percepción y lectura de la realidad social, y de ello resultan imágenes tensionadas, ambiguas, casi siempre sin resolución alguna, justo como se esperaría de las fabulaciones de un artista situado en el vértice de múltiples y heterogéneas ideas, valoraciones, sensaciones, fuerzas.

Como señalé en el apartado anterior, Alberto Leduc abordó con insistencia la figura de la prostituta, en la que veía un paradigma de transgresión y un maniquí al que acicalar con ropaje y ornamentos prerrafaelitas o en el cual proyectar el modelo de la mujer fatal, al mismo tiempo que un producto, una víctima y un agente de la maquinaria modernizadora.⁴ Para ilustrar estos apuntes, y para examinar cómo incorporó los discursos científicos en la gestación de sus universos ficcionales, analizó a continuación “Antonia”, cuento que forma parte de *Biografías sentimentales* (1898).

3. “Antonia”, entre la mujer fatal y la popocha

“Antonia” desarrolla una prototípica historia de mujer caída. La protagonista, cuyo nombre le da título a la obra, es una bella mujer que nace en una familia aristócrata y crece sin mayores

⁴ Además de hacerlo en “Fragatita” (1896), incluido en libro de relatos de título homónimo, Leduc aborda la figura de la prostituta en “Los tres Reyes”, incluido en *Para mamá en el cielo (cuentos de Navidad)* (1895), y “Oración de una pecadora”, publicado en 1898 en la *Revista Moderna* y recogido después en *Cuentos: neurosis emperadora fin de siglo*, Factoría Ediciones, 2005.

preocupaciones, consciente de que tiene la vida resuelta, y reacia, por eso mismo, a instruirse o por lo menos aprender algún oficio. Cuando pierde a su familia –el texto no brinda detalles sobre las causas–, cae en las redes de varios seductores, uno de los cuales la abandona después de embarazarla. Tras perder sus bienes en embargos y empeños, para subsistir entra al mundo de la prostitución, que pronto la lleva a los más bajos fondos de la periferia citadina. Acechada por la enfermedad, perseguida por la policía de cuando en cuando y atribulada por las constantes humillaciones, recurre al remedio definitivo a través de la ingesta de laúdano, pero fracasa. El cuento finaliza con la católica resignación de Antonia a padecer lo que le resta de vida, viendo cómo su cuerpo se deteriora lentamente.

La narración está situada justo en el momento de la anécdota en que la protagonista se recupera del intento de suicidio. Desde ese punto rememora el pasado, pero no solo el inmediato, sino también el lejano, concretamente la época anterior a la caída, cuando gozaba de una vida opulenta y distinguida. Se trata de un pasado aristocrático de impronta dariana, con salones grandes y pianos con teclas de marfil y madera de ébano, todo lo cual le da pauta a Alberto Leduc para sacar su instrumental modernista y construir una Antonia refinada que cubre sus “manos delicadas de estatua” con “guantes de piel sueca” (Leduc, 1898: 32), y que posee los ojos oscuros y la cabellera densa y abundante con que los decadentistas solían configurar a sus personajes femeninos. En ese sentido, la imagen de la Antonia del pasado se corresponde con la mujer fatal, que en el ideario decadente siempre se halla a un paso de convertirse en la magna peccatrix, de cuerpo escultórico, níveo y algo demoniaco.

La originalidad de la propuesta de Leduc reside en la perturbación de los elementos que tradicionalmente se asocian a una refinada mujer fatal; por ejemplo, un espacio palaciego, exótico

y fulgurante, del cual el cuerpo es una prolongación o del que representa un ornamento descollante. La elegante Antonia es removida de su entorno natural y es trasladada a “un cuartucho sombrío y húmedo de [un] barrio infecto” (Leduc, 1898: 27), luego de perder sus últimos bienes y de haber sido botada de la última casa de renta moderadamente decorosa. De la debacle económica solo se salva una mesita de noche con cubierta de mármol blanco, que lógicamente forma “un contraste extraño y cómico [...] junto al catre de fierro y junto a las sillas desvencijadas y sucias” (Leduc, 1898: 27). Esta concisa caracterización espacial, ubicada en el primer párrafo del relato, constituye un esbozo de la propuesta ética y estética de la obra, basada en la tensión entre dos imágenes del mundo, además de que faculta la consideración de los discursos científicos como materia de análisis. Por que, así como la evocación del mármol blanco es una evidente referencia al imaginario modernista, la codificación del espacio mediante adjetivos como *infecto*, *desvencijado*, *sucio* y *húmedo* sugiere la retórica del higienismo, corriente de las ciencias médicas en que el espacio es uno de los factores principales de la degeneración del cuerpo y de la mente, lo que implicaba una supuesta concreción más de la premisa —en realidad siempre expuesta como ley— del determinismo. Basta una veloz revisión de los principales tratados sobre criminalidad, salud pública y prostitución del periodo para corroborar las coincidencias entre la configuración espacial que propone el cuento y la palabra científica. En *Algunas consideraciones sobre la prostitución pública en México* (1888), por ejemplo, Francisco Güemes asevera que algunas de las mujeres que nutren la prostitución viven “en casuchas infectadas de los barrios más apartados de la ciudad” (citado en Núñez 2005, 134). En *La génesis del crimen en México* (1904), por su parte, Julio Guerrero sostiene que la inmoralidad que acusan las clases menesterosas

en gran parte se explica por vivir en las “pocilgas inmundas de los barrios, con piso húmedo de tierra [y] techo de tejamanil sujeto con pedazos de tepetate” (citado en Núñez, 2005: 137), y considera lógico que semejantes “viviendas destartaladas” sean “el foco de las epidemias y el vivero de todas las prostituciones” (citado en Núñez, 2005: 295). La casa miserable, pues, es en todos los sentidos un lugar común de los discursos científicos, del que se valen no solo para emplazar el objeto de estudio en unas coordenadas concretas, sino también para fijar criterios raciales, morales y de clase que funjan como una primera explicación de las patologías psíquicas y fisiológicas y de los desvíos de hábitos y conductas calificadas de saludables.

El tópico de la casa miserable lo encontramos a menudo trasvasado a la literatura del periodo. En el caso de “Antonia”, parecería que Leduc, convencido de los métodos zolianos, hubiese querido someter a examen algunos de los postulados del higienismo preparando un escenario en el que la casa miserable es habitada no por un ejemplar del ínfimo leperaje, sino por una mujer de alcurnia. Sin embargo, parto de la idea de que en cualquier trasiego interdiscursivo, el sentido y las valoraciones vinculadas a cualquier tópico en su horizonte lingüístico y cultural primario se ven alterados ligera, mediana o profundamente, incluso con independencia de quien promueve dicho trasiego y emite el enunciado; y es que, de acuerdo con el símil bajtiniano, esos sentidos y esas valoraciones pasan a servir a un “segundo amo” (Bajtín, 1989: 116), un segundo texto, que tiene su propia lógica y su propio pacto de lectura. Esto explica que en “Antonia” se registre una silenciosa pugna entre ciertas implicaciones del motivo científico de la casa miserable en la caracterización de las personas que la habitan –predisposición a las enfermedades y a los “vicios”, inferioridad psicológica, de-

bilidad física, etcétera—, y ciertos valores derivados del ideario decadentista sobre el sujeto femenino.

Esta pugna queda bien expresada, por ejemplo, cuando el relato narra el instante exacto en que Antonia se da cuenta de que la prostitución podría ser el remedio de todos sus males. Evidentemente, cuando se trata de formular hipótesis sobre las causas de la prostitución, los discursos científicos finiseculares no contemplaban —o en el mejor de los casos minimizaban— los factores socioeconómicos. En *La prostitución en México*, Luis Lara y Pardo sostenía que más que “la pobreza, más que la falta de trabajo, más que la seducción y que el sufrimiento” (1908: 118), el fenómeno de la prostitución, “en todos los países, en todas las latitudes y bajo todos los climas, tiene por causa principal, única, la inferioridad psicológica y social” (1908: 110). Sería discutible calificar de transgresor o novedoso el hecho de que el ingreso de Antonia al mundo de la prostitución involucre la ruptura de las fronteras de clase: ese es un aspecto constitutivo del patrón de las historias de la mujer caída, muy a pesar de Lara y Pardo, quien le adjudica esa “licencia” a la novela romántica, que encima ha hecho de la prostituta una heroína (1908: 54); ahora bien, lo que sí puede interpretarse como una (fina) transgresión es que, aun cuando las circunstancias económicas de Antonia son precarias y tiene una hija que mantener, el ingreso a la prostitución está precedida por una escena, anodina solo en apariencia, en la que el personaje parecer tomar consciencia de su poder en tanto sujeto femenino, una consciencia que transitoriamente suprime toda huella del carácter objetual, pasivo de la mujer caída:

Y una tarde Antonia había tomado un fragmento de espejo polvoso, había mirado largo rato sus pupilas muy negras, su

frente muy blanca y sus crenchas de cabellos muy abundantes y sombrías.

—Vaya, se dijo lanzando una carcajada nerviosa que despertó á Lelia [su hija], cuando se tiene juventud y hermosura, ¡quién teme la miseria!...

Esperó el anochecer: arregló sus crenchas sombrías y salió a la calle dejando dormida á Lelia.... Y volvió muy tarde, cuando ya las estrellas que se asoman en el Oriente, al obscurecer, llegaban al Ocaso. Entró de puntillas para no despertar a la niña que dormía, y a la mañana siguiente hubo dinero en aquel hogar (Leduc, 1898: 34).

La mujer que se mira en el espejo constituye un tópico predominantemente plástico de la cultura decimonónica occidental,⁵ que en principio materializa el estereotipo acerca de la vanidad y el narcisismo femeninos. Sin embargo, como ha demostrado Bram Dijkstra a través de una exhaustiva exploración y una osada interpretación de la tradición visual del siglo XIX, el tópico se volvió particularmente productivo en el cambio de siglo, periodo durante el cual adquirió matices inusuales, estimulados por las percepciones y las valoraciones de las modernas y muy mortificantes feminidades disidentes surgidas en el periodo:

la personalidad en el espejo de su ser [femenino] material pronto se mezclaron con la irritación masculina por que la mujer no sacrificase su ego a su ser superior. Así, la mirada de una mujer en el espejo acabó representando su perversa falta de colaboración para reconocer que era su deber natural

⁵ Basta recordar, por ejemplo, los eróticos cuadros sobre mujeres de John William Godward o los más místicos-mitológicos de los prerrafaelitas. Entre estos últimos destaca *Lady Lilith* (1867), de Dante Gabriel Rossetti, del que la escena del relato parece ser una representación ecfrástica.

y predestinado someterse a la voluntad del hombre” (Dijkstra, 1994: 135).

En otras palabras, ya no era solo la vanidad o la mera curiosidad de auscultar el cuerpo propio, gestos quizás reprobables pero prácticamente inocuos, sino el “peligroso” reconocimiento de la autosuficiencia, que, en los casos más febriles de la imaginación plástica masculina, podía llegar a la autocontemplación erótica (Dijkstra, 1994: 144).

En “Antonia” la contemplación en el espejo no se sugiere esto último, por supuesto, pero sí cierta determinación, lo que implica un cuestionamiento no solo, como señalé antes, de la naturaleza objetual típica de la mujer caída, sino también de la inferioridad psicológica o la voluntad errática de la prostituta que planteaban médicos y criminólogos. O sea, apostar por el estereotipo de la mujer fatal, elemento extraño en un ambiente popular, puede considerarse una maniobra puramente estética, una concesión de Leduc a sus simpatías decadentes, pero en realidad tiene repercusiones en otras dimensiones del relato: ese gesto compositivo, por ejemplo, pone en tensión percepciones y valoraciones ya no solo sobre la prostituta, sino en general sobre las feminidades disidentes que surgieron durante el cambio de siglo.

Una vez diseñado el experimento, el resto del cuento justamente consiste en registrar las reacciones de una mujer de perfil aristocrático que habita una vecindad de barrio popular. Y la principal reacción es la paulatina transformación de Antonia en una popocha, vocablo con que en el periodo se hacía alusión a las prostitutas de los sectores más desfavorecidos. Ángel de Campo, tal vez el mejor cronista finisecular de la periferia urbana, les dedica un texto a las popochas, en el cual las define como representantes de “la prostitución de medio pelo, encanallada, incorregible, escandalosa” (1896: 1), y las describe como

“muchachillas haraposas, de pies descalzo [...] una de las inmoralidades jamás vistas en plena luz eléctrica” (1896: 1). Que Micrós, sin duda el más sensible de los escritores del periodo con las clases populares, se exprese en esos términos nos da una pista de la severidad del trato que recibieron las popochas por parte de los científicos. Para Francisco Güemes, por ejemplo, son “mujeres sucias y harapientas, hez de la sociedad, que sirven en el fango del vicio” (citado en Núñez, 2005: 134), y asevera que solo en ellas se observa “los padecimientos sifilíticos graves, las enormes ulceraciones [y] el fagedenismo”. Porfirio Parra las retrata como “gentes ínfimas, andrajosas [...] ebrias, despeinadas y sucias [que] pasean su fealdad” (citado en Estrada, 2008: 114). Centrado más en su anatomía, Rafael de Zayas Enríquez las pinta como “mujeres feas de formas, con una expresión de fisonomía y actitud tan siniestra como repulsiva” (citado Núñez, 2005: 168). Como se ve, este modelo femenino, constituido de propiedades anatómicas, sociales, morales, psicológicas y actitudinales, representa la antítesis del perfil que encarna Antonia en un primer momento.

La transformación de Antonia en popocha comienza a operar con el cambio de hábitat, es decir, con el paso del salón aristocrático al cuartucho de vecindad. Obviamente, este cambio no implica solo la adaptación a un nuevo espacio –reducido, sucio, mal iluminado, húmedo, de acuerdo con la adjetivación higienista que el cuento absorbe–, sino también la interacción con una nueva “fauna”. La protagonista es vecina de “Cuca la Chata, que cantaba sones con su voz gutural de alcohólica [y de] Lupe la Cucarachita, que respunteaba la guitarra” (Leduc, 1898: 36), aparte de que recibe la maternal protección de una mujer que tiene un “ojo lacrimoso y vacío [,] pómulos rojizos y rubicunda nariz” (Leduc, 1898: 36). Al contrario de lo que

cabría esperar, Antonia muestra disposición a integrarse a su nuevo ambiente:

Antonia, sentada sobre el pavimento con Lelia en los brazos escuchaba, lanzando carcajadas nerviosas y exasperantes. Cuando la vecina le daba de beber el líquido blanco que se extrae del maguey, Antonia bebía con repugnancia; después, quería beber agua para no oler mal.

—¡Pobrecita niña!, decía la vecina, no puede acostumbrarse.

—Pero si ya sé beber, contestaba Antonia riendo estrepitosamente al mirar la compungida faz de la vecina; ya sé beber... *y bebía como Cuca, como Lupe y como la vecina del ojo lacrimoso y rubicunda nariz.*

Pero de pronto salía del cuarto, *e iba a arrojar el líquido blanco que había bebido.*

Después de unos instantes *volvía, desencajada, pálida, con los pómulos verdosos y la frente mojada con sudor frío.*

—No puedo beber... *me hace mal*

(Leduc, 1898: 36-37; las cursivas son mías).

De este fragmento me interesa señalar sobre todo dos aspectos. El primero de ellos es que la vía de la integración es la imitación: Antonia, nacida en cuna de oro, busca adaptarse a su nueva vida comportándose *como* sus vecinas. En este punto, Alberto Leduc nuevamente exhibe conocimiento de los postulados científicos sobre las causas de las conductas “ilícitas” o “inmorales”, en concreto la premisa de que el “hábito se contrae en el medio”, como señala Carlos Roumagnac (1904: 180). De hecho, el fragmento de arriba parece tomado directamente de un tratado sobre prostitución; basta compararla con los planteamientos de Lara y Pardo, para quien la mujer de clase baja cae en el mundo de la prostitución porque “trae consigo una

preparación [...] dada indefectiblemente por el medio en que ha vivido” (1908: 120). Y agrega: “Ha pasado sus primeros años en las barriadas, en los patios de vecindad, presenciando las diarias reyertas de le ebriedad y los celos salvajes” (Lara, 1908: 121). Evidentemente, el discurso de este doctor –como el de otros tantos– pretende convalidar las diferencias de clase, pues la combinación de la teoría de la imitación y la de la inferioridad psicofisiológica de quienes nacen en entornos precarios genera un círculo según el cual el sector popular es agente de sus propios males. El cuento del queretano desarticula ese círculo introduciendo a la ecuación un elemento ajeno al ambiente de la vecindad, pero mantiene el componente de la imitación para utilizarlo como promotor de la transformación de Antonia.

El otro aspecto que quiero destacar del fragmento de arriba se relaciona, precisamente, con la metamorfosis de la protagonista, y es el detalle de que los cambios el relato los registra en su cuerpo. Véase, por ejemplo, cómo al ingerir pulque, la bebida con que según Julio Guerrero las mujeres de las clases populares “pierden su virtud en los primeros años de la nubilidad” (Guerrero, 1904: 170), Antonia resulta físicamente afectada. Es como si Alberto Leduc, en lugar de apostar por la introspección psicológica y por una exposición pormenorizada de las formas de hostilidad del entorno, pretendiera somatizar la repugnancia que provoca el cambio drástico de vida. Esa es quizás la virtud más destacable de la obra: no se centra en la crónica del manido viacrucis del drama de la prostituta, sino en la gradual descompostura del cuerpo, la cual se representa como la pérdida del pasado aristocrático y la amenazante adquisición de características de una popocha: llega un momento, nos dice el narrador, en el que Antonia “perdió muchas de sus nociones de mujer delicada, se olvidó de sus finuras de niña elegante” (Leduc, 1898: 35), además de que comienza a maquillarse como “un clown” (Le-

duc, 1898: 39), *sin tener plena consciencia de ello*. Véase cómo la patologización del cuerpo se registra en la superficie, en la postura, en el revestimiento.

El proceso metamórfico de Antonia desde luego hace pensar en el degeneracionismo, la teoría de las ciencias médicas cuya base fue formulada por el francés Bénédict Morel, que proponía que las patologías físicas y mentales se transmitían por herencia, y que aquellas podían leerse en el cuerpo mediante la descodificación de determinados signos (asimetrías, malformaciones, desproporciones, etcétera). Ahora bien, además de transmitirse por vía de los genes, sostenían sus postulados, la degeneración podía ser causada por agentes externos, por lo que la influencia de medios insanos era decisiva para ciertas corrientes del degeneracionismo. Así es como Carlos Roumagnac explicaba su clasificación de criminales por influencia de medio:

serían aquellos en los cuales la falta de educación, el crecimiento en un medio vicioso o enfermizo, el mal ejemplo, el contagio de otros seres dañados, y en una palabra, las influencias externas obraran en su cerebro, determinando el acto criminal o predispониéndolos a él (1904: 59).

Esta lectura del medio dio pie a que muchos comportamientos sociales estimados transgresivos en su contexto, como las prácticas homosexuales, el onanismo, la ingesta de alcohol y drogas y la prostitución, fueran comprendidas en clave somática por médicos, alienistas y criminólogos (Maya, 2020: 1819). En el relato de Leduc, la anatomía de Antonia empieza a degenerar por influencia de un medio, cuya nocividad queda codificada en la presencia de música, bebida y juego, la santísima trinidad de los “vicios” de las clases populares según los discursos científicos y, por extensión, los sectores de clase media. La

degeneración del personaje, sin embargo, impacta no propiamente en la salud del cuerpo, sino en su superficie, en su gestualidad y en general en su performance, en todo aquello, pues, que lo distinguía como una entidad ajena al miserable entorno de la vecindad. En otras palabras, el cuento capitaliza nociones científicas para dramatizar la fractura del modelo de la mujer fatal, a la vez que ofrece una lectura de la prostitución, lectura que incluye una crítica al inmovilismo social inherente a los discursos científicos, pero también una sanción a feminidades que se desvían de la norma.

No se narra completa la metamorfosis de Antonia en popocha, pero el final abierto sugiere que el proceso ha de culminar en algún momento: antes de que pierda la vida, la protagonista perderá el cuerpo, su bien máspreciado, ese que ostentó como una marmórea estatua en el pasado. Pronto la otrora mujer refinada, la que se negó a instruirse, a aprender algún oficio, la que se entregó a más de un seductor y, ya en la bancarrota, se inclinó por la prostitución, no se diferenciará de Cuca la Chata o Lupe la Cucarachita. Para un artista que califica a las mujeres de “fascinadoras y amargas como la muerte” (Leduc, 1899: 111), parece no haber castigo más duro, pero también más justo, que la ruina del cuerpo.

4. Conclusiones

En el siglo XIX, la sexualidad femenina suscitó un caudal de discursos de toda naturaleza para explicar, pero sobre todo para “domesticar [,] el deseo [femenino] e imponerle ciertos principios represivos” (López, 2007: 60). En lo que concierne a la ciencia, se valió de su prestigio y de todo un dispositivo retórico, conceptual e instrumental que, fabricado sobre la base de la supuesta objetividad, se consideraba casi infalible. Respecto

a la literatura, logró transmitir modelos de feminidad al mismo tiempo que sancionar contramodelos orientando su fuerza, predominantemente, a la dimensión sensible, donde los prejuicios y los sesgos tienen menos ataduras. Si bien sus fundamentos epistémicos no podían ser más opuestos y si bien perseguían finalidades muy distintas, ciencia y literatura se hermanaron cuando la feminidad constituía su objeto de estudio/expresión estética: unos y otros se solazaron con el escrutinio del cuerpo y acto seguido censuraron discreta o abiertamente la “mundanización de las mujeres” (Chaves, 2005: 244).

En el contexto mexicano, vimos que en “Antonia”, del decadente mexicano Alberto Leduc, el fenómeno de la interdiscursividad tiene diversas manifestaciones. Por una parte, el cuento rebate algunos postulados de las disciplinas científicas, por ejemplo los relativos a la etiología de la criminalidad y particularmente de la prostitución: no es solo que la protagonista del relato proceda de la clase alta, sino que además su decisión de entrar al mundo de la prostitución se asienta en la autodeterminación como sujeto corporal y sexual, en un gesto propio del modelo de la mujer fatal que desdice la inferioridad psicológica y la falta de voluntad que se le atribuía a la prostituta. Por otro lado, el queretano construye sus personajes y sus espacios mediante nociones, valores y códigos de representación del higienismo, que conocía muy bien gracias a sus trabajos como traductor y a los contactos que mantuvo con médicos, psiquiatras y criminólogos; además, el proceso de metamorfosis corporal al que es sometido Antonia puede leerse como una reelaboración artística de la degeneración causada por un medio social nocivo.

El científico y el artista decadente podían diferir en su lectura de las estructuras y dinámicas socioeconómicas –el primero ratifica el inmovilismo social y salvaguarda la reputación de los

de arriba; el segundo arremete lo mismo contra los defectos de las clases bajas que contra la hipocresía de la burguesía y los remanentes de la aristocracia—, pero coincidían en su visión conservadora de las feminidades con agencia, a las que castigaron de la misma forma cuando contravinieron la norma y amenazaron con ello las “estructuras sociofamiliares que parecían inamovibles” (Bornay, 1995: 85): le marcaron su cuerpo con la promesa del deterioro primero y la desaparición después.

Como uno de los efectos estéticos que resultan del fenómeno de interdiscursividad que se da en “Antonia”, quisiera destacar la estampación de diferentes figuraciones femeninas en el cuerpo de la protagonista. En un primer momento, Antonia es tallada con los instrumentos retóricos modernistas, pero con el transcurso de las páginas el personaje se va perfilando progresivamente como una prostituta popular. Su cuerpo, con todo, permanece en un sugerente punto intermedio: no se corresponde con el de la mujer fatal del aristocrático pasado perdido ni tampoco con el de una popocha. Este cuerpo en devenir supone una crisis de representación, producto de la necesidad de reducir toda ambigüedad corporal a valores claros y unívocos (Achim, 2000: 77), como si Leduc pugnara por encontrar un recipiente femenino adecuado para verter en él ciertas conductas, actitudes y valores —determinación, expresión abierta de la sexualidad, desvío de la norma social, agencia, regocijo popular— y solo viera una solución en la mixtura.

Referencias

- Achim, Miruna, 2000, “El himen mexicano a finales del siglo XIX”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. 1, núms. 1 y 2, pp. 59-86.
- Albaladejo, Tomás, 2012, “Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal”, en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.), *Literatures ibériques médiévales comparées/Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 15-38.
- Arnoux, Elvira Narvaja, 2006, *Análisis del discurso. Modos de abordar materiales de archivo*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- Bajtín, Mijail, 1989, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- _____, 2003, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.
- Bernheimer, Charles, 2002, *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy, and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Bornay, Erika, 1995, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid.
- Campo, Ángel de, 1896, “Al triunfo de las popochas”, *El Universal*, segunda época, t. XIII, núm. 20, 29 de enero, p. 1.
- Campos, Rubén M., 1996, *El bar: la vida literaria de México en 1900*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Ceballos, Ciro B., 2006, *Panorama mexicano 1890-1910 (memorias)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Chaves, José Ricardo, 2005, “‘La mujer es más amarga que la muerte’: Mujeres en la prosa modernista de México”, en

- Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico, vol. 1: ambientes, asociaciones y grupos movimientos, temas y géneros literarios*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 231-244.
- Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala, 2002, “Introducción”, en *La construcción del modernismo*, Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala (eds.), Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. IX-XLV.
- Clúa Ginés, Isabel, 2009, “La morbidez de los textos: literatura y enfermedad en el fin de siglo”, *Frenia*, vol. 1, pp. 33-52.
- Dijkstra, Bram, 1994, *Ídolos de la perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Círculo de lectores, Madrid.
- Estrada Urroz, Rosalina, 2008, “La prostitución en México, ¿una mirada francesa?”, en Claudia Agostoni (coord.), *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*, Universidad Nacional Autónoma de México / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 163-194.
- Guerrero, Julio, 1904, *La génesis del crimen en México: estudio de psiquiatría social*, Librería de la Avenida de Ch. Bouret, México.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, 2002, “El arte y el materialismo”, en Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala y Díaz (eds.), *La construcción del modernismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 3-32.
- Härmänmaa, Marja and Christopher Nissen, 2014, *Decadence, Degeneration, and the End. Studies in the European Fin de Siècle*, Palgrave and Macmillan, Nueva York.
- Lara y Pardo, Luis, 1908, *La prostitución en México. Estudio de higiene social*, Librería de la Avenida de Ch. Bouret, México.

Leduc, Alberto, 1898, *Biografías sentimentales*, Tipografía de *El Nacional*, México.

_____, 1899, “Mis lecturas en viaje”, *Revista Moderna*, núm. 4, abril, p. 111.

López Sánchez, Olivia, 2007, *De la costilla de Adán al útero de Eva: el cuerpo femenino en el imaginario médico y social del siglo XIX*, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Estudios Superiores Iztacala, México.

Maya González, José Antonio, 2020, “El país de los degenerados: los usos sociales de la teoría degeneracionista en la cultura escrita a finales del siglo XIX, Ciudad de México”, *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, vol. 23, núm. 4, pp. 1817-1846.

Núñez Cetina, Saydi Cecilia, 2005, *Delito, género y transgresiones: los discursos sobre la criminalidad femenina en la ciudad de México: 1877-1910*, Tesis de doctorado, El Colegio de México.

Oh, Minkwook, 2020, “Los duelos deformados y los crímenes pasionales en las narraciones modernistas mexicanas”, *Taller de Letras*, núm. 66, pp. 185-198.

Pineda Franco, Adela, 1998, “El afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894-1896): ¿Un arte decadente o una apología del progreso positivista?”, en Javier Pérez Siller (dir.), *México Francia: memoria de una sensibilidad común. Siglos XIX-XX*, t. I, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, pp. 395-417. Disponible en: <http://books.openedition.org/cemc/4082>.

Ramírez, Fausto, 2008, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Roumagnac, Carlos, 1904, *Los criminales en México*, Tipografía “El Fénix”, México.

- Sperling, Christian, 2010, “La construcción narrativa en los cuentos de locos en el modernismo mexicano: constantes y divergencias entre verosimilitud narrativa y científica”, *Valenciana*, vol. 3, núm. 6, pp. 25-51.
- Spongberg, Mary, 1997, *Feminizing Venereal Disease: The Body of the Prostitute in Nineteenth-Century Medical Discourse*, Palgrave MacMillan, Nueva York.
- Ystehede, Per Jorgen y May-Len Skilbrei, 2017, “Cultural Representations of Nineteenth-Century Prostitution”, *Oxford Research Encyclopedia of Criminology*, pp. 1-18.
- Zavala Díaz, Ana Laura, 2008, “Retóricas de la enfermedad en el México porfiriano: el caso modernista”, *Decires*, vol. 10, pp. 167-180.
- _____, 2019, “Contornos diluidos: científicismo y literatura en la *Revista Moderna*”, *Zama*, vol. 11, pp. 93-106.

Cartas a Antonio Acevedo Escobedo, una correspondencia en el olvido

Letters to Antonio Acevedo Escobedo, a forgotten correspondence

DAYNA DÍAZ URIBE

SEMINARIO DE EDICIÓN CRÍTICA DE TEXTOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS DE LA UNAM

dayna_du@hotmail.com

Resumen: El presente artículo es un repaso por la relación que tuvo Antonio Acevedo Escobedo con el género epistolar y una revisión de algunas cartas de su archivo personal. Si bien dialogo brevemente con algunas definiciones del género, me enfoco en la relevancia de las misivas que incluyen a Enrique González Martínez, Mariano Azuela, Alfonso Reyes, Elías Nandino, Edmundo O'Gorman, Mauricio Magdaleno, Rafael Bernal, Jaime García Terrés, José Emilio Pacheco, Francisco Giner de los Ríos y Luis Cardoza y Aragón. Al hacer este examen, esbozo una cartografía del panorama literario mexicano de ese momento, y pongo énfasis en la relevancia tanto del archivo del aguascalentense como en las epístolas seleccionadas para la construcción de este.

Palabras clave: Antonio Acevedo Escobedo, correspondencia, historia de la literatura, siglo XX, INBA.

Abstract: This article is a review of the relationship that Antonio Acevedo Escobedo had with the epistolary genre and a review of some letters from his personal archive. Although I briefly dialogue with some definitions of the genre, I focus on the relevance of the letters

that include Enrique González Martínez, Mariano Azuela, Alfonso Reyes, Elías Nandino, Edmundo O’Gorman, Mauricio Magdaleno, Rafael Bernal, Jaime García Terrés, José Emilio Pacheco, Francisco Giner de los Ríos and Luis Cardoza y Aragón. By doing this review, I outline a cartography of the Mexican literary panorama of that moment, and I emphasize the relevance of both the archive of Acevedo Escobedo and the epistles selected for its construction.

Keywords: Antonio Acevedo Escobedo, Epistolary, History of literature, Twentieth century, INBA.

Recibido: 2 de marzo del 2023

Aceptado: 18 de abril del 2023

Doi: 10.15174/rv.vi16i32.722

Desde tiempos inmemorables, las cartas han sido un documento que nos ha permitido conocer más de cerca a las civilizaciones y a sus protagonistas. Estas son un medio de comunicación resultado de la distancia y que emanaron a nosotros de la cultura occidental, “desde su origen en la antigüedad clásica griega, y fundamentalmente, romana con Cicerón, a la preceptiva epistolar medieval y la evolución del género con Erasmo de Rotterdam en los inicios del Humanismo” (Hintze y Zandanel, 2012: 14). En un principio, las epístolas tanto privadas como públicas eran elaboradas según lo impuesto por las *ars ditaminis* o los manuales de retórica que especificaban las partes que debía llevar una carta: *saludatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*. Con el tiempo, las misivas fueron evolucionando tanto que, con la llegada de nuevos medios como

el correo moderno, el teléfono y el periódico, [se llegó a decir que iban a matar] el género epistolar, cuando lo que deb[ía]

decirse es que [este] [...] muda con las condiciones sociales, más rápidamente aun que los demás géneros, por su mayor dependencia [...] de las costumbres de cada época (Reyes, 1999: xiv).

De documentos sumamente ortodoxos en el plano retórico, en el siglo xx se evolucionó a cartas más particulares, resultado de los medios y las condiciones en las que se escribieron. Las epístolas han aportado información notable y de primera mano en distintas disciplinas. Por ejemplo, el género epistolar es uno de los que más ha proporcionado datos privilegiados a la historia de la literatura. Según José Luis Martínez, “una buena correspondencia es el resultado de la reunión de factores favorables: el hábito de escribir cartas, el alejamiento circunstancial de los amigos que sustituyen con este recurso la conversación, y el hecho de que tengan cosas interesantes que decirse” (1998: 827). Basta con nombrar algunos epistolarios como el de Alfonso Reyes, Julio Torri, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Octavio Paz, entre otros, para saber que, en la confidencia y en la intimidad de estos escritores, hemos encontrado una gran cantidad de datos que han cambiado, sumado o revelado no solamente las impresiones que tenemos de su vida personal sino también de sus obras. No obstante, aún hay algunas correspondencias que han sido condenadas al olvido a pesar de su importancia y de ser esclarecedoras para la historia de la literatura mexicana, como es el caso de la de Antonio Acevedo Escobedo (1909-1985). Por eso, en este artículo, el objetivo no es el de delinear una historia minuciosa del género epistolar porque sería “prolijo y enojoso” (Reyes, 1999: xxii), ni tampoco hacer un análisis sistemático de las cartas, sino demostrar que “sin el estudio de [estas], la cultura en general [...], la

historia, la biografía, las letras, presentan zonas de silencio o, a veces, carecen de explicación” (1999: xxiii).

El escritor originario de Aguascalientes fue en su momento, además de un asiduo colaborador de las más prestigiosas publicaciones periódicas de dentro y de fuera del país, un importante cajista, impresor, reseñista, escritor, arqueólogo literario y un gran promotor de nuestras letras. A lo largo de su carrera se desempeñó en cargos como jefe del Departamento de Bibliotecas de la SEP o Coordinador General de la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuitos, pero el más destacado fue cuando fungió como jefe del Departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, de 1959 a 1971. Mientras laboró en esta institución, mostró un especial interés por el rescate de diversos aspectos de nuestra historia literaria. Hasta la fecha, los productos obtenidos en más de una década han sido tan considerables que se volvieron memorables, tanto que posiblemente a eso se deba que su vida y obra hayan sido relegadas. Entre todos los proyectos que impulsó, además de la publicación de varios libros hoy fundamentales,¹ destaca que “organizó más de

¹ Algunas de las iniciativas que promovió mientras estuvo en el INBA fueron la publicación de algunos libros colectivos como *En la muerte de José Vasconcelos: 7 oraciones fúnebres* (1959) y *Carlos Noriega Hope (1896-1934)* (1959). Asimismo, rescató y sacó a la luz los números 5 (1957) y 6 (1958) de *Las Letras Patrias* que habían sido entregados por Andrés Henestrosa, más no publicados. La antología *Almanaque Literario. Espejo del Siglo XIX para 1960* (1959). También *Reflejo*, de Margarita Gutiérrez Nájera (1960) y *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*, de Allen W. Phillips (1962). La edición facsimilar de *25 años del Palacio de Bellas Artes* (1959), de *La Pajarita de Papel* (1965) y de *El Espectador, una revista mexicana de 1930* (1969). Rescató *Prosas transeúntes*, de Rafael López (1966); *Epigramas y otros escritos*, de Carlos Díaz Dufoo Jr. (1967); *Disertaciones de un arquitecto*, de Jesús T. Acevedo (1967); *Pero Galán*, de Genaro Estrada (1967); *Obras completas*, de Efrén Rebollo (1968); *18 novelas de El Universal Ilustrado (1922-1925)* (1969)

200 conferencias sobre aspectos diversos de las letras mexicanas” (s/a: caja 4, legajo 31, foja 15). Entre las mencionadas sobresalen “El trato con escritores”, “Las revistas literarias de México”; “Los narradores ante el público” y “La confidencia epistolar”. Estas últimas se llevaron a cabo en 1964 y seguramente fueron planeadas como una continuación del libro *Epístolas literarias*, publicado por el INBA en 1958. Este es una selección del poeta Jorge Adalberto Vázquez que contiene textos de Sor Juana Inés de la Cruz, José Antonio Alzate, Ignacio Ramírez, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Puga y Acal, Joaquín Arcadio Pagaza y Jesús Urueta. Su lectura buscaba inspirar a las nuevas generaciones a través de las misivas que nos daban cuenta de “cómo [vivieron], [de las] predilecciones, [lo]s sueños, [lo]s fracasos y [la]s victorias” (Álvarez Acosta, 1958: vii), de “las figuras de los grandes maestros” (1958: vii), y así demostrar que eran humanos como cualquier otros. Como explica Miguel Álvarez Acosta, entonces Director General del Instituto y prologuista del libro, muchas veces, erróneamente, de la biografía de estos personajes solamente conocemos “la versión de un hombre trazada por otro hombre” (1958: vii), lo cual es una limitante porque:

es allí donde podemos reconocer la evolución de un credo, el rumbo de un camino, la diversa luz con que se alumbro la mirada y se percibió el horizonte. Se conoce así una niñez que a veces no corresponde a una pubertad o una infancia y una adolescencia que ceden ante la revisión de la madurez. Leer la historia de un hombre, escrita por otros hombres, es muchas

y *Crónicas de la semana*, de Ignacio Manuel Altamirano (1969). Otras de las conferencias que también editó fueron los ciclos correspondientes a *Las revistas literarias de México*, primera y segunda serie (1963 y 1964).

veces leer la historia de un autor a propósito de otra vida. [...] Hay sucesos y escenas que el relatista oscurece o subestima; hay actitudes y episodios que trazados con pincel menor (no por impericia, sino por estrategia), dan valor distinto a un acto de claridad original, de nativo perfil exacto (1958: VII-VIII).

Este método de escritura es un impedimento para conocer directamente a una persona, porque “la ecuación convencional: biografiado más biógrafo” (1958: VIII) solo da como resultado una obra tradicional. Al agregar o suprimir algunos pasajes claros u oscuros de una existencia, se pierde la veracidad y “suele ocurrir entonces que una biografía, más que el espejo de una vida sea la creación de un nuevo ser imaginario, una vida artificial, que es versión corregida, aumentada y disminuida de la original” (1958: VIII). Es obvio que cuando el humano se sabe y se siente contemplado, se cuida, perfecciona y adapta su personalidad, por eso una carta es una de las evidencias más fidedignas para conocer de manera auténtica a alguien, porque ahí es posible que “jamás us[e] la pluma y el idioma como herramientas de tribuna, como materiales de discurso [...] o [como] frases de una nota editorial” (1958: IX); al contrario, al no sentirse observado, se muestra de manera más transparente y natural. Las correspondencias son valiosas porque al leerlas podemos ir trazando un perfil de una persona, su conciencia, sus razones, sus predilecciones y sus aspiraciones. En la confianza que habita en las cartas, el lector o el investigador descubre poco a poco, mediante el análisis y el cotejo, la condición real del personaje biográfico. Estos hallazgos son determinantes para construir, reconstruir y enmendar muchos aspectos no solamente de la persona en cuestión sino también de nuestra historia. Porque

[...] Si conociésemos las cartas escritas por todos los hombres en sus momentos cruciales, casi nada ignoraríamos de ellos. Nos sería fácil definirlos y dibujarlos. Y ese es el verdadero documento para presentar un hombre a toda una multitud, a una época distinta o a un país lejano y diferente.

Épocas enteras de la historia podrían definirse con una cuidadosa y esmerada tarea de integración epistolar. Las cartas escritas por los hombres, nos descubren la verdad sobre conspiraciones, sobre textos de dudoso origen, sobre teorías sociales o incertidumbres filosóficas, sobre amores desconocidos, ambiciones, peligros, debilidades y tormentas. Y sumando todos estos elementos, se puede integrar toda una época histórica, todo un proceso sociológico, toda una promoción humana que nos lleva de la biografía de un hombre, a la biografía de un pueblo (1958: ix-x).

Con la intención de proponer una nueva forma de acercarnos a los personajes que han definido nuestra historia y por añadidura comprender más a fondo los sucesos determinantes que los rodearon, el INBA decidió publicar *Epístolas literarias*; *Epistolario de la Revolución*; *Epístolas de la Reforma* y *Cartas de la Insurgencia*. Esta iniciativa y las “Reflexiones sobre el género epistolar”, de Miguel Álvarez Acosta, seguramente dejaron pensando a Antonio Acevedo Escobedo y fue por eso que, entre otros planes, decidió, durante su larga gestión en el INBA, darle seguimiento y continuidad a los proyectos de administraciones pasadas. Así, impulsó el ciclo de conferencias de “La confianza epistolar” que tuvieron lugar, de manera quincenal, durante los meses de junio, julio, agosto y septiembre de 1964, en la Sala Manuel M. Ponce. No fue gratuito que estos encuentros se efectuaran en uno de los espacios más íntimos y particulares del recinto, ya que la intención fue que “varios autores [dieran]

a conocer diversos pasajes significativos o curiosos de su correspondencia con otros hombres de letras” (s/a: caja 18, legajo 12, foja 12), pero sobre todo, que los ponentes compartieran los fragmentos más entrañables de sus intercambios de cartas con otros escritores. Entre los participantes estuvieron Salvador Novo, J. M. González de Mendoza, Jaime García Terrés, Francisco Monterde, Ermilio Abreu Gómez, Guillermo Jiménez y Carlos Pellicer. Aunque la mayoría de las veces estas charlas fueron publicadas, lamentablemente, como muchas otras, para desventura de los estudiosos de la literatura, precisamente estas se quedaron inéditas. El evento fue un rotundo éxito (Poniatowska, 1968: 4), y gracias a que en esas y en las demás conferencias Antonio Acevedo Escobedo “puso a todos los escritores mexicanos a hablar en público de sí mismos, tanto de su quehacer literario, de su vocación, como de su vida misma” (1968: 4), se ganó el título de “confesor de los novelistas y cuentistas mexicanos” (1968: 4).

Por algunos acontecimientos posteriores, sabemos que el escritor hidrocálido se quedó con algunas inquietudes al respecto. En 1964, mismo año en que se organizó en el INBA “La confidencia epistolar”, el autor fue nombrado miembro titular del Seminario de Cultura Mexicana. Cuatro años más tarde, como parte de sus actividades en dicha institución, dio a conocer el texto “La correspondencia entre escritores” (1968) en una conferencia que ofreció en el Salón de Actos del Seminario. En dicha intervención, Antonio Acevedo Escobedo continuó con una serie de disertaciones a raíz de lo acontecido en la Sala M. Ponce. Para él era “cosa lamentable que en el mundo moderno se [encontrarán] en bancarrota dos nobles artes: el arte de la conversación [y] el arte de la epístola. [...] Ese fracaso mancomunado, [según el autor], no se registra[ba] en la bolsa de valores, sino en la bolsa de la cultura [...]” (Acevedo Escobedo,

1974: 121). En ese sentido, para Acevedo Escobedo, por un lado, en esos momentos, gracias a la televisión, “la conversación [,] recurso insuperable [,] se halla[ba] en agonía” (1974: 121). Los medios de distracción de los años sesenta, “adorme[cían], [entre los individuos], la facultad de pensar [e] impe[dían] la manifestación verbal espontánea [...]” (1974: 121). Por otro lado, el género epistolar, “que en el pasado –y [...] menos en el presente– nos dejó maravillosas colecciones de cartas donde quedaron al desnudo [...], las almas de tantos escritores y artistas, [se podía] dar por concluido” (1974: 121). A Antonio Acevedo Escobedo le preocupaba que, a diferencia del pasado, donde los humanos no fueron codiciosos de mostrar sus sentimientos, las cartas de su presente “se limita[r]an a tratar de lo utilitario, con el máximo ahorro de palabras” (1974: 121). Él estaba convencido de que estas notas debían ser cálidas, “una expresión sonriente, un amable declive de confidencia” (1974: 121).

Para finales de los años sesenta, cuando Antonio Acevedo Escobedo escribió “La correspondencia entre escritores”, ya llevaba un poco más de 40 años de cartearse con reconocidos autores, artistas, políticos y académicos. Su insistencia con este género surge porque “un día, al revisar [su] archivo, [fue] advirtiéndolo, conforme releía, cómo a través de aquellos renglones se iluminaban muchos aspectos de la intimidad, o del sentimiento, o de la sensibilidad de [sus] amigos” (1974: 122). Así, le surgió “la idea de que acaso interesar[ía] una revisión en la cual, después de haber puesto en juego discretos recursos, diera a conocer algunos pasajes de tal correspondencia” (1974: 122).

Para Antonio Acevedo Escobedo, el hacer públicos algunos fragmentos de esta correspondencia, “aparte de completar la imagen de los autores que [le] escribieron [...], despertaría en su favor una corriente de simpatía entre quienes no los conocieron o trataron” (1974: 122-123). Por eso en su conferencia

dio a conocer apenas unos fragmentos de unas cartas cruzadas con algunos autores. Entre estas destacan, una de Enrique Fernández Ledesma, donde podemos conocer lo exigente que fue como jefe de Antonio Acevedo Escobedo y como director de la Biblioteca Nacional de México (1974: 123). Un par de cartas donde Jaime Torres Bodet, además de dejar ver su lado más humano, comparte datos interesantísimos sobre sus obras *Proserpina rescatada* y *1º de enero* (1974: 124). Asimismo, una epístola en la que Alfonso Reyes se defiende de la polémica orquestada por Héctor Pérez Martínez, que lo tachó de vanidoso por usar la frase “el otro regiomontano ilustre” para referirse a Fray Servando Teresa de Mier en su libro *Reloj de sol* (1974: 125). La nota de Martín Luis Guzmán donde revela importantes datos de la primera edición alemana de *El águila y la serpiente* (1974: 124-125). Las líneas donde Salvador Novo, crítico severo y enemigo de falsas lisonjas, elogió el primer libro de Antonio Acevedo Escobedo, publicado en 1935.

La misiva que le escribe Andrés Henestrosa, mientras era becario de una universidad, desde Nueva Orleans donde “discurre un río de interminable ternura hacia el mundo, sus amigos y su tierra oaxaqueña” (1974: 127). El texto que le dedica el venezolano Mariano Picón Salas, mientras en 1937 era diplomático en Checoslovaquia, y en “plena tensión mundial, ante la rugiente amenaza cotidiana de Hitler” (1974: 129), habla de su libro *Preguntas a Europa* y de su inquietud de publicar en medios de México ya que en su país “también hervía la política” (1974: 129).

Otra que merece la pena mencionar es la que nos permite saber que en 1938, cuando Pedro Salinas visitó México, Antonio Acevedo Escobedo fue su guía en la capital y el español, enamorado de nuestro país, y a punto de irse, “lo sacudió de emoción el escuchar un corrido entonado por un humilde cantante

popular, en un mercado, así como al advertir las características de la hoja impresa en el papel de color, donde constaba el texto del mismo” (1974: 132). Ante eso, Octavio Paz y Acevedo Escobedo se comprometieron a recopilarle algunos corridos y mandárselos a Estados Unidos, donde impartía cátedra. Al recibirla, Pedro Salinas le respondió al hidrocálido con una carta llena de “confidencias personales y unos paralelismos de suma agudeza entre nuestros corridos y los romances peninsulares” (1974: 132), que por sí sola merecería un estudio aparte, porque, gracias a “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, es sabido que para el poeta español estas eran de suma importancia porque, según él, “actúa[n] como luz, porque luz es el verbo” (Salinas, 1954: 25) y porque cuando las epístolas eran “provocadas por la separación geográfica, se convierten en “voz escrita”, palabra amable pronunciada en la distancia, que sacia la sed de conversación” (Bernal Salgado, 1996: 12).-Por último, apuntó las dos misivas donde Miguel N. Lira le habla a Antonio Acevedo Escobedo de su novela, en ese entonces inédita, *Una mujer en soledad* (1956) y algunos aspectos desconocidos del origen de *Huytlale* (Acevedo Escobedo, 1974: 133-134). El autor de *Sirena en el aula* cerró su intervención asegurando que en otra ocasión revisaría algunas de sus cartas escritas en épocas posteriores. Eso, como veremos más adelante, no sucedió. No obstante, este par de testimonios, dados a conocer por Antonio Acevedo Escobedo en su conferencia, “nos permiten percibir ciertos rasgos significativos de la intimidad [y del trabajo] de diferentes escritores” (1974: 135). Porque, “cuando se aplica la conciencia a escribir una carta, por mucho que el pudor o el hermetismo quieran agazaparse, no dejarán de surgir destellos del más profundo yo, aun del más recatado” (1974: 135). No reproduzco los pasajes de las misivas ya que este texto se puede consultar en *Rostros en el espejo* (1974), libro

editado por el Seminario de Cultura Mexicana, que colecciona algunos de los artículos dispersos que el autor originalmente editó en medios impresos.

El 31 de enero de 1980 Antonio Acevedo Escobedo revisitó el tema de los epistolarios en su columna de *El Universal*, “Un simple observador”, con el artículo titulado “La decadencia epistolar” (Caja 20, legajo 5, foja 45). En este texto, presentó unas nuevas consideraciones del asunto que venían a cuento del número conmemorativo del décimo aniversario de *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, que en ese entonces estaba bajo el mando de Jaime García Terrés y en el que en “la totalidad de sus páginas aportan un saboreable regalo a nuestra curiosidad: numerosos fragmentos de cartas de escritores, emitidas desde las más opuestas latitudes, épocas y fechas” (Caja 20, legajo 5, foja 45). A propósito, Antonio Acevedo Escobedo retomó las palabras del “enviable monopolizador de secretos literarios Luis Mario Schneider” (Caja 20, legajo 5, foja 45) para recordar que desde siempre se nos ha dicho que “al acometer contra el secreto de una carta que no nos pertenece cometemos algo así como un pecado mortal” (Caja 20, legajo 5, foja 45). Sin embargo, para el hidrocálido en la historia de la cultura o de la literatura se “justifica el asalto a la privacidad cuando se trata de iluminar, mediante determinadas efusiones epistolares, la índole más insobornable y profunda de un hombre de letras” (Caja 20, legajo 5, foja 45). Así, apelaba de nueva cuenta a la importancia de dar a conocer algunos pasajes de su correspondencia, pues creía, y tenía razón, que en ella se encontraban algunos datos que podrían interesar a los historiadores o estudiosos de nuestras letras.

Días después, en febrero de 1980, el Gobierno del H. Ayuntamiento de Aguascalientes y la Casa de la Cultura, por iniciativa del Consejo Nacional del Seminario de Cultura Mexicana,

le rindieron un homenaje a Antonio Acevedo Escobedo, con motivo del cincuentenario de su iniciación en la vida literaria. Durante su discurso de agradecimiento, expresó que quería que, a su partida, su acervo quedaría en Aguascalientes:

Ha sido al llegar aquí, para asistir a los actos a mí dedicados, cuando advierto la extensión fragosa de los días ya vividos, y ante la grave seriedad de los números, quiero expresar mi voluntad de que, al separarme de la vida, mi biblioteca, formada por más de medio siglo, y consistente en veinte mil o treinta mil volúmenes (¡sólo Dios sabe!), mi biblioteca sea destinada al Estado de Aguascalientes (Acevedo Escobedo: caja 7, legajo 75, fojas 13-14).

Después de su muerte, en febrero de 1985, la voluntad del autor se hizo realidad y todo su acervo se quedó en un Pabellón que lleva su nombre, ubicado dentro de las instalaciones del Instituto Cultural de Aguascalientes, en la Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, en la Calle del Codo 202-A, de la Zona Centro de Aguascalientes. Además de los volúmenes, también llegaron a dicho recinto más de 20 cajas que contienen un sinnúmero de documentos, entre los que destacan una gran cantidad de cartas. Por años, este patrimonio pasó desapercibido para los estudiosos de nuestras letras. Fue hasta el 2006, cuando María del Carmen Arellano Olivas, precursora en los trabajos sobre el hidrocálido, realizó su tesis de maestría sobre el epistolario del autor. Su investigación nos presenta una semblanza del escritor y su contexto, la descripción de lo que se encuentra en el Pabellón, algunos comentarios a ciento noventa cartas de correspondencia y treinta misivas enviadas por Acevedo Escobedo, además de un apéndice que comprende el catálogo de 1390 epístolas recibidas por el aguascalentense. El trabajo de la académica,

además de ser pionero e invaluable y lamentablemente inédito, suma al “enriquecimiento de la literatura mexicana ya que las pequeñas historias forman parte de la historiografía de un país” (Arellano Olivas, 2006: 3).

¿Pero qué hay de importante en este epistolario que inquietó tanto al escritor hidrocálido? De la correspondencia que aún se mantiene inédita me gustaría rescatar, por extensión, solo algunas que me sirven para mostrar los alcances y la amplitud de Antonio Acevedo Escobedo en el panorama cultural mexicano del siglo pasado. Aunque solamente es una muestra de este considerable archivo, las cartas seleccionadas son con personajes medulares de esa época. En ese sentido, excluyendo los casos que posteriormente daré a conocer, el orden en el que presento los fragmentos de las misivas es por año de nacimiento de los correspondientes.

Bajo esta norma, llaman la atención una serie de cartas que intercambiaron con autores de otras generaciones anteriores, que además de guías y maestros, fueron sus grandes amigos. Entre ellas está una de Enrique González Martínez que nos revela los momentos de angustia en los que le dice a Acevedo Escobedo, al recibir su primer libro *Sirena en el aula* (1935), que lamenta “no ten[er] quietud espiritual para rayonear [su] opinión” (González Martínez, 1935: caja 1, legajo 2, foja 11), ya que María Luisa Rojo Fonseca, “[su] mujer [,] est[aba] gravemente enferma y est[aba] apabullado moralmente” (1935: caja 1, legajo 2, foja 11). Esta es relevante porque demuestra, además del lado más humano, noble y sincero del poeta de *Silenter*, su interés por la naciente y prematura obra de su amigo. Ambos comenzaron su relación desde que el aguascalentense llegó muy joven a publicar en *Revista de Revistas*, a principios de los años treinta y continuó en proyectos como en *Número*, de Guillermo Jiménez. Sin importar la diferencia de edades, del terreno de

trabajo se pasó a la amistad entrañable y en esas épocas, mientras el hidrocálido estaba en sus veintes y el tapatío en sus sesenta años, junto con otros escritores como Samuel Ramos, Jorge Cuesta, José Gorostiza y Miguel N. Lira, asistían asiduamente al restaurante el “Cisne” y al “Stransky’s”. El hallazgo de una simple carta en los estudios literarios nos lleva a tejer relaciones, tramar y rehacer el panorama literario de esa década.

En ese mismo sentido, también tuvo algunos intercambios con Mariano Azuela, en donde este, al obsequiarle un ejemplar de *La luciérnaga*, “de antemano le [da] las más cumplidas gracias por las frases que se digna[ría] dedicar[le] a [su] novelita” (Azuela, 1932: caja 1, legajo 1, foja 15) y otra en donde le agradece “por el periódico que se sirvió enviar[le] con un artículo sobre *Los de abajo* que [le] era desconocido” (Azuela, 1934: caja 1, legajo 1, foja 29).

Durante los años treinta, Antonio Acevedo Escobedo, que publicaba su columna “Hoy noticias literarias”, primero en *El Universal Ilustrado* y después en *Revista de Revistas*, empezaba a ser considerado como un gran reseñista y crítico literario, y escritores del calibre de Azuela ya lo tomaban en cuenta. El aguascalentense tenía la costumbre de recortar todo aquello que le parecía importante de los diarios y revistas, de su autoría y de la otros, por lo que fue bautizado por Eusebio Dávalos como arqueólogo de la hemerografía mexicana, y cada que tenía la oportunidad guardaba y enviaba algunos de estos a los involucrados. Muestra de ello son las carpetas que encontramos en algunas de las cajas de su archivo que contienen recortes organizados por nombre de autores, entre los que destacan, además de Azuela, José Vasconcelos, Octavio G. Barreda, Salvador Novo, Ermilo Abreu Gómez, Efraín Huerta, Octavio Paz, José Luis Martínez, entre otros.

Las cartas enviadas por el autor de *Los de abajo* son muestra de que, desde muy joven, “El Camborio”, como lo apodó Efraín Huerta, obtuvo la aprobación, la simpatía y la amistad de autores de generaciones previas, lo que sin lugar a duda, debe interesar a los estudiosos del hidrocálido, pues su caso es muy particular, ya que, como pocos, no perteneció a una generación sino que se relacionó con todas las que convivió de la manera más cordial y afectuosa.

Alfonso Reyes fue el escritor con el que más se carteó y con el que tuvo una relación, además de fraternal, de trabajo. A parte de la ya mencionada epístola que contiene la polémica frase “el otro regiomontano ilustre”, resaltan otras como una que le envía Reyes desde Río de Janeiro, el 26 febrero 1934. Por esas fechas, Acevedo Escobedo trabajaba con Enrique Fernández Ledesma en la Biblioteca Nacional de México, y a raíz de una exposición de autógrafos que se había llevado a cabo en ese recinto, el regio le agradece el envío de una documentación relacionada con ese evento en el que se exhibió “el autógrafo de Larbaud, a quien tanto qui[so]” (Reyes, 1934: caja 1, legajo 1, foja 32). También le comenta:

Mucho le agradezco [...] sus líneas al sacar el saldo del año literario en México. Pienso darle más trabajo enviándole nuevas cosas, en cuanto de nuevo me haga con mis papeles, que se me fueron de las manos en tanto viaje y tanto trajín diplomático de estos meses pasados.

Figúrese que estoy cansado ¡qué ridículo! Nunca pensé que llegara ese día. –Tal vez me iré un par de semanas a Caxambú, a hacer una cura de aguas, porque el hígado se resiente de cuatro años de calor tropical. Ya estoy viendo, con todo, de preparar el nuevo número de *Monterrey* (1934: caja 1, legajo 1, foja 32).

Como lo comenté, en esa década, el hidrocálido gozaba de cierta fama como un profesional de la imprenta y como crítico literario, y gracias a eso fue que el regiomontano le solicitaba constantemente su ayuda con algunos detalles relacionados con su obra. Asimismo, en esta carta, que data de la primera vez que Alfonso Reyes fue diplomático en Río de Janeiro, observamos la constante angustia que lo invadió al verse desprovisto de sus libros y de sus apuntes, pero sobre todo de tiempo para dedicarse de lleno a lo suyo, que era la literatura. Al sentirse tan agotado, pensaba en viajar a la provincia brasileña con la intención de mejorar sus malestares y preparar el número 11 de Monterrey, publicado hasta septiembre de 1934. De ahí se reinicia el intercambio hasta noviembre de 1950, cuando Reyes había vuelto al entonces Distrito Federal. Este le confiesa a su destinatario:

Ahora sí que “Ya todo se dijo y ya se durmieron las palabras”. Me quedo mudo, confuso y usted es uno de los que bien saben que yo soy sincero. Esto es más que agradecimiento, es algo como un agobio. ¿Pero será posible, mi generoso Antonio, que yo merezca todo eso? En todo caso, me hace mucho bien, me ayuda a vivir y trabajar, que es mucho más de lo que se pide a los amigos (Reyes, 1950: caja 1, legajo 4, foja 8).

Estas líneas de Alfonso Reyes parecieran ser de agradecimiento hacia las atenciones que tuvo Antonio Acevedo Escobedo con él durante tantos años. Pero también ese agotamiento o pena, se puede referir a los padecimientos cardiovasculares que el regio manifestó desde mediados de la década de los cuarenta, que empeoraron para principios de los cincuenta cuando sufrió un “grave infarto en la coronaria” (Reyes, 1997: 45). Y es sabido que ni en las situaciones más extremas el integrante del Ateneo

de la Juventud dejó de trabajar. Quizá ahí la razón de que citara en la misiva unos versos que pertenecen al fragmento Persuasión del crepúsculo de su poema “Un día”, editado originalmente en Río de Janeiro en 1938. Según Anthony Stanton, este es “un conjunto de cuatro variaciones que siguen la progresión del día (noche–mañana–mediodía–crepúsculo), [en el que se] procura expresar la armonía esencial de las cosas” (1989: 637) y en donde “al final, la voz poética confía en la comunicación del misterio a los sentidos y al silencio pero el poema termina con una invocación a la voz reflexiva, la voz de la sabiduría poética” (1989: 637). Alfonso Reyes ya se sentía cansado por eso se notaba en su poesía “el instinto poético de conciliación [que] se presenta[ba] a veces como una brújula interior, equivalente a la “espiritual geometría” que establece el equilibrio” (1989: 637), por lo que no fue gratuito que recordara estos versos, ya que en esas fechas él buscaba esa misma concordia expresada por la voz poética. Es hasta mayo de 1959 que encontramos la última carta, que data de siete meses antes del inminente fallecimiento del autor:

La invitación que me trae su grata carta del 12 actual, con ser placentera y honrosa, me llena de aflicción, pues por desgracia los últimos contratiempos de mi salud y la prescripción médica consiguiente me impiden en absoluto contraer nuevos compromisos de este orden. El ciclo de conferencias proyectado por el Instituto es magnífico, y no dudo de que obtendrá el mayor éxito (Reyes, 1959: caja 1, legajo 5, foja 65).

Alfonso Reyes seguramente se refería a las conferencias que se titularon “El trato con escritores”, acontecidas durante el año

de 1959,² en donde se les invitó a varios autores a “un torneo de conferencias en tono menor, respecto a sus recuerdos e impresiones sobre los hombres de letras –ya fueran nacionales o extranjeros– con quienes hubiesen mantenido liga humana” (Acevedo Escobedo, 1961: s/p). Para desventura de las y los estudiosos de la literatura, nos perdimos de las interesantes anécdotas que relataría. Esta carta es un antecedente de cómo se fue mermando la salud de emisor. Además de por el carteo entre ambos, por otros medios podemos constatar que su amistad fue muy prolongada; comenzó a finales de los años veinte y duró hasta los últimos días de Reyes, y continuó, como se puede verificar en el Pabellón, con Manuela M. de Reyes y con su hija, Alicia.

En el archivo del aguascalentense hay varias cartas de Elías Nandino, entre las que podemos leer una de cuando, desde Guadalajara, y mientras trabajaba en el Departamento de Bellas Artes del Gobierno del Estado, le da la noticia de que iba a dirigir la revista *Cuadernos de Occidente*, y le pide un par de colaboraciones (Nandino, 1972: caja 2, legajo 13, foja 71). Otra que le manda desde Cocula, Jalisco, el 5 de marzo de 1976, escrita en una hoja membretada para elaborar historiales clínicos que contenía el registro del título, el número de cédula profesional y la dirección del consultorio en el que el escritor ejerció como médico cirujano:

²La primera serie fue dada a conocer en 1961, en donde participaron Isidro Fabela, Genaro Fernández MacGregor, Jaime García Terrés, Alfonso Junco, José Luis Martínez, Francisco Monterde, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Artemio del Valle-Arizpe y Agustín Yáñez, *Vid.* Acevedo Escobedo (1961). La segunda es de 1964, y sus invitados fueron: Arturo Arnaiz y Freg, Amalia Castillo Ledón, Antonio Castro Leal, Martín Gómez Palacio, Celestino Gorostiza, Andrés Henestrosa, Salvador Novo y Rodolfo Usigli, *Vid.* Antonio Acevedo Escobedo (1964).

Toño [...], mi distinguido amigo: Gracias por la amable nota de su creación de *El Universal*. Fue, como siempre, dando cordialidad y afecto. Yo, por acá, trabajando en mi profesión muy contento, porque me da confianza en mi mismo y me separa de la burocracia. Además, me satisface que a mis 76 años, soy necesario en este pueblo que quiero con toda mi alma, y me tratan como un fósil sagrado de su exclusiva propiedad. [...] Terminé de pulir y revisar (sudé sangre) mi libro de 1960, *Nocturna Palabra*. Hice análisis cuidadoso de cada palabra (porque es mi mejor hijo) de este poemario, para evitar que me traicionen y dijeran lo que no digo, o apenas saborearan lo que hondamente siento. Por fortuna, ante la negativa del Fondo de Cultura para hacer la tercera edición (porque en 1955, editó *Nocturna Suma*) en 1960, *Nocturna Palabra*, en la que salieron unidos solos dos libros. El primero se agotó en un mes y *Nocturna Palabra* desde hace catorce años, me encontré otra que al instante me abrió los brazos para ésta y mi nueva obra. [...] Por lo demás, debo decirle que este cuerpo ya me traiciona; pues a fuerza de sueños y proyectos, logro que siga conmigo. No crea tampoco que tengo temor a morir; más bien, mi temor es a vivir más no me anima albergarme en un cuerpo inepto. [...] Perdona tanta palabra que me fue saliendo sola, al sentir el placer de la confianza con un viejo amigo que siempre me ha inspirado atenciones y auténtica amistad. Mis recuerdos respetuosos a tu esposa y para ti mi más leal creyente que sólo quede en secreto hasta que yo le aclare editorial y fecha de salida. Este suceso me hará feliz (Nandino, 1976: caja 2, legajo 15, fojas 93-94).

Esta carta es un buen ejemplo de cómo esos asaltos a las correspondencias de ciertos escritores nos proporcionan un perfil

suyo más humano. Elías Nandino y Acevedo Escobedo tuvieron una amistad muy duradera, ambos llegaron de su terruño a la Ciudad de México por las mismas épocas. Su relación comenzó cuando ambos colaboraban a principios de los años treinta en *El Universal Ilustrado* y continuó más allá de 1962, cuando Nandino tomó la dirección de *Cuadernos de Bellas Artes*, mientras Acevedo Escobedo era jefe del Departamento de Literatura del INBA. Por esas más de cuatro décadas de amistad, en la carta se respira una atmósfera de familiaridad y confianza. En ese caso, del puño y letra de Elías Nandino nos enteramos que después de ser servidor público, se sintió más aliviado ejerciendo su profesión en el pueblo de Cocula. También descubrimos algunos aspectos desconocidos de la publicación de uno de sus libros más importantes: *Nocturna palabra*. El cual fue editado por primera vez en la colección Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica en 1960, y en el que el autor advirtió que “algunos de los nocturnos de [ese] libro ya [habían] sido publicados en diferentes revistas y plaquetas; pero [en ese momento], corregidos, aumentados o disminuidos, representa[ban] su versión definitiva que invalida[ba] por completo a las anteriores” (Nandino, 1960: s/p). No obstante, como se advierte en la misiva, Nandino no quedó muy contento con esa edición que estuvo al cuidado de Alí Chumacero y, por las fechas en las que fue remitida, suponemos que el poeta trabajaba en la edición que se publicó en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1976 y en la que, como señala Juan José Rodríguez García, hay cambios sustanciales y significativos con la anterior (2022: 63-86). Datos que son de suma importancia para quien quiera realizar una edición crítica de dicho libro. Asimismo, destaca que, aunque Elías Nandino muere hasta 1993, desde sus 76 años ya estaba cansado y se sentía próximo a morir.

Antonio Acevedo Escobedo también se carteó, aunque poco, con Edmundo O’Gorman. El registro que se conserva en el Pabellón va desde los años sesenta hasta finales de los setenta, cuando este trabajaba en el INBA. La primera epístola, del 10 de septiembre de 1968, es un fragmento muy breve en donde el historiador y filósofo le agradece el envío de “*Letras de los twentis*” y de *Entre prensas anda el juego* y le promete una pronta lectura (O’Gorman, 1968: caja 2, legajo 10, foja 56). Hay otra del 13 de enero de 1971, en la que le dice que “con grata sorpresa recibí[ó] [...] *El humanismo mexicano* de Gabriel Méndez Plancarte [...] que tuvo [...] la gentileza de enviar[le]” (O’Gorman, 1971: caja 2, legajo 13, foja 1), que “apenas [había] había tenido tiempo para hojear[lo], pero el suficiente para dar[se] cuenta de su valor para quienes [les] interesa el proceso de la cultura mexicana” (1971: caja 2, legajo 13, foja 1) y que este era un acto de justicia a la memoria de dicho autor. Como lo comenté, Acevedo Escobedo en 1964 se integró como miembro del Seminario de Cultura Mexicana, congregación a la que también perteneció Méndez Plancarte, fundador de la revista *Ábside*. Lo más seguro es que O’Gorman se refiere a la edición del Seminario de *El humanismo mexicano*, publicada en 1970, que estuvo al cuidado el aguascalentense y que se editó como homenaje al michoacano fallecido desde 1949.

Entre los autores de su edad con los que se carteó Antonio Acevedo Escobedo, está Mauricio Magdaleno con el que, según Francisco Díaz de León, estudió la escuela primaria. Mientras el autor de *Campo Celis* era subsecretario de Asuntos Generales de la SEP, en el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, le envió una carta el 7 de julio de 1965:

La Secretaría de Educación Pública, publicó durante el año de 1942 una serie de volúmenes denominados *Pensamientos*

de América con el propósito de auspiciar desde México la divulgación de las obras e ideales que sustentaron los grandes pensadores de nuestro continente.

Ahora bien, [...] Agustín Yáñez, titular de esta secretaría, ha considerado conveniente continuar las publicaciones de estas antologías en una segunda serie en la que incluye [...] 17 escritores americanos que han muerto en estos últimos años. Hemos programado, igualmente, una tercera serie de volúmenes en los que consideramos oportuno incluir algunos de los escritores americanos más representativos de nuestra época.

Para elaborar tales antologías, seleccionamos un grupo de intelectuales que, por su prestigio y calidad, garanticen el éxito y la seriedad de dichas publicaciones.

Creemos sinceramente que es usted el más indicado para hacer la antología de Mariano Picón Salas, cuya vida y pensamiento se impone divulgar en todos los confines de nuestra América para intensificar el intercambio espiritual entre las Repúblicas que integran nuestro continente.

[...] Quedamos en espera de sus indicaciones sobre este particular, seguros como estamos de que su importante colaboración habrá de redundar en beneficio de los propósitos culturales que nos animan [...] (Magdaleno, 1965: caja 1, legajo 8, fojas 102-103).

Esta carta es muy relevante por varias cosas. Podemos ver que ambos autores tenían, además de una relación de amistad, una de trabajo. También que, tanto Agustín Yáñez, íntimo amigo también del aguascalentense, como Magdaleno, confiaron en Acevedo Escobedo para que realizara la antología de Mariano Picón Salas que llevaba poco tiempo de morir y quien en su momento fue el encargado de escribir el extraordinario prólogo de *Los días de Aguascalientes* (1952), quizá el libro más exito-

so del hidrocálido. “El Camborio” fue uno de los más grandes amigos del escritor venezolano, y fue muy atinado que él se encargara de realizar una selección de lo mejor de su obra que, de cierta forma, fue una manera de homenajear a uno de sus colegas más entrañables. Y la tercera, que constatamos que el autor de *Al filo del agua* fue un incansable promotor cultural que, al desempeñarse como líder de la SEP, impulsó la creación de proyectos editoriales que sumaron a la divulgación de la cultura en nuestro país. Por otro lado, en 1969 el hidrocálido se integró como miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua, gracias a la propuesta de otros autores y de Mauricio Magdaleno.³ Por el cariño y la amistad que los unió, este último fue el encargado de responderle su discurso de ingreso en el que declaró la admiración y el respeto que sintió por el aguascalentense del que decía que su “formación literaria [...] [siempre fue para él] un misterio” (Magdaleno, 1970: 39), ya que le resultaba curioso y admirable que cuando este llegó a la capital del país en 1925, a pesar de haber terminado apenas hasta quinto de primaria, “traía por todo bagaje [...] para emprender una larga carrera de las muy doctas que rematan en título, maestría y hasta doctorado” (1970: 40). En el Pabellón hay otro intercambio del 18 de septiembre de 1971 que tiene relación con la entrada de Acevedo Escobedo a la Academia:

El señor de que te hablé, hermano de Cipriano Campos Alatorre, te manda por mi conducto su más cumplido reconocimiento por el recuerdo que hiciste del autor de *Los fusilados*.

³ Otros integrantes que también lo sugirieron como posible integrante de la Academia Mexicana de la Lengua fueron Daniel Huacuja, Efrén Núñez Mata y Salvador Azuela.

Y ya que entre de reconocimientos andamos, quiero expresarte los míos por tantos empeños editoriales como te debe el Seminario de Cultura Mexicana. El *Boletín*, las Memorias de Asambleas Nacionales y de Mesas Redondas, y por fin —hasta ahora— este precioso *Anuario 1970* en el cual, por sobre los nombres de los autores que lo componen, el tuyo señorea el más consumado arte tipográfico. Gracias a tus disciplinas de tipógrafo el Seminario tiene magníficas publicaciones, tan magníficas como las mejores de México.

Creo [...] que interpreto el sentimiento de nuestros compañeros, los del Consejo y los de fuera de la capital, al expresarte algo que de tiempo atrás constituye una deuda por tanta nobleza de letras de imprenta (Magdaleno, 1971: caja 2, legajo 13, foja 29).

Acevedo Escobedo dedicó su discurso de entrada a la Academia Mexicana de la Lengua a Celestino Gorostiza y a cinco escritores en olvido: Alfredo Ortiz Vidales, José Villalobos Ortiz, Justino Sarmiento, Rafael Cuevas y Cipriano Campos Alatorre. El sermón pronunciado por el hidrocálido es, hasta el día de hoy, uno de los emotivos y conmovedores de la historia de la institución ya que, en vez de hablar de él, como lo haría cualquiera, decidió recordar a estos autores que, a pesar de su grandeza, para ese entonces ya habían sido relegados. Por eso el hermano de Cipriano Campos Alatorre, además de conmovido, se sintió agradecido con sus palabras, pues, en esas fechas y hasta el día de hoy, el interés por legado del tapatío era casi nulo. El preocuparse por los que no tuvieron oportunidades para destacar, o el ocuparse de escritores abandonados, siempre fue una misión que distinguió a Antonio Acevedo Escobedo, así como también extender la mano y ayudar a todo aquél que se lo solicitara. Por eso Mauricio Magdaleno en esta epístola le reconoce toda

la asistencia que había dado al Seminario en la formación de muchos de los libros que ahí se editaron. Dato que es de utilidad para las nuevas historias sobre las editoriales mexicanas que ahora se están escribiendo. Sin esta información difícilmente podríamos reconstruir la lista de responsables de la manufactura de los libros de aquella época.

En el cuantioso archivo también encontramos una carta que le envía Rafael Bernal desde la Embajada de México en Perú, el 17 de septiembre de 1968:

Por el año de 1943 publiqué en Editorial Quetzal, de Costa Amich [...] *Improperio a Nueva York y otros poemas*, en el cual están los versos citados por Carlos León. [...] Después de eso tan sólo he publicado en revistas, sobre todo aquí en Lima en *Alpha*. Le mando por correo algunas de esas publicaciones. Además, en los últimos años, he intentado el teatro en verso. Aquí se estrenó, no en teatro, sino en lecturas públicas, una obra *El Agua y el Mar*, de la cual también le enviaré una copia. Sin terminar está un monólogo *Casandra* y, por publicarse, un poema muy largo *Informe a los Abuelos*. Sobre esto estoy esperando la resolución de Lozada en Buenos Aires.

En cuanto a las frases de mi conferencia, en el primer caso debe decir "... han adquirido nobleza y calidad" y en el segundo está correcto "expresa".

Por cierto, [...] quería rogarle si pudiera usted que, a mi costo, se me mandara una copia de la cinta magnetofónica que se grabó, ya que varias personas aquí quieren oírla.

Yo hubiera querido pasar a despedirme de usted antes de regresar a Lima, pero tuve que ir de nuevo a la Universidad de Texas a otras conferencias y no pude regresar a México, así que volé directamente de Los Ángeles a ésta. De todos modos, por

medio de esta carta, quiero agradecerle sus grandes atenciones (Bernal, 1968: caja 2, legajo 10, foja 57).

La misiva revela importantes datos para los estudiosos del autor de *El complot mongol*, ya que en esta da un itinerario de lo que por ese tiempo producía, dónde lo publicaba y a qué eventos asistía. Los interesados, con esta información, podrán rastrear sus textos con más facilidad. Por la fecha de la carta, posiblemente la conferencia a la que se refiere es la que dio en el ciclo “Los narradores ante el público”, en el que “los sustentantes invitados [hablaron] de la vida y obra personales, previamente a la lectura de algunas páginas de su producción última” (s/a: caja 18, legajo 12, foja 17). Años más tarde, la editorial Joaquín Mortiz publicó dos tomos de *Los narradores ante el público*, que compilaron las jornadas, solamente de 1965 y 1966, dejando, lamentablemente inéditas las últimas de 1968, mismas que fueron en las que participó Rafael Bernal. Sería muy interesante recuperar dichas cintas y editarlas ya que eso sumaría a la memoria nacional, porque completaría la trilogía que dejó fuera también las charlas de Héctor Morales Saviñón, José Ceballos Maldonado, Alfredo Cardona Peña, Mauricio González de la Garza, Miguel Aguayo, Fernando del Paso, René Avilés Fabila, Juan Tovar, Raúl Navarrete, Jorge Arturo Ojeda, Elena Poniatowska y José Agustín.

Aunque no tuvo muchos intercambios con Jaime García Terrés, vale la pena mencionar que existe una carta del 7 de marzo de 1964, mientras este era Director de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México:

Conforme a nuestra conversación telefónica, y a pesar de los riesgos que “La confianza epistolar” lleva implícitos, me atrevo a contestar su carta con un imprudente “sí”. Mis archi-

vos epistolarios se hallan incompletos y en desorden. Dios sabe qué tendré que hacer para llenar el tramite.

De todos modos, y aun anticipándole con angustia lo incierto del resultado, le agradezco su confianza y su amistad (García Terrés, 1964: caja 1, legajo 8, foja 19).

Como lo dije en un inicio, Jaime García Terrés fue uno de los invitados a leer algunos fragmentos de su correspondencia en el famoso ciclo organizado por Acevedo Escobedo. En este ejemplo podemos ver que el aguascalentense fue, en cierta medida, un visionario que sabía que estos encuentros, donde se develaron pasajes de los epistolarios de algunos de los escritores más renombrados de esos momentos, aportarían información invaluable a la entonces historia de la literatura mexicana que se comenzaba a escribir. Iniciativa que hoy, las y los estudiosos de la materia, indudablemente, seguimos agradeciendo. Existen otras cartas entre ambos autores, pero ya de principios de los ochenta, cuando Jaime García Terrés era subdirector general del Fondo de Cultura Económica, mismas que son apenas apuntes como felicitaciones de cumpleaños o notas de agradecimiento por algunos envíos o comentarios.

Antonio Acevedo Escobedo también tuvo una amistad con José Emilio Pacheco, quien le envía una carta el 29 de enero de 1960:

Muy estimado Don Antonio:

Hoy, viernes, le devuelvo los textos. Fue imposible rectificarlos, hubiera equivalido a destruirlos. Como no quiero duplicar su trabajo de anotarlos tipográficamente, como no tengo nada nuevo que sea de mi agrado, se los entrego nuevamente. Quisiera haberle dado algo mejor pero hasta aquí llegan mis capacidades. Perdone la profusión de errores orto-

gráficos y mecanográficos. Transcribí demasiado a la carrera; además hay cosas que descuido o me faltan por aprender. Rectifico la anotación bibliográfica porque varió mi puesto en la Universidad; no sé si vaya a ser secretario de la Dirección o me quede encargado de la revista. Por eso me pareció preferible poner únicamente el dato sin especificación de ninguna clase (Pacheco, 1960: caja 1, legajo 6, foja 5).

Durante esas fechas José Emilio Pacheco tenía apenas 21 años, mientras que Acevedo Escobedo ya tenía 51. La carrera del autor de *Las batallas en el desierto* fue muy parecida a la “El Camborio”; pues, desde muy joven, también fue uno de los colaboradores más asiduos de las publicaciones periódicas del país como, por mencionar solo algunas, *Medio Siglo*, *Estaciones*, *México en la Cultura*, de *Novedades*, *Revista de la Universidad de México*, *La Cultura en México*, de la revista *Siempre!*, *Diálogos*, *Revista Mexicana de Literatura*, etc. A partir de los años sesenta fue cuando Pacheco, además, comenzó a publicar su larga producción literaria y el hidrocálido no dudo en apoyarlo, pues una de sus más destacadas cualidades fue el promover a los autores desconocidos y también auxiliar, desde su posición, ya para ese entonces privilegiada, a los escritores emergentes. En la carta se percibe, además de un gran respeto al trabajo de Antonio Acevedo Escobedo, a un José Emilio Pacheco que entiende y declara que aún le falta formación. Es decir, esta epístola es prueba de que los grandes escritores no se hicieron en un día; tuvieron que recorrer un largo camino para poder llegar a la consagración.

El aguascalentense tenía no solamente una sorprendente facilidad de crear fuertes vínculos y relaciones con escritores nacionales sino también con extranjeros. No obstante, en este texto solo me acotaré a un par de ejemplos. Francisco Giner de

los Ríos, cuando estaba en la Subse de la Comisión Económica para América Latina en las Naciones Unidas, el 26 de junio de 1963, le escribe:

Hace unos días he regresado a México, y ahora ya no de paso, como otras veces estos últimos años, sino con puesto aquí en la Organización en que vengo trabajando desde 1952.

En casa de Joaquín Díez-Canedo me encontré este fin de semana, en *El Nacional* de 9 de este mes, tu precioso artículo “En tierras de Oaxaca” en que, tan generosamente para mis viejos apuntes oaxaqueños, reproduces mi romancillo de los cántaros negros. Muchas gracias, Antonio. Me sentí como recibido por tu amistad.

Quiero buscarte en cuanto pueda. Aquí va como avance este casi poema para Emilio Prados que me publicaron en México a finales del 1962, pero del que no me había llegado a Santiago más que un solo ejemplar. Ahora lo voy entregando a los amigos.

Nos estamos viendo. Un fuerte abrazo con mi afecto para los tuyos (Giner de los Ríos, 1963: caja 1, legajo 7, foja 61).

Como el caso de Francisco Giner de los Ríos hay varios en el archivo del autor, en el que, junto con las misivas, le enviaban sus libros autografiados; en este caso en el Pabellón encontramos el ejemplar número 37 de *Llanto con Emilio Prados* que dice: “A Antonio Acevedo Escobedo, este poema *desbecho* pero verdadero”. En otros casos, con más suerte, los más renombrados escritores del siglo xx le adjuntaban textos aún inéditos o próximos a publicarse con la intención de que el hidrocálido los revisara. Creo que quizá esa fue una de las razones por las que Acevedo Escobedo insistió con tanta vehemencia que era importante echar un vistazo a sus documentos que tanto ateso-

ró. Ahí podemos encontrar una gran cantidad de testimonios, manuscritos y mecanoscritos, que serían fundamentales para enmendar, corregir o reeditar muchos textos de la literatura nacional, pero, no solo eso, también universal.

Otro autor extranjero con el que se mensajeó fue con Luis Cardoza y Aragón. En especial me gustaría enfocarme en la carta que data del 30 de noviembre de 1944:

Mi querido Antonio [...]: A nadie pude decir adiós o hasta luego. En un minuto, muy repentinamente, decidí un viaje a Guatemala. Estaré en mi tierra, que visito en parte como turista, tiempo desconocido por mí. Sólo Jehová lo sabe, a pesar del Artículo 3. Quiero reiterarte mi agradecimiento por mi *Apolo y Coatlicue*. Quedó muy bien. Recibí ya varios ejemplares. [...] Y me complace que ese libro escrito en gran parte sobre asuntos mexicanos, esté dedicado a México. Quiero a tu tierra y tengo amigos maravillosos. Cuando me corran de aquí o no pueda estar, torno a verles. A todos les recuerdo con afecto definitivo.

No sé si Educación puede repartir ejemplares en México. Si lo hace te ruego que les envíes a todos: la lista es ésta más o menos: Héctor, Sánchez de Ocaña. Fernando Benítez, Henestrosa, Julio Prieto, Barreda, Efraín Huerta, José Revueltas, Orozco, Siqueiros, Diego, de la Cabada, José Luis Martínez, *El Nacional*: Carmelita Páez, Raúl Noriega, Raúl Ortiz Ávila, a los “Hijos pródigos” y *Letras de México*, Pellicer, Carlos Mérida, Luis Ortiz Monasterio, Fernando Gamboa, Yáñez, León Felipe, Juan Larrea, Moreno Villa, Rejano, Petere, Iturriaga, José Alvarado, Mancisidor, Ermilo, etc. Naturalmente no olvides a Gabriel Fernández Ledesma, Pancho Díaz de León, Ismael Cossio Villegas, Reyes, todos los que tú quieras. Tengo nostalgia enorme de las playas de El puerto de Cadiz.

Estoy bastante triste y metido en líos muy serios; pero es un buen momento y me siento satisfecho de estar aquí empeñado en estas cosas. Alguna vez tenía que hacerlas. Fue ésta y las haré lo mejor que pueda (Cardoza y Aragón, 1944: caja 1, legajo 3, foja 10).

La carta está escrita en las fechas en las que regresa a Guatemala a unirse al movimiento revolucionario que había sido abatido por el presidente Jorge Ubico. Como se sabe, el crítico de arte tardó algunos años en regresar a México a causa de ciertos compromisos y ocupaciones, pero volvió y radicó en este país que tanto amó hasta su muerte. Aunque en el libro de Cardoza y Aragón, *Apolo y Coatlicue*, no se especifica a cargo de quién estuvo la edición, pareciera ser que fue responsabilidad de Antonio Acevedo Escobedo. La epístola nos deja ver en unas pocas líneas la simpatía que tuvo el guatemalteco por otros escritores, lo que nos permite trazar, en cierto modo, sus redes de amistad.

Las cartas en ocasiones son, como decía Pedro Salinas, “tan valioso invento como la rueda en el curso de la vida de la humanidad” (1954: 27) porque muchas veces, como en el caso del epistolario de Acevedo Escobedo, “nos ofrecen [...] un preciado “corpus” de [...] datos interesantes sobre nuevas dataciones” (1954: 20) de eventos, de encuentros, de colaboraciones, de ediciones, de acontecimientos que marcaron vidas y obras. Lo que las hace generadoras por sí mismas de historia literaria. Aunque una carta privada, íntima, se haga pública “no cambia su naturaleza, ya que la base distintiva, la intención del autor, no queda afectada en lo más mínimo por la publicación” (1954: 39). Esa es la razón por la que son una fuente inagotable de recursos que completan los resquicios o las oscuridades parciales que hay, todavía, en nuestro panorama cultural y literario. El género epistolar es muy peculiar porque, a diferencia de otros,

en este, no podemos proyectar el “el ojo crítico” como lo hacemos con un poema, pues se supone que en este “la dificultad [...] estriba, entre otras cosas, en la difuminación de los límites que supuestamente separan el ejercicio natural de hablar y el esforzado oficio de escribir” (Bernal Salgado, 1996: 14). El presente trabajo representa los cimientos de un proyecto más extenso que sigue en desarrollo, pero también es una invitación que espera despertar el interés de otras u otros estudiosos a sumergirse en lo que tiene que aportar a la historia de nuestras letras un protagonista lamentablemente aún silenciado a causa de una serie de injustas omisiones. Por eso, no están todas las que son, pero están aquellas cartas por las que creí se podría comenzar. Queda pendiente, para entregas próximas, la relación que Antonio Acevedo Escobedo tuvo con otras grandes personalidades, entre las que quisiera distinguir la amistad sincera y respetuosa que sostuvo por varios años con otros escritores como Julio Torri, Salvador Novo, Francisco Monterde, Joaquín Antonio Peñalosa, Octavio G. Barreda, Rafael Solana, Rafael F. Muñoz, Antonio Castro Leal, José Luis Martínez y Alí Chumacero; la hermandad que lo unió por varios años con el estudioso de la literatura Boyd G. Carter y con el grabador Francisco Díaz de León, y la relación que tuvo con los presidentes, Manuel Ávila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán (1946-1952), Adolfo Ruíz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), quienes lo consultaban y lo tomaban en cuenta cuando de promover la cultura se trataba. Ya habrá tiempo para que me dediqué a revisar minuciosamente otros intercambios y sacar a la luz datos que ayuden a dilucidar otros aspectos y otros temas de nuestra historia literaria.

La correspondencia del aguascalentense, que hasta ahora había sido condenada injustamente al olvido, permite seguir muy

de cerca la trayectoria de su larga y productiva carrera, desde su llegada a la Ciudad de México a probar suerte en 1925, su paso por las más importantes publicaciones periódicas del país y del extranjero, sus andanzas como promotor y forjador de cultura, hasta unos días antes de su fallecimiento, el 4 de febrero de 1985.

En esta pequeña muestra de su considerable diálogo epistolar somos testigos de confidencias que dejan ver avenencias y diferencias, sentimientos y pasiones, sobre todo, de algunos de los escritores más relevantes de la literatura mexicana. En palabras de Lourdes Franco Bagnouls, un epistolario es “una aventura en busca del otro. Un remanso a la soledad y un escape a la inquietud; pero un epistolario es también historia; historia personal y colectiva que decanta en cada página” (1999: 11). De manera global, la correspondencia de Antonio Acevedo Escobedo es una historia dentro de la historia que permite explicar algunos aspectos de la cultura mexicana, desde mediados de los años veinte hasta principios de los ochenta.

Referencias

- Acevedo Escobedo, Antonio (ed.), 1961, *El trato con escritores*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- _____, (ed.), 1964, *El trato con escritores*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- _____, s/f, “Fraternales paisanos”, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 7, legajo 75, fojas 13-14.
- _____, 1974, “La correspondencia entre escritores”, en Antonio Acevedo Escobedo, *Rostros en el espejo*, Seminario de Cultura Mexicana, México, pp. 121-135.

- _____, 31 de enero de 1980, “La decadencia epistolar”, *El Universal*, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 20, legajo 5, foja 45.
- _____, “Nota preliminar”, 1961, en *El trato con escritores*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, s/pp.
- Álvarez Acosta, Miguel, 1958, “Reflexiones sobre el género epistolar”, en *Epístolas Literarias*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, pp. VII-XII.
- Arellano Olivas, María del Carmen, 2006, *El epistolario de Antonio Acevedo Escobedo*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Azuela, Mariano, 22 de abril de 1932, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 1, foja 15.
- _____, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, 24 de enero de 1934, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 1, foja 29.
- Bernal Salgado, José Luis, 1996, “Introducción”, en Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, Pre-textos, España, pp. 11-34.
- Bernal, Rafael, 17 de septiembre de 1968, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 2, legajo 10, foja 57.
- Cardoza y Aragón, Luis, 30 de noviembre de 1944, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 3, foja 10.

- Franco Bagnouls, María de Lourdes, 1999, “Palabra en tránsito”, en Bernardo Ortiz de Montellano, *Epistolario*, María de Lourdes Franco Bagnouls (ed., pról., notas e índices), Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 11-20.
- García Terrés, Jaime, 7 de marzo de 1964, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 8, foja 19.
- Giner de los Ríos, Francisco, 26 de junio de 1963, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 7, foja 61.
- González Martínez, Enrique, 30 de mayo de 1935, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 2, foja 11.
- Hintze Gloria y María Antonia Zandanel, 2012, “Algunas nociones sobre el género epistolar a propósito de las cartas de Francisco Romero”, *Cuyo. Anuario de filosofía argentina y americana*, vol. 29, núm. 2, pp. 13-33.
- Magdaleno, Mauricio, 7 de julio de 1965, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 8, fojas 102-103.
- _____, 18 de septiembre de 1971, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 2, legajo 13, foja 29.
- _____, 1970, “Respuesta de Mauricio Magdaleno”, en Antonio Acevedo Escobedo, *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*, Editorial Muñoz, México, pp. 39-49.

- Martínez, José Luis, 1998, “Introducción”, en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, ALLCA, España, 1998, pp. 827-844.
- Nandino, Elías, 5 de marzo de 1976, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 2, legajo 15, fojas 93-93.
- _____, 1960, *Nocturna palabra*, Fondo de Cultura Económica, México.
- O’Gorman, Edmundo, 10 de septiembre de 1968, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 2, legajo 10, foja 56.
- _____, 13 de enero de 1971, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 2, legajo 13, foja 1.
- Pacheco, José Emilio, 29 de enero de 1960, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 6, foja 5.
- Poniatowska, Elena, 24 de abril de 1968, “Forjador de Cultura. El Escritor don Antonio Acevedo Escobedo”, *Novedades para el Hogar*, pp. 1 y 4.
- Reyes, Alfonso, 26 de febrero de 1934, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 1, foja 32.
- _____, 24 de noviembre de 1950, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 4, foja 8.

- _____, 16 de mayo de 1959, Carta a Antonio Acevedo Escobedo, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 1, legajo 5, foja 65.
- _____, 1999, “Estudio preliminar”, en V/A, *Literatura epistolar*, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, España, pp. XI-XIII.
- _____, 1997, “Los recuerdos”, en *Recoge el día. Antología temática*, t. 1, UNESCO, México.
- Rodríguez García, Juan José, 2022, “*Nocturna palabra*, de Elías Nandino: antecedentes para una edición crítica”, *(an)ecdótica*, vol. 6, núm. 1, enero-junio, pp. 63-86.
- s/a, s/t, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 4, legajo 31, foja 15.
- _____, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 18, legajo 12, hoja 12.
- _____, en Pabellón Antonio Acevedo Escobedo, Biblioteca Enrique Fernández Ledesma, Aguascalientes, México, caja 18, legajo 12, foja 17.
- Salinas, Pedro, 1954, “Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, en *El defensor*, Alianza, Madrid, pp. 19-113.
- Stanton, Anthony, 1989, “Poesía y poética en Alfonso Reyes”, *NRFH*, núm. 2, pp. 621-642.
- VV. AA., 1999, *Literatura epistolar*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Océano, Madrid.

Escenografías autoriales en “Nocturno de San Ildefonso” de Octavio Paz

Authorial scenery in Octavio Paz’s “Nocturno de San Ildefonso”

ADRIANA DE TERESA OCHOA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

adrianadeteresa@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar en “Nocturno de San Ildefonso” (1974) las diversas “escenografías autoriales”, como denomina José-Luis Díaz al dispositivo en el que se inscribe el “escritor imaginario” para asumir una postura o identidad literaria y estructurar su desempeño público. En este poema de evocación autobiográfica el poeta ya sexagenario rememora y reconstruye fragmentariamente su pasado juvenil, sus primeras inquietudes estéticas e ideológicas, así como su iniciación poética. De clara raigambre romántica, las escenografías autoriales presentes en “Nocturno de San Ildefonso” constituyen el marco para su autofiguración madura como poeta vidente y su autorrepresentación juvenil como ideólogo y polemista en ciernes, al tiempo que define, mediante poderosas imágenes, su concepción poética. Este análisis resulta relevante porque permite identificar algunas estrategias mediante las cuales nuestro mayor poeta, Octavio Paz, participa activamente en la creación de una imagen de sí que reafirma su legitimidad y prestigio en el campo literario mexicano.

Palabras clave: Octavio Paz, evocación autobiográfica, autofiguración, escenografías autoriales, escritor imaginario.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze in “Nocturno de San Ildefonso” (1974) the various “authorial scenery” as José-Luis Díaz defines the device in which the “imaginary writer” is inscribed to assume a position or literary identity and structure their public performance. In this autobiographically evocative poem, the then sixty-year-old poet recalls and reconstructs through fragments his youthful past, his first aesthetic and ideological concerns, as well as his poetic initiation. With clear romantic roots, the authorial scenery present in “Nocturno de San Ildefonso” constitute the framework for his mature self-figuration as a visionary poet and his youthful self-representation as a budding ideologue and polemicist, at the same time that he defines, through powerful imagery, his poetic conception. This analysis is relevant because it allows us to identify some strategies through which our major poet, Octavio Paz, actively participates in the creation of a self-image that reaffirms his legitimacy and prestige in the Mexican literary field.

Keywords: Octavio Paz, Autobiographical evocation, Poetic initiation, Authorial scenographies, Imaginary writer.

Recibido: 17 de enero de 2023

Aprobado: 07 de marzo de 2023

DOI: 10.15174/rv.vi16i32.714

*Cada poeta inventa a un poeta que es el
autor de sus poemas.*

*Mejor dicho: sus poemas inventan al po-
eta que los escribe.*

OCTAVIO PAZ: *PRELIMINAR II*

Introducción

En sus años de madurez, Octavio Paz evocó en varias ocasiones al adolescente que fue: aquél que estudió el bachillerato en San Ildefonso, descubrió su vocación poética y, junto con un grupo de amigos, fundó *Barandal*, su primera revista literaria. Sin duda, “Nocturno de San Ildefonso”, publicado originalmente en 1974,¹ es el poema que explícitamente encuadra este periodo. Escrito a su regreso a México tras haber permanecido diez años en el extranjero, el texto se integró a *Vuelta*, libro que reunió los poemas escritos entre 1969 y 1975. Como bien destacó Paz en varias oportunidades, “mis poemas han sido respuestas a los accidentes de mi vida” (2004: 17), de manera que este Nocturno forma parte de ese “volver a empezar” implícito en su vuelta al país, como le confesó a Pere Gimferrer (Adame, 2020: 16). Este hecho es significativo para comprender la intención y el sentido ulterior del poema.

En “Nocturno de San Ildefonso” el poeta ya sexagenario rememora y reconstruye fragmentariamente su pasado juvenil, sus primeras inquietudes estéticas e ideológicas, así como su iniciación poética. Para Adolfo Castañón este poema es “un espejo o un cristal en el que se reflejan, encuentran y desencuentran

¹ Publicado en la revista *Plural* (núm. 36, septiembre de 1974).

el joven Octavio Paz, cuyo primer poema se titula ‘Nocturno’, fechado el 19 de diciembre de 1930, y el poeta maduro que luego de una travesía de varias décadas por varios países y continentes regresa a la ciudad que le da nombre al país: México” (Castañón, 2019). Precisamente esta evocación autobiográfica es el objeto de mi interés, pues constituye un espacio privilegiado de autofiguración –o autocreación– en el que el autor hace “prevaler determinada versión revisada y corregida de su pasado y su realidad personal” (Gusdorf, 1991: 16), de manera que nos revela “una figura imaginada, lejana e incompleta” que le permite “dotar de sentido a su propia leyenda” (16 y 17).

Así, a través de las autofiguraciones que proyecta su discurso, el escritor propone una versión de su historia personal, elabora una identidad –tanto de sí como de sus yos pasados–, además de asumir una forma particular de ser poeta y de vincularse con una determinada tradición. Esta identidad figural, que José-Luis Díaz ha denominado “escritor imaginario”,² abrevia de un repertorio histórico de representaciones estereotípicas del escritor, como el poeta maldito, el poeta moribundo, el poeta pensador, el bohemio, etcétera (Díaz, 2016: 157-158). Para que el “escritor imaginario” pueda desplegarse debidamente es preciso inscribirlo en un escenario o dispositivo teatral que Díaz llama “escenografía autorial”, en el marco del cual el escritor asume una postura o identidad literaria y un papel que estructura

² Jose-Luis Díaz considera necesaria la distinción teórica entre el autor *real*, que alude a la persona de carne y hueso; el autor textual, “a la vez el autor del libro y el sujeto textual”, cuyo nombre aparece inscrito en la portada y en algunas marcas de enunciación; así como el sujeto de enunciación que “adopta un género, un estilo, una manera de expresarse”; y el “escritor imaginario”, “tal como se representa, se hace o se deja representar” (Amossy y Maingueneau, 2009, párrafo 4. Traducción mía).

por completo su desempeño público (Amossy y Maingueneau, 2009: párr. 4).

El Nocturno y la tradición romántica

De acuerdo con lo anterior, podemos reconocer que, desde su título, el poema objeto de este análisis se inscribe en la tradición romántica de los Nocturnos, cuyo escenario es, precisamente, la noche, símbolo de la “vida del alma, y en particular lo que en ella pertenece al dominio de la imaginación, del sueño, del inconsciente” (Béguin, 1986: 108). En sintonía con esta tradición, la primera parte del “Nocturno de San Ildefonso” representa una visión nocturna de la ciudad desde el interior de una habitación, cuya ventana, “lámina imantada de llamadas y respuestas” (v. 13) se ofrece como umbral que separa el aquí y el ahora de la voz poética: el presente del poeta maduro en los años setenta, y la promesa de una experiencia espacio-temporal de otro orden, es decir, una revelación propuesta por el poder de invención nocturna.

Inventa la noche en mi ventana

otra noche,

otro espacio:

fiesta convulsa

en un metro cuadrado de negrura (vv. 1-5).

De inicio, la ventana es escenario de súbitos reflejos, “Momentáneas/ confederaciones de fuego” (vv. 6-7), así como de la “caligrafía de alto voltaje” (v. 14) propia de la iluminación de toda ciudad moderna, ese “mentido cielo/ infierno de la industria” (v. 15). Imágenes de filiación vanguardista que, en sintonía

con la poesía de T. S. Eliot,³ destacan el carácter urbano de la experiencia nocturna que será desarrollada en los versos siguientes y que irá sumando alusiones a la escritura (caligrafías, signos, sílabas).

Mediante el recurso de la prosopopeya, la noche encarna una fuerza activa, dotada de voluntad e imaginación propias, que busca manifestarse a través del lenguaje pues dispara "Signos-semillas" (v. 18) en un movimiento ascendente que sugiere espiritualidad y conlleva la posibilidad latente de germinación. Si bien los intentos iniciales fracasan, pues "estallan" y "se precipitan / ya quemados, en un cono de sombra" (vv. 21-22), el esfuerzo rinde frutos cada vez más articulados, dando lugar a "racimos de sílabas / incendios giratorios" (vv. 27-28) que, no obstante, "se dispersan, otra vez añicos" (vv. 28-29). En este contexto de actividad nocturna, cuya oscuridad es atravesada fugazmente por los destellos que emiten los signos que estallan, se queman y propician "incendios giratorios", el lenguaje se impregna del simbolismo tradicional del fuego, particularmente el que se refiere a la fecundación.⁴ De ahí que estos primeros versos bien pueden evocar el fragmento de Novalis que afirma "Escribir es engendrar" (Novalis, 1942: 35).

El inicio del viaje interior

El "yo" de la voz poética irrumpe en el verso 9, para situarse "a la entrada de un túnel", (v. 31) acción que sugiere un inminente tránsito, activando así el tópico del viaje, el cual,

³ Específicamente me parece que hay ecos de "The love song of J. Alfred Prufrock".

⁴ En todas las culturas, el fuego es un elemento a la vez creativo y destructor, que, entre otras cosas, simboliza la fecundación, la regeneración, la purificación y la iluminación (Cfr. Chevalier y Gheerbrant, 1986: 511-514).

de manera metafórica, apunta a un triple movimiento: el desplazamiento temporal impulsado por las frases que, una a una, van creando el poema; la trayectoria espacial que despliega el lenguaje en el texto y, por último, un movimiento hacia el encuentro consigo mismo.

Estoy a la entrada de un túnel.

Estas frases perforan el tiempo.

Tal vez yo soy ese que espera al final del túnel.

Hablo con los ojos cerrados (vv. 31-34).

El verso final de este fragmento da lugar a la escena de enunciación en la que el Paz sexagenario, que en ese entonces ya gozaba de un gran prestigio y reconocimiento internacional, ofrece una representación de sí como poeta y se posiciona frente a la tradición, a la par que se desarrolla el proceso de composición del “Nocturno de San Ildefonso”. Al indicar que habla “con los ojos cerrados”, el yo poético alude al carácter introspectivo e inconsciente de su actividad, que en este contexto no es otra que la actividad poética. Este verso resulta clave para reconocer una escenografía autorial de clara raigambre romántica y simbolista, en la que se inscribe el mito del poeta visionario. La facultad de visión, asociada en esta tradición a la actividad creadora de la imaginación, permite al poeta percibir el orden secreto del mundo, acceder a la experiencia inefable de la revelación y contemplarse a sí mismo de manera reflexiva. De ahí que al autofigurarse como “lúcido sonámbulo”,⁵ Octavio Paz despliega una escenografía autorial que participa del “registro del romanticismo paternal” (Díaz, 2007: 347), que se refiere a

⁵ Expresión que utilizó Paz para referirse al sueño del artista en “El dormido despierto”, publicado en *Novedades*, 19 de julio de 1943 (Paz, 1988: 343).

la misión del poeta. Ciertamente, la representación del poeta visionario o profeta como “verdadero poeta” ha sido constante en la obra de Paz, y su presencia se remonta a sus textos más tempranos.⁶

Los versos que siguen proponen, además, que la poesía no solo no es resultado de la actividad racional y consciente del poeta, sino que constituye una especie de presencia autónoma, un “alguien” que se distingue de la voz poética y actúa con voluntad propia.

Alguien

ha plantado en mis párpados
 un bosque de agujas magnéticas,
 alguien
 guía la hilera de estas palabras (vv. 35-39).

Esta presencia, que entre algunos románticos alemanes se concibió como un *poeta escondido* o un *poeta interior*⁷ (Argullol, 2006: 63-64) y que el Paz maduro definió como “la voz de la *otredad*” (1981: 224), en “Nocturno de San Ildefonso” encarna en la noche misma, símbolo de la inagotable energía creativa asociada al inconsciente y la imaginación. Como en el trance del poeta inspirado de la tradición platónica (Cfr. Platón, 1986: 352), el yo poético parece estar poseído por la “manía”

⁶Tal es el caso de la primera serie de sus *Vigilias*, publicada originalmente en 1935, donde afirmó que “Sólo la Poesía, oscura y arrebatada, hiere en el universo y en su secreto; [...] en su adivinación o videncia, el mundo nos entrega sus formas y lo que alienta detrás de ellas” (Paz, 1988: 64).

⁷Rafael Argullol refiere que Gotthilf Heinrich von Schubert, filósofo de la naturaleza, creía que el Inconsciente era un *poeta escondido* y, en este mismo sentido, E. T. A. Hoffmann habla del *poeta interior* que, “aunque late siempre, sólo se manifiesta esporádicamente” (2006: 63-64).

nocturna y sirve de intermediario para la creación involuntaria e inconsciente del poema, este poema, pues, señala en una imagen claramente surrealista: “La página / se ha vuelto un hormiguero” (vv. 40-41).

La longitud y distribución de los versos quebrados, cuya medida resulta contrastante al alternar de manera predominante versos de arte mayor con versos de arte menor, dispuestos gráficamente a la izquierda y a la derecha respectivamente, no solo dotan al poema del dinamismo sugerido por la imagen del hormiguero presente en el verso 41, sino que producen un ritmo hipnótico que emula el estado de delirio en el que se encuentra la voz poética y que arrastra al lector a la experiencia que se ofrece como inminente.

Los versos finales de la primera parte del poema reafirman el viaje introspectivo de la voz poética “Caigo/ interminablemente sobre ese vacío. / Caigo sin caer” (vv. 44-46), que evoca al “orfismo romántico”, trayecto descendente a las profundidades del ser, donde residen las fuerzas originarias y primordiales del inconsciente, tal como lo formuló Novalis en uno de sus fragmentos más conocidos: “Hacia dentro de nosotros mismos nos lleva un misterioso sendero. Dentro de nosotros, o en ninguna otra parte, se encuentra la eternidad con todos sus mundos, el pasado y el futuro” (Novalis, 1942: 6-7).

La ciudad de la memoria

La segunda parte del “Nocturno de San Ildefonso” tiene como escenario “México, hacia 1931” (v. 63), por lo que el viaje temporal iniciado en la primera parte revela su carácter retrospectivo. De acuerdo con la clasificación de Díaz, los versos que abren esta sección pueden inscribirse en otra de las escenografías autoriales de tradición romántica que, con sus matices, correspon-

de a la lógica de la melancolía (Díaz, 2007: 310). La experiencia nodal que se despliega en estos versos es la desolación, cuya representación nocturna apunta a una visión fantasmagórica y degradada de la ciudad.

Calles vacías, luces tuertas.
En una esquina,
el espectro de un perro.
Busca, en la basura,
un hueso fantasma.
Gallera alborotada:
patio de vecindad y su mitote.
México, hacia 1931.
Gorriones callejeros,
una bandada de niños
con los periódicos que no vendieron
hace un nido (vv. 56-
67).

Este escenario urbano –creado mediante la yuxtaposición de imágenes, así como por el uso de metáforas y otros recursos, como la hipálage– se ofrece como lugar propicio para la experiencia de la memoria, motivada en gran medida por el efecto que produce la luz artificial que se proyecta en la calle.

Los faroles inventan,
en la soledumbre,
charcos irreales de luz amarillenta.
Apariciones,
el tiempo se abre: (vv. 68-72).

Cabe señalar que si bien la revelación que se escenifica en esta parte del poema es de orden temporal —puesto que supone la vivificación del pasado—, está motivada por los lugares emblemáticos del centro de la ciudad: las calles, la plaza del Zócalo y el edificio de San Ildefonso,⁸ que albergó a la Escuela Nacional Preparatoria en la que el joven Paz cursó el bachillerato, cuyos muros —oscurecidos por efecto del escenario nocturno— son descritos mediante una secuencia paralelística que alude a un proceso progresivo de humanización: “sol hecho tiempo / tiempo hecho piedra / piedra hecha cuerpo” (vv. 82-84). Así, el tiempo parece encarnar en el espacio, formando una unidad indivisible que remite al pasado histórico de la ciudad en planos superpuestos:

Estas calles fueron canales.
Al sol,
las casas eran plata:
ciudad de cal y canto,
luna caída en el lago.
Los criollos levantaron,
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,
otra ciudad
[...]
La asentaron
en el cruce de las ocho direcciones,
sus puertas
a lo invisible abiertas:
el cielo y el infierno (vv. 85-99).

⁸ En 1583 nació el Colegio de San Ildefonso, para albergar a los colegiales de la Compañía de Jesús, el cual fue “reedificado en las primeras cuatro décadas del siglo XVIII, dando paso al inmueble que hoy conocemos y que es uno de los ejemplos barrocos más sobresalientes de la arquitectura civil de la Ciudad de México”, ver: http://www.sanildefonso.org.mx/acerca_de.php

Ramón Cao ha destacado en estos versos el pasado plural de la ciudad (75), así como el motivo mítico del centro, presente en la fundación de Tenochtitlán “en el ombligo del lago de la luna” (76), lugar sagrado sobre cuyas ruinas se levantó la ciudad colonial y, por lo mismo, se mantuvo “abierta al trasmundo” (76). De ahí que este “Barrio dormido” (v. 100) en la ciudad moderna, se represente como una “galería de ecos” (v. 101), es decir, de reminiscencias o evocaciones, a través de los cuales emergen fragmentariamente imágenes de un pasado colectivo: “nuestra historia” (v. 103).

La plaza del Zócalo “vasta como firmamento: / espacio diáfano / frontón de ecos” (vv. 122-124), se transforma en escenario situado en las primeras décadas del siglo xx cuando la cruza un grupo de muchachos. Esta imagen alude de manera sintética a la adolescencia de Octavio Paz, “años de iniciación y aprendizaje” así como de sus “primeros pasos en el mundo” (1993: 47), como lo refirió años más tarde en *Itinerario*,⁹ texto en el que, además, evoca: “Descubríamos a la ciudad, al sexo, al alcohol, a la amistad. Todos esos encuentros y descubrimientos se confundían inmediatamente con las imágenes y las teorías que brotaban de nuestras desordenadas lecturas y conversaciones” (1993: 49).

Allí inventamos,
entre Aliocha K. y Julian S.,
sinos de relámpago
cara al siglo y sus camarillas (vv.125-128).

⁹Texto publicado originalmente en 1993, con el propósito explícito de trazar “los puntos principales de un itinerario político” (Paz, 1993: 158).

La noche
estalla en pedazos,
los junta luego y a sí misma,
intacta, se une.
Nos dispersamos,
no allá en la plaza con sus trenes quemados,
aquí,
sobre esta página: letras petrificadas (vv. 150-157).

La poética del poeta maduro

La tercera parte del “Nocturno de San Ildefonso” inicia con la identificación explícita entre la voz poética en su presente de poeta maduro y el yo de su temprana juventud evocado en la página del texto que está en proceso de escribir.

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe:
esta página
también es una caminata nocturna (vv. 158-162).

Hugo Verani ha reflexionado profusamente sobre el lugar preponderante que tiene en la obra de Octavio Paz la metáfora del “acto poético como peregrinación” (2013: 15), presente en el último verso de este fragmento (v. 162). Concretamente, sobre este poema, Verani destaca que versa sobre “la ciudad de la memoria, hecha presente por el acto de caminar por el lenguaje y por el mundo” (2013: 149), escenario en el que se produce un reencuentro del yo consigo mismo (2013: 153).

La mirada crítica de la voz poética del presente –que Verani equipara con la conciencia ética de su época (2013: 147)– hacia

crítica de la voz poética alcanza su punto culminante en la siguiente enumeración –un verdadero *mea culpa*–, en la que desde el presente señala implacablemente sus propias fallas, inconsistencias y errores ideológicos del pasado.

Conversiones, retractaciones, excomuniones,
reconciliaciones, apostasías, abjuraciones,
zig-zag de las demonolatrías y las androlatrías,
los embrujamientos y las desviaciones:
mi historia,

¿son las historias de un error? (vv. 200-205).

De todo lo anterior, la voz poética desprende una conclusión de carácter general: “La historia es el error” (v. 206), ya que “La verdad es aquello, / más allá de las fechas, / más acá de los nombres, / que la historia desdeña” (vv. 207-210). Así, construye una clara oposición entre historia y otro tipo de experiencia, que si bien “no es la verdad: / es la resurrección de las presencias” (vv. 241-242), una experiencia epifánica que solo puede sugerirse mediante imágenes poéticas:

El peso

del instante que no pesa:

unas piedras con sol,

vistas hace ya mucho y que hoy regresan,
piedras de tiempo que son también de piedra
bajo este sol de tiempo,
sol que viene de un día sin fecha,

sol

que ilumina estas palabras,

sol de palabras

que se apaga al nombrarlas.

Arden y se apagan

soles, palabras, piedras:

el instante los quema

sin quemarse.

Oculto, inmóvil, intocable,

el presente —no sus presencias— está siempre (vv. 219-235).

Lo que destaca en estos versos es la proliferación de imágenes y el juego de palabras mediante los cuales se representa el carácter y la naturaleza del paradójico “peso / del instante que no pesa” (vv. 219-220). En las imágenes iniciales se alternan y se complementan dos elementos antagónicos: la piedra —que representa la máxima materialidad, peso y concreción— y la luz, elemento etéreo, que carece de cuerpo y forma, pero que posee un gran poder transmutativo. Así, la piedra, símbolo tradicional de la vida estática y perdurable (Chevalier y Gheerbrant, 1986: 830), se transforma en recuerdo revivido al proyectarse en ella la luz del sol (“piedras con sol”, v. 221). De este contacto solar, que en el poema simboliza el tiempo (“este sol de tiempo”, v. 224) se deriva una profunda mutación en la materialidad pétreo, dando lugar a “piedras de tiempo” (v. 223), imagen en la que el tiempo, por lo general concebido como un elemento dinámico, aparece petrificado, esto es, detenido en un instante. Más adelante, el sol-tiempo se proyecta en el tercer elemento fundamental de esta compleja combinatoria: las palabras, a las que ilumina, dando lugar a un “sol de palabras/ que se apaga al nombrarlas” (vv. 228-229), en clara alusión a la poesía. De esta manera, la secuencia “soles, palabras, piedras” (v. 231) forman una triada en la que convergen tiempo, poesía y espacio que casi de inmediato “Arden y se apagan” (v. 230), y en cuya combinación parece estar cifrada la revelación del presente, que permanece “Oculto, inmóvil, intocable”. (v. 234)

Es evidente que este fragmento corresponde a una definición de la poética del poeta maduro, la cual forma parte de la escenografía autorial propuesta en la primera parte del “Nocturno de San Ildefonso”. Por ejemplo, la metáfora “piedras de tiempo” (v. 223) remite a la noción de “presente eterno” con que Octavio Paz caracterizó a la paradójica experiencia temporal de la poesía desde su temprana juventud, cuando se refirió al “presente espiritual que identifica el pasado y el porvenir disolviéndolos, y esa mezcla es el elemento esencial del poeta, su atmósfera propia” (1988: 63)¹¹ propuesto por Novalis.¹² En ese sentido, la señal de “la verdadera poesía” (1988: 163) sería, precisamente, la cristalización de ese presente absoluto.¹³

De todo lo anterior se desprende que en esta tercera parte del “Nocturno de San Ildefonso” se escenifica el diálogo adolescente “entre revolución y revelación” que, pronto, “se había transformado en combate” (Paz, 1994a: 20) cuya solución busca en una síntesis creativa.

¹¹ Me refiero a “‘El mar’ (elegía y esperanza)”, texto de 1939 (Paz, 1988: 163-167).

¹² Paráfrasis del siguiente fragmento de Novalis: “Nada más poético que el recuerdo, por un lado, y el presentimiento o imaginación del futuro, por otro. El presente ordinario vincula ambos polos, limitándolos, dando lugar a una contigüidad por petrificación o cristalización. Pero existe un presente espiritual, vivo, que identifica ambos extremos disolviéndolos, formando con su unión lo que llamamos ambiente del poeta”. (Novalis, 1942: 26-27).

¹³ Esta concepción se mantuvo en textos posteriores en los que Paz elabora su poética, particularmente *El arco y la lira*, cuya primera edición data de 1956, donde señala que el poema es tiempo “siempre presente, un presente potencial” (1972: 188). En *Los hijos del limo*, ensayo publicado en 1974 –mismo año de “Nocturno de San Ildefonso”–, reafirma que la “poesía es el presente [...] Tiempo puro: aleteo de la presencia en el momento de su aparición/desaparición” (1981: 227).

Entre el hacer y el ver,
acción o contemplación,
escogí el acto de palabras:
hacerlas, habitarlas,
dar ojos al lenguaje (vv. 236-240).

Estos versos recrean la escena fundacional con que el adolescente se convirtió en poeta al elegir “el acto de palabras” (v. 238), para dotar “de ojos al lenguaje” (v. 240). Esta elección supuso la renuncia a seguir cualquiera de los caminos antitéticos propuestos entre “hacer y ver” (v. 236) y “acción o contemplación” (v. 237), para tomar una vía intermedia sugerida por el uso de la preposición “entre” como el lugar por excelencia de la poesía, tal como señaló en el ensayo que dedicó a Xavier Villaurrutia,¹⁴ donde definió este espacio como “zona vertiginosa y provisional que se abre entre dos realidades [...] puente colgante sobre el vacío del lenguaje” (Paz, 1994b: 276).

La poesía no es la verdad:
es la resurrección de las presencias,
la historia
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado.
La poesía,
como la historia, se hace;

¹⁴ Se trata del ensayo biográfico *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, publicado en 1978, donde dice: “El *entre* no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro; tampoco es tiempo sino el momento que parpadea entre el antes y el después. El *entre* no está aquí ni es ahora. El *entre* no tiene cuerpo ni substancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas. [...] El *entre* es el pliegue universal. El doblez que, al desdoblarse, revela no la unidad sino la dualidad, no la esencia, sino la contradicción” (Paz, 1994b: 276-277).

la poesía,
como la verdad, se ve.
La poesía:
encarnación
del sol-sobre-las-piedras en un nombre,
disolución
del nombre en un más allá de las piedras (vv. 241-253).

La relación entre poesía e historia aparecen imbricadas de una manera compleja, aunque propone implícitamente la superioridad de la poesía frente a la historia. Si bien poesía e historia comparten el hecho de que ambas “se hace[n]” (v. 246), la poesía es “la resurrección de las presencias” (v. 242) y transfigura la historia en “la verdad del tiempo no fechado” (v. 244).

La poesía,
puente colgante entre historia y verdad,
no es camino hacia esto o aquello:
es ver
la quietud en el movimiento,
el tránsito
en la quietud (vv. 254-260).

La imagen del lenguaje poético como “puente colgante entre historia y verdad” (v. 255) remite al no-lugar de la poesía,¹⁵ pues no se identifica ni con la historia ni con la verdad, sino que permanece en la frontera que las separa y, simultáneamente, las une, haciendo posible la participación de una experiencia reve-

¹⁵ En *Los hijos del limo*, señala: “La poesía es el puente entre el pensamiento utópico y la realidad, el momento de encarnación de la idea. La poesía es la verdadera revolución, la que acabará con la discordia entre historia e idea” (1981: 159).

ción vuelve a ser visible “el cielo comercial de los anuncios” (v. 287) a través de la ventana, detrás de los cuales quedan “apenas visibles, / las constelaciones verdaderas” (vv. 289-290). La luz de la luna —símbolo del principio femenino—, ilumina la habitación, produciendo un evidente contraste con la oscuridad nocturna, dominante en las tres secciones previas del poema, y la voz poética declara que la mujer amada, que duerme a su lado, “También es luna” (v. 300). Esta metáfora introduce un tópico clave en la poética de Paz: la relación analógica entre la mujer y la naturaleza que, en los siguientes versos, manifiesta su carácter acuático, otro símbolo femenino por excelencia.

entre las islas de sus pechos
es un brazo de mar,
su vientre es la laguna (vv. 314-316).

La mujer que sueña y “[f]luye bajo sus ojos cerrados” (v. 305), desempeña una función equiparable a la de la poesía, ya que si bien de manera inconsciente e involuntaria, resulta mediadora de la revelación, pues es “fuente en la noche” (v. 347). La declaración final de la voz poética es significativa: “Yo me fío a su fluir sosegado” (v. 348). Así, la mujer se presenta como una de las vías de acceso a la verdad que, además de ella, es posible vislumbrar a través de la poesía.

Conclusiones

Como se desprende de este análisis de “Nocturno de San Ildefonso”, se pueden identificar dos autofiguras principales, a través de las cuales el autor, Octavio Paz, produce y controla una imagen de sí: la primera se refiere a la representación del poeta maduro como poeta visionario de tradición romántica y

simbolista, a través de la cual Paz —que para entonces es la figura más importante del campo literario mexicano— se posiciona como heredero activo de la tradición de la poesía moderna que inició con el romanticismo alemán e inglés y continuó en el simbolismo francés y las vanguardias de la primera mitad del siglo xx, en especial el surrealismo. Esta afiliación, que ciertamente no significa una recepción pasiva, supone la “persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir” (Paz, 1981: 25) que se manifiestan también en algunas nociones medulares de su concepción poética: entre ellas, la definición de la poesía como vía de acceso a una experiencia revelatoria, como cristalización de un “presente absoluto” capaz de trascender el tiempo histórico y como “puente” entre contrarios. De ahí que la autofiguración que preside y domine el poema entero sea la del “poeta verdadero”, en oposición a otras concepciones poéticas posibles. La segunda autofiguración se refiere a su yo adolescente y el proceso que lo lleva a descubrir y abrazar su vocación por el lenguaje. Así, el joven que se representa como polemista, apasionado por la literatura y la política, debe transitar, como una especie de rito de paso, por una serie de experiencias desafortunadas por la “historia” para descubrir y abrazar su destino en la poesía. En este sentido, se escenifica el pasaje a su auténtica identidad como poeta. Cabe señalar que la imagen que Paz proyecta de su yo pasado aparece subordinada a la autorrepresentación principal, pues predomina el tono crítico del poeta adulto que sanciona y reprueba sus iniciales devaneos ideológicos, al tiempo que construye un relato coherente sobre su identidad literaria y el origen de su propio mito.

En mi opinión, el sentido que adquiere el despliegue de las escenografías autoriales aquí analizadas está determinado por el hecho de que este poema, como varios de los que integran *Vuelta*, constituye una declaración de principios mediante la cual el

poeta se posiciona en el campo literario mexicano, del que había estado ausente –por lo menos físicamente– durante tantos años. En ese sentido, las nociones de “escritor imaginario” y “escenografías autoriales”, acuñadas por José-Luis Díaz, resultan útiles para identificar algunas estrategias utilizadas por Octavio Paz con el propósito de reafirmar la legitimidad y prestigio de su figura autorial, a la vez que brindan una clave interpretativa que arroja nueva luz para los lectores de sus poemas.

Referencias

- Adame, Ángel Gilberto, 2020, *Pasiones, fracturas y rebeliones. Octavio Paz, Pablo Neruda y José Bergamín*, César Arístides (pról.), Taurus, México.
- Amossy, Ruth y Dominique Maingueneau, 2009, “Autour des ‘scénographies auctoriales’: entretien avec José-Luis Díaz auteur de *L’écrivain imaginaire* (2007)”, *Argumentation et Analyse du Discours*, núm. 3, Universidad de Tel Aviv, pp. 1-16.
- Argullol, Rafael, 2006, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Acantilado, Barcelona.
- Cao Martínez, Ramón, 1994, “Imágenes de la historia en la obra poética de Octavio Paz”, en *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 2, La Coruña, Universidade da Coruña, pp. 73-90.
- Béguin, Albert, 1986, *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*, Mónica Mansour (trad.), Fondo de Cultura Económica, México.
- Castañón, Adolfo, 2019, “Apuntes sobre Nocturno de San Ildefonso”. Disponible en: <https://zonaoctaviopaz.com/>

detalle_conversacion/148/apuntes-sobre-nocturno-de-san-ildefonso/

Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant, 1986, *Diccionario de los símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trad.), Herder, Barcelona.

Diaz, José-Luis, 2007, *L'écrivain imaginaire, Scénographies autoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, París.

_____, 2016, "Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'", en Pérez, A. y Torras, M. (comp., ed., y bibliografía), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco/Libros, Madrid, pp. 155-185.

Gimferrer, Pere, 1990, *Lecturas de Octavio Paz*, Anagrama, Barcelona.

Gusdorf, Georges, 1991, "Condiciones y límites de la autobiografía", *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. Extra 29, pp. 9-18.

La Casagnère, Christian, 1985, "Image picturale et image littéraire dans le nocturne romantique. Essai de poétique intertextuelle", *Romantisme*, núm. 49, pp. 47-65.

Maingueneau, Dominique, 2014, "Autor e imagen de autor en el análisis del discurso", en *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, Juan Zapata (comp., trad., intro.), Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, pp. 49-66.

Meizoz, Jérôme, 2007, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Ginebra.

Novalis, 1942, *Fragmentos*, Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo (sel. y trad.), Nueva Cvltvra, México.

Paz, Octavio, 1972, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México.

- _____, 1981, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona.
- _____, 1988, *Primeras letras*, Vuelta, México.
- _____, 1993, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1994a, *Obras completas en edición del autor. 1. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 1994b, *Obras completas en edición del autor. 4. Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 2004, *Obras completas en edición del autor. 12. Obra poética II. (1969-1998)*, Fondo de Cultura Económica, México.
- _____, 2011, “Entrada retrospectiva”. Prólogo al octavo volumen, *El peregrino en su patria. Historia y política de México*, de la primera edición de sus *Obras completas*, en *Por las sendas de la memoria. Prólogos a una obra*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Pérez Fontdevilla, Aina y Meri Torras Francés (comp., ed., y biblio.), 2016, *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Arco/Libros, Madrid.
- Platón, 1986, *Diálogos. Vol. III: Fedón, Banquete, Fedro*, C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Iñigo (trad., intro., y notas), Gredos, Madrid.
- Verani, Hugo, 2013, *Octavio Paz: El poema como caminata*, Fondo de Cultura Económica, México.

Mito y violencia: una aproximación a la novela ecuatoriana *Siete lunas y siete serpientes*

Myth and violence: an approach to the Ecuadorian
novel *Siete Lunas y siete serpientes*

TOMÁS ESTRADA HEVIA
UNIVERSIDAD DE OVIEDO, ESPAÑA
tomasturias@hotmail.com

Resumen: El propósito de este trabajo será el de analizar el sustrato mítico presente en una novela nacida de este contexto, *Siete lunas y siete serpientes* (1970), del escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta. La importancia que el mito adquiere dentro de esta novela es la que suscita el presente estudio. Los diferentes mitos y creencias populares insertados en la narrativa maltiana no responden a una mera sucesión cumulativa de los mismos, sino que son parte fundamental en la significación de toda la obra en su conjunto.

Palabras clave: literatura contemporánea, Ecuador, Demetrio Aguilera-Malta, *Siete lunas y siete serpientes*, violencia, mitos.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze the mythical substratum present in a novel born in this context, *Siete lunas y siete serpientes* (1970), by the Ecuadorian writer Demetrio Aguilera-Malta. The importance that myth acquires in this novel is the subject of the present study. The different myths and popular beliefs inserted in Malti's narrative are not a mere cumulative succession of them,

but are a fundamental part of the significance of the whole work as a whole.

Keywords: Modern literature, Ecuador, Demetrio Aguilera-Malta, *Siete lunas y siete serpientes*, Violence, Myths.

Recibido: 26 de junio de 2022

Aprobado: 7 de octubre de 2022

DOI: 10.15174/rv.vi6i32.695

Los estudios humanísticos han querido ver en América Latina un continente dominado por la ubicuidad de la violencia. El hecho violento se extiende por su historia y ha permanecido muy vinculado a los diferentes sucesos políticos y sociales que han venido aconteciendo hasta nuestros días. La fuerza con la que irrumpe le ha permitido traspasar los márgenes de lo esporádico para acercarse a lo cotidiano y, así, invadir la esfera cultural y artística. Ariel Dorfman (1972: 10) nos recuerda cómo las influencias del naturalismo europeo permitieron ver a través del marco literario la esencia social latinoamericana determinada por el sufrimiento y el abuso del imperialismo. El novelista se convierte, entonces, en cronista de una realidad y de un padecer, teniendo la violencia como eje central de su obra. Y lo esencial, continúa Dorfman, no es analizar el peso de esta temática en la realidad y la literatura sino descifrar las formas concretas en que se presenta. En su conferencia *Lo barroco y lo real maravilloso* (2003), Alejo Carpentier especifica que lo maravilloso no solo emana de lo bello, sino que también lo produce lo terrible. La cabellera de víboras de Medusa, el deforme Vulcano y Prometeo devorado por los buitres también forman parte de lo extraordinario. “Todo lo insólito es maravilloso”

(1955: 80). El autor de *Siete lunas y siete serpientes* comulga con una concepción amplia de la realidad (Fama, 1978: 18):

La realidad es lo que captan mis sentidos, pero también es lo que imagino y lo que sueño. Es decir que, para mí, no hay una oposición entre realismo, surrealismo, realismo mágico o cualquier otra clase de realismo sino que todas estas realidades parciales son partes integrantes de una misma realidad total.

La realidad se torna aquí un entramado complejo donde todo cabe. Dado que esa realidad de la que Carpentier habla también acoge lo violento, no es extraño comprobar cómo el mito se convierte en un vehículo apto para la expresión de esta parte concreta de la realidad. Ya que el propósito de este análisis es dilucidar el modo en que los mitos y la violencia se aúnan en la novela de Aguilera-Malta, me detengo primero en establecer un marco teórico que sostenga mi propuesta.

El mito y la realidad objetiva pueden presentarse como entidades opuestas. Sin embargo, para nuestro autor el realismo convive con lo onírico, lo surrealista y, muy importante, con el realismo mágico –o lo real maravilloso que diría Carpentier–. Este último concepto literario es el que permite el aglutinamiento de lo mítico y lo realista dentro de una misma obra. Lo mítico produjo un enorme atractivo en los escritores americanos del siglo xx, aunque siempre se les ha achacado una natural predisposición hacia lo maravilloso, quizás producida por la extravagante naturaleza y la simbiosis cultural entre lo indígena y las tradiciones mágicas importadas desde África (Ordiz, 1986: 65). El propio Aguilera-Malta alude a una tradición mágico-realista que se hunde en las entrañas de América y encuentra manifestaciones tanto en las letras precolombinas como en las crónicas de los conquistadores fascinados por la búsqueda de

El Dorado. Es tan fuerte su presencia que incluso a veces, dice, lo mítico se impone a cualquier vertiente de realismo (Fama, 1978: 19). El cauce primitivista proveniente de Europa fue asumido por autores como Miguel Ángel Asturias o el mismo Carpentier que, en los años treinta, comienzan a acercarse al modelo mítico-simbólico para crear obras en las que el sustrato legendario americano se fusiona con la tradición judeocristiana. Radica, pues, la esencia maravillosa de América en lo mestizo (Ordiz, 1986: 66). En *Siete lunas y siete serpientes*, se da cuenta de la genealogía mestiza pues por sus páginas transitan mitos indígenas, africanos y cristianos para ofrecer al lector un marco totalizador de la realidad ecuatoriana.

Sin embargo, no es esta la primera incursión del ecuatoriano en el universo cosmogónico, ya lo había hecho en la década del treinta junto a sus compañeros del Grupo de Guayaquil. Una nómina de autores compuesta por los nombres de José de la Cuadra, Demetrio Aguilera-Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara y Alfredo Pareja Díez-Canseco unidos, en palabras de Jorge Icaza, por “una realidad nueva, por un contenido humano, propio, que renacía desde los mitos y desde los símbolos de piedra y de barro del antepasado indígena, por un lado, y desde la sangre aventurera y ecuménica de los conquistadores, por otro” (1966: 211). Los jovencísimos autores publicarán de forma conjunta el libro de relatos *Los que se van* (1930) y en el que cholos, indígenas y negros marginados, víctimas de las injusticias sociales y raciales son sus protagonistas. A pesar de que la intención de los autores sea el realismo y captar un determinado modo de vida, no escapan, en realidad, de los tópicos que sitúan al indígena o mestizo dentro de una personalidad salvaje, incapaz de guiarse por otra cosa que no sean sus impulsos. Los ocho relatos escritos por Aguilera-Malta son: “El cholo que odió la plata”, “El cholo del curito e venao”,

“El cholo de la atacosa”, “El cholo del tibrón”, “El cholo que se vengó”, “El cholo que se fue pa Guayaquil”, “El cholo de las patas e mulas” y “El cholo que se castró”.

El título de cada uno de los cuentos ya le revela al lector quién va a protagonizarlos. El fin perseguido por la narrativa maltiana es el de representar al cholo y su universo, siempre rodeado por una naturaleza exótica de la que se siente parte. El uso del cholo como protagonista de todas sus obras explica su intención de darle voz al miembro de una clase social relegada, pero sus obras no son únicamente páginas de denuncia social pues a su autor, consciente de la función de su oficio, le preocupa más crear una obra artística: “El arte como yo lo entiendo es social pero sobre todas las cosas, arte” (Fama, 1978: 18). Dado que el retrato social también afecta al diálogo, Aguilera-Malta será más proclive que sus compañeros a dejar que sean los propios personajes quienes cuenten su historia a través de un lenguaje regional que no respeta más normas que las de la sonoridad. Los cholos maltianos están unidos por su brutal manera de vivir, especialmente las relaciones amorosas. Dominados por el odio, los celos y la venganza deciden castigar a sus mujeres con la violencia. Sin embargo, estos cholos no siempre responden a una caricatura que los dibuja como seres primarios, sino que la venganza se llega a planear desde la profundidad psicológica. Ese es el caso de “El cholo que se vengó”, un hombre que ante el rechazo de la mujer amada no la castiga con sus propias manos. Cuando se reencuentran, años más tarde, él le revela que su venganza consistió en permitir que ella se fuera con el que sería su marido aun sabiendo que la maltrataría. “Yo conocía a Andrés. Sabía que con él solo te esperaban er palo y la miseria. Así que er sería mejor quien me vengaría...” (1980: 49).

Otras veces, son víctimas de la ambición desmedida por el dinero como ocurre en “El cholo que odió la plata”. En este

relato la amistad entre dos cholos acaba destruyéndose debido al dinero. La idea que se transmite al inicio del relato es que el dinero es un producto extraño a los cholos, algo traído por los blancos. Guayamabe le dice a su amigo Bachón: “Los blancos son unos desgraciaos [...] Los blancos me quitaron todo” (1980: 11). Aguilera-Malta cultiva la imagen de un cholo inocente e ingenuo sometido al poder extranjero. Pero la actitud que Guayamabe juzga en los blancos acaba siendo practicada por su amigo Bachón, quien hará lo que haga falta por conseguir más dinero. El cholo cede ante el atractivo del poder, algo que Guayamabe no puede soportar y decide vengarse pues: “La plata esgracia a los hombres...” (1980: 12).

También podemos encontrar en “El cholo del tibrón” antecedentes de una técnica muy usada en *Siete lunas y siete serpientes*, la metamorfosis del personaje en un animal. A diferencia de lo que ocurre en la novela, al lector no se le muestra una metamorfosis clara del cholo. Su ira y sed de venganza, al ver a su mujer con otro hombre, llevan al protagonista de “El cholo del tibrón” a asumir las características salvajes de un animal. Finalmente, una fuerza superior a él parece llamarlo desde el agua para acabar hundiéndose ante la mirada de su mujer que dice: “Er tibrón... er tibrón...” (1980: 32).

Esta convivencia natural entre mito y realidad puede hallar su explicación en la noción que Mircea Eliade tenía del mito. Para el autor de *Mito y realidad* (1991), el mito cosmogónico es una realidad verdadera en tanto que se propone explicar el origen del mundo y este se encuentra ahí para demostrarlo. Del mismo modo que el mito sobre el origen de la muerte encuentra su justificación en la real mortalidad. Aunque en la novelística sea tratado como un elemento más de la realidad, esta no se adecúa perfectamente al concepto que en Europa tenemos de la cronología. ¿En qué época ocurren los mitos? Tienen lugar

en el llamado “tiempo mítico”. En su análisis sobre el tiempo en *Pedro Páramo*, Coddou aclara que el tiempo novelesco no es cronológico, no se puede medir (citado en Correa, 1992: 334). Es un tiempo detenido vivido desde la conciencia y la subjetividad, algo que no contempla la concepción europea. Pero esta estructura mítica no tiene como única función detener la trama novelesca y al lector en una cronología inmutable, sino que debe producir una sensación de caos. La propia disposición estructural de *Siete lunas y siete serpientes*, con sus treinta y tres capítulos –nótese la influencia del cristianismo en este número– conectados de un modo aparentemente ilógico pues no siguen la línea secuencial, los saltos entre el pasado y el presente, la omnipresencia del narrador que, tan pronto se cuela en la conciencia de los personajes para darnos la visión que ellos tienen del mundo, como se convierte en una segunda persona, la aparición de fantasmas, un narrador que cambia de idioma y la deconstrucción del lenguaje invocan el caos en que viven los personajes. Los mitos tuvieron lugar antes del logos y la racionalidad. Tanto la atemporalidad como la narración en espiral amplifican el sentido simbólico de la violencia asentando la novela en el mundo mítico. La narración en espiral concibe la violencia como generadora de sí misma. La violencia produce más violencia. Al sumir la trama en la atemporalidad se consigue proyectar la violencia ejercida a toda la eternidad americana. Salirse de la omnipresencia de la violencia y comenzar una nueva era se vuelve algo imposible (García, 2013: 359-361). El final de la novela maltiana, donde por fin iban a batirse las fuerzas del Bien y del Mal, queda inconcluso. El narrador únicamente nos acerca hasta los preparativos de la batalla. Optar por un final abierto e indeterminado viene motivado, precisamente, por la espiral de la que antes hablaba. Se deja la puerta

abierta para que la violencia vuelva a empezar pues el héroe jamás libra su batalla.

La inclusión de mitos y hechos sobrenaturales entronca con el cauce indigenista de la literatura hispanoamericana. Prestar atención a la población de origen prehispánico supone el retorno a lo primitivo y previo a la europeización. Ya de por sí, el mito implica un acto que ha tenido lugar “en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos” (Eliade, 1991: 6). Ambos elementos tienen lugar en la novela de este análisis cuyos personajes viven en Santorontón, “un lugar donde las cosas empiezan a inventarse” (356). Este mundo legendario bien recuerda al tiempo de los comienzos de Eliade o al Macondo de *Cien años de soledad*.

Como mostraré en el siguiente análisis, los personajes de *Siete lunas y siete serpientes* personifican los mitos asumiendo, así, todo tipo de cualidades sobrenaturales y divinas gracias a las teorías del realismo mágico. Del mismo modo, asumirán también la violencia intrínseca en la ontología cosmogónica provocada, en estos casos, por los sentimientos más viscerales, como la pasión sexual y la venganza. La metodología que se seguirá está guiada por la selección de una serie de fragmentos extraídos de la novela y que han de considerarse relevantes tanto por el peso con el que cuentan dentro de la obra como la claridad con que los mitos se despliegan en ellas. Dichas escenas serán analizadas tanto desde el punto de vista literario —es decir, en función del papel que cumplen dentro del entramado narrativo— como desde una perspectiva mitológica, tratando de desentrañar su significación cosmogónica.

La mujer, la luna y la serpiente

En la escena que da inicio a la novela, Dominga duerme en su petate bajo el toldo. Pronto advierte la presencia de dos tin-tines (duendes selváticos de la mitología montubia) que han venido a dejarla embarazada. Se dan cuenta de que solo uno puede llevar a cabo la faena así que dan inicio al ritual decisorio. Como dos guardias, desenvainan sus penes para golpearse con ellos mutuamente. Uno de los duendes resbala, ocasión que el otro aprovecha para machacarle la cabeza (siempre con el pene) a golpes hasta matarlo. El camino estaba ya libre para este ser que solo debía abalanzarse sobre Dominga y penetrarla. El conato sexual se verá interrumpido por la aparición de otro actante: la X-Rabo-de-Hueso, una víbora que, ante la presencia de un competidor, inicia una batalla que pasa primero por enroscarse en torno al miembro del duende y luego clavarle sus colmillos, haciéndolo huir y finalmente morir entre los árboles. La serpiente no es la salvadora de Dominga sino una continuadora más de esta escena sexual que se extiende a lo largo de cinco páginas. Con una Dominga tumbada y paralizada, la víbora pudo restregarse por su cuerpo en una especie de violación zoofílica. Lo que seguramente no esperaba el animal era que su presa iba a estrangularla con sus propias manos. El episodio finaliza con el entierro de la serpiente bajo la luna.

El título de este apartado incluye tres personajes que, como veremos, representan cada uno de ellos diferentes mitos que he decidido agrupar como un todo. Tal decisión la motiva un intento por comprender la estructura cosmogónica de manera sintética. La mente arcaica no percibió, según Eliade (1974: 191), la experiencia de un modo analítico o acumulativo, disociando las virtudes y poderes atribuidos a un determinado elemento del resto, sino encajándolos en el puzle mitológico.

La significación del rito arcaico se define al ponerla en relación con otros símbolos. Por tanto, sería erróneo y simplista tratar de comprender la huella mítica presente en los tres elementos del título como entidades ajenas las unas de las otras, capaces de construir su identidad únicamente por sí mismas. Veremos que, aunque relacionadas, la luna es el elemento “superior” que lo conecta todo y lo rellena de significado. La mujer y la serpiente tienen significación propia, pero a su vez son valorizadas por la luna y se convierten en epifanías del astro.

Comienzo el análisis con una descripción de la luna en tanto que símbolo mitológico para luego hablar de las relaciones que mantiene con la escena antes resumida y con la obra en su conjunto. Mircea Eliade (1974: 188) explica que la luna “está sujeta a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte”. La constante evolución y retorno a su forma inicial la convierten en el astro regidor de los ritmos vitales. La experiencia primitiva descubrió el ritmo lunar y lo vinculó a todo tipo de fenómenos como la agricultura, la lluvia, el movimiento de las aguas o la menstruación femenina. El hombre comienza a urdir todo un entramado de relaciones, analogías y leyes naturales que le dan consistencia y heterogeneidad. Pero en la luna se arraciman otras valencias igualmente significativas. Cirlot, en su explicación simbólica del astro, recuerda el carácter pasivo que se la ha venido atribuyendo (1992: 284). Esto se debe a que determinadas culturas la consideran una duplicación del sol, astro rey y activo, identificado con el hombre. Su carácter duplicativo, no de existencia propia sino en relación a algo superior, hizo que automáticamente pasara a ser un símbolo femenino. La feminidad atribuida, además de sustentarse sobre el control que ejerce la luna sobre los ciclos menstruales, guarda estrecha relación con la concepción del astro como símbolo de la fertilidad. Esta nueva idea alimenta las relaciones entre el tiempo y la luna. Es

el constante renacer, la vida que resurge inagotablemente. Pero el vínculo entre la luna y la fertilidad, dice Eliade, se vuelve complejo al aparecer otras entidades simbólicas como la tierra (veremos luego su significación) o animales (1974: 198). Algunos animales son epifanías de la luna y pueden evocar el renacer, la fertilidad o ambas. El último caso es, precisamente, el de la serpiente.

La serpiente ha venido adquiriendo numerosas connotaciones, pero todas ellas se dirigen hacia la misma máxima: la serpiente se regenera y ello la convierte en un símbolo selénico. Al hacerlo, asume las características dadas a la luna, siendo, entonces, representación de la fertilidad. La serpiente no se define a través de la luna, es la luna misma. Además, la serpiente posee un carácter fálico que confirma el maridaje con la luna y del que se extrae la implicación de lo sexual.

Lo que queda claro es cómo el polisimbolismo lunar puede presentarse a través de distintas formas, personificaciones y analogías. Entre algunas culturas se extendió la creencia de que la luna fue el primer marido de la mujer y en el entorno rabínico la menstruación femenina es debida a las relaciones sexuales que mantuvo Eva con la serpiente del Paraíso (Eliade, 1974: 200). La realidad precolombina también fue campo fértil para este tipo de creencias. Así lo explica Gloria Anzaldúa al hablar de la serpiente (*Coatl*) en *La frontera* (1987: 79):

Los olmecas asociaban la condición femenina con la boca de la Serpiente, que estaba protegida por filas de dientes peligrosos, una especie de vagina dentada. Lo consideraban el lugar más sagrado de la tierra, un lugar de refugio, el útero creativo del que nacían todas las cosas y al que todas ellas retornaban.

Las explicaciones antropológicas aportadas por Cirlot, Eliade y Anzaldúa son perfectamente aplicables al mundo recreado en la novela de Aguilera-Malta. Las aportaciones de Lévi-Strauss al campo de la mitología han permitido comprobar que los sistemas cosmogónicos se reducen a dicotomías a partir de las cuales se engendran nuevas creaciones. Su significación, dice el autor al igual que Eliade, se define gracias a la posición que el mito en cuestión ocupa dentro del sistema. Esto explicaría una organización común que, a su vez, permite el mensaje común (Gómez, 1976). El cosmos descrito por Aguilera-Malta reproduce el mismo cosmos del que hablan los autores antes citados.

Paso a centrarme en el personaje femenino. Teniendo en cuenta el influjo producido por el astro y la esencia sexual tanto del simbolismo cosmogónico como el de la propia escena, la Dominga de *Siete lunas y siete serpientes* encuentra su eco en las mujeres “alunadas” del folklore. Recuerda Cirlot la creencia groenlandesa que impedía a las mujeres contemplar durante demasiado tiempo la luna porque las induciría a practicar orgías (1992: 284). Pero tampoco hay que olvidar el sustrato judeocristiano subyacente en la obra. La óptica bíblica también puede aportar nuevas interpretaciones al respecto. Ya en su nombre hallamos un ambivalente juego de palabras que remite al “domingo”, el “dies Dominica” o “día del Señor”. La reminiscencia religiosa se vuelve un plano consustancial al personaje femenino. Sin embargo, es igualmente remarcable la connotación que despierta el hipocorístico usado por su padre para referirse a ella. “Minga” puede, en caso de que adoptemos una perspectiva centrada en lo erótico, conducirnos hacia una evocación del pene que, dado el fuerte carácter sexual de la escena en la que el narrador omnisciente presenta al personaje y las connotaciones, igualmente sexuales, promovidas por el hipocorístico de otros personajes, no resulta exagerado.

Volviendo al plano judeocristiano, Dominga puede ser interpretada como la Eva del Paraíso. El personaje femenino (adolescente) encarna la figura de una virgen en su despertar sexual. La pulsión sexual se figura a través de los duendes y la víbora que la visitan para introducirla en el mundo del sexo. La serpiente, como vimos antes, es un símbolo de la fecundidad y de la dualidad masculino-femenino, pero el relato bíblico la prefiere representar como una materialización de la tentación (negativo), embaucadora de la pureza (positivo) encarnada por Eva o Dominga. La diferencia entre ambas es que la primera cede a la tentación mientras que el personaje de Aguilera-Malta la destruye. La sexualidad es rechazada por el personaje femenino, aparece como una amenaza. De hecho, el ritual no dejará de repetirse y seguirá produciéndose hasta que ella se case. El matrimonio la libraré, o al menos eso cree su padre, de la lascivia.

Una vez visto el sedimento mitológico presente en la luna, la serpiente y la mujer, la siguiente pregunta debería ser qué pretende recrear el autor con esta escena y qué sentido cobra dentro de la obra y del mensaje que se quiere transmitir. Primero, el mito nos sitúa en el tiempo mítico, *in illo tempore*, el momento en que el mundo comienza a crearse hasta nacer lo que hoy conocemos como tal. La escena analizada fue colocada por su autor en el primer capítulo de la novela. No debiéramos desdeñar la posibilidad de que esta decisión orgánica encierre una intención por convertir la escena en ese inicio mítico de la existencia humana ya que en Santorontón las cosas aún empiezan a inventarse. Otra cuestión mitológica reafirma esta teoría. Tras matar a la serpiente, Dominga sale de la cabaña y, en mitad de la selva, hace un hoyo en el suelo para enterrar allí al ofidio. Quizás Dominga sea algo más que una Eva, quizás quiera representar a una diosa. La tierra (*Magna Mater, Terra Mater*) es un símbolo igualmente identificado con la luna y sus virtudes

en cuanto a la fertilidad y fecundidad. La luna puede ser hermanada con la tierra considerándola matriz de los seres vivos. Dominga entierra a la serpiente en la tierra y este rito debe ser repetido durante siete lunas. La capacidad para la fecundidad y la regeneración tanto de la luna como de la tierra permiten que la serpiente vuelva a aparecer cada noche. La serpiente participa de este simbolismo y ello explica su habitual presencia iconográfica en los ritos de las grandes diosas dedicados a la fertilidad. La serpiente aúna los componentes lunar y telúrico. Lo mismo ocurre con las grandes diosas que, al adentrarse en lo telúrico se vuelven también divinidades funerarias (la serpiente se contagia de este hecho para convertirse en símbolo de los muertos) (Eliade, 1974: 203). Dominga inicia su ritual cada noche bajo el poder de la luna y lo finaliza entregando su víctima a la Madre Tierra para que pueda regenerarse. Recordemos las palabras de Anzaldúa sobre la analogía entre la vagina y la boca de la serpiente entendida como ese lugar del que “nacían todas las cosas y al que todas ellas retornaban”. El carácter regenerativo de todas estas entidades también hizo que figuraran como parte de los ritos de iniciación (Eliade, 1974: 203). El componente sexual se torna pertinente al pensar en Dominga como una joven que comienza a iniciarse en el universo de lo carnal y debe pasar por su particular ritual.

Si, por otro lado, ponemos en relación la regeneración con la idea de una violencia omnipresente en América, se extrae la conclusión de que Aguilera-Malta, al colocar esta escena al principio del relato, quiso expresar que la violencia implícita en ella puede reproducirse, repetirse en una espiral sin fin. En un continente tan unido a lo mágico y lo telúrico la violencia encuentra la fuente de la vida y, como la serpiente, siempre vuelve.

Los tin-tines

El otro personaje que interviene en la escena antes discutida es el tin-tin. En este caso son dos los que aparecen y se cuelan en la cabaña de Dominga para dejarla embarazada. El origen de este duende se hunde en el imaginario precolombino. Aunque en la novela el narrador omnisciente lo describa con la apariencia de física de un duende con rasgos humanos masculinos, esta imagen no siempre se representó así en los pueblos andinos. Originalmente era un dios que recibía el nombre de “Tin” y tenía forma animal, más concretamente, la de un murciélago. Este ser zoomórfico y noctámbulo era el dios de la fecundidad puesto que se colaba en casa de las mujeres para dejarlas embarazadas. La conciencia andina no esperaba del acto sexual la llegada del embarazo, sino que debía producirse la visita del murciélago (Pérez, 1988), algo así como la cigüeña del ámbito cultural europeo o la serpiente portadora de bebés de Guatemala (Eliade, 1974: 201). Como explica Lévi-Strauss, los mitos evolucionan, se transforman y engendran otros mitos y variantes. En otras regiones de Ecuador, el mismo personaje recibe el nombre de “chuzalongo”. Una leyenda cuenta que el chuzalongo es hijo de urcu-yaya y urcu-mama (espíritus del cerro). Esta última leyenda nos devuelve a lo telúrico y al tiempo mítico. Urcu-mama o mamahuca son el espíritu femenino del cerro, de la tierra, de la naturaleza en su conjunto. Simboliza la naturaleza frente a la vida social y ello implica simbolizar el pasado (Gutiérrez, 2003: 355). El chuzalongo, al igual que los tin-tines de la novela, arrastra su enorme pene y es fruto de una relación incestuosa. Acecha a las mujeres solitarias para violarlas como sucede con Dominga en la novela. Si aplicamos de nuevo la perspectiva de Eliade sobre las epifanías y la asunción que hacen los símbolos de las virtudes de los otros símbolos con los que

interactúan, podemos ver a Dominga como una representación de la Madre Tierra o de mamahuaca a la que su hijo, el tin-tin, va a intentar dejar embarazada. El ser que en su día fue fruto del incesto cae en su propia relación incestuosa. Puede ser entendido este momento como el intento por engendrar el primer humano en el pasado mítico.

Hay un aspecto que no debemos dejar de lado: el exceso cruel que conllevan los mitos. Ya he explicado la constante presencia de la violencia en el relato americano que, en la novela maltiana, ha optado por expresarse a través del mito. Más allá de la propia escena narrada, un conato de violación, el narrador utiliza una serie de recursos lingüísticos que afianzan una atmósfera agresiva. Los duendes se dan cuenta de que solo uno de ellos puede mantener relaciones sexuales con Dominga así que debe ser la pelea quien decida. El narrador en tercera persona no se sitúa detrás del objetivismo, sino que participa de la narración comentando lo que ve, algo que va más allá de la narración objetiva, y dirige la secuencia hacia un tono arrebatado:

Se golpearon con los miembros viriles. Esgrima inverosímil, los cruzaron previamente. En saludo imprevisto. Breves segundos se estudiaron. El uno al otro. Después, separaron esas armas absurdas. Con rapidez vertiginosa, las usaron. Como si cada uno de sus bálanos se convirtiera en el extremo grueso de una cachiporra. En el silencio absorto de la noche, al impactarse, la carne endurecida sonaba con chasquidos de cuero curtido (77).

Describe así la pelea entre los incubos. Comentarios como “esgrima inverosímil” o “armas absurdas” son seña de un narrador-espectador que juzga lo que ve. Lo importante aquí es ver en qué términos se plantea el rito sexual. Antes de llevarse

a cabo debe haber una pelea que acabará en muerte. Además, el pene excede las funciones biológicas propias para asimilar las características de un arma. Esta batalla y la especificación que también hará el narrador sobre la desnudez de ambos persiguen enriquecer el mundo que la narrativa primitivista quiere dibujar, un mundo anclado en el caos donde sus personajes actúan como seres primitivos, salvajes, como animales. El primitivismo¹ y la animalización se ven, de igual modo, en la concepción que el narrador hace de los tin-tines a través de expresiones como las siguientes: “Hechos solo de nervios, músculo y sexo” (76) y “¿Le pasaría [el Tin-Tin a Dominga] las rasposas manos por el cuerpo? ¿Utilizaría los labios de ventosa al recorrer su piel, centímetro a centímetro?” (77). El sexo no se describe desde la perspectiva romántica. Ni siquiera, casi, desde una perspectiva humana. El macho debe demostrar su fuerza y por tanto su poder. El ganador “lanzó un extraño grito gutural” (78). Ese grito ancestral es una muestra más de su fuerza, como el soldado de una tribu que antes de la batalla entona sus profundos gritos

¹ El concepto de lo “primitivo” es, indudablemente, ambiguo y ha ido evolucionando y desarrollándose con complejidad. Para comprender mejor su función en la obra y su relación con el realismo mágico, debemos ver lo “moderno” como una idea asumida por Europa y, desde la conquista, opuesta a América como un continente ajeno al progreso. El realismo mágico, que explota la singularidad de la naturaleza americana, aprovechó ese determinismo geográfico para unir lo primitivo con lo mágico. Del mestizaje y choque del mundo moderno y antiguo o como escribió Carpentier “América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo xx, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos” (1981: 105-6), nace una simbiosis cultural que mezcla lo indio, lo negro y lo europeo tal y como puede verse en la novela aquí estudiada. Además, con el fin de enfatizar la barbarie americana, Aguilera Malta opta por un cauce primitivista que expone a sus personajes a una total crueldad y falta de racionalidad.

para asustar al adversario o se golpea el pecho. Son animales preparados para la cópula y deben luchar por su hembra.

Referirse al duende como el “preñador” (van a llevar a cabo la tarea más primaria y razón única por la que los animales mantienen relaciones: preñar) y describir el miedo de Dominga a la penetración de este modo: “El experimentar –como un mache-tazo ardiente– el empuje del espeque de carne contra sí misma” (77), continúa por la misma línea de violencia. Son numerosas las expresiones del narrador que aluden a la penetración y al miedo y parálisis del personaje femenino: “El dolor. El pánico. La desesperación de sufrir el desgarramiento de sus partes íntimas. El frotamiento vertiginoso del pequeño monstruo” (77), “Éste [...] se le iría enredando en su interior” (77), “Tiritaba de miedo y angustia [...] Experimentaba la sensación de cien lazos potentes anudándola al suelo” (77), “Tenía la impresión de que se estaba convirtiendo en una estatua” (80).

Las expresiones de dolor, formas verbales que indican parálisis, metáforas sobre el pene evocadoras de un acto doloroso demuestran que el plano lingüístico se vuelve permeable ante una violencia que actúa desde el espectro mitológico. La violencia atrapa a los personajes, atrapa también el discurso del narrador y la estructura de la novela para, finalmente, atrapar al lector y contagiarlo. La espiral de la violencia impide que salgamos de ella y Eliade (1991: 47), citando a Jensen, afirma el binomio procreación-muerte: “las ceremonias de pubertad recuerdan el hecho de que la capacidad de procrear, para los hombres, deriva del primer asesinato mítico e iluminan asimismo el hecho de que la mortalidad es inseparable de la procreación”.

El caimán

En la siguiente escena, que inicia el capítulo seis, el deseo de Candelario Mariscal es poder mantener relaciones sexuales con Josefa Quindales. Ante la negativa constante de esta, Candelario decide asaltar su casa en mitad de la noche y entrar a violarla. Lo que descubrirá es que la joven no está así que decide matar a sus padres en una terrible sangría y asaltar sexualmente a su hermana pequeña.

Para entender mejor lo que representa el personaje masculino en esta escena es conveniente señalar la información que, como lectores, se nos ha venido dando en boca del narrador y los personajes sobre él. La trama principal de la obra es la sempiterna lucha entre las fuerzas del Bien y las del Mal, lo cual hace indefectible la presencia de un ser maligno superior a los mortales. Este personaje, que podemos entender como el Diablo, va adquiriendo varios nombres en función del personaje que decida tener el valor de nombrarlo. Lo que también podemos comprobar es que este ser nunca se presenta en su forma natural, sino que lo hace a través del cuerpo de los personajes. Los demonios, en el imaginario cosmogónico, suelen adoptar todo tipo de formas a la hora de aparecer ante los mortales. Ahí están las crónicas que relatan las transformaciones de los dioses griegos o la adopción de formas humanas tanto de íncubos como de súcubos para seducir a sus víctimas. Debido a un origen incierto y a su maldad, Candelario Mariscal será objeto de numerosas supersticiones que lo convierten en hijo de El Coludo² o incluso en él mismo.

² Este es el apodo que más veces se repite en la obra para referirse al representante del Mal. El DRAE lo recoge como un localismo extendido por múltiples países de América Latina. El significado de “diablo” corresponde únicamente a Perú, Nicaragua y El Salvador. En el resto de países, incluido

En escenas anteriores, el narrador omnisciente se adentra en la mente de Candelario Mariscal y nos muestra el modo en que ve a Josefa,³ un modo muy distinto del visto en este capítulo, algo más cercano a una idea romántica del acto sexual. Hasta aquí, Candelario Mariscal ha sido descrito como un hombre, pero cuando la ira lo consume tiene la capacidad de transformarse en caimán. Es cierto que, en escenas anteriores, relatando un episodio violento, el narrador dice lo siguiente: “Abrirse paso entre todos tiburón hambriento” (111). No hay coma ni ningún elemento comparativo. “Tiburón hambriento” se introduce con naturalidad, sin elementos lingüísticos que lo limiten o expliquen. No queda claro si es una metáfora, una comparación o una realidad zomórfica. Las fronteras entre lo humano y lo animal comienzan a borrarse y será un fenómeno que, a medida que avance la obra, irá cobrando fuerza. El personaje masculino parece querer controlar sus impulsos agresivos, pero hay cierto determinismo sobre él —no hay que olvidar las influencias que la novela naturalista de Zola ejerció sobre Aguilera-Malta y el resto de escritores guayaquileños— que le hace moverse entre el fatalismo ontológico y el intento por superarlo. Finalmente, cuando no lo soporta más, se transformará por completo en un caimán. Son abundantes las representaciones iconográficas de dioses y divinidades en cuya

Ecuador, hace referencia a un “rabudo” u hombre con el pene muy grande. Ya pudimos comprobar con el nombre “Dominga” la ambivalente significación que pueden adquirir los nombres en la novela. La dualidad le permite al narrador hacer referencia a dos realidades que se conjugan en una misma persona; en este caso se fusiona el demonio con un hombre definido a través del modo en que mantiene relaciones sexuales.

³Tanto los personajes como el narrador prefieren denominarla por el hipocorístico de Josefa en Ecuador: Chepa. De nuevo nos encontramos ante un caso en que el nombre significa algo más. Es el modo vulgar de referirse al órgano sexual femenino. La condición del personaje femenino queda sexualizada gracias a su nombre.

fisonomía se mezclan formas animales con formas humanas. El tiempo mítico de los comienzos, cuando aún imperaba el caos y como en Santorontón las cosas se estaban inventando, las formas no estaban perfectamente definidas.

En toda América, el caimán ha sido considerado un animal sagrado estrechamente vinculado con el origen del mundo. Es muy común encontrar iconografías en las que se representa el universo con la forma de un caimán, como en el Obelisco Tello. El caimán flota sobre el mar y, así, su cuerpo se divide entre el cielo y el inframundo. La boca dentada del animal vendría a simbolizar la entrada al mundo de los muertos. Su identidad aúna la trinidad cielo-tierra-inframundo. Es el señor de la vida y de la muerte (Gutiérrez, 2003: 312). Si recordamos la capacidad cíclica y regeneradora de luna, expresada también a través de animales como el caracol que aparece y desaparece en su concha o el oso que aparece y desaparece con la hibernación (Eliade, 1974: 198), el caimán, en tanto que anfibio, también absorbe esta virtud. Su cuerpo, entre la tierra y el agua, aparece y desaparece a su antojo (Eliade habla de la rana). Las virtudes selénicas y su vinculación atribuida por los pueblos amerindios con el origen de la vida, convierten al caimán en un ser capaz de regenerarse y regenerar todo lo que le rodea. Por otro lado, Cirlot le añade un simbolismo caracterizado por dos factores: su agresividad implica furia y maldad, y por otro lado, su pertenencia a los mundos acuático y terrestre le sirve como emblema de la fecundidad y la lujuria (1992: 135). Tanto la ira como la lujuria se expresan en el personaje de Candelario. El mito sirve aquí al narrador (y por extensión al autor) para expresar una actitud humana concreta. Las implicaciones extraídas del simbolismo del caimán cimientan las peculiaridades ontológicas del protagonista. Ahora bien, hemos visto cómo este animal forma parte de la capacidad regeneradora de la luna al igual que

la serpiente de la primera escena. Teniendo esto en cuenta, de la violencia implícita –tanto en esta escena como en la novela en su conjunto– y la idea de una espiral de violencia americana puede extraerse la conclusión de que el caimán actúa también como regenerador de esa violencia, hace circular la espiral. La identidad americana puede verse expresada en la complejidad coyuntural y personal del personaje masculino. Pretende frenar sus impulsos violentos, pero estos son más fuertes que él y lo devoran. Cuando la violencia se manifiesta, el caimán (símbolo regenerador) aparece al igual que América incapaz de librarse de una violencia ínsita.

Al igual que en la escena antes analizada, el mundo verbal creado por el narrador omnisciente se empapa del código violento. El narrador introduce así la escena: “La noche de los Quindales llovía lujuria en el mar y en la montaña. El multimillón de ojos zoomórficos tejía metáforas de fósforo. Clavados en los nervios verde-sepia, presentían la llegada” (129). El componente telúrico parece algo imprescindible. La lujuria llueve sobre el mar y la montaña, hay una unión de los dos elementos al igual que en el simbolismo del cocodrilo. La naturaleza está expectante y la voz narradora, para dar cuenta de toda la vida selvática crea el término “multimillón”, como si el lenguaje ordinario no le fuera suficiente para expresar el sinfín de seres que contemplan la escena. La naturaleza ya no es únicamente un contexto o una situación geográfica, es también un personaje que contempla y aguarda. Para expresar aquello ante lo que se encuentra, el narrador debe recurrir a la combinación de términos concretos que le permitan nombrar una realidad más amplia. Ese es el caso de “verde-sepia”, dos términos que se unen como una realidad abarcadora. Llega un momento en que el narrador estira el lenguaje hasta el límite:

Caymantapachaca. El agua de encrespa. Caymantapachaca manajaycapi. La sangre se enciende. Caymantapachaca manajaycapi canta. El puñal en las fauces. Caymantapachaca manajaycapi canta tigrashpa ricuhuashachu.⁴ El puñal de marfil –Redoma del viento. Remolino del iris. Imanes del sexo. –La lengua de vidrio. La sangre de humo. La voz de metal. Candelario. Candela-río. Mar-iscal. Candela-río. Candela-mar. –Fuego-agua. Sexo-sangre. Hombre-saurio. Candela-río-mar. Tatuajes rútilos. En los ojos: la Chepa desnuda. En la boca: las fauces hirvientes. La ruta al infierno. La fuente del mal. –Puñal en las garras. Colmillos y sexo. Puñal de marfil, de acero y coral. Caymantapachaca manajaycapi canta tigrashpa ricuhuashachu. De hoy en adelante, jamás volveré el rostro para verte (129).

La asociación de elementos y su yuxtaposición configuran una realidad compleja, casi mágica. Lo que viene a simbolizar es la metamorfosis de Candelario. Este proceso se da por pasos y la narración marca el compás. Un caso que lo demuestra es la primera expresión en quichua⁵ a la que, poco a poco, se le van sumando otras hasta formar una oración con sentido propio. Todo el conjunto está formado por retazos de un cuadro fragmentado

⁴ En quichua: De hoy en adelante, sin pena, jamás volveré el rostro para verte.

⁵ El uso del quichua no es algo nuevo en la narrativa maltiana ni en la americana. En sus primeros relatos de los años treinta, un Aguilera-Malta (junto al resto de escritores del Grupo de Guayaquil) mucho más preocupado por captar la realidad social de su Ecuador natal, mezcló con el castellano términos de la lengua indígena. También lo hizo en su novela posterior *Don Goyo*. Un autor preocupado también por ser fiel a la realidad circundante fue José María Arguedas quien se preguntaba: “¿Cómo describir esas aldeas, pueblos y campos; en qué idioma narrar su apacible y a la vez inquietante vida? ¿En castellano? ¿Después de haberlo aprendido, amado y vivido a través del dulce y palpitante quechua?” (2009: 156).

que acaba componiendo la transformación del personaje. Entre las varias razones que pueden explicar el recurso expresivo del quichua aparecen la tónica primitivista, que permite la conexión del personaje con sus orígenes y lo prístino, y la tradición popular de raigambre europea que hacía hablar a los poseídos por un demonio en latín. El mundo en el que Candelario está inserto no tiene como lengua vernácula el latín sino el quichua.

El nombre “Candelario” se descompone para crear una realidad totalizadora. Él es el río y la candela, el fuego, como también es un hombre-saurio, mitad hombre mitad reptil. También es fuego y agua, sexo y sangre. Todos los elementos son complementarios, miembros de un mismo ser. Su lengua, contagiada de la violencia, es de “vidrio”. Las fauces, el puñal, los colmillos, las garras apuntan hacia la misma dirección. El narrador hace, como la creencia indígena, una analogía entre su boca y la “ruta al infierno”. El sexo y la sangre se fusionan en una misma entidad. La vida y la procreación son unidas por la voz narradora a la sangre. El caimán es el señor de la vida y también el de la muerte. Su identidad totalizadora se extiende y abarca toda la existencia. El narrador ha creado un mundo verbal que ensancha y consolida la violencia portada por los mitos y sus personajes.

Hemos podido adentrarnos, o al menos acercarnos, a la figura de un autor que, a pesar de su calidad estética, no goza de una posición de privilegio en la nómina de representantes del realismo mágico. No por ello deja de ser interesante tratar de comprender la narrativa del ecuatoriano.

Las experiencias vitales fueron enriqueciendo la imaginación de Aguilera-Malta hasta conseguir crear un corpus literario de novelas y cuentos que despierta arraigado en la realidad social, entremezclado con el estrato más descarnado. La hostilidad de la que sus personajes emergen los enfrenta unos con otros e incluso contra sí mismos puesto que son incapaces de encontrar

acomodo entre las vicisitudes del amor y del odio. La clave del conflicto ontológico viene originada por las cadenas de un determinismo impuesto del que es imposible escapar. Los personajes maltianos están hundidos en su propio abismo, condenados al dolor y la sangre que ellos mismos son incapaces de dejar de producir. La voz narradora no participa de los conflictos de los cuentos, son los personajes quienes cuentan y demuestran el fatal sino de sus vidas. Nicasio Yagual, del relato “El cholo que se castró”, es el ejemplo paradigmático del determinismo. Dedicó su vida a violar mujeres y debe huir de pueblo en pueblo para que no le alcancen los machetes de los hombres que quieren matarlo, pero es imposible, el destino, en forma de mujer, se presenta ante él y lo conduce al humillante suicidio. A Nicasio le perseguía su pasado para llevárselo consigo a la muerte.

Aguilera-Malta creía que sus primeros cuentos respondían a la tendencia literaria del realismo social interesado en captar la esencia del ambiente y de sus gentes, en reflejar la vida a la que estas se enfrentaban. Sin embargo, a pesar de lo que su autor pudiera creer, debemos pensar en si aquella era realmente la vida choluna y en qué modo ha sido representada en los trabajos citados. Los personajes de Aguilera-Malta no se enfrentan a la opresión ejercida por una entidad superior ni se estrellan contra el mundo exterior. Sus conflictos nacen y mueren en sus propias relaciones, en el íntimo mundo que el autor quiso retratar dominado por el salvajismo y el sexo violento. El realismo maltiano sigue la estela primitivista que concibe al indígena atrapado en sus impulsos primarios y el telurismo. Sus cholos, dice en “El cholo que odió la plata” (1930: 11), están hechos de “idéntico barro”, como el hombre nerudiano de “antes de la peluca y la casaca” hecho de arcilla, “tierno y sangriento” (*Amor América*, 1988), entre la inocencia del paraíso y la barbarie primitiva.

Es destacable también el recurso estilístico de la escritura fonética del diálogo para configurar una atmósfera realista. Algo cambió en la mentalidad del autor puesto que es un rasgo que desaparece en *Siete lunas y siete serpientes*. Poco antes de publicarse, le escribe una carta a Manuel Andújar en la que reconoce “un cambio total en mi manera de escribir” (Ferrerías, 1999: 223). Esas personas, dice Anzaldúa en *La Frontera* (1987: 106), que no hallan acomodo en la lengua estándar deben constituir su lengua propia, “una lengua a la que puedan conectar su identidad, una lengua capaz de comunicar las realidades y los valores auténticos para ellos”, pero cuando esta lengua quiere ser reproducida en la literatura a través de un autor que, aunque diga haber convivido con los cholos, no comparte su misma realidad puede caer, a veces, en la caricatura, en un lenguaje artificioso y forzado.

El mundo de *Siete lunas y siete serpientes* se ve enriquecido por la urdimbre mítica. Aguilera-Malta no construye utopías, el mito no da pie a una fantasía amable, sino que subraya y apuntala la condición violenta de los personajes, porque si algo tienen en común las criaturas maltianas es la violencia en la que viven. Aguilera-Malta construye, si tenemos en cuenta la significación que los mitos aportan al conjunto de la novela, su propio cosmos, él es un dios que contempla el nacimiento caótico de su creación. Para ello se sirve de un lenguaje con vida propia, invocador de seres sobrenaturales y de violencia. La orquesta de sexo, violencia y sangre desborda los límites de la narrativa y se hace eco de la realidad americana. América, al igual que los cholos maltianos, está sometida al determinismo de la violencia, la persigue, como persiguió al cholo Nicasio Yagual, para demostrarle al lector que el futuro es aún inimaginable. El universo del autor responde a la idea del continente americano que continúa en estado embrionario, formándose, tan inacaba-

do como Santorontón. Aún no ha podido superar esa “tierra sin nombre, sin América” (Neruda, 1988).

Junto a la idea de un mundo incapaz de escapar de la violencia que él mismo genera no dejan de ser interesantes las aportaciones de Girard. Para el autor de *La violencia y lo sagrado* (1985) toda sociedad se inicia con un sacrificio sagrado, lo que implica un *thanatos* primordial que guiará el futuro y a sus personas. Al igual que en las teorías del francés, el mundo narrativo creado por Aguilera Malta se encuentra corrompido por la crueldad. Advierte Girard que la naturaleza humana es cruel y ese rasgo acaba brotando muchas veces en forma de venganza. De este modo, un primer sacrificio desencadena otro y este a su vez otro y así sucesivamente sin fin. Es esta violencia cíclica la que queda reflejada en *Siete lunas y siete serpientes*, un universo cuyos integrantes no están capacitados para la sociedad pues solo los mueve la muerte. La escalada de violencia se va elevando desde lo individual a lo colectivo, hasta que, como explicaba Girard, toda la sociedad se enfrenta entre sí tal y como el ecuatoriano vaticina que ocurrirá al final de su obra.

La conjunción de todos los mitos y metamorfosis presentes en la novela estudiada pueden servir a dos objetivos finales por parte de su autor. Por un lado, y como ya se ha venido explicando, crear un espacio ficticio propio, una sociedad maltiana regida por la agresividad y la magia. Pero las transformaciones sufridas por los personajes son una forma de llevarlos al límite con el fin de mostrar una esencia humana corrompida y salvaje. Dado el interés por la denuncia social que el ecuatoriano mostró ya en sus primeras andadas literarias, la construcción de este particular universo responde al mundo corrupto que buscaba condenar, un lugar en el que la ambición y el poder desmesurados de unos pocos sobre muchos acaba alienando a las personas y convirtiéndolas en animales.

Referencias

- Aguilera-Malta, Demetrio, 2004, *Siete lunas y siete serpientes*, Cátedra, Madrid.
- Aguilera-Malta, Demetrio, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, 1980, “Los que se van. Cuentos del cholo i el montuvio”, en *Narradores ecuatorianos del 30*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 1-84.
- Anzaldúa, Gloria, 1987, *La frontera*, Capitán Swing Libros, Madrid.
- Arguedas, José María, 2009, *Qepa Wiñaq... Siempre Literatura y antropología*, Dora Sales (ed.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- Barrera, María Helena, 2009, “Demetrio Aguilera-Malta: *Los que se van*: inicios y retornos”, *Kipus*, núm. 25, pp. 137-150.
- Carpentier, Alejo, 1981, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo XXI, México.
- _____, 2003, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, pp. 67-87.
- Cirlot, Juan Eduardo, 1992, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona.
- Correa Rodríguez, Pedro, 1992, “Raíces prehispánicas en *El llano en llamas* de Juan Rulfo”, *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, núms. 14-15, pp. 331-381.
- Diccionario de la lengua española*, 23.^a edición. Disponible en: <https://dle.rae.es> (Consultado: 01/V/2020).
- Dorfman, Ariel, 1972, *Imaginación y violencia en América*, Anagrama, Barcelona.

- Eliade, Mircea, 1974, *Tratado de historia de las religiones*, Cristiandad, Madrid.
- _____, 1991, *Mito y realidad*, Labor, Madrid.
- Fama, Antonio, 1978, “Entrevista con Demetrio Aguilera-Malta”, *Chasqui: Revista de Literatura Hispanoamericana*, t. VII, núm. 3, mayo, pp. 16-23.
- García, Benito Elías, 2013, “La muerte viva: mito y violencia en América Latina”, en J. C. Rovira y E. Valero (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Iberoamericana, Madrid, pp. 349-364.
- Girard, René, 1985, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona.
- Gómez García, Pedro, 1976, “La estructura mitológica en Lévi-Strauss”, *Teorema: Revista Internacional de Filosofía*, vol. 6, pp. 119-146.
- Gutiérrez Usillos, Andrés, 2003, *Interrelación hombre-fauna en el Ecuador prehispánico*, Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
- Icaza, Jorge, 1966, “Relato, Espíritu Unificador en la Generación del año 30”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXXII, núm. 62, pp. 211-216.
- Mancheño Ferreras, Antonio, 1999, “Manuel Andújar y Demetrio Aguilera-Malta: una fraternal relación humana y literaria”, *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, vol. 172, pp. 217-288.
- Neruda, Pablo, 1988, *Canto general*, Pehuén poesía, Santiago de Chile.
- Ordiz, Francisco Javier, 1986, “Funciones del mito en la novela hispanoamericana contemporánea”, *Contextos*, núm. 8, pp. 63-70.

Ortiz Rescaniere, Alejandro, 1986, “Imperfecciones, demonios y héroes andinos”, *Anthropologica*, vol. 4, pp. 191-224.

Pérez Pimentel, Rodolfo, 1988, *El Ecuador profundo: mitos, historias, leyendas, recuerdos, anécdotas y tradiciones del país*, Universidad de Guayaquil, Guayaquil.

Poética de la lectura en Raúl Dorra

Poetics of reading in Raúl Dorra

VÍCTOR ALEJANDRO RUIZ RAMÍREZ

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

victor.ruizramirez@correo.buap.mx

Resumen: Raúl Dorra dedica, a lo largo de su obra, un lugar central al estudio de la escritura donde la lectura aparece como su correlato. Sin ser fenomenólogo, Dorra, no obstante, siempre plantea de modo intencional la relación entre lectura y escritura al considerar que en la segunda anida la presencia de un sujeto que la primera desentraña al hacer oír su voz. El presente artículo explora el intercambio entre la percepción visual de la escritura y la auditiva de la voz mediante la lectura, para avanzar hacia la propuesta vertebral de Raúl Dorra sobre los tres modos en que la lectura, desde su dimensión sensible, configura su poética; a saber, la búsqueda, la negociación y la distribución con las que aparece la presencia del sujeto mediante la voz.

Palabras clave: lectura, voz, poética, cuerpo, visualidad.

Abstract: Throughout his work, Raúl Dorra devotes a central place to the study of writing where reading appears as its correlate. Without being a phenomenologist, Dorra, however, always intentionally raises the relationship between reading and writing when considering that in the second nests the presence of a subject that the first unravels when making his voice heard. This article explores the exchange between the visual perception of writing and the auditory perception of the voice through reading, to move towards the vertebral proposal of Raúl Dorra on the three ways in which reading, from its sensitive dimension, configures its poetics; namely, the

search, negotiation, and distribution with which the presence of the subject appears through voice.

Keywords: Reading, Voice, Poetics, Body, Visuality.

Recibido: 31 de diciembre de 2022

Aprobado: 2 de marzo de 2023

DOI: 10.15174/rv.vi6i32.712

Introducción

Raúl Dorra se ocupó durante toda su investigación de elucidar las relaciones entre el cuerpo y el lenguaje, encontrando en la lectura una de las manifestaciones más complejas y, al mismo tiempo, comunes de cómo la lengua y la percepción se engarzan haciendo sistemas. Los principales trabajos en los que aborda la lectura en tanto creación del sentido son aquellos donde también reflexiona sobre la escritura, tales como *De la lengua escrita* (1982), *La literatura puesta en juego* (1986), *Entre la voz y la letra* (1997), *Fundamentos sensibles de la discursividad* (1997), *La retórica como arte de la mirada* (2002), *Con el afán de la página* (2003), *La casa y el caracol* (2005), *Sobre palabras* (2007) y *¿Leer está de moda?* (2014), por mencionar los tratados más relevantes sobre esta materia.

En definitiva, es a través de la obra literaria y en particular de la poesía (esa literatura profunda según Bacherlard) que Raúl Dorra reconoce en la lectura una poética, es decir, cierta expresión creadora. El fragmento del famoso verso de Quevedo (que fue caro a la reflexión de Dorra) “Escucho con mis ojos...”, presupone el trabajo de realización visual ejercido por la escritura sobre la lengua donde no solo se comunican la visualidad con la percepción auditiva, sino, sobre todo, donde lo verbal ha

contagiado de sentido lo visible o ha encontrado en lo visual valores de equivalencia. También la expresión “escucho con mis ojos” implica la relación necesaria, intencional, entre lectura y escritura, ambas solo existen en el encuentro mutuo: “La lectura es lectura *de* la escritura, lo que implica que tiene en la escritura tanto su posibilidad como su límite” (Dorra, 1986: 81). Si bien es cierto que Raúl Dorra no se inscribió en el desarrollo del método fenomenológico para la elaboración de sus estudios, siempre mantuvo en el sustento de sus reflexiones la experiencia como él mismo lo declara: “Aunque soy un consistente desconocedor del pensamiento de los fenomenólogos, prácticamente toda mi obra tiene a la vez como suelo y como objeto de estudio la experiencia inmediata” (Dorra, 2022: 18). Volver a la lectura misma implica el doble afán por despertar la voz latente en la escritura y por crear la escucha en la mirada.

Dos pasajes integran el presente artículo. En el primero, “Lectura de la voz”, la dilucidación de la sinestesia entre ver y oír propia del acto de leer desencadena la averiguación en torno al intercambio no solo de las formas de la percepción, sino, ante todo, de los vínculos entre el cuerpo y el lenguaje. En el segundo, “Búsqueda, negociación y distribución”, expongo la propuesta más original de Raúl Dorra sobre la voz, haciendo de esta el agente de la lectura como expresión creadora que solo significa en la convergencia entre las subjetividades del texto y el lector. El propósito de esta investigación radica en dar cuenta de la experiencia particular de la lectura desde su poética, la cual consiste en llevar a cabo la migración de la voz que anida en la escritura al cuerpo del lector.

Lectura de la voz

Siguiendo la lucidez de los poetas, Raúl Dorra dilucida que en el momento de la lectura las formas auditiva y visual de la percepción se comunican mediante la voz y la mirada respectivamente. Por esta razón, en este apartado propongo revisar ciertos pasajes de la obra de Raúl Dorra que permiten discernir una poética de la lectura cuyo propósito radica en mirar la voz como presencia de la subjetividad.

Como bien lo advierte Dorra, en la lectura aparece “el aspecto visible de la voz, la distribución espacial del discurso [...]” (Dorra, 2002: 13), gracias a que el acto de leer comunica la percepción visual con la auditiva:

El ejercicio de la lectura impone una combinación de lo visible con lo audible, esto es, la página escrita tiene que devenir no sólo visible sino matizadamente audible para penetrar su sentido y juzgar, además, la cualidad sensible de un estilo. La lectura, incluso, nos impone, en cada caso, una tensión corporal y aun un acomodo de la respiración para adecuarla a las ondulaciones de las frases (Dorra, 2007: 54).

De esta manera, toda lectura, ya sea de comprensión o de placer, parte necesariamente de su dimensión estética porque “lo sensible *hace sentido* en la continua interrelación de las formas perceptivas” (Dorra, 2002: 12). Así, Dorra concibe la lectura como una expresión particular de lo sensible, sin dejar de considerar su dimensión inteligible donde subsisten la clasificación y el estilo:

En tanto cada lectura es un acto comprensivo, toda lectura es al mismo tiempo una clasificación: se lee dentro de un género

y aun dentro de una especie y aun, si se trata de una mirada especializada, dentro de una subespecie, de una escuela o de un estilo (Dorra, 1990: 37).

Empero, solo partiendo del hacer perceptivo la lectura deviene comprensiva. Ciertamente contamos con una orientación en cada lectura que guía la comprensión donde el acto inaugural acontece en la profundidad intensiva de la mirada. Por lo tanto, antes de ser inteligible, la lectura es sensible, antes de ser comprensiva, es perceptiva.

Volviendo a la relación de la lectura y la escritura mediante la voz, María Isabel Filinich reconoce que Dorra desarrolla una concepción de la oralidad y la escritura con la que se enfrenta a la evidencia simplificadora de que en una priva la percepción auditiva y en la otra la visual, y le hace frente con la siguiente tesis: “la escritura contiene en su seno a la voz” (Filinich, 2020: 134). La poética de la lectura comunica a la percepción visual con la auditiva porque escuchamos lo que vemos en el acto de leer: “la voz simulada (asumida y actuada) en la escritura, voz que contagia sus afectos. Voz que viene de lejos y se posesiona del cuerpo de cada nuevo lector, quien la revive con su propia voz” (Solís Zepeda, 2021: 87). De esta manera, la voz contenida en el seno de la escritura significa como expresión creadora si su destinatario siente que lo apela diciéndole “Óyeme con los ojos...” tal como versa el celeberrimo poema de Sor Juana Inés de la Cruz.

Por lo tanto, la lectura hace una poética si se vuelve el puro poder de expresar la voz contenida en el seno de la escritura. A propósito, defino la dimensión poética en su mero ámbito vivencial y, en consecuencia, desde un punto de vista fenomenológico como lo postula Maurice Merleau-Ponty considerando el acto creador, la poesía se revela allende las formas del poema

y funge, más bien, cubriendo la carencia intrínseca en la “expresión del mundo” para que esta “sea poesía, es decir, que despierte y reconvoque por entero nuestro puro poder de expresar, más allá de las cosas ya dichas o ya vistas” (Merleau-Ponty, 1964: 63). En este sentido hablo de una *poética*.

El mismo Raúl Dorra concibe a la poesía como pura expresión y coincide con el postulado de la fenomenología: “En la poesía todo es expresión; no hay ya escucha sino una voz soberana que habla desde nosotros” (Dorra, 1993: 278). También desde la perspectiva fenomenológica donde prima la experiencia, cuando Gaston Bachelard habla de lo poético está haciendo referencia a la consciencia creadora, pero esta forma de la consciencia no es privativa del poeta, sino que se puede ampliar a los artistas plásticos y a los músicos. Si Bachelard se centra en la poesía se debe a que en la actividad poética la imaginación es dinamismo puro ya que las imágenes pictóricas o musicales mueven al soñador mientras que en la poesía el soñador es el que mueve a las imágenes poéticas: “Dos tipos de ensoñaciones son posibles, según nos dejemos llevar por la secuencia feliz de las imágenes, o vivamos en el centro de una imagen sintiéndola irradiar” (Bachelard, 2000: 231). A mi turno puedo decir que gracias a la lectura vivimos la segunda ensoñación posible señalada por Bachelard, aquella en la que nos situamos en el centro de una imagen sintiéndola irradiar.

Entonces, la lectura no solo comunica a lo visual con lo auditivo, sino que crea valores de equivalencia entre la verbalidad y la visualidad. Dicho de otro modo, abordar la lectura desde su visualidad nos permite comprender que es puesta en juego por

una semiótica del valor; la cual permitiría concebir a *la visualidad* como un valor perceptivo opuesto y semejante a muchos otros. Aunque en ese concierto y por tradición quizás cultural,

es con *la verbalidad* [...] que *la visualidad* se opone de manera más clara y, por ello mismo, con la que es comparada y con la que a menudo se complementa (Ruiz Moreno, 2006).

Por lo tanto, la poética de la lectura propicia los intercambios entre la verbalidad y la visualidad y de esta manera la lectura va tejiendo en la escritura la trama y la urdimbre del texto. Para Raúl Dorra

La lectura de no importa qué texto ciertamente será –debe ser– sobre todo una mirada que lo atraviesa como si realizara un ejercicio de bordado en el que la aguja penetra, introduce y recupera hebras, anuda al mismo tiempo que construye huecos en donde se condensa el sentido, un sentido siempre evanescente, siempre sometido a un proceso de resemantización (Dorra, 2008b: 173).

La travesía de la mirada por el tejido significante que es el texto revela lo que tiene de viaje la lectura. A la par, la lectura va tejiendo sobre la oquedad del texto: “si en su cara visible el texto –al menos así lo imaginamos– es una trama cerrada, su cara interna, invisible, es una oquedad que nuestra práctica verbal ha terminado llenando con la *idea* de tejido” (Dorra, 2008b: 191). Si bien es cierto que la idea de tejido se desprende de una práctica verbal, esta idea proviene y remite a la particular experiencia de la lectura, permitiendo percatarse que, lejos de ser pasiva, la lectura produce en la mirada, a modo de tejido, el sentido invisible del texto a partir de las grafías visibles de la escritura. No es fortuita la expresión, también derivada de nuestras prácticas verbales en torno a la experiencia inmediata, de haber perdido el hilo de la lectura cuando nos distraemos, justamente

porque el sentido ha dejado de tejerse.¹ La lectura transita entre lo visible y lo invisible, pasa de la escritura al tejido del texto, en el doble acto de ver y mirar:

La construcción del espacio de legibilidad resulta de una permanente relación de lo visible con lo invisible, mejor dicho de una invisibilidad que se hace visible como tal, esto es como invisibilidad. Para escribir, tanto como para leer hay la necesidad de esta relación que es relación de engendramiento tanto como de presuposición transformadora. Tal vez incluso esto sea una condición general de lo visible: mostrar la invisibilidad que lo sostiene, ese punto de continua fuga y de continuo retorno. El ojo, si quiere ver, necesita apoyarse en lo invisible (beber de esa fuente) y desde ahí auto expulsarse para construir una relación incesante e inestable consigo mismo. Esta relación hace del *agente* del mirar a la vez un *paciente*, un objeto mirante y mirado (Dorra, 2003: 181).

El tejido del texto es invisible, pero hace ver e implica así a lo visual en la mirada. Sin embargo, gracias a la mirada lo invisible también forma parte de lo visible:

La mirada insufla lo invisible en lo visible, no para hacerlo menos visible sino, al contrario, para hacerlo más visible: en lugar de experimentar impresiones caóticamente informes, vemos así la visibilidad misma de las cosas. Lo invisible pues, y sólo lo invisible, hace lo visible real (Marion, 2006: 22).

¹ Si asimilamos el hilo de la lectura con el hilo de Ariadna, desentrañamos la mitología subyacente en la escritura donde la mirada lectora recorre el texto a la manera de un laberinto y donde el escritor se asume como un Dédalo. Ciertamente el lector sigue el rol de Teseo, pero queda preguntarse quién hace de Minotauro.

Desde su invisibilidad, la lectura otorga un mayor ser a la visibilidad de la escritura.

La escritura inaugura su visibilidad en el acto de ver propio de la visión. Por lo tanto, la lectura articula la inteligibilidad de la visión con la sensibilidad de la mirada y de esta manera pone en juego la visualidad que se intercambia con la verbalidad: “La lectura pone el habla delante de los ojos, registra visualmente su sonido” (Dorra, 2008a: 104). No solo se trata de una experiencia sinestésica, lo cual ya es mucho decir, sino la vivencia misma de que la lectura es un material sensible del sentido.

El texto le exige a la lectura que responda al llamado de la voz. Para dicha respuesta se requiere la combinación entre un desplazamiento horizontal y una exploración oblicua. El primero corresponde a la visibilidad del texto en el acto de ver de la lectura, pero la segunda se desarrolla si la lectura, a través del acto de mirar, toca de modo indirecto esa profundidad inaprehensible de la invisibilidad textual que es el tejido signifiante donde se encuentra la voz, aquella presencia de la ausencia corporal de la subjetividad que ha compuesto la trama de sentido que dota al texto de intencionalidad:

Por más plano que parezca, cualquier texto siempre tendrá grados de profundidad o niveles semánticos y por ello siempre exigirá que su lectura no sea una pura operación sintagmática sino un desplazamiento horizontal combinado con una exploración vertical o en todo caso oblicua, en respuesta a un llamado que proviene de distintas altitudes o latitudes (Dorra, 2008b: 172 y 173).

Si la lectura se lleva a cabo como “una pura operación sintagmática”, deviene mecánica porque ha dejado sin atender a ese llamado que no es otro que el de la voz. Por este motivo, para

cierta fenomenología de la lectura, resulta indispensable “lograr describir la lectura como un proceso de un efecto cambiante, de carácter dinámico, entre texto y lector” (Iser, 2022: 192). El intercambio entre las instancias del texto y el lector genera la dialéctica que propicia en la lectura un dinamismo. Dorra coincide con la estética de la recepción en reconocer que la lectura resulta irreductible al desciframiento gracias a su efecto cambiante.

Desde una perspectiva enfocada en lo sensible se hace lectura de la voz. La mirada lee la voz sin jamás permanecer o reducirse a las grafías que solo le sirven de andamio. Si en la experiencia estética de la lectura, que es su dimensión poética, lo que se lee es la voz, este contagio del sentido entre la voz y la lectura se pone en juego por el acto mismo de mirar. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de la voz? Primeramente, esta se manifiesta en su dimensión material, “la voz en tanto materia –materia sonora– que toma forma en la medida que es un desprendimiento de cuerpo, cuerpo que se autoexpulsa y se convierte en una vibración que señala la presencia de *uno*: esto es, la presencia del sujeto” (Dorra, 2002: 10). De esta manera, la voz pasa de ser materia a forma si implica la presencia del sujeto y “es ese primer compuesto de sonido y sentido anterior a la palabra, un compuesto que debemos imaginar como continuo, es decir, como anterior al sistema de articulaciones que da forma a la palabra” (Dorra, 1997a: 66). Se trata de la composición primordial del sentido que emana del cuerpo.

Entre el cuerpo y el lenguaje media la voz. Por parte del lenguaje, la voz encarna la presencia del sujeto en el que el lenguaje encuentra su núcleo gracias a que le provee de una estructura pronominal: “El núcleo del lenguaje es una estructura pronominal que reúne a las personas expresadas en yo y en tú, y se extiende hasta él, al que el mismo Benveniste caracterizó como

la no-persona [...]” (Dorra, 2017: 4). Mientras que, por parte del cuerpo, la voz es forma de la espiración del sujeto en la estructura tensiva de su respiración.

La lectura pone en juego la presencia del sujeto a través de su voz porque “la voz es el elemento empático del texto, aquello donde se juega la posibilidad de alcanzar la subjetividad del lector” (Dorra, 1993: 277). Ahora bien, el sujeto aquí lo comprendemos ciertamente en el despliegue de la verbalidad, pero antes que nada como la fuente *desde donde* emana la voz con la que el lenguaje se abre paso en el mundo de la experiencia para articularse con el cuerpo.

A propósito de la locución coloquial “poner en juego”, diversas fuentes que van desde sitios de consulta en línea hasta enciclopedias universales en lengua española coinciden en que dicha locución implica arriesgar el objeto de esa puesta. De tal manera que la puesta en juego de la lectura conllevaría un riesgo. ¿Cómo la arriesga el acto de leer y con qué propósito? La lectura pone en juego la empatía del lector con la voz que anida en la escritura: “leer un texto es dar vida a la voz que nos aguarda en sus páginas. Esa voz [...] es el aspecto empático del texto, una especie de fuerza centrípeta que busca hacerse sitio en la voz del lector identificándose con ella” (Dorra, 1993: 278). Para lograr dicha identificación, la lectura hace de la escritura un texto donde va tejiendo el sentido con el que esa voz no solo se escuche, sino que ahora anide en el lector.

Búsqueda, negociación y distribución

Con el afán de ensayar una respuesta a la interrogante de cómo la lectura pone en juego la voz me apoyo en una de las más relevantes aportaciones de Raúl Dorra a la semiopoética que consiste en haber distinguido tres modos en los que la lectu-

ra como experiencia estética se realiza, a saber, la búsqueda, la negociación y la distribución. La poética de la lectura requiere existir en estos tres modos.

En la primera forma de existencia, el riesgo que la lectura corre es el de no encontrarse con esa voz que al mismo tiempo la espera en el trazo de la escritura, “[e]n la página, buscándose, busca la voz el lector, ese otro intérprete” (Dorra, 2005: 46). El caso de la poesía resulta liminar porque no basta una lectura comunicativa como la “de una sentencia que el auxiliar del juez dirige a los que, en una sala, han seguido las incidencias de un juicio” (Dorra, 2005: 47). En este ejemplo que ofrece Dorra, “la actuación del lector debe dejar en claro que él no está concernido en la lectura” (2005: 47), por el contrario, la poesía sí necesita que el lector se sienta concernido en la lectura, ser ese deseo oyendo “esa voz única. [...] [porque] tiene que haber la inmediatez del yo-aquí-ahora [...] tiene que estar el cuerpo; mi cuerpo habitado por la voz” (Dorra, 2005: 52). Solo entonces habrá poesía, si la voz de otro nos habita como puro poder de expresión siendo propia a través de la lectura.

Al respecto, Dorra precisa que se refiere “[n]o [a]l lector de carne y hueso, que puede ser más o menos inteligente, sino al lector interiorizado que cada obra lleva en sí y al mismo tiempo busca. El lector es en realidad esa mirada que hace brotar la obra” (1994: 13 y 14). Por lo tanto, la búsqueda culmina si en la mirada del lector brota la obra, es decir, el encuentro con la voz. La búsqueda inicia entre el libro y el *cuerpo sintiente*:

Considerando el espacio en el que despliega toda la variedad de lo *estésico*, podríamos señalar dos características que determinan la infinitud del sentir; en efecto: 1) no hay un órgano propio del sentir –el sentir adviene o se produce en el sujeto abarcándolo por completo–; sólo podemos pensar que ese

órgano es el “cuerpo sintiente” si entendemos que éste no se limita el aspecto puramente somático sino que incluye las proyecciones metonímicas del cuerpo; 2) dado que el sujeto está ante –o por decirlo así, como flotando en– la pura sensación, todo, para él, se vuelve sensible; no hay límites para el sentir (Dorra, 1999: 258).

El lector siente al libro, en tanto cosa escrita, como una continuación de su cuerpo.

La poética del libro que consiste en ser “fuente infinita de nuevas realidades” se desprende de la poética de la lectura porque en esta comienza la transformación que el libro lleva a cabo en el mundo:

El libro, cosa escrita, entra en el mundo en donde realiza su obra de transformación y de negación. Él también es porvenir de muchas otras cosas y no sólo de libros, sino que, por los proyectos que de él pueden nacer, por las empresas que favorece, por la totalidad del mundo cuyo reflejo cambiado es, es fuente infinita de nuevas realidades, a partir de lo que la existencia será lo que no era (Blanchot, 2012: 31).

Asimismo, el cuerpo del lector se da como instancia de pasaje entre libro, obra y texto. En relación con el libro se abren dos espacios, uno de goce donde se da la búsqueda, y otro de placer donde se da el encuentro. Tomando la referencia crítica de Barthes, el placer del texto hace de su escritura una lectura y del acto de leer un sueño, la lectura mira la dimensión estética de la escritura; mientras que el goce del texto hace de la escritura una cifra donde se capta su dimensión ética, el desciframiento hace de la escritura una realidad. Para la poética de la lectura, el goce empieza en la certeza de que existe una voz en la escritura

a la espera de ser revivida e incita a su búsqueda, pero el placer acontece en el encuentro de la mirada de quien lee con la voz del texto. Gracias a los espacios sensibles el libro deviene obra.

En la segunda instancia el *cuerpo percibiente* aparece llevado por la obra, porque el obrar del libro es llevar al *cuerpo propio* hacia lo imaginario, y en su mirada –la del *cuerpo percibiente*– se recorta el texto de la lectura. Barthes, siguiendo a Bachelard, remarca que el texto se reconoce como lectura en el placer, mientras que en el goce reaparecen en el texto los trazos de su escritura:

Se diría que para Bachelard los escritores no han escrito nunca: por una extraña ablación son solamente leídos. Por eso ha podido fundar una pura crítica de lectura y la ha fundado en el placer: estamos comprometidos en una práctica homogénea [...] y esta práctica nos colma: *leer-soñar*. Con Bachelard es toda la poesía [...] que pasa al crédito del Placer. Pero desde el momento en que la obra es percibida bajo las especies de una escritura, el placer rechina, el goce asoma y Bachelard se aleja (Barthes, 2004: 62).

La lectura es el placer del texto porque ese placer de *leer-soñar* solo se logra con la lectura vuelta ensoñación.

En consecuencia, el cuerpo percibiente es el sujeto que partiendo de la sensibilidad construye la inteligibilidad del mundo. El estudio del cuerpo vivido no resulta una línea alterna del pensamiento de Dorra, sino un compromiso intelectual por tratar de comprender cómo la expresión verbal se acompaña y se afina en la corporal. Así, la percepción del cuerpo y la enunciación del lenguaje trabajan en la conformación del sentido. El sujeto en este caso “es un proceso constituido por el lenguaje” (Dorra, 1989: 174) porque su percepción se restituye en el discurso:

Si es mediante el cuerpo percibiente que el mundo se convierte en sentido, es mediante la instancia de la enunciación que “el que habla” se convierte en sujeto. Y es a partir de esa instancia que el sentir puede adquirir ciertas especificidades y sobre todo ser experimentado como tal. Al instalar al sujeto, la enunciación da lugar a la propioceptividad y, con ella, a la íntero y a la exteroceptividad, que no son sino dos direcciones que toma la experiencia de lo propioceptivo (Dorra, 1999: 257).

Nuestra subjetividad se constituye en la posibilidad de expresar verbalmente la experiencia vital de habitar el mundo aquí y ahora.

Por último, hay un tercer cuerpo que emerge no de la figura del lector sino del texto (aunque el lector, siendo también una figura textual, podría compaginarse con este tercer cuerpo); este cuerpo se bifurca en el *cuerpo del actante* que reviste al sujeto enunciante con las formas del lenguaje, esto es, lo dota de sensibilidad e inteligibilidad, por ello el cuerpo del actante se torna enunciadore afirmandose como expresión primordial en su enunciación, y el *cuerpo del deseo* que convoca al lector –en tanto figura del enunciatario– como ese “otro” a que realice la lectura.

Discutiendo la crítica de la lectura de Roland Barthes, Raúl Dorra propone que “[l]a escritura es el cuerpo profundo, reprimido, el cuerpo del deseo, del goce, es decir, ‘el cuerpo erótico’. La escritura es este campo de pulsiones, un espacio marcado por el deseo del otro” (Dorra, 1989: 171). Barthes recupera la condición vicaria de la textualidad, ser lectura y escritura, con el propósito de dar cuenta tanto del placer como del goce respectivamente. La lectura en su poética busca el deseo del otro.

Acontece la *estesia*² en el encuentro entre la lectura y la voz de la escritura. De tal modo, podemos observar en el acto de leer una figura del proceso de la semiosis, y en la lectura la figura del sujeto enunciante donde enunciador y enunciatario se congregan, siendo la escritura una forma de la enunciación misma.

La negociación es la segunda forma de existencia indispensable para la experiencia estética de la lectura. No puede haber lectura donde solo existe reproducción mecánica de las grafías, donde se carece de apertura de recorridos múltiples, de composiciones potenciales de tramas en la mirada, porque, en palabras de Dorra,

La lectura es una negociación. Si no lo fuera, tendríamos que pensar que no habría sino una lectura, siempre la misma, la que el texto *ordena*, ahora reduciendo el *ordenar* al solo sentido de mandato. Sin embargo, hay estilos en la lectura, grados en la interpretación. Hay, también, distancias y profundidades, recorridos por espacios reales o imaginarios (2005: 46)

²La vivencia de plenitud total acontece en la estesis del sujeto con el objeto. A propósito, Greimas define el estremecimiento como “la concreción de la *estesia*”, y se distribuye “a la vez en el sujeto y el objeto, y marca el sincretismo de estos dos actantes, una fusión momentánea del hombre y del mundo que reúne al mismo tiempo, para decirlo como Descartes, la pasión del alma y la pasión del cuerpo” (1990: 43 y 44). La estesis o estesia inaugura el instante en el que se funden sujeto y objeto. En palabras de Raúl Dorra, la estesis se define como el “momento en que el sujeto queda por una parte mirando hacia lo puramente sensible que incluye su cuerpo y las palpitaciones de su cuerpo y, por otra, instalado en el sentido que hace aparición a través de su cuerpo” (Dorra, 1997a: 75). Entonces, la fusión del sujeto con el objeto implica la aparición del sentido en el cuerpo del sujeto. Dorra advertía, al respecto, que en la oposición entre el sujeto y el objeto “se produce una apertura hacia el espacio discursivo en general e incluso hacia el mundo de la experiencia” (Dorra, 2018: 18).

Gracias a la negociación nunca se hace la misma lectura de un texto porque la negociación despliega las condiciones temporales y espaciales de la existencia. La negociación permite establecer la analogía entre la lectura y el río de Heráclito a la que Borges recurría con frecuencia:

Heráclito dijo (lo he repetido demasiadas veces) que nadie baja dos veces al mismo río. Nadie baja dos veces al mismo río porque las aguas cambian, pero lo más terrible es que nosotros somos no menos fluidos que el río. Cada vez que leemos un libro, el libro ha cambiado, la connotación de las palabras es otra. Además, los libros están cargados de pasado (2007: 204 y 205).

Existe negociación en la lectura porque esta participa en el entramado del texto; en palabras de Borges “[l]os lectores han ido enriqueciendo el libro” (2007: 205). Cada lectura aporta nuevas posibilidades de sentido, además de inaugurar el proceso de significación en el texto. Sin embargo, el mismo Dorra distingue este tipo de lectura contingente como “interpretación” de una esencial como “poética”: “Entre la ‘poética’ y la ‘interpretación’ hay, quiérase o no, la distancia que va de lo esencial a lo contingente” (1976: 111). Una lectura poética sigue “un sistema interior de relaciones formales” (1976: 111). Mientras que, por su parte, en la lectura interpretativa “cada hombre, cada generación, cada momento histórico dirá su palabra acerca del sentido” (1976: 111). La lectura poética, al dar cuenta de las condiciones de posibilidad de la obra, de la interdependencia de sus elementos y de la relación del todo con cada una de sus partes, se opone a la lectura interpretativa: “Porque la interpretación está sujeta a cada circunstancia, está modificada –enriquecida, perturbada– por el azar que rodea a cada acto de lectura” (Dorra, 1976: 111).

En síntesis, la poética de la lectura encuentra en la lectura poética la dimensión estructural con la que inicia su búsqueda, pero lleva a cabo su negociación en la lectura interpretativa por ser esta histórica, incluso diría que la lectura poética es inmanente mientras que la interpretativa es situacional.

Por lo anterior, la lectura estética del texto literario no se lleva a cabo nunca como mero desciframiento gráfico, sino como el movimiento de la consciencia para entrar en el espacio y el tiempo imaginarios donde es posible sentir la voz. La realización del contacto con el mundo real mediante los signos es labor de la función realizante (Bachelard) de la imaginación en la lectura. Así, leer en el texto sobre espacios y tiempos, conlleva lo imaginario, “ese trabajo del espíritu que trae a la conciencia la certeza de que el mundo no termina en aquello que se ve y que se nombra pues siempre hay un más allá que, oculto y a la espera, se sitúa [...] *más allá* de los nombres” (Dorra, 2014: 36). Sin embargo, la consciencia imaginante, constitutiva de la experiencia estética de la lectura, no se halla en lo irreal. Si bien la experiencia literaria es real, no así el objeto imaginario que se conforma en dicha experiencia y que requiere de la presencia del texto en tanto que se desprende de ella para irrealizarse.

El texto literario le da al lector una posibilidad de liberación en la poética de la lectura. La irrealización propiciada por el texto literario se afirma en lo que solo se puede vivir de modo imaginario *por mor* de la lectura. Además, hay otra liberación durante la lectura del texto literario cuando el sujeto se desprende de los imperativos categóricos de su lengua que lo implantan en una situación ambivalente de ser poseedor y preso a la vez. Al respecto, Dorra –siguiendo a Barthes– explica que

al hablar yo estoy destinado a ser al mismo tiempo autoridad y grey, amo y esclavo. El poder aparece de un extremo a otro:

de la obligación de afirmar a la obligación de repetir: no sólo estoy sometido, sino que, a mi vez, al hablar someto, hago circular junto con los signos las formas del poder (Dorra, 1989: 168).

La escritura literaria aparece como posibilidad de liberar al hablante del círculo de sometimiento que la lengua le impone en su condición de institución social. A causa de esto, la negociación de la lectura vuelve a crear la liberación que la voz encontró en el trazo de la escritura.

Entre la expresión de la poesía y la comunicación de la sentencia se encuentra la actuación de la lectura en el relato literario que requiere un modo de negociación entre lo erótico y lo tanático. Nos dice Dorra:

cada relato es [...] un recorrido erótico: travesía en la que puede vivirse la experiencia de una anhelante morosidad o de la agitada entrega a una espesura súbita, a las aceleraciones de un jadeo que en su final es plenitud y anonadamiento, saboreo de ese temblor que sobreviene al sujeto que se enfrenta con la muerte en el punto más alto de la vida, ahí donde Eros y Thánatos se abrazan. Así, si el relato se relaciona con el erotismo es porque su *tempo* está impregnado, trabajado, tensionado por la proximidad de la muerte (Dorra, 1998: 47).

La distribución, tercer modo de existencia de la lectura como experiencia estética, prolonga la búsqueda de su origen, ese yo en que se afirma, y continúa con la negociación porque intenta adecuarse al ritmo y entonación de la voz que la reclama. Mientras que en la lectura en voz alta se actúa en un espacio real, ante un otro percibido, “[e]l que lee en silencio distribuye la voz aunque esa distribución opere en un espacio imaginario y

para oyentes imaginarios en una suerte de inaudible teatralización” (Dorra, 2005: 47). La lectura existe en la acción y efecto de distribuir la voz para un oyente y un espacio ya sean reales o imaginarios.

Cabe observar que la distribución de la lectura en el tiempo mantiene su realidad tanto en la lectura silenciosa como la que se hace en voz alta, lo que cambiaría sería el *tempo*,³ porque el ritmo con el que se interpreta el texto varía en ambas formas de lectura debido a que en la lectura en voz alta el lector actúa para otro, se hace objeto de exhibición, pero en la lectura silenciosa el lector se pliega porque actúa para sí mismo como otro, se trata entonces de un acto de recogimiento y desdoblamiento.

El cuerpo hace figura en ambas lecturas; no obstante, según Dorra, “el cuerpo no sólo hace figura sino que también, y sobre todo, hace signo, convierte al mundo en texto” (Dorra, 2002: 25). La textualidad se teje con la presencia del cuerpo en el mundo, el ser aquí y ahora. Entre el cuerpo y el texto media el tejido significativo. El cuerpo entendido como entramado sensible del sentido nos permite dilucidar que se constituye con la misma tela del mundo: “mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo y su cohesión es la de una cosa” (Merleau-Ponty, 1986: 17). Hacer del mundo un texto es la acción corporal de la lectura.

La mirada que hace del mundo tejido es la expresión primordial de la lectura como acto creador: “Pues la lectura únicamente se convierte en placer allí donde nuestra productividad entra en juego, esto es, allí donde el texto ofrece una posibilidad de

³ Raúl Dorra concibe el *tempo* en el interior de la estructura tensión-distensión: “La velocidad del recorrido [tensión-distensión], los cambios en el ritmo de la marcha corresponden al ‘tempo’ (que puede ser más o menos lento, más o menos ágil, o combinar la lentitud con la agilización)” (Dorra, 1997b: 15).

activar nuestras capacidades” (Iser, 2022: 192). Recíprocamente, gracias al libro y a la escritura, un texto posee la corporeidad que lo presenta en el mundo para la mirada del lector. El acto creador de la lectura culmina en la composición de un nuevo texto, en sublimarse ella misma como escritura “pues –siempre según Dorra– una obra no hace sino recoger obras que la han precedido y de las cuales es una lectura y una renovación [...]” (Dorra, 1998: 23). De esta manera Raúl Dorra concibe que

el arte de componer un texto sea equivalente al arte de formar un cuerpo, no un cuerpo laxo sino un cuerpo tenso que esté en condiciones de mostrarse como un espectáculo para una mirada que juzgará su valor teniendo en cuenta la virtud con que sus partes han sido seleccionadas, ordenadas y verbalizadas (Dorra, 2002: 25).

Entonces, “[l]a lectura es una forma de escritura” (Dorra, 1982: 67). Si bien toda escritura se trama en la superficie de la página, en la espera de una lectura que se distribuya según los recorridos de la voz, contamos con un caso de las letras universales donde la escritura expresa su entramado con la página y al mismo tiempo interroga la distribución porque la voz se ha dispersado, con lo que se pone en juego el acto creador de la lectura, me refiero a *Un coupe des dés...* de Stéphane Mallarmé, obra en la que el lector participa en el proceso de creación del texto al aportar en su mirada el componente de la lectura.

Pero hay algo más, la lectura hace recrear la experiencia del otro plasmada en la escritura; de modo tal que la experiencia del lector recupera la toma de contacto del escritor ante la página, el instante en que la escritura se vuelve un enunciado donde se restituye la lectura, donde revive el texto. *Un coupe des dés* en su distribución nos revela cierta propiedad de la escritura que

había quedado velada por razones instrumentales, a saber, que “la escritura [...] es una lectura realizada en lo vivo y lo dinámico, en aquello que va tomando forma en nosotros a medida que lo producimos” (Dorra, 1982: 68). El poema de Mallarmé se vuelve una imagen de la escritura como producto de la lectura. La continuidad de la escritura en la lectura, como el avance por una espiral dialéctica, resulta crucial porque: “la lectura se hace a su vez escritura, el trazo que la mirada ejecuta sobre el texto, la construcción de un discurso silencioso que completa y actualiza otro discurso” (Dorra, 1977: 26). Además, la lectura se presenta en el acto de escribir si este se configura para una mirada que la reciba.

La distribución de la lectura culmina en la conformación de nuevos recorridos para la mirada, de otros tejidos significantes en elaboración y de escritura por venir (o del “libro que vendrá” desde la concepción de Blanchot). Es en este sentido que la lectura condiciona la emergencia de la voz en la escritura y que, en el caso de la obra literaria, la lectura crea escritura.

Los tres modos de existencia de la lectura que Dorra conceptualiza ciertamente han requerido un esfuerzo intelectual para su descripción; sin embargo, su tratamiento ha tomado como suelo la experiencia inmediata enfatizando su dimensión sensible. Cabe destacar que Raúl Dorra cultivó tanto la investigación de la voz en el cuerpo y el lenguaje como la creación literaria, encontrando en la escritura científica y en la artística dos figuras de un mismo intento, a saber, articular lo sensible con lo inteligible. A pesar de ser un prolífico escritor, Dorra nos confiesa su propia experiencia personal como lector: “Yo tal vez he servido más a la literatura como lector que como escritor” (Dorra, 1994: 14).

Conclusiones

Con el afán de concluir, debo admitir que he deformado la propuesta de Raúl Dorra contenida principalmente en *La casa y el caracol* para encaminarla hacia el estudio de la poética de la lectura, pero he tratado su propuesta de manera coherente porque me esforcé en conservar la base estética de la que parte Dorra para estudiar la lectura donde la voz resulta imprescindible y he rastreado en diversos trabajos suyos confirmaciones sobre su concepción de la lectura.

De forma paralela, este artículo plantea un recorrido para la investigación sobre la obra de Dorra y ha puesto a dialogar diversos conceptos como los de cuerpo, voz, escritura, texto, lengua y percepción; lo que nos permite apreciar la coherencia de su pensamiento, ya que sus definiciones, lejos de contradecirse, van remitiéndose unas a las otras en un gesto de expansión del conocimiento y ampliación de la comprensión. En particular, el estudio de la poética de la lectura ofrece una pauta más para revisar la articulación entre cuerpo y lenguaje, si consideramos que la voz emana de la respiración y pone en juego la presencia de la subjetividad. Gracias a la poética de la lectura, la voz que anida en la escritura encuentra en el cuerpo del lector un nuevo nido desde el cual nos habla.

Además, con el propósito de dimensionar el alcance de la propuesta teórica de Dorra para los estudios literarios, desplegué la discusión sostenida con ciertos pensadores; tales son los casos de Roland Barthes, con quien la poética de la lectura encuentra una resonancia en el reconocimiento del placer del texto que para la estética de la recepción de Iser es la lectura en su producción de sentido, o de Maurice Blanchot, donde la poética del libro, como cosa escrita, se contrapuntea a la de la lectura porque ambas realizan su obra de transformación en el mundo, pero en divergencia cada una.

Recapitulando, la voz aparece en el mundo de la experiencia como la articulación primordial entre cuerpo y lenguaje. La escritura, desde el punto de vista estético, resguarda la voz que implica la presencia del sujeto; mientras que la lectura, mediante la búsqueda, pone en juego el contacto de la mirada con la voz en un ejercicio no solo sinestésico, sino creador, porque en la negociación abre nuevos recorridos para la mirada y en la distribución genera nuevas escrituras. Entonces, la *poiesis* de la lectura consiste en tejer el sentido en la escritura para desentrañar la presencia del sujeto mediante su voz, pero también en hacer del mundo un texto entramado con la misma tela del cuerpo.

Para finalizar, la reflexión de Raúl Dorra en torno a la lectura se ha caracterizado por considerar a esta tanto en su inmanencia como en su situación, en la búsqueda de la voz que contiene la escritura con la que negocia y en la que se distribuye afirmándose como EGO que dice EGO (Benveniste); por lo tanto, la lectura se pone en juego con la recreación de la voz de la escritura en la mirada. Qué escuchan los ojos en la lectura sino la voz.

Referencias

- Bachelard, Gaston, 2000, *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Barthes, Roland, 2004, *El placer del texto. Lección inaugural*, Siglo XXI, México.
- Blanchot, Maurice, 2012, *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Borges, Jorge Luis, 2007, El libro en *Borges Oral. Obras completas IV: 1975-1988*, Emecé, Buenos Aires, pp. 197-205.

- Dorra, Raúl, 1976, “Sobre la enseñanza de la literatura en el nivel superior”, en *Colección pedagógica universitaria 2*, Universidad Veracruzana, Xalapa, pp. 105-123.
- _____, 1977, “Aportaciones al tema de la escritura”, *Dialéctica*, núm. 2, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 23-37.
- _____, 1982, *De la lengua escrita*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Tlaxcala.
- _____, 1986, *La literatura puesta en juego*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- _____, 1989, “Roland Barthes o “El placer del texto””, *Hablar de literatura*, Fondo de Cultura Económica / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 159-175.
- _____, 1990, “Los relatos literarios entre la proliferación y la clasificación (ensayo de un esquema ternario)”, *Acta Poética*, t. 11, núm. 1 y 2, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 35-47.
- _____, 1993, “Poética de la voz”, *Morphé*, núms. 9 y 10, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 265-287.
- _____, 1994, *Sobre el oficio de escritor*, Papuras, Querétaro.
- _____, 1997a, *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdes / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- _____, 1997b, *Fundamentos sensibles de la discursividad*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Puebla.
- _____, 1998, “El tiempo en el texto”, *Crítica del texto*, t. 1, núm. 1, Università di Roma “La Sapienza”, Roma, pp. 23-52.
- _____, 1999, “Entre el sentir y el percibir”, en Eric Landowski, Raúl Dorra, Ana Claudia de Oliveira (eds.), *Semiótica, este-*

- sis, estética*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / educ, Puebla São Paulo, pp. 253-267.
- _____, 2002, *La retórica como arte de la mirada*, Plaza y Valdes / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- _____, 2003, “La escritura que vendrá”, en *Con el afán de la página*, Alción, Córdoba, pp. 201-225.
- _____, 2005, *La casa y el caracol*, Plaza y Valdes / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- _____, 2007, “La escritura-Rulfo: una poética de la voz”, en Dulce María Zúñiga (coord.), *Convergencias. Ensayos de literatura comparada*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp. 37-61.
- _____, 2008a, “Estética y quehacer de la escritura”, en *Sobre palabras*, Alción, Córdoba, pp. 95-106.
- _____, 2008b, “Prácticas del encaje”, en Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda (eds.), *Encajes discursivos. Estudios semióticos*, Educal / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 169-195.
- _____, 2014, “El trazo de la escritura”, en *¿Leer está de moda?*, Alción, Córdoba, pp. 185-212.
- _____, 2017, “Sobre el lenguaje”, *Elementos*, núm. 105, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp. 3-8. Disponible en: <https://elementos.buap.mx/post.php?id=6>
- _____, 2018, “Pregunta por el sujeto”, en María Luisa Solís Zepeda (ed.), *Tópicos Del Seminario*, t. 2, núm. 40, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 11-33. Disponible en: <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/576>
- _____, 2022, “¿Volver a las cosas?”, en Ángel Xolocotzi y Jean Orejarena (eds.), *Tópicos Del Seminario*, t. 2, núm. 48, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 18-

21. Disponible en: <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/821>
- Filinich, María Isabel, 2020, “Cuerpo y discurso: la obra teórica y crítica de Raúl Dorra”, en *Tópicos Del Seminario*, t. 2, núm. 44, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, pp. 132-144. Disponible en: <https://topicosdelseminario.buap.mx/index.php/topsem/article/view/705>
- Greimas, Aljirdas-Julien, 1990, *De la imperfección*, Fondo de Cultura Económica / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla.
- Iser, Wolfgang, 2022, *El acto de leer*, Taurus, México.
- Marion, Jean-Luc, 2006, *El cruce de lo visible*, El lago, Castellon.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1964, “El lenguaje indirecto y las voces del silencio”, en *Signos*, Seix-Barral, Barcelona, pp. 49-97.
- _____, 1986, *El ojo y el espíritu*, Paidós, Barcelona.
- Ruiz Moreno, Luisa, 2008, “De la visualité en *Actes Sémiotiques*”, núm. 111, UniLim, Limoges. Disponible en: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1649>,
- Solís Zepeda, María Luisa, 2021, “Sobre *La casa y el caracol*”, en Viviana Isabel Cárdenas [et al.], *Actas de las Jornadas de Crítica Literaria: trayectorias y polémicas en los estudios literarios del NOA: homenaje a Raúl Dorra*, Instituto de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades / CONICET, Salta, pp. 83-89.

Poslatinoamericanismo, posoccidentalismo y la literatura como lugar de resistencia: el caso de *Recado confidencial a los chilenos* de Elicura Chihuailaf

Post-Latin Americanism, Post-Occidentalism, and
the literature as a place of resistance: The Case
of *Recado confidencial a los chilenos* by Elicura
Chihuailaf

ANA MARÍA RODRÍGUEZ SIERRA
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
anamasierra@gmail.com

Resumen: En el libro *Teorías sin disciplina*, los teóricos Santiago Castro-Gómez, Alberto Moreiras y Walter Dignolo, cuestionan los discursos producidos sobre América Latina desde la academia estadounidense y latinoamericana, notablemente influida por la visión del país del norte. Postulan la necesidad de producir nuevos discursos vinculados con lo local y lo diverso en respuesta al impulso homogeneizador globalizante vigente en la actualidad. Aquí, presentamos un recuento de las reflexiones de estos teóricos y las ponemos en diálogo con la obra literaria del Elicura Chihuailaf titulada *Recado confidencial a los chilenos*. El objetivo de este artículo es evidenciar el carácter poscolonial y posoccidental de una obra literaria que es en sí misma una forma de resistencia y de oposición a esa homogenización discursiva de la identidad latinoamericana que, desde la occidentali-

zación y la permanencia del pensamiento colonial, ha imperado por largo tiempo en los estudios latinoamericanistas.

Palabras clave: latinoamericanismo, posoccidentalismo, poslatinoamericanismo, literatura, mapuche, Chile, crítica.

Abstract: In the book *Teorías sin disciplina*, theorists Santiago Castro-Gómez, Alberto Moreiras and Walter D. Mignolo, question the discourses produced on Latin America from the American and Latin American academy notably influenced by the vision of the northern country. They postulate the need to produce new discourses linked to the local and the diverse in response to the current globalizing homogenizing impulse. Here, we present an account of the reflections of these theorists and exemplify them through the dialogue of the theories with the literary work of Elicura Chihuailaf entitled *Recado confidencial a los chilenos*. The objective of this article is to demonstrate the postcolonial and posoccidentalism character of a literary work that is in itself a form of resistance and opposition to that discursive homogenization of Latin American identity that, since westernization and the permanence of colonial thought, has prevailed for a long time in Latin American studies.

Keywords: Latinamericanism, Posoccidentalism, Postlatinamericanism, Literature, Mapuche, Chile, Criticism.

Recibido: 17 de diciembre de 2022

Aprobado: 8 de marzo de 2023

DOI: 10.15174/rv.vi16i32.711

Introducción

Desde hace más de una década, los estudios literarios y culturales en América Latina están siendo objeto de reflexiones críticas que cuestionan las distintas formas que estas prácticas discursivas han adquirido bajo la influencia de los estudios de área y la academia estadounidense. En este artículo presentamos algunas de las críticas realizadas por el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez, el académico español Alberto Moreiras y el filósofo argentino Walter D. Mignolo, quienes, en conjunto y en distintos capítulos del libro *Teorías sin disciplina* (1998), enuncian la necesidad de enfocar los nuevos estudios latinoamericanistas hacia una mirada poscolonial, crítica y posoccidentalista que se resista a la absorción y homogenización que, desde Estados Unidos y el sistema neoliberal globalizado, ha venido atravesando todos los estudios sobre Latinoamérica. Hemos dividido este texto en tres breves partes: en la primera, se explica el concepto de *poslatinoamericanismo* propuesto por Castro-Gómez; en la segunda, el concepto de *posoccidentalismo* planteado por Walter Mignolo y, en la tercera, analizamos cómo, en el libro *Recado confidencial a los chilenos* del escritor mapuche Elicura Chihuailaf, la literatura se devela como lugar de resistencia y ofrece un ejemplo que permite clarificar, de una manera práctica, la teoría desplegada por los mencionados académicos.

Poslatinoamericanismo

El filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez, en su texto *Latinoamericanismo, modernidad y globalización* (1998) presenta una genealogía del latinoamericanismo, definido como el conjunto de representaciones teóricas sobre América Latina produ-

cidos desde las ciencias humanas y sociales, principalmente en el ámbito académico estadounidense y latinoamericano. Desde una perspectiva crítica, Castro-Gómez realiza un recorrido histórico por los principales postulados y por las distintas formas en que se ha pensado Latinoamérica a lo largo del tiempo. A continuación, y para contextualizar el presente documento, realizamos un breve recuento de esta genealogía.

Para el autor, el inicio de la construcción discursiva de Latinoamérica podría ubicarse más o menos en 1750, este es un momento relevante para la Europa imperialista porque, como efecto del diálogo con las diversas culturas colonizadas, se da un cambio paradigmático en la forma de pensamiento: se abandona como fin supremo la búsqueda de la salvación ultraterrenal para conseguir la felicidad y la mitigación del sufrimiento de los seres humanos en esta tierra; se produce un proceso de racionalización, –en los términos de Max Weber (1997)–, que lleva a perseguir la mejora de las condiciones de vida a través de la ciencia. Instalado este ideal científico, sus postulados se superponen también a los pueblos y sus realidades sociales, es así como, desde las teorías de Darwin, se percibe que existen pueblos fuertes y débiles, bajo la teoría de la supervivencia del más fuerte, se vio naturalizada la imposición de unos pueblos sobre otros, que entonces fueron separados en civilizados y bárbaros, domesticados y salvajes; estas dicotomías se convirtieron en una forma de percepción que guió –y justificó– las acciones de los imperios en sus colonias: era necesario civilizar los pueblos bárbaros y ajustar sus formas de vida “salvajes”.

A los ojos españoles, el americano era un pueblo bárbaro y, si bien para 1750 los procesos de aculturación y evangelización ya estaban muy avanzados, se seguía percibiendo a los americanos como seres inferiores, poco inteligentes, necesitados de la guía y el ejemplo europeo para todo su quehacer. La élite criolla,

constituida a finales de siglo, aunque se organizó y consiguió la independencia, mantuvo la percepción europea de su propio pueblo y territorio, es por eso que fijan como uno de los principales fines del Estado republicano educar el pueblo, domesticar sus hábitos “bárbaros”, sus cuerpos y sus mentes para disponerlos a la ética del trabajo.¹ Entonces se produce lo que, citando a Beatriz González Stephan, Castro llama “tribunales de la razón” (1998: 142): mecanismos instituidos con el fin de amoldar Latinoamérica al ideal europeo. Bajo esos parámetros, desde 1830 se producen las constituciones políticas, leyes, manuales de urbanidad y de conducta, programas de alfabetización, políticas de higiene y salud pública, creación de escuelas y universidades entre otras medidas que tenían como fin sacar de su “atraso” a las repúblicas recién instituidas.

Lo interesante, dice el filósofo, es que hacia 1880 “la metafísica sobre la cual se apoyaba el Latinoamericanismo tuvo efectos reales en la población; efectos que trascendían las intenciones políticas de las élites que impulsaban” (Castro-Gómez, 1998: 146) estos proyectos. Dichos efectos consistieron en que los americanos comenzaron a autoperibirse; al articular sus intereses en concordancia con los de las élites, al ingresar a esos espacios de conocimiento y de ciencia, muchos fueron capaces de ser conscientes del proceso de disciplinamiento, de adecuación moral y de pensamiento al que se estaban sometiendo. Esto generó una escisión que llevó a muchos a preguntarse ¿qué es

¹ Vale la pena anotar aquí que el concepto usado por Castro-Gómez es retomado, como muchos otros, de Max Weber, en este caso, hace referencia al texto *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (2011), en el cual el sociólogo alemán estudia cómo la ética del trabajo protestante, bajo la cual se considera que trabajar dignifica y da sentido a la vida, es un fin en sí mismo y no el dinero; esta percepción genera una acumulación importante de capital, que, según Weber, implanta la semilla del sistema económico capitalista.

Latinoamérica?, ¿cuál es su esencia? En realidad, ¿la mirada europea es la única válida? Así que, esa delimitación de un deber ser americano acorde con los modelos europeos llevó a que los americanos se dieran cuenta de sus diferencias, de sus particularidades, de su ser diverso y, a partir del reconocimiento de esa “otredad”, empezaron a aparecer mecanismos de diferenciación y valoración de Latinoamérica en su especificidad.

De modo que, con la llegada del siglo xx, dice Castro-Gómez, “la meta del desarrollo social de nuestros países ya no es tanto la sustitución de la imaginación por la observación y la experiencia, sino la plena expansión de la vida moral y de la autenticidad cultural” (1998: 146). Así pues, se genera la producción de un conjunto de pensamientos en los que América Latina se percibe como un lugar mágico, portador de una esencia autóctona, indígena, ancestral, que es al mismo tiempo real-maravillosa; en esta, los pobres, los campesinos, los indígenas, los subalternos cobran protagonismo, se les concibe como portadores de la verdad del ser latinoamericano, después de haber sido largo tiempo marginados, debido al racismo y al elitismo eurocentrista vigentes desde la colonia (desde la conquista).

Ante este panorama, que resume en líneas generales el proceso histórico del pensamiento sobre América Latina y los discursos que han guiado la producción de conocimiento respecto al tema, Castro-Gómez (1998) plantea la necesidad de un *poslatinoamericanismo*. Esto sería una crítica al latinoamericanismo para superar la búsqueda de una verdad esencial sobre lo nuestro o sobre quiénes somos, con el fin de evidenciar los lugares en los que se han construido esos discursos: la academia, los letrados, lo cual le lleva a concluir que, “detrás de todas las representaciones que han venido configurando nuestra personalidad histórica, no existe una moral ni una verdad que garantice el sentido de esas representaciones” (148). El ser cons-

cientes del carácter discursivo de estas miradas sobre América Latina nos permite reconocer la distancia entre el mundo intelectual, y sus construcciones, y la realidad, en la que intervienen de manera directa y lamentable los efectos de la colonización y del proyecto civilizador decimonónico, pero también las fuerzas autoconscientes de la diversidad que nos determinan y que hoy por hoy nos retan a superar la colonialidad que pervive en el inconsciente de nuestras sociedades “modernas”.

El *poslatinoamericanismo*, entonces, es una apuesta por la comprensión de la complejidad del entramado social y cultural latinoamericano sin caer en esencialismos y, mucho menos, en dualidades confrontadas. Castro-Gómez ve en Alberto Moreiras al principal pensador ubicado en esta línea solidaria y ampliada de la percepción sobre América Latina. Dice el filósofo que Moreiras propone que

un desmontaje de los mecanismos de representación científica del ‘otro’ en Estados Unidos podría convertirse en un nuevo paradigma del pensamiento latinoamericano, debido no solo a la influencia de ese país sobre las políticas de representación en todo el mundo, sino también a la importancia que viene adquiriendo allí la floreciente comunidad latina (1998: 138).

En efecto, Alberto Moreiras (1998) expone que en los últimos años, en los estudios sobre América Latina se ha producido algo denominado por Vicente Rafael como “el imaginario inmigrante” (51), esto es la conciencia de que los procesos de migración masiva de latinos al país del norte han generado que la “otredad”, como idea fundamental en los estudios sobre Latinoamérica, se esté desvaneciendo, dado que los “otros” en realidad ahora son parte de un “nosotros” porque “las fronteras se han desplazado hacia adentro” (51). Debido a esta influencia

del nuevo “imaginario”, se ha generado, dice Moreiras (1998), la necesidad de construir un nuevo latinoamericanismo, es decir, unos nuevos discursos que superen al latinoamericanismo estadounidense que ha pretendido mirar hacia sus vecinos del sur con la finalidad de enunciar su otredad, pero con el objetivo de inscribirla en un correlato del relato universalista occidental en la era de la globalización homogenizante. Este autor ha observado que “A través de la representación latinoamericanista, las diferencias latinoamericanas quedan controladas, catalogadas y puestas al servicio de la representación global. Así es como el conocimiento latinoamericanista, quiere su propia muerte, al trabajar para transfigurarse en su propia negación, o para disolverse en el panóptico” (55). Esta alusión al panóptico de Bentham (1979) y Foucault (2009) señala las posibilidades de influencia del poder estadounidense, que, ejercido de múltiples modos sobre América Latina, la ha convertido en una entidad posible de ser dominada a partir del control y la vigilancia constante –sobre todo política pero también discursiva– a la que esta ha sido sometida desde los años ochenta.

De ahí entonces que sea necesario no solo repensar el latinoamericanismo de primer orden, entendiéndolo como las primeras formas de enunciación de las singularidades latinoamericanas, estas formas de representación discursivas que terminan por estandarizar las diferencias; sino que sea urgente construir un nuevo latinoamericanismo crítico (poslatinoamericanismo lo llama Castro-Gómez) que se niegue a la asimilación y que resista la reducción teórica de la que ha sido objeto América Latina en ese primer latinoamericanismo; el segundo, dice Moreiras (1998), “se entiende en solidaridad epistémica con las voces o los silencios residuales de la otredad latinoamericana” (57). Mas, advierte, este debe cuidar de no caer en fórmulas ya conocidas como aquellas que se le critican a autores del tipo de

José Carlos Mariátegui, quienes elaboran una cierta poética de lo singular que se extingue, de lo “bellamente arcaico”, lo cual correspondería a ver en el indigenismo y en los discursos que enarbolan el autoctonismo y lo subalterno como lo real y verdadero, concurriendo nuevamente a la oposición binarista de esencia occidentalista que separa la realidad en los términos dominante/sometido, víctima/victimario.

Este *poslatinoamericanismo*, entonces, para Moreiras, debe entenderse a sí mismo

como práctica epistémica en solidaridad crítica con lo que quiera que en las sociedades latinoamericanas pueda aún permanecer en una posición de exterioridad vestigial o residual, es decir, con lo que quiera que rehúsa activamente interiorizar su subalternización respecto del sistema global (1998: 65).

En otras palabras, un nuevo latinoamericanismo debería ser producido desde la resistencia, desde la diferencia que se opone a ser absorbida como un “otro” dentro de muchos “otros” que pierden su otredad en la igualación de “todo” lo subalterno. Es en la diversidad y en la singularización de esta que se puede crear un nuevo discurso solidario, dialógico, pero enunciativo de su propia identidad y de su lugar de producción.

Posoccidentalismo

Algunos estudiosos de los problemas del primer latinoamericanismo consideran que los rasgos del *poslatinoamericanismo* enunciados por Moreiras no son suficientes. Desde la perspectiva de Walter D. Mignolo, este también debe ser posoccidental, término que el pensador argentino retoma de Roberto Fernández Retamar pero que él profundiza y define como: “proyec-

to crítico y superador del occidentalismo, que fue el proyecto pragmático de las empresas colonizadoras en las Américas desde el siglo XVI, desde el colonialismo hispánico, al norteamericano y soviético” (1998: 34). En definitiva, Mignolo explica el occidentalismo como un rasgo problemático del primer latinoamericanismo. De modo que, así como para Moreiras se hace urgente la superación de estos estudios que miran a Latinoamérica para dirimir su diversidad y que, al enunciar la “otredad”, solo pretenden anexionarla al discurso global. Para Mignolo es importante recalcar que esa globalización es en realidad un rasgo del occidentalismo como paradigma epistémico que ha funcionado históricamente de la mano de la colonialidad. Es decir, Mignolo evidencia que en la actualidad está vigente el occidentalismo y este es una expresión del expansionismo estadounidense a merced de la globalización.

En esa línea, el filósofo argentino explica cómo históricamente Estados Unidos se adscribe al discurso occidental, cuando en su texto *Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina* menciona que

la independencia de Norteamérica en 1776 es la que abre las puertas para la expansión de la categoría “occidente” a “occidentales americanos” que conducirá luego a la palabra clave de “hemisferio occidental”. Esto es, las “Indias Occidentales” de las colonias hispánicas van dando lugar paulatinamente al “Hemisferio Occidental”; una trayectoria ideológica y geocultural (Mignolo, 1998: 33).

En otras palabras, para Mignolo, no solo la herencia hispánica, sino también la ubicación geocultural de Estados Unidos como parte de Occidente, llevó a que las repúblicas de América Latina, vecinas y aliadas política y económicamente, también

fueran incluidas como occidentales, y estas, agrupadas en estamentos como las culturas y los territorios nacionales, integran la idea occidentalista en la que se fija a occidente como el centro, el sí mismo, y el resto del planeta como la “otredad”. De ahí que sea necesario que la revisión crítica de los discursos sobre América Latina reconozca también este aspecto para que pueda ser superado en el reconocimiento de lo no occidental que todavía pervive en las culturas latinoamericanas.

Es así entonces como Mignolo propone un *poslatinoamericanismo posoccidental* que, en sus palabras,

contribuya a la restitución de las historias locales como productoras de conocimientos que desafían, sustituyen y desplazan las historias y epistemologías globales, en un momento en que el sujeto desencarnado del conocimiento articulado por la modernidad es cada vez más difícil de sostener (1998: 35).

Nuevamente, la atención sobre lo local, reiteramos, sobre lo no occidental que permanece en América Latina, sería el camino para repensar y proponer nuevas formas de acercamiento a la reconstrucción discursiva latinoamericanista, consciente y en diálogo activo con su diversidad, la cual debe ser enunciada, evidenciada, pero también a partir del reconocimiento de sus transformaciones históricas.

En ese sentido, y tomando en cuenta la afirmación de Walter Mignolo (1998) en la que refiere que “las prácticas literarias y filosóficas (el ensayo histórico, antropológico, literario, filosófico) en América Latina fueron y son todavía el espacio donde se gestó un pensar al margen de las disciplinas” (43), consideramos pertinente postular que es precisamente en el ámbito literario donde podemos encontrar ejemplos de esto que los teóricos enunciados consideran como el nuevo camino crítico hacia

los estudios latinoamericanistas. En Chile, particularmente, creemos que es posible ubicar el libro de Elicura Chihuailaf, titulado *Recado confidencial a los chilenos* (1999), como un texto que expone características poslatinomericanistas y al mismo tiempo posoccidentales que permiten una reflexión novedosa y atípica respecto a la relación entre dos culturas, dos naciones, que habitan un mismo territorio geográfico y que requieren de una conversación como la que literariamente propone el poeta mapuche. A continuación, nos enfocamos en el análisis de este texto en conexión directa con la teoría expuesta hasta aquí.

Recado confidencial a los chilenos

En 1999, Elicura Chihuailaf, primer escritor mapuche en ganar el premio nacional de literatura, escribió su *Recado confidencial a los chilenos*, un libro que navega por distintas líneas discursivas que incluyen el ensayo, la poesía y la historia. Desde el inicio – desde el título– el autor propone entablar una conversación directa, pero en confianza, con los chilenos. El uso del *Recado* con el que el autor evoca a Gabriela Mistral crea un espacio común, de encuentro y diálogo entre dos culturas. A los chilenos los invita a conocer lo mapuche y a entenderlo lejos de los prejuicios y las herencias culturales coloniales que, históricamente, fueron afanzadas por las élites criollas gobernantes que erigieron la república chilena desde la estructura colonial blanca, patriarcal, católica y letrada. Con un tono pausado, autoconsciente y conciliador, Chihuailaf pregunta a los chilenos:

¿Cuánto conoce usted de nosotros? ¿Cuánto reconoce en usted de nosotros? ¿Cuánto sabe de los orígenes, las causas de los conflictos de nuestro pueblo frente al Estado nacional? ¿Qué ha escuchado del pensamiento de nuestra gente y de su gen-

te que —en la búsqueda, antes que todo, de otras visiones de mundo, que siempre enriquecen la propia— se ha comprometido con el entendimiento de nuestra cultura y nuestra situación? (1999: 10).

Seguidamente, procede a contar, desde su posición de “oralitor”² mapuche, su historia, que se entreteje con la historia de su pueblo, para que el lector obtenga de primera mano la información que le permita, tras la lectura del libro, responder una parte de estas preguntas iniciales, la parte respecto a lo mapuche, porque lo demás solo puede responderse a partir de una reflexión propia.

En estas preguntas de partida, igualmente, se traslucen algunos aspectos importantes que permiten observar el carácter poscolonial y posoccidental del libro, y esto es la autoconciencia del lugar de ubicación histórico de lo mapuche. Chihuailaf mantiene la distancia entre un “ustedes” y un “nosotros”, pero él genera una inversión de los términos occidentalistas, dado que allí, en el texto, el “otro” es el chileno, la “otredad” se ubica en la cultura dominante que él reconoce como tal, pues menciona, en relación a algunas citas y testimonios que incluye en su relato, lo siguiente: “le entrego este Recado, lleno de cifras y de datos jurídicos para establecer puntos comunes de conversación [...] le entrego este Recado confidencial, lleno de voces que quizás me ‘avalen’ ante la suspicacia que el peso de la cultura dominante ha puesto sobre nosotros” (11). Así, él reconoce el lugar que desde la cultura chilena se le ha dado a lo(s) mapuche, sin embargo, lo cuestiona y lo invierte, posicionándose como

²La expresión “oralitor” es usada por Chihuailaf como una forma de aludir a la oralidad propia de la literatura mapuche, esta es una “ORAL-LITERATURA” u “oralitura”, en la cual lo oral tiene mayor importancia que lo escrito, dado que es la oralidad el soporte de toda la cultura ancestral.

un “yo” mapuche que le habla a un “otro” chileno. Desde ese lugar habla en primera persona, advirtiéndole a su lector que, después de todo, no son tan distintos porque “en la ternura de nuestros antepasados tenemos toda una sabiduría por ganar” (12). Aquí, la referencia a los antepasados es un recordatorio de que lo mapuche es parte conformante e ineludible del pasado, del ADN chileno en toda su expresión.

De modo que la escritura es autoconsciente y exhibe muy bien los efectos de la modernidad en las culturas latinoamericanas, tal y como las enuncia Santiago Castro-Gómez (1998) cuando refiere que la obligatoria adscripción de toda forma de pensamiento a los “tribunales de la razón” generó una paradoja, la cual consiste en el autorreconocimiento de la diferencia. Así lo apunta el filósofo colombiano:

Los conocimientos expertos, que en manos de las élites sirvieron para consolidar los poderes hegemónicos, funcionaron también como recursos reflexivos con efectos negativos para sus intereses [...] Observarse como sujetos excluidos conllevaba la posibilidad de desdoblarse, observar las propias prácticas y compararlas con las prácticas de sujetos distantes en el tiempo y el espacio, establecer diferencias con otros sujetos locales y producir estrategias de resistencia (142).

En efecto, a propósito de lo citado, Elicura Chihuailaf es uno de estos sujetos que ingresó a los sistemas productores –reproductores– de conocimientos expertos; formado como médico en la Universidad de Concepción, adquirió conocimientos occidentales que puso en diálogo con los aprendidos en su comunidad local, ancestral, viva, y desde ese diálogo intercultural creó, a través de la escritura, una estrategia de permanencia. Valga aclarar que esta permanencia se refiere a la afirmación de

la existencia de lo mapuche pese a los múltiples intentos de desaparecerle y no un indicio de inmutabilidad. Es decir, lo mapuche existe y, aunque se ha transformado –se transforma– en el tiempo como toda cultura, permanece, es una cultura viva. De ahí que la literatura se convierta en un escenario de resistencia, de autodefinición y crítica de las miradas latinoamericanistas occidentalistas y coloniales. Ciertamente, *Recado confidencial a los chilenos* no puede entenderse de una manera distinta. El sentido pleno de su discurso es una explicación del conflicto, aún vigente, entre dos culturas que necesitan conversar y negociar las diferencias que las confrontan pese a compartir su pasado.

Precisamente, en el reconocimiento de las diferencias, Elicura Chihuailaf se toma el tiempo de explicar algunas de las creencias generalizadas sobre el mundo mapuche, menciona por ejemplo sobre la popular apreciación del mapuche como ignorante:

Se da la paradoja –entre tantas surgidas del mirarnos distantes y desconfiados, inventado “encuentro mediante– que a nosotros se nos tilde por un lado de “ignorantes” y por otro lado se nos exija por un conocimiento más o menos amplio respecto de la sabiduría de nuestros Antiguos. A mí, le digo, me enseñaron a valorar, a creer en la fuerza de la palabra. Las palabras expresan la concepción de mundo de quienes las crearon: su gestualidad. En el idioma que nos legaron nuestros antepasados, el mapuzungun -el hablar de la tierra-, hay una palabra que resume lo que es la percepción y relación nuestra con ella, y la que nos define: Mapuche, que significa Gente de la Tierra. Por lo tanto, nuestra vida en la Nag Mapu, la superficie, la Tierra que andamos, no puede concebirse sin su vinculación con Ella, porque a Ella pertenece. Mapu Ñuke choyvñ iñchiñ (1999: 34).

De ese modo, el autor establece un contraste, revelando el conocimiento del pasado y de las tradiciones originarias que son un tema desconocido para muchos chilenos, pero que son resguardadas y vigentes al interior del pueblo mapuche. Se establece así una relación de horizontalidad en la que el “uno” sabe lo que el “otro” desconoce y, por tanto, hay una igualdad de condiciones, una simetría que permite hablar de tú a tú, omitiendo la verticalidad del pensamiento occidental que ubica lo “otro” (lo no occidental) en una línea de inferioridad.

Desde ese lugar, Chihuailaf habla con solidaridad (Moreiras) y explica a los chilenos su cultura, su visión del mundo y del universo, el entramado de la espiritualidad mapuche que está inextricablemente ligada con todos sus conocimientos, prácticas y forma de vida.

A esto mismo apunta el autor cuando explica la relación de su pueblo con la tierra, respondiendo a otro de los estereotipos frecuentes que señalan a los mapuche de ser perezosos porque no “trabajan” y no se esfuerzan para explotar todos los recursos de sus territorios; esta creencia generalizada de hecho, es una de las que ha permitido que desde el Estado se justifique la usurpación de sus terrenos para ser entregados a quienes “sí les sacan provecho”. Al respecto, el poeta escribe:

Nuestras comunidades continúan aplicando nuestro concepto de Icrofil Mogen, en el cual el motor de la sociedad no es la búsqueda de un crecimiento económico o rentabilidad extrema, sino el equilibrio que solo puede entregar una interacción de reciprocidad económica, cultural y social. [...] Todo ello dentro de la lógica de reciprocidad económica para mejorar nuestras condiciones de vida, de afirmar nuestra existencia de derechos, y preservar nuestro medio natural que nos alimenta y cobija [...] el hombre y la mujer mapuche se preocuparon,

se preocupan, siempre de tomar de la tierra solo lo indispensable. Se carece del sentido de aprovechamiento innecesario de lo que esta ofrece. No hay una relación de poder sobre la naturaleza (1999: 54).

Lo anterior muestra que los mapuche han resistido y resisten las lógicas occidentales del capitalismo, bajo las cuales todos los recursos deben ponerse al servicio de la rentabilidad económica, aunque eso signifique destruir ecosistemas, contaminar el agua, destruir bosques o erosionar la tierra. En esa balanza desequilibrada del costo-beneficio del sistema económico actual, ciertamente, hay una relación de poder sobre la tierra y la naturaleza que son vistas como meros bienes explotables en nombre del desarrollo. Sin embargo, las comunidades originarias han declarado: “nosotros tenemos mayor legitimidad para proteger a la naturaleza [porque] llevamos milenios compartiendo nuestra vida con ella. No solo protegemos los árboles sino también las fuerzas del universo y de la tierra que permiten la vida” (Chihuailaf, 1999: 211). Esta visión, completamente alejada de la mentalidad occidental, es la razón por la cual los mapuche (y otros pueblos indígenas) no hacen un uso extractivo de la naturaleza que les rodea.

Así pues, en el *Recado confidencial* hay una intención de aclarar aquello que se ha difundido y se ha asumido como verdad sobre el pueblo mapuche al interior de la cultura chilena, pero aquí se habla desde la poesía que se escribe —se piensa— en español y mapuzungun, buscando conectar con lo común, invocándolo, desde la lengua y desde la forma poética que, para el autor, es “la mejor expresión del permanente diálogo entre el espíritu y el corazón” (Chihuailaf, 1999: 29). Lo que indica que él, como es habitual en el arte, apela a lo más humano para

crear un espacio de entendimiento libre de estigmatizaciones e historias mal contadas.

En este sentido, vale la pena destacar que el libro también hace un cuestionamiento a la historia de Chile. Con base en documentos y testimonios de diversa índole, el autor se vale de la metodología histórica para recontar, corregir y evidenciar las omisiones que el discurso histórico (colonial y occidentalista) ha cometido en relación al pueblo mapuche. Particularmente, la historia de la construcción de los Estados nacionales creó, a partir del siglo XIX, una línea continua entre la llegada de los españoles, la independencia y el momento de consolidación nacional; en estas historias patrias, ideas como “civilización”, “adelanto” y “progreso” estaban vinculadas a un ideal europeo que, como lo enuncian Castro-Gómez y Mignolo (1998), se convirtió en la agenda permanente de la élite gobernante, la cual, desde entonces, no ha escatimado esfuerzos ni estrategias para “civilizar”, “domesticar” y “educar” al pueblo, percibido como algo homogéneo y lo suficientemente maleable para adecuarlo a los moldes occidentales. Al respecto, Chihuailaf pregunta:

¿Los Estados, las Naciones, que sintieron –sienten– orgullo de la supuesta superioridad de su “raza”, de su cultura, y que emprendieron –emprenden, emprenderán– la salvaje conquista para imponer su supremacía en el mundo con su “civilización moderna o postmoderna”, seguirán siendo los “dueños” de la historia? [...] Yo civilizo, nosotros civilizamos, dijeron. Así los selknam, los aonikenk desaparecieron; los kawáshkar, los yá-manas, algunos sobrevivieron. Del escudo de armas del Estado de Chile en 1819 fueron borrados también los indígenas y la razón de la espada y la evangelización fue trocada por una advertencia: “por la razón o la fuerza”. [...] Mas, hay que subrayar, me digo y me dicen, que ahora son los Estados de este

continente los que continúan la tarea colonizadora, neocolonialismo lo llaman los especialistas— de la mano del imperialismo estadounidense que, en su acción de guardiana y promotora de la uniformización cultural, ha relevado al imperialismo español de otrora. [...] que se abran las puertas del continente, dice, y va “redescubriéndolo” apoyado por los grupos de poder de los Estados nacionales correspondientes, mientras sus vigías gritan: tierra, petróleo, cobre, ríos, bosques (1999: 43).

Esta mirada crítica, totalmente acorde con las teorías del *poslatinoamericanismo* y el *posoccidentalismo*, demuestran no solo la pertinencia de la reflexión de Chihuailaf, sino su coherencia con los postulados teóricos más recientes respecto a la necesidad de revisar los discursos latinoamericanistas, pues precisamente lo que hace el escritor mapuche a través de la literatura “constituye una práctica neotradicional, asociada a las políticas de identidad, presentada como una opción política colectiva y deliberada, en una situación en la que poco permanece de un pasado que debe ser completamente reinventado” (Moreiras, 1998: 64). Ciertamente, en el *Recado confidencial* hay una reinención del pasado que conecta las luchas mapuche en contra de los españoles, tal y como son recordadas por las historias “tradicionales”, pero llamando la atención sobre que esas luchas no terminaron con la independencia; por el contrario, el Estado nacional chileno continuó su proceso de anexión de los pueblos originarios, generando una paradoja de la identidad al incluir los nombres de guerreros mapuche en la lista de héroes en contra de lo español, pero convirtiendo a sus descendientes no “asimilados” en un enemigo interno que era necesario “pacificar”.

De hecho, el episodio histórico denominado “pacificación de la Araucanía” es uno que Chihuailaf retoma con el fin de evidenciar las complejidades de la relación entre el Estado y la

nación mapuche, la cual continúa reclamando –por distintas vías– el reconocimiento de sus derechos sobre las tierras ancestrales entregadas a personas particulares, empresas nacionales y multinacionales que usurparon espacios propios de las comunidades originarias. Sobre esto, escribe el autor:

En Chile, en 1883, los militares, al mando de Cornelio Saavedra, afianzan la denominada “Pacificación de la Araucanía” [...] cuando el Estado chileno, de la mano de sus “emprendedores” empresarios como José Bunster y otros, imponía “su desarrollo” en Temuco y en todo el territorio “pacificado”, hubo quienes no eran proclives a la idea de que tales atropellos continuaran de manera tan feroz, tan sangrienta. Uno de ellos fue el periodista Kamollfvñche Franciso de Paula Frías, quien denunció persistentemente los atropellos cometidos por sus compatriotas chilenos en contra de nuestra gente. Al leer sus artículos y sus crónicas, queda clara la razón de su asesinato. [...] Esto demuestra también que tal como, por un lado, había unos pocos que enfatizaban lo que atiene a humano derecho, había muchos que estaban también dispuestos a acallarlos. Esto parece demasiado conocido y cercano ¿verdad? La historia se repite, porfiadamente, se repite. Siempre, qué duda cabe, unos se encargan de reescribirla de acuerdo a sus intereses, otros, de ocultar su dualidad (1999: 73).

Con estas palabras, el poeta narra episodios “ocultos” de la historia chilena y de una manera indirecta referencia lo acontecido durante la dictadura militar, cuando, según palabras del mismo escritor, los chilenos también “fueron pacificados”. Así, se crea nuevamente un lazo común que permite conectar con el lector desde la empatía, para hacerle partícipe de las denuncias y las aclaraciones históricas que permiten entender, desde

la perspectiva mapuche, el conflicto que continúa con el Estado chileno. Por eso Chihuailaf dice que la historia se repite y, aunque para los historiadores esta afirmación resulte un tanto provocadora, es difícil negar ante las evidencias que hay episodios que parecen trazar un círculo. Esto nos lleva a preguntarnos cómo es posible salir de allí para evitar una nueva repetición y para dar solución a la confrontación que ha perpetuado el círculo vicioso de la violencia y el desencuentro.

De esta manera, al prestar atención a la reescritura crítica de la historia desde la perspectiva mapuche autodeterminada, y a la explícita intención del texto literario de establecer un diálogo, en igualdad de condiciones, pero de manera directa y contundente, el *Recado confidencial* se puede comprender como un lugar de resistencia, en el que el “otro” –desde la mirada occidental– asume el papel del “yo” y alza la voz con el fin de visibilizar aquello que históricamente, por el peso de la colonialidad y del occidentalismo propios de América Latina en sus Estados nacionales, se ha omitido; esto, sumado a la evidencia de cómo, a través de distintos métodos y en distintos momentos, se ha intentado tanto física como simbólicamente su eliminación. La literatura entonces se muestra como espacio de resistencia, efectivamente, porque se resiste ante la amenaza de la desaparición, se resiste a través de la denuncia, la crítica y la autodefinición de una comunidad que, representada en su “oralitor”, reclama su derecho a existir y a permanecer en sus propios términos autodefinitorios.

Este último aspecto también es relevante, porque, dice Moreiras, “la globalización amenaza con volver las prácticas de vinculación con la ‘otredad’ aspectos de una poética de lo singular residual, de lo que se desvanece, de lo bellamente arcaico” (1998: 57). Esto es, para este caso, mirar lo indígena de manera condescendiente, como lo han hecho muchos estudiosos

latinoamericanistas, lamentando la pérdida de lo “auténtico”, romantizando el pasado ancestral o, en último término, reduciéndolos al papel de víctimas desvalidas que necesitan ser “defendidas” o “preservadas” por su carácter patrimonial; Chihuailaf también advierte sobre esto y aclara que no busca “hablar de una sociedad idílica” (17) y mucho menos pura o estática, sino de una cultura viva y que, en cuanto tal, ha transitado diversas transformaciones a lo largo del tiempo, algunas de ellas, incluso, como efecto de la apropiación de elementos de otras culturas; pero este hecho, menciona, no pone en entredicho su identidad como pueblo. Dice Chihuailaf:

Empezamos a oír repetidas alusiones a “lo puro, lo incontaminado, lo auténtico”; en cuya dirección se nos presenta como fósiles, como lo que hay que conservar en su condición primitiva porque, según tales mentores, nuestras culturas no serían organismos poseedores de dinamismo. Al contrario de lo que sucede con sus culturas “superiores” que son capaces de mantener la “esencia del espíritu de su civilización” aun haciendo uso de palabras, contenidos, objetos provenientes de culturas ajenas. [...] Asimilación, nos dicen; integración, nos dicen y no la voluntaria apropiación de elementos culturales ajenos que, por surgir de una necesidad ineludible de amable confrontación fortalecen –creemos– la cultura de origen (1999: 46).

El autor argumenta la validez de la apropiación cultural llevada a cabo al interior de su pueblo, que es igualmente legítima para las demás culturas, las cuales tampoco permanecen al margen de las dinámicas propias de todos los pueblos vivos. Dicha apropiación, voluntaria además, no desvirtúa la identidad que se mantiene en lo fundamental, que es su relación con los ancestros, con la tierra, su conciencia de pertenecer a ella y por eso

negarse a explotarla y, en realidad, su relación con todo aquello que ellos mismos, en su derecho de autoafirmación, establezcan como propio de su cultura en conexión con el pasado o el presente, del que ningún pueblo puede abstraerse.

Así que, en suma, *Recado confidencial* no es un manifiesto en defensa de lo mapuche, pero sí, como ya se ha dicho, es una invitación al diálogo, al encuentro y al reconocimiento del pasado común, de los ancestros comunes y del ADN que, aunque quiera negarse —como se ha hecho— por efecto de la colonialidad, permanece, mezclado, en el interior de cada chileno. Negar lo mapuche, lo indígena, es negar la propia identidad que siempre ha estado incompleta, blanqueada, occidentalizada, invisibilizada en su ancestralidad. Pero el objetivo de evidenciar todo esto también es afirmar la diferencia, porque solo a partir de su reconocimiento es posible la reconciliación. El país mapuche quiere ser reconocido en su singularidad específica y morena, como afirmación efectiva de su existencia y permanencia histórica. Quiere desvincularse de la ubicación de subalternidad, o de víctima, para autoafirmarse como un igual que “coexiste en la diversidad” (Chihuailaf, 1999: 160).

En definitiva, resta decir que hoy, más que nunca, cobran sentido las conclusiones de Castro-Gómez al escribir:

detrás de todas las representaciones que han venido configurando nuestra personalidad histórica, no existe una moral ni una verdad que garantice el sentido de esos fragmentos y de esas representaciones, [...] sino una voluntad de representación que se afirma a sí misma en la lucha feroz con otras voluntades [...] Quizás al mostrarse la temporalidad de aquello que usualmente percibíamos como estructura universal, podamos evitar seguir fugándonos del presente (1998:148).

El libro-mensaje, historia y poema de Chihuailaf no es una voluntad de representación más, sino una de autoafirmación y de resistencia como respuesta a las voluntades de representación latinoamericanistas (de primer orden), cuyas construcciones discursivas tergiversaron o romantizaron y redujeron la identidad, la historia y la realidad indígena. Allí, se reconstruye una historia local, no occidental de una comunidad que se opone a los discursos y estereotipos creados al interior de otra cultura que ha intentado absorberla. Creemos que este libro es el ejemplo idóneo cuyo discurso demuestra cómo es que un pueblo “rehúsa activamente interiorizar su subalternización respecto del sistema global” (Moreiras, 1998: 65) y cómo es que esta historia local “desafía, sustituye y desplaza las historias y epistemologías globales” (Mignolo, 1998: 35).

Pero hoy, en este presente del que ya no queremos huir, es inevitable reconocer el poder de la palabra que tanto recalca Elicura Chihuailaf en su texto, porque en Chile se ha redactado una propuesta para una nueva Constitución que parece responder a los reclamos del pueblo mapuche, los cuales el autor expone allí con respeto y valentía. Él escribió veintitrés años atrás:

A los chilenos les decimos que deben aceptar que este es un país pluricultural, que nosotros tenemos una cultura distinta de la chilena, y que consideramos que es legítimo que los mapuche sigamos siendo tal cual somos [...] En parte, nuestra lucha como pueblo, tiene que ver con los derechos individuales. Es la búsqueda de aceptación cuando entramos en su territorio, cuando vivimos entre ustedes, de no ser rechazados solamente por ser indígenas; [...] Pero eso no es todo lo que queremos. La Constitución, la ley suprema de este país, se debería estructurar de tal manera que acoja los conceptos de nosotros como pueblo, además de proteger nuestro pueblo dentro de

este país. Queremos que nuestros idiomas sean protegidos por la Constitución y que también proteja el control de la jurisdicción sobre los recursos de la tierra [...] Pu mapuche mogeleyiñ, los mapuche estamos vivos, decimos ahora. Porque está vivo el Espíritu de la Tierra en que nacimos, Mogeley Mapu ñi pvllV chew ñi llewmuyiñ (1999: 212).

Sin duda, los mapuche están vivos, continúan resistiendo en la literatura y en todos los espacios posibles para que esa coexistencia sea validada social y políticamente, porque es su derecho y porque su reconocimiento es obligatorio para la transformación de nuestras sociedades en unas posoccidentales y poscoloniales; esto significa convertirnos en sociedades más incluyentes, generosas, respetuosas de las diferencias, asentadas en la heterogeneidad y, sobre todo, conscientes de la diversidad histórica que atraviesa nuestras culturas, pero también nuestros cuerpos y nuestros espíritus.

Ahora mismo en Chile, esta discusión está en vigor. La propuesta de la nueva Constitución que fue rechazada el 2 de septiembre de 2022, contenía artículos que respondían de manera directa a las reflexiones realizadas por intelectuales como Chihuilaf. Creemos que, a pesar del rechazo, el solo hecho de generar el debate, la discusión, de poner sobre la mesa el tema del reconocimiento de los pueblos originarios y de propiciar la reflexión en torno a la afirmación de la coexistencia de la diversidad indígena es relevante y constituye un caminar hacia ese espacio que era, en última instancia, el objetivo central del libro *Recado confidencial*. Estos debates y reflexiones suscitados desde la redacción de la propuesta constitucional, son el resultado de un movimiento social que ha considerado necesaria la transformación de los términos que determinan los derechos y deberes fundamentales de los ciudadanos chilenos. Probablemente,

este movimiento contiene la influencia de los intelectuales que han cuestionado y criticado las formas de exclusión normalizadas en nuestras sociedades latinoamericanas. En efecto y, para concluir, creemos pertinente incluir aquí la reflexión de Walter Mignolo (1998) (en diálogo con Oscar del Barco) en relación al trabajo intelectual, él menciona:

los intelectuales mismos nos vamos convirtiendo en un movimiento social más. [...] los movimientos sociales que trabajan contra las formas de opresión y a favor de condiciones satisfactorias de vida, teorizan a partir de su misma práctica sin necesidad ya de teorías desde arriba que guíen esa práctica. La rearticulación de las relaciones entre prácticas sociales y prácticas teóricas es un aspecto fundamental del posoccidentalismo como condición histórica y horizonte intelectual (32).

Este postulado nos parece oportuno para confirmar la necesidad de llevar el trabajo académico más allá del discurso y de la mera esfera universitaria; el trabajo intelectual cobra mayor sentido cuando logra permear las capas de la realidad. Ahora, en Chile, parece ser que la labor intelectual está logrando ese efecto, porque no podemos considerar una simple coincidencia la concordancia evidente entre un texto como *Recado confidencial* y la propuesta de la nueva Constitución. Es sabido que todos los constituyentes fueron personas que pertenecen al ámbito “letrado”, incluso aquellos y aquellas que provenían de comunidades originarias; es alentador ver cómo el trabajo intelectual se inserta en los procesos que realmente pueden transformar las sociedades, porque, después de todo, ese debería ser siempre el objetivo de cualquier académico, ya sea participando activamente en los estamentos políticos tal y como lo han hecho los constituyentes o –igualmente importante– en el aula de clase. En todo caso, es valioso visibilizar el trabajo de los intelectuales

entre los que podemos incluir a Chihuailaf, cuya fuerza discursiva sigue vigente y ante la contingencia política actual demuestra que un texto como este desde una posición “dialógica y solidaria” (Moreiras, 1998: 65) pone en jaque la colonialidad y la occidentalización histórica latinoamericana; quizá, por esa misma razón, gran parte de la sociedad aún no está lista para dejarla atrás. Seguirá siendo necesaria entonces la invitación al diálogo y a la crítica histórica para seguir allanando el camino que permita a futuras generaciones lograr no solo discursos, sino sociedades poslatinoamericanistas y posoccidentales.

Referencias

- Bentham, Jeremías, 1979, *El panóptico*, La piqueta, Madrid.
- Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.), 1998, *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Porrúa, México.
- Castro-Gómez, Santiago, 1998, “Latinoamericanismo, modernidad, globalización. Prolegómenos a una crítica poscolonial de la razón”, en Santiago Castro-Gómez (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Porrúa, México.
- Chihuailaf, Elicura, 1999, *Recado confidencial a los chilenos*, Lom, Santiago de Chile.
- Foucault, Michel, 2009, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid.
- Mignolo, Walter, 1998, “Postoccidentalismo: el argumento desde América Latina”, en Santiago Castro-Gómez (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Porrúa, México.

Moreiras, Alberto, 1998, “Fragmentos globales: latinoamericanismo de segundo orden”, en Santiago Castro-Gómez (ed.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Porrúa, México.

Propuesta Constitución política de la república de Chile, 2022, Gobierno de Chile, Santiago de Chile.

Weber, Max, 1997, *Sociología de la religión*, Itsmo, Madrid.

_____, 2011, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Fondo de Cultura Económica, México.

DOSSIER

LITERATURA Y MIGRACIÓN

El carácter subversivo de la literatura mexicana de Chicago

The subversive character of Chicago's Mexican Literature

JOSÉ ÁNGEL NAVEJAS

UNIVERSIDAD DE ILLINOIS, CHICAGO

navejas.phd@gmail.com

Resumen: La literatura mexicana de Chicago es un fenómeno de extracción obrera que reivindica la figura del migrante, rompiendo así con paradigmas establecidos en la literatura canónica mexicana. La obra colectiva de los autores mexicanos de Chicago es, por lo tanto, una literatura subversiva.

Palabras clave: literatura mexicana, literatura migrante, Chicago, literatura marginal, subversiva.

Abstract: Chicago Mexican literature is a working-class phenomenon that breaks away from established paradigms found in canonical Mexican literature and vindicates the figure of the immigrant. The collective work of Mexican authors in Chicago is, therefore, subversive literature.

Keywords: Mexican literature, migrant literature, Chicago, marginal, subversive literature.

Recibido: 24 de enero del 2023

Aceptado: 1 de marzo del 2023

Doi: 10.15174/rv.vi16i32.715

El carácter subversivo de la literatura mexicana de Chicago

Uno de los primeros libros escritos por un mexicano en Estados Unidos data de 1834 y se titula *Viaje a los Estados Unidos del Norte de América*. El autor, Lorenzo de Zavala, se había autoexiliado en el vecino país durante las convulsas décadas posteriores a la independencia mexicana de España y después de la caída del general Vicente Guerrero. De cierta forma, su obra prefigura toda una tradición que se extiende desde la primera mitad del siglo XIX hasta la actualidad, y la cual en este ensayo identifiqué como la tradición del privilegio. Al hablar de “la tradición del privilegio”, me refero a parte de la obra de autores canónicos mexicanos escrita en Estados Unidos en la que puede leerse un punto de vista propio a la élite socioeconómica y cultural de su país de origen. Dichos autores van desde José Vasconcelos hasta Valeria Luiselli, pasando por Octavio Paz y Carlos Fuentes. En este artículo, propongo que, a diferencia de la tradición del privilegio, la literatura mexicana de Chicago representa una ruptura, pues se plantea, articula y produce desde la periferia. Es, por consiguiente, una literatura marginal que revierte la visión de los autores pertenecientes a la élite socioeconómica mexicana, convirtiéndose así en un fenómeno subversivo tanto del canon como de la tradición del privilegio de ese país.¹

¹ El presente trabajo se enfoca en los escritores mexicanos que se han asentado permanentemente en Chicago y que han contribuido a formar una literatura de la clase obrera. Por lo tanto, autores como Gerardo Cárdenas (que radicó temporalmente en la ciudad antes de regresar a su país de origen) no forman parte de este grupo. Esto a pesar de haber participado en algunas de las revistas literarias de Chicago, como *Contratiempo*, la cual Cárdenas dirigió por algún tiempo. Lo mismo ocurre con Olivia Maciel, también

Tres ramas de la literatura mexicana en Estados Unidos

La literatura mexicana o de herencia mexicana en Estados Unidos puede dividirse en tres grupos principales: 1) la tradición del privilegio, 2) la tradición chicana² y 3) la nueva literatura inmigrante. Cada uno de estos grupos posee sus particularidades y rasgos propios. En el caso de la tradición del privilegio, la vida y sociedad en y de Estados Unidos se observa desde una perspectiva ajena al país y que se encuentra en él de paso. De las tres ramas de literatura de herencia mexicana que han surgido en Estados Unidos, la que aquí identifico como la tradición del privilegio es la más longeva, pues comienza, como ya se ha señalado, con la obra de Lorenzo de Zavala en la primera mitad del siglo XIX y se extiende hasta la actualidad, con autores como Valeria Luiselli. La tradición chicana, la cual inicia en la década de 1970, se caracteriza por su talante político y por haber iniciado una literatura fundacional al rescatar el mito de Aztlán, el legendario lugar de origen de los aztecas antes de iniciar su camino a fundar Tenochtitlán, la capital de su imperio. Por último, la literatura inmigrante de Chicago inicia en la década de 1990, y se caracteriza por ser un fenómeno marginal que, si bien comparte la genealogía étnica y cultural del autor de élite

mexicana, quien radica en la ciudad pero cuya poesía no toca temas que atañen a la realidad social ni legal del inmigrante mexicano promedio en Estados Unidos.

² En este ensayo me limito a contrastar la imagen del migrante mexicano que se hace en la tradición del privilegio con la que aparece en la nueva literatura inmigrante de Chicago. Para consultar el análisis que he hecho de la literatura chicana, véase mi tesis doctoral, “The Chicago Latin American Literary Movement: Toward a Spanish-Language Literature of the United States”, The University of Illinois at Chicago, 2020.

y, hasta cierto punto, la condición social del chicano,³ respectivamente, se sabe independiente de ambas.

Al referirme a la literatura inmigrante, me refiero específicamente a la obra que la comunidad migrante ha producido en Chicago y la cual ha sido escrita en español. Mi lectura de esta literatura está informada principalmente por dos trabajos teóricos: el de la literatura menor, de Gilles Deleuze y Félix Guattari, así como el estudio etnográfico de la comunidad mexicana de Chicago, de Nicholas de Genova. De acuerdo con Deleuze y Guattari, una literatura menor consta de tres características principales: 1) está escrita en un lenguaje afectado “por un alto coeficiente de desterritorialización”; 2) todo en ella es político; y 3) es una literatura en la que “todo adquiere un valor colectivo” (1986: 16).⁴ Por su parte, de Genova propone la comunidad mexicana de Chicago como un fenómeno exterior a la nación-estado. Si bien tiene profundas raíces en su país de origen, la comunidad mexicana de Chicago se caracteriza por ser transnacional y consciente de su condición obrera e indocumentada. De Genova ve a la comunidad mexicana de Chicago como una

³ Una diferencia fundamental entre la población chicana y la inmigrante es que, mientras aquella goza de las protecciones y garantías del sistema legal estadounidense al ser ciudadanos de ese país, buena parte de la población inmigrante mexicana de Chicago es o ha sido en algún momento indocumentada y vive, por lo tanto, al margen de la ley o en constante temor de la misma. Esto es importante, por ejemplo, porque, dada su condición social, históricamente el inmigrante indocumentado ha tenido poco acceso a la educación formal. Esto impide que logre ingresar a la educación superior, que es donde a menudo se adquiere conciencia sociopolítica y donde también se forman futuros escritores. Sin acceso a este importante espacio, algunos de los migrantes mexicanos en Chicago que se han vuelto escritores han tenido que formarse en las bibliotecas públicas de la ciudad.

⁴ Excepto que así se indique, todas las traducciones del inglés al español que aparecen en este ensayo son mías.

fuerza disruptiva de la mexicanidad y del espacio sociopolítico de Estados Unidos y es, por lo tanto, una formación sociohistórica radicalmente distinta (2005: 100).

La imagen del migrante en la literatura canónica mexicana

Al referirme a la literatura canónica mexicana, aludo a los trabajos que han resistido al paso del tiempo y que todavía se siguen leyendo en la actualidad como clásicos de las letras mexicanas. Entre ellos, me enfoco en los que se han ocupado en hacer cierta representación del migrante mexicano.

Una de las primeras imágenes de la comunidad migrante mexicana en Estados Unidos la encontramos en la obra del sociólogo Manuel Gamio (1929). En sus páginas se encuentra ya la idea del inmigrante mexicano que la literatura nacional perpetuaría desde las primeras décadas del siglo xx hasta hoy día: la de una población itinerante, con un ínfimo nivel educativo e irremediabilmente atrapada en un fenómeno migratorio cíclico. Se trata de una comunidad que, si bien en apariencia retiene su identidad mexicana, comienza ya desde entonces a interiorizar el fenómeno transnacional como un nuevo estilo de vida, lo cual genera un alto grado de suspicacia por parte de los ciudadanos de ambos lados de la frontera (Gamio, 1929) que no han experimentado el fenómeno de la migración.

En términos de la representación tradicional del migrante mexicano, *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, es un trabajo interesante porque reproduce la imagen que crea Gamio y, al hacerlo, aporta al estereotipo del migrante mexicano que se irá reafirmando con el paso de las décadas. En esta novela canónica del costumbrismo mexicano, Yáñez introduce la idea del migrante como una figura desestabilizadora que pone en

riesgo el orden social de un pueblo jalisciense. Los “norteños”, como Yáñez identifica a los migrantes que vuelven a Jalisco después de la cosecha en el país del norte, traen consigo una nueva forma de ver el mundo y son por lo tanto responsables de la corrupción moral del pueblo y un peligro para la jerarquía tradicional del cacicazgo (158). Algo similar ocurre en *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes; no obstante, en esta obra, la corrupción la experimenta directamente el migrante, Gabriel, para quien un mínimo de movilidad social trae consigo la pérdida de valores tradicionales y lo deja expuesto al vicio y la degradación moral (1994: 56).

Es así que, bajo la lupa de la ética y la moral, el arquetipo del migrante llegó a consolidarse en la literatura mexicana. No es de sorprender, pues, que esta visión unidimensional del migrante se haya arraigado tan profundamente en la conciencia literaria mexicana. Esto es evidente, por ejemplo, en “Paso del norte” (1953), cuento esencial en la obra de Juan Rulfo, y que ilustra bien la condición fantasmal que el inmigrante mexicano tiene en la literatura de su país de origen. Asimismo, en *La hispanidad: fiesta y rito* (2005), Leonardo da Jandra ha imaginado al migrante mexicano entrando a Estados Unidos como una especie de caballo troyano, con la obligación de introducir los valores católicos a un hereje pueblo anglosajón. Y así, en la literatura canónica mexicana, el migrante existe como una imagen proyectada a un plano puramente metafísico, ora corruptor ora redentor de los más profundos valores colectivos. El migrante es, por lo tanto, un ser sin existencia real, concreta, sin inquietudes propias ni necesidades vitales. En el imaginario tradicional mexicano, el inmigrante es producto del desarraigo y es, por lo tanto, una persona carente de cultura, sin otra narrativa que la que se le asigna en la literatura canónica de su país.

El migrante en la literatura mexicana de Chicago

Al principio de este ensayo escribí que en la literatura mexicana tradicionalmente la vida y sociedad estadounidenses se han visto por medio de la óptica del escritor de élite, que aquí llamo la tradición del privilegio y la cual inicia con Lorenzo de Zavala en la primera mitad del siglo XIX y continúa hasta nuestros días con autores como Valeria Luiselli, quien ha sabido bien capitalizar el drama de la comunidad migrante en su obra.⁵ Contrario a esto, al ser consciente de su extracción obrera, la comunidad mexicana de Chicago se sabe ajena al discurso que los grupos hegemónicos han elaborado respecto a la sociedad y vida estadounidenses, el cual invariablemente incluye el estereotipo del inmigrante. Por consiguiente, la literatura mexicana de Chicago se plantea como un rompimiento y un nuevo comienzo. Es la narrativa de una comunidad que históricamente ha sido *objeto* de especulación, pero que solo en las últimas décadas se ha vuelto el *sujeto* de sus propias reflexiones.

Si bien sobre el migrante mexicano se ha escrito mucho, poco todavía se conoce de su propia producción literaria. Y, no obstante, la comunidad migrante se sabe a cargo de su propia narrativa. A partir de la década de 1990, la ciudad de Chicago se ha vuelto la cuna de un nuevo movimiento literario al cual en otro sitio yo he denominado el Movimiento Literario Latinoamericano de Chicago,⁶ y que en la actualidad incluye a autores prácticamente de toda América Latina. A diferencia de la obra

⁵ Para el público estadounidense, Luiselli se ha convertido en una especie de autoridad en el dilema del migrante indocumentado en Estados Unidos, a pesar de nunca haber experimentado las tribulaciones, estigmas e incertidumbre legal que rigen la vida de dicha población, ver a Wood (2019).

⁶ En mi tesis doctoral, lo identifiqué como el “Chicago Latin American Literary Movement (CLALM)”.

de los autores canónicos mexicanos, la producción literaria de los autores mexicanos radicados en Chicago se ha propuesto reivindicar la figura del migrante. Y es que su labor no podría ser distinta. Después de todo, de acuerdo con el estudio realizado por de Genova, la comunidad mexicana de Chicago es radicalmente diferente en su conformación sociohistórica, lo cual se ve reflejado en la literatura que produce.

En Chicago, el autor mexicano no tiene que imaginar al inmigrante: él *es* el inmigrante mismo, actor y agente en su propia trama.⁷ En la obra colectiva de los autores mexicanos de Chicago, todo lo que se ha visto con desdén en la literatura canónica de México se revalora y dignifica. El discurso elaborado a lo largo del siglo xx en torno al desarraigo del migrante, su supuesta corrupción moral y falta de lealtad, la literatura mexicana de Chicago lo cuestiona y lo deslegitima. La escritura se vuelve una función vital, una forma de conocer, imaginar y crear diferentes formas de ser. Si bien la literatura mexicana tradicionalmente ha sido articulada desde la Ciudad de México, su centro ceremonial, en Chicago el quehacer literario se libera de su embrujo y magnetismo. En lugar de pronunciarse desde el seno de la

⁷Varios de los autores mexicanos radicados en Chicago han sido, en algún momento, indocumentados. Es decir, a diferencia de los autores de la tradición del privilegio que han entrado a Estados Unidos con visa y a menudo con trabajo académico asegurado, algunos escritores mexicanos radicados en Chicago cuya obra se explora en este trabajo (así como otros tantos cuyo trabajo no se ha podido incluir aquí) se pueden considerar desplazados económicos. Si bien después de décadas algunos han terminado ejerciendo como maestros de idioma, traductores o editores, también es cierto que, a su llegada, muchos de ellos tuvieron que ganarse la vida ejerciendo oficios tradicionalmente asociados a la comunidad migrante mexicana en las grandes urbes estadounidense. Es decir, ocupaciones desempeñadas por la clase obrera, tales como el trabajo en restaurantes, fábricas, agencias de empleo temporal o el ramo de la construcción.

sociedad, es decir, en lugar de surgir y verse favorecida por las prerrogativas que han gozado los autores que aquí agrupo en la categoría de la tradición del privilegio (por ejemplo, de Zavala, Vasconcelos, Paz, Fuentes, Enrigue, etc.), en Chicago la literatura se erige desde la periferia lingüística, socioeconómica, cultural, política y legal. Prueba de esto no es solo la condición indocumentada de buena parte de la población mexicana de Chicago, sino la naturaleza transnacional de la cultura mexicana en la actualidad, donde la clase ilustrada admite que su literatura puede bien crearse desde el extranjero,⁸ pero donde la literatura mexicana de Chicago no aparece siquiera en el radar de las figuras de mayor autoridad.⁹ Por lo tanto, tal y como lo demostraré a continuación, más que ser tan solo una literatura menor, el quehacer literario del mexicano en Chicago es, ante todo, un fenómeno marginal y de carácter sumamente subversivo.

⁸ La edición de mayo de 2018 de la *Revista de la Universidad de México*, por ejemplo, pinta un panorama en el que el escritor mexicano radicado permanentemente en Estados Unidos, entre ellos Álvaro Enrigue, Valeria Luiselli, Yuri Herrera, Cristina Rivera Garza y Carmen Boullosa, puede bien representar la literatura nacional, y lo cual yo llamo la tradición del privilegio.

⁹ Autores de la talla de Juan Villoro, Elena Poniatowska y Homero Aridjis han visitado la ciudad y son conscientes del movimiento literario que está ocurriendo y, sin embargo, no ha habido, que yo sepa, interés de parte de ninguno de ellos por entablar un diálogo (más allá de las respectivas ponencias que han ofrecido) con los autores de Chicago. Esto, por supuesto, es muy contrario a lo que ha ocurrido con los escritores mexicanos establecidos en diferentes partes de Estados Unidos, como lo menciono en la nota anterior.

Algunos autores mexicanos de Chicago: Jorge Hernández y la des/re/territorialización del lenguaje

De ser cierto, como afirman Deleuze y Guattari, que una literatura menor está afectada por “un alto coeficiente de desterritorialización” (1986: 16), entonces, de igual manera, esto abre la puerta a una reapropiación del lenguaje y re-territorialización del discurso cultural. Este tipo de experiencia abunda en la literatura mexicana de Chicago. Por ejemplo, en su cuento “La mancha”, Jorge Hernández¹⁰ narra la historia de Bernabé, un empleado de un restaurante de comida rápida, que accidentalmente mete la mano en una freidora de papas. Al sentir el intenso dolor, Bernabé da un fuerte grito. Acto seguido, voltea su mirada hacia arriba y ve la estampa de la Virgen de Guadalupe, la cual él mismo había pegado en la parte exterior de la campana. Por instinto, Bernabé alza la mano y la presiona contra la estampa y, milagrosamente, su mano, que un segundo antes literalmente se estaba derritiendo, súbitamente se cura y regenera.

Más que su aspecto sobrenatural, lo que me interesa en el cuento de Hernández es el amplio uso de expresiones coloquiales, música e imaginario populares a fin de re-territorializar el discurso cultural. Cuando le preguntan por qué había gritado, Bernabé contesta entonando una canción norteña, “estaba cantando una canción, nomás cantando, bienvenido el pávido návido, dónde está su esposa návida, componiéndose el vestívido y arreglándose el peinávido” (Barry, 2004: 112). Al elegir esta

¹⁰ Jorge Hernández es originario de Monterrey y llegó a Chicago a cursar una maestría en la Universidad de Illinois, pero terminó quedándose permanentemente en el área. Este relato surge a raíz de su observación directa de los trabajadores de McDonald's, compañía para la cual ha trabajado por años como traductor.

canción en particular, Hernández no solo quiere darle un giro humorístico a un terrible incidente. Su uso de una canción nor-teña de gran popularidad tiene un efecto doble: 1) reapropiar el discurso cultural y 2) fracturar modelos literarios formales y longevos.

En el cuento de Hernández, la reapropiación del discurso cultural se presenta como un pasaje cómico por medio del cual el lenguaje coloquial se infiltra en el ámbito de la ‘alta cultura’, es decir, de la literatura, y exige un espacio en la misma. De esta manera, el lenguaje de las masas, que los mayores sacerdotes de las letras mexicanas del siglo xx, como Samuel Ramos,¹¹ habían visto con suspicacia y desdén, en Chicago se vuelve la esencia misma de la creación literaria. La reapropiación cultural de Hernández tiene mucho en común con el reclamo central que Retamar le atribuye a Calibán, “repensar nuestra historia desde el otro lado” (Fernández Retamar, 1973: 37).

En un espíritu similar al de Retamar, Hernández nos invita a considerar la literatura como un fenómeno hecho y pensado para leerse desde una perspectiva diferente. En lugar de la opinión abstracta y supuestamente objetiva establecida por las autoridades literarias, Hernández articula una narrativa guiada por el ritmo de la música popular y arraigada en la cruda realidad del inmigrante de clase obrera. Así, Hernández cuestiona y replantea los paradigmas literarios tradicionales. En lugar de

¹¹ Para Ramos, el lenguaje del “pelado”, el miembro más bajo en la jerarquía social mexicana, es explosivo. Ramos lo describe así: “Es un ser de naturaleza explosiva, cuyo trato es peligroso porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. Ha creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo. Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndole creer que es más fuerte y decidido” (2001: 54)

descartar el lenguaje de todo un grupo social, tal y como lo hace Ramos, Hernández sugiere que su lenguaje y manera de comunicarse no son tan solo válidos sino que poseen un valor artístico intrínseco que las élites literarias han pasado por alto. De esta manera, usando el imaginario de las masas, el material de la vida cotidiana y el lenguaje común del empleado de un restaurante de comida rápida, Hernández nos invita a “repensar” la manera en que las historias migrantes pueden ser narradas. El uso del lenguaje popular de Hernández se presenta como una manera de *reimaginar* la literatura desde la periferia, una manera que, como ha sido tradicionalmente ignorada, está repleta de posibilidades. Es una narrativa que afirma la estética de la clase obrera y revierte ideas fijas respecto a prácticas y conocimientos culturales al mismo tiempo que introduce una nueva voz en el discurso literario.

Pero la re-territorialización de Hernández va más allá. En su narración incluye a Debbie, gerente angloamericana del restaurante. Al hacerla un personaje bilingüe, Hernández también hace de Debbie la mediadora de facto entre el inmigrante monolingüe y los intereses corporativos anglosajones. Después de darse cuenta de que Bernabé ha instruido a los otros empleados que les den papas fritas a todos los niños con necesidades especiales, los cuales se encuentran de excursión en el restaurante porque estas poseen poderes curativos, Debbie le pregunta, “¿cómo tú sabes que las papas están buenas para él?” De nuevo, el punto crucial no son las cualidades milagrosas que Hernández le atribuye a las papas fritas. Más bien, es el hecho de que sea Debbie y *no* Bernabé quien trate de comunicarse en el lenguaje del otro.

De esta manera, y tomando en cuenta la sugerencia que de Genova hace respecto a la naturaleza radical de la comunidad mexicana de Chicago, el cuento de Hernández revela una de las

maneras en las que dicha comunidad ha influido e impactado a la sociedad anglosajona en su nivel más fundamental: el del lenguaje. La renuencia de Bernabé a aprender o hablar inglés y el obligar a Debbie a hablar español se puede interpretar como un acto de *territorialización* lingüística. En este contexto, territorialización lingüística significa un acto por medio del cual un nuevo lenguaje establece presencia física, social, económica y cultural en un espacio donde el vehículo principal de comunicación históricamente ha sido otro idioma.¹² Este fenómeno, por supuesto, contradice la noción de desterritorialización, sobre todo en lo concerniente a los migrantes en todo el mundo. Si bien para Deleuze y Guattari el migrante ha sido *desterritorializado* y vive, por así decirlo, en un limbo lingüístico (1986: 19), en el cuento de Hernández, Bernabé se vuelve el agente de la *territorialización* lingüística. En su narrativa, es la angloamericana Debbie quien incursiona, de puntitas, en el lenguaje del otro para tratar de entenderlo y descifrar su profundo simbolismo.

Hernández replantea, de nuevo, el discurso en torno al uso del lenguaje y muestra el sueño de una sociedad puramente monolingüe por lo que es, en realidad, una ilusión, sobre todo en Estados Unidos, un país visceral e ideológicamente opuesto al bilingüismo y aterrado por la posibilidad de volverse una sociedad que maneje dos lenguas. El juego de palabras “de/re/territorialización” en el subtítulo de esta sección tiene como fin reflejar la manera juguetona e irreverente en la que Hernández utiliza el lenguaje. Después de todo, no solo está creando literatura: está reevaluando convicciones culturales en torno a las

¹² Pero incluso esto es debatible. Después de todo, tal y como lo señala Donald L. Miller, antes de la llegada de los angloparlantes a la región donde se establecería Chicago, ya existía una comunidad multilingüe en el área. Ver Miller (1996: 56-57).

prácticas lingüísticas en el corazón mismo de Estados Unidos, demoliendo así lo que Alfred Arteaga ha denominado como “acto adámico”, la ilusión de una sociedad coherente y perfectamente monolingüe. Arteaga escribe que:

La mitología angloamericana afirma que Estados Unidos es mucho más que una extensión de la Europa occidental, que es la primera pizarra en blanco en existir después del Edén, una nueva y quizá última oportunidad de hacer las cosas de manera adecuada. Los angloamericanos asumieron el reto y llevaron a cabo el más elemental y significativo de los actos lingüísticos: el monológico acto adámico de atribuir significado, nombrando nuevos objetos en el nuevo mundo. Ellos mismos se bautizaron Adanes americanos, inventando nuevas instituciones políticas, erigieron nuevas ciudades en las despobladas tierras vírgenes (sin contar a los salvajes) (Arteaga, 1994: 23).

Una lectura más detallada del cuento de Hernández mostraría que una idea que encontramos en el argumento de Arteaga respecto a los angloamericanos, a saber, Estados Unidos como un Edén lingüístico, ha comenzado a colapsarse —o ya se ha colapsado— en Chicago, donde distintos idiomas, de los cuales el inglés y el español son solo dos, están en continuo contacto, enriqueciéndose mutuamente. No obstante, para nuestros propósitos, baste decir que en el cuento de Hernández podemos encontrar la primera característica perteneciente a la teoría de una literatura menor de Deleuze y Guattari, la de un lenguaje desterritorializado.

Febronio Zatarain y la dimensión política de la narrativa de Chicago

La segunda característica de la teoría de Deleuze y Guattari dice que cada uno de sus aspectos posee una dimensión política. Esto es algo que podemos ver claramente en algunos de los trabajos de Febronio Zatarain.¹³ Su cuento “La Waina” comienza así:

¿Sabes qué es lo que más me gusta de Chicago? Los trenes. Conozco todas las líneas; me las he recorrido de punta a punta cien, doscientas, mil veces. Me sé de memoria todas sus rectas y todas sus curvas...Me llené de gusto cuando inventaron la Línea Rosa. Antes, si me quería ir de parranda con los wainos de Pilsen, me tenía que aventar mis minutos recorriendo el túnel del Loop, o de plano tomar el ruta 60. Lo que sea de cada quien, los gringos son muy chingones y en un dos por tres inventan lo que una necesita (2010).

En su monólogo, “La Waina” admite abiertamente su admiración por el sistema de transporte de Chicago. Está impresionada por su eficacia y nos dice que se ha subido a los trenes cientos, miles de veces. En otras palabras, hasta cierto punto, los trenes han determinado su relación con la ciudad. “The L”, como se conoce al sistema de trenes de Chicago, es de hecho, un sistema eficiente, o al menos así es como lo expresó el an-

¹³Zatarain llegó a Chicago proveniente de Guadalajara, aunque es originario de Sinaloa. Su llegada a Chicago en 1989 lo hace el primer miembro del grupo de autores que aquí se trata en asentarse en la ciudad.

terior alcalde de Chicago, Rahm Emanuel, en un artículo en el *New York Times* (2017): En su artículo, Emanuel resalta la fiabilidad y puntualidad del “L”, y cómo es un sistema mucho mejor que los de Nueva York y Washington DC, principalmente porque su despacho mismo así lo garantiza.¹⁴

Al situar parte del “L” –en específico, la Línea Rosa– como el escenario del monólogo de su personaje, la narrativa de Zatarain maneja dos niveles que constantemente se superponen: 1) la narrativa individual de La Waina y 2) la metanarrativa del llamado “sueño americano”. La Waina pasa buena parte de su vida en el tren. De esta manera, es en los trenes de Chicago que, para una inmigrante como La Waina, la narrativa del sueño americano llega a su fin. O, más bien, es ahí donde su narrativa se introduce y queda atrapada en un círculo infinito, el circuito del Loop, como se le conoce a cierto segmento del “L”, y del cual no puede escapar.

Además de mostrar el sueño americano como nada más que un espejismo, situar su cuento en la Línea Rosa también le permite a Zatarain incidir en los riesgos que toda comunidad enfrenta. El vecindario de Pilsen, que por décadas ha sido el puerto de entrada a Chicago para muchos inmigrantes mexicanos, ahora está experimentando un proceso de transformación. La construcción de la Línea Rosa habrá recortado el tiempo que le tomaba a La Waina en llegar a Pilsen para pasar tiempo con sus amigos, pero el viaje de 15 minutos del centro de la ciudad a un área residencial dentro de la zona urbana también ha atraído a residentes más afluentes al barrio. La Línea Rosa se ha vuelto un agente y un motor de la gentrificación de Pilsen, el icónico

¹⁴ Hacia finales de su mandato, Emanuel había comenzado negociaciones para la construcción de un tren de alta velocidad que iría del aeropuerto O’Hare al centro de Chicago, y cuyo fin sería servir primordialmente a turistas y empresarios, según lo afirma el *Chicago Tribune*, ver Byrne (2018).

barrio mexicano de Chicago. Así, al resaltar las ventajas y las contradicciones del sistema de transporte masivo de Chicago, el cuento de Zatarain se vuelve una imputación política del llamado sueño americano y un testamento de la vulnerabilidad de ciertas comunidades que, al estar ubicadas en los alrededores de centros financieros en expansión, sufren el inexorable paso del capitalismo y la gentrificación. En este caso, el teatro es Pilsen, un vecindario inmigrante de Chicago.

La dimensión política de Zatarain puede encontrarse en buena parte de su obra creativa y un estudio detallado de la misma nos daría una idea más amplia de la agencia política de cada uno de sus personajes indocumentados. Por ejemplo, el cruce clandestino y rebelde descrito en “La Venada”, la desilusión experimentada por el obrero, ya arraigado en Chicago, de su cuento “Amor indocumentado”, así como en un buen número de testimonios reunidos en su libro de crónicas ... *Y nos vinimos de mojados*. Los personajes de Zatarain están al tanto de la precariedad de su condición social, y por tanto son conscientes de su lugar en el mundo. Se saben poseedores de agencia política, pero también se saben condicionados por las prioridades del capitalismo. Impelidos por la necesidad y restringidos por la política, los personajes de Zatarain son una poderosa y paradójica encarnación de los acuerdos económicos bilaterales que garantizan el flujo seguro de bienes y capital, pero que regula, obstruye y controla la movilidad humana. Si bien es verdad que, en la obra de Zatarain, todas estas manifestaciones políticas y capitalistas operan como fuerzas opresoras, también es cierto que sus personajes muestran una determinación y resiliencia extraordinarias, un talento innato para subvertir el status quo.

Raúl Dorantes: el renacimiento como valor colectivo

La tercera y última característica de la teoría de Deleuze y Guattari acerca de las literaturas menores establece que en estas todo adquiere un valor colectivo. Dicha característica queda claramente ilustrada en la novela *De zorros y erizos*, de Raúl Dorantes.¹⁵ La trama de la novela gira en torno a la fundación de un cementerio en Pilsen. El ideólogo detrás de este plan es Xul, inmigrante mexicano y reconocido pintor local. De acuerdo con Xul, una comunidad solo puede considerarse arraigada en el lugar en el que habita hasta después de enterrar a su primer muerto. Conversando con Jacobo, el narrador, Xul explica: “sólo hace falta una primera tumba, ñero, el cordero del sacrificio, así ha sido en todos lados en el transcurso de los tiempos” (2014: 23).

De zorros y erizos es una ambiciosa obra con múltiples objetivos: aspira a ser, al mismo tiempo, narrativa inmigrante y mito fundacional. Dorantes quiere llevar la historia del migrante a sus últimas consecuencias: quiere superar el tema del desplazamiento, la lucha, la supervivencia y la adaptación y reclamar Pilsen, de una vez por todas, como destino final. Esta historia también quiere ponerle un fin simbólico al fenómeno de la migración circular que fue práctica común para generaciones de mexicanos por todo un siglo, mientras las condiciones –si bien peligrosas y clandestinas– existían para que los migrantes pudieran viajar a Estados Unidos por cierto tiempo y regresar a México después de concluida la cosecha en diferentes partes del país vecino.

¹⁵ Dorantes llegó a Chicago a principios de la década de 1990, proveniente de Tequisquiapan, Querétaro.

Xul quiere acabar con todo eso, y la prueba última es encontrar al cordero del sacrificio que acceda a ser enterrado en un nuevo cementerio. Esto rompería no solo con el patrón migratorio anual anteriormente mencionado, sino también con la costumbre de repatriar a los muertos a sus lugares de origen. Terminaría con la renuencia comunitaria de volverse parte integral de Chicago y arraigándola al establecer una conexión con el más allá. Por medio de un acto que es paradójico y misterioso al mismo tiempo, en la imaginación de Xul, solo los muertos pueden renovar la vida de la comunidad: solo una vez que los restos del inmigrante se hayan vuelto parte orgánica de la tierra nativa podrá la comunidad entera hacer reclamos en el nuevo lugar donde radica y entrar a un nuevo ciclo de existencia.

La idea de Xul se contrapone a las nociones contemporáneas que ven en los muertos a portadores de enfermedades. En su discusión sobre los espacios heterotópicos, Foucault afirma que fue el deseo de contar con lugares esterilizados lo que motivó a la burguesía del siglo XIX a expulsar los cementerios del “sagrado e inmortal y corazón de la ciudad” (Foucault, 1984: 5) y a la periferia. Xul quiere construir un cementerio en un lote baldío al lado de una carretera de alta velocidad que atraviesa la ciudad y, al hacerlo, su intención es restaurar lo sagrado en el corazón de una comunidad marginal. Quiere transformar Pilsen de un puerto de entrada de inmigrantes, en un enclave mexicano en Chicago. La ubicación que Xul elige está llena de significado. Fundar su cementerio al lado de una carretera sería una manera de interrumpir el ciclo migratorio de antaño y detenerlo por completo.

Además, al proponer este sitio específico para su cementerio, Xul no solo establece presencia y pertenencia en Pilsen: también *reinterpreta* el espacio urbano. Al elegir un espacio saturado del rugido incesante del tráfico a alta velocidad para esta-

blecer un santuario de reposo absoluto, Xul revierte la teoría de los no-espacios de Augé, lugares concebidos para ser espacios de alta funcionalidad para las transacciones humanas pero inútiles como hábitat humano (Ver Augé: 1992: 78). Desde las entrañas del no-espacio, un lugar pensado para servir interacciones estrictamente efímeras, Xul quiere exhumar todo lo superficial y transitorio y obligarlo a acoger la última experiencia humana: transformarlo en un depositario de memoria colectiva.

Al poner a Xul a cargo de construir una comunidad, Dorantes le confiere a su personaje todo el poder de la mitología. La labor de Xul es ruptura de la misma manera que es principio, una manera de reconfigurar la forma en la que los mexicanos en Chicago piensan sobre sí mismos. De esta manera, lo que Dorantes propone no es nada menos que una revaluación del *ser* inmigrante. Xul propone romper con la naturaleza circular de la tradicional vida migratoria mexicana, echar raíces profundas en el Medio Oeste estadounidense y establecer una comunidad permanente en Chicago de una vez por todas. Por consiguiente, el proyecto de Dorantes es en sí un renacimiento. Por citar a Jean-Luc Nancy, lo que subyace en la motivación de Xul es “el logos estructurándose a sí mismo” (Nancy, 1991: 47). Alterar el *vocabulario* que tradicionalmente ha gobernado la relación del inmigrante mexicano en Chicago es una manera de *reestructurar* su constitución mental, así como sus afinidades espaciales, sociales, emocionales y espirituales. Por citar a Nancy de nuevo, es la manera en la que “el cosmos se estructura a sí mismo por medio del logos”. Xul propone el fin de una era y el principio de otra, no con una retórica apocalíptica, sino simplemente cambiando de discurso y reimaginando la relación de su comunidad con el espacio que habita y su estilo de vida: de una población desplazada, de generaciones de hordas itinerantes, Xul quiere construir una colectividad.

Al alterar un patrón migratorio de todo un siglo, la obra de Dorantes no solo crea comunidad: altera una tradición religiosa y abre espacios para nuevas formas de espiritualidad. Además de ponerle fin a la repatriación de los muertos, la narrativa de Dorantes parece ser una refutación directa del filósofo mexicano, Leonardo da Jandra. La premisa de su libro *La hispanidad: fiesta y rito* es que sus compatriotas serán los portadores de valores tradicionales del catolicismo a Estados Unidos, perpetuando así la pugna iniciada por Martin Luther en el siglo XVI y que desde entonces ha dictado las respectivas visiones del mundo del catolicismo y el protestantismo (Da Jandra, 2005: 160-202).

No es casualidad que buena parte de la novela de Dorantes ocurra al interior de una iglesia católica abandonada. Xul, el pintor indígena mexicano, ha puesto la historia de cabeza: él mismo es un inmigrante que en su momento realizó el clandestino viaje hacia el norte, rompió con la migración cíclica y ahora predica el evangelio de un nuevo comienzo en las ruinas del catolicismo. Al distanciarse de la tradición, Xul mismo se convierte en fundador. Así, Xul es el agente de cambio anunciado por da Jandra, pero al revés: no reafirma ni avanza los valores católicos, los niega y los sepulta al presidir los rituales de la pirámide entre las naves de una iglesia católica en ruinas.

Conclusión

En este ensayo he mostrado cómo la literatura mexicana de Chicago difiere de la literatura canónica de México. Además de ser una literatura menor, he propuesto que otra de sus características consiste en ser un movimiento de extracción obrera, algo inusitado en la tradición mexicana, donde la práctica de la literatura históricamente ha estado reservada para una élite

socio-económica.¹⁶ Al distanciarse y saberse independiente de la tradición del privilegio, por consiguiente, el fenómeno literario de los inmigrantes mexicanos en Chicago rompe con el elitismo y los paradigmas establecidos, convirtiéndose así en una literatura marginal y subversiva.

Referencias

- Arteaga, Alfred (ed.), 1994, *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*, Duke University Press, Durham.
- Augé, Marc, 1992, *Non-Spaces: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, John Howe (trad.), Verso, Nueva York.
- Barry, John, 2004, *En el ojo del viento: Ficción latina del Heartland / Into the Wind's Eye: Latino Fiction from the Heartland*, L'autor, Madrid.
- Byrne, John, 2018, "4 groups show interest in O'Hare express train project", *Chicago Tribune*, 7 de febrero. Disponible en: <https://www.chicagotribune.com/politics/ct-met-ohare-express-train-rahm-emanuel-20180207-story.html>
- Das, Amrita, et al., 2018, *Contemporary U.S. Latinx literature in Spanish: straddling identities*, Palgrave, Carolina del Norte.
- Da Jandra, Leonardo, 2005, *La hispanidad, fiesta y rito: una defensa de nuestra identidad en el contexto global*, Plaza Janés, México.

¹⁶En México, los casos de autores de extracción obrera son todavía aislados. Algunos de ellos son: Armando Ramírez, Primo Mendoza, Julián Herbert y Guillermo Fadanelli.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 1986, *Kafka: Toward a Minor Literature*, Dana Polan (trad.), University of Minnesota Press, Minnesota.
- De Genova, Nicholas, 2005, “Working the Boundaries: Race, Space, and ‘Illegality’”, en *Mexican Chicago*, Duke University Press, Carolina del Norte.
- De Zavala, Lorenzo, 2005, *Journey to the United States of North America / Viaje a los Estados Unidos del Norte de América*, Wallace Woosley, (trad.), Arte Público Press, Houston.
- Dorantes, Raúl, 2014, *De zorros y erizos*, El Beisman Press, Chicago.
- Emanuel, Rahm, 2017, “Rahm Emanuel: In Chicago, the Trains Actually Run on Time”, *The New York Times*, 3 de julio. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/07/03/opinion/rahm-emanuel-chicago-l-mass-transit.html>
- Enrique, Álvaro, 2018, *Ahora me rindo y es todo*, Anagrama, Madrid.
- Fernández Retamar, Roberto, 1973, *Calibán*, Aquí Testimonio, Montevideo.
- Foucault, Michel, 1984, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, en *Architecture / Mouvement / Continuité*, Routledge, Nueva York.
- Fuentes, Carlos, 1994, *La región más transparente*, Alfaguara, México.
- Gamio, Manuel, 1929, “Observations on Mexican Immigration into the United States,” *Pacific Affairs*, núm. 8, agosto, pp. 463-469.
- Hinojosa, Francisco, 1999, *Mexican Chicago*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Miller, Donald, 1996, *City of the Century: The Epic of Chicago and the Making of America*, Simon & Schuster, Nueva York.

- Nancy, Jean-Luc, 1991, *The Inoperative Community*, Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland y Simona Sawhney (trads.), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ramos, Samuel, 2001, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Editorial Planeta Mexicana, México.
- Wood, James, 2019, “Writing About Writing About the Border”, *The New Yorker*, 28 de junio. Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/02/04/writing-about-writing-about-the-border-crisis>
- Yáñez, Agustín, 1996, *Al filo del agua*, Editorial Porrúa, México.
- Zatarain, Febronio y Raúl Dorantes, 2007, *...Y nos vinimos de mojados*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México.
- Zatarain, Febronio, 2010, “La waina”, *La Jornada Semanal*, núm. 786, 28 de marzo. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2010/03/28/sem-febronio.html>

Hacia la construcción de una ‘ciudadanía casera’ en *Ilegal: reflexiones de un inmigrante indocumentado* (2019), de José Ángel Navejas

Towards the Construction of a ‘Homemade Citizenship’ in *Ilegal: reflexiones de un inmigrante indocumentado* (2019), by José Ángel Navejas

GABRIELA BUITRÓN VERA
LOYOLA UNIVERSITY CHICAGO
gbuitronvera@luc.edu

Resumen: Esta investigación examina el libro *Ilegal: Reflexiones de un inmigrante indocumentado* (2019), de José Ángel Navejas. A raíz de una lectura de este ensayo personal, este ensayo explora las formas en que la voz narrativa describe cómo los inmigrantes mexicanos indocumentados crean espacios de alianza y pertenencia en Estados Unidos. Para eso, esta investigación parte del concepto de ‘ciudadanía casera’ de Mitchell (2020), quien apunta a que el ‘pertenecer’ no depende de la inclusión cívica o el reconocimiento estatal, sino que es una noción que se construye por medio de las prácticas comunitarias informales. Por ende, este trabajo propone que en *Ilegal* son espacios de ‘ciudadanía casera’ para el narrador: 1) el lenguaje y el acceso a la educación formal; 2) el barrio de Pilsen, en Chicago, y 3) la red familiar, ya que por medio de esas esferas el narrador encuentra un sentido de pertenencia, que va más allá del reconocimiento estatal.

Palabras clave: literatura mexicana, ensayo personal, *memoir*, ciudadanía casera, ciudadanía cultural.

Abstract: This essay examines the book *Illegal: Reflexiones de un inmigrante indocumentado* (2019), by Jose Ángel Navejas. Through a close reading of this *memoir*, it proposes that the narrator articulates on the ways undocumented Mexican immigrants create spaces of allyship and belonging. To examine that, this essay draws from Mitchell's (2020) concept of 'homemade citizenship,' which emphasizes that 'belonging' does not depend on civic inclusion or state recognition; but rather, belonging is a notion that is built through informal community practices. Hence, this investigation proposes that in *Illegal*, the narrator affirms himself and integrates to the community through: 1) language and access to formal education, 2) the neighborhood of Pilsen, in Chicago, and 3) his family network. These informal spaces bestow the narrator with a sense of homemade citizenship.

Keywords: Mexican literature, Memoir, Homemade citizenship, Cultural citizenship, Informal social contract.

Recibido: 1 de febrero de 2023

Aprobado: 9 de marzo de 2023

DOI: 10.15174/rv.vi6i32.718

*Undocumented immigrants can move
between the multiple meanings of citi-
zenship.*

SASKIA SASSEN

Introducción

A pesar de que todos los días estamos en contacto con migrantes, muchos de estos son invisibilizados por el Estado, a la vez que son denigrados por las políticas de exclusión que precarizan sus vidas aún más. El inmigrante indocumentado, en particular, no es concebido como parte de la narrativa estadounidense, ni tampoco es considerado como parte de su comunidad imaginada, porque, como apunta Benedict Anderson ([1983] 2021), toda nación tiene su mito fundacional, y es evidente que el mexicano indocumentado no encuadra como parte de ese relato en los Estados Unidos, sino todo lo contrario. Cuando hablamos de los orígenes de esta nación tenemos que remontarnos a la colonización y genocidio que ocurrieron en el territorio estadounidense (Dunbar-Ortiz, 2014). Esta historia posiciona al hombre blanco del norte de Europa como innegable parte del tejido de lo que en la actualidad es Estados Unidos, y localiza al mexicano, especialmente al indocumentado, como una sombra ante la mirada imperial de su vecino del norte, como apunta el escritor mexicano José Ángel Navejas en su libro *Ilegal: reflexiones de un inmigrante indocumentado* (2019).

Partiendo de esa premisa, en este ensayo se propone que el narrador de *Ilegal* crea lugares de adscripción social por medio de tres espacios específicos: la lectura y la educación formal, el

barrio de Pilsen en Chicago, y la red familiar.¹ Estos tres espacios le ofrecen al narrador un sentido de comunidad y pertenencia ya que, como apuntan Fonseca-Chávez (2020), Mitchell (2020) y Spires (2019), el 'pertenecer' no es definido por quién uno es ante el estado, sino, por lo que uno hace para la comunidad y sus ciudadanos.²

Contexto histórico

José Ángel Navajas (Guadalajara, México, 1973) es un escritor que reside desde hace más de treinta años en Chicago, Estados Unidos, pero, debido al limbo migratorio que enfrenta, no ha podido solucionar su situación legal aún. La esperanza de este escritor, al igual que la de muchos de sus coterráneos, es que algún día haya una reforma migratoria, similar a la de 1986.³ Sin embargo, las esperanzas cada día merman más. Especialmente

¹ En el *memoir*, o ensayo personal, el autor y narrador son la misma persona.

² Estos autores proponen que, a través de la escritura, los afroamericanos e indocumentados crearon un discurso crítico sobre la ciudadanía. Por ejemplo, reconocer a tu vecino, saludarlo, ser parte de la comunidad de tu barrio, son parte de esas prácticas.

³ La página de *Library of Congress* (2023) define a la amnistía migratoria de 1986 como una ley que promulgó el congreso bajo el mandato del presidente Ronald Reagan. Esa ley conducía a la residencia permanente legal y a la posible naturalización de inmigrantes indocumentados que ingresaron al país antes de 1982, para calificar tenían que evidenciar al menos noventa días de empleo. Además, esta ley requería lo siguiente: 1) haber residido continuamente en los EE.UU. desde 1982; 2) presentar una solicitud dentro de un período de un año, dentro de mayo de 1987 hasta mayo de 1988; 3) pagar una tarifa y proporcionar documentación extensa, incluyendo huellas dactilares, historial laboral, prueba de residencia continua, y otros documentos; 4) completar entrevistas y exámenes médicos. Está reportado que aproximadamente tres millones de personas, en su mayoría de ascendencia hispana, obtuvieron estatus legal como resultado de esa amnistía.

debido a que Estados Unidos enfrenta una polarización política que hace que la esperanza de una reforma migratoria se vuelva cada vez más distante. Navejas, sin embargo, no se quebranta ante esa situación, por el contrario, dentro de su narrativa, el autor plasma la odisea que vive como mexicano indocumentado en la ciudad de Chicago.

Para Navejas, el lenguaje es hogar y refugio, pues como apunta Anzaldúa en *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza* ([1987] 2021), vivir en un estado de malestar psíquico, en la frontera, es lo que hace que los artistas creen a través de sus obras (141). Por eso este ensayo propone que el malestar psicológico que enfrenta Navejas se desprende de su condición de inmigrante indocumentado en Estados Unidos, pero, por medio del lenguaje, el autor encuentra una casa que lo redime de toda orfandad.⁴ Navejas usa el lenguaje y se embarca en la travesía de poseerlo, y esa osadía se vuelve un tributo hacia la lengua como territorio. Además, a través del lenguaje, el autor se auto-documenta, y como apunta bell hooks (1994), para las personas marginadas, el escribir es un acto de recuperarse a sí mismos, ya que por medio del lenguaje buscan un lugar para la intimidad (175). Por consiguiente, al ser la primera edición de *Ilegal* escrita en inglés, Navejas encuentra un lugar íntimo dentro de la lengua del imperio.⁵ Por esta razón, no es casualidad

⁴Homi K. Bhabha (1994), Toni Morrison (1997), Edward Said (1984) postulan que los artistas que viven en los márgenes saben que el acto de escribir es una herramienta que sirve como abrigo para aquellos que han sido desplazados de su hogar y han tenido que abandonar su tierra. Morrison (1997), por ejemplo, reconoce que muchos de los escritores afroamericanos del siglo diecinueve usaron el acto de la escritura como herramienta de poder. Esos escritores sabían que el acto de votar está ligado al de la ciudadanía, porque esta acción está intrínsecamente relacionada con el dominio del lenguaje.

⁵Acorde a Gilles Deleuze y Félix Guattari (1990), la literatura menor es aquella que es producida por una minoría. La primera característica de la

que el autor opte por narrar sus vicisitudes con el sistema migratorio por medio de un *memoir*, género que está íntimamente ligado a la tradición anglosajona.

Género

El memoir es un libro sobre una fase importante o difícil en la vida del autor

THOMAS LARSON,
*THE MEMOIR AND THE MEMOIRIST*⁶

El *memoir*, o ensayo personal, es una narrativa escrita desde la perspectiva del autor.⁷ A diferencia de la autobiografía, el *memoir* se caracteriza por su inmediatez emocional (Larson 2007; Zinsser 1987). Además, el *memoir*, como apunta Larson (2007), no sigue una estructura cronológica como lo hace la autobiografía, debido a que lo que impulsa la narrativa del *memoir*

literatura menor, según ellos, es que la lengua de la minoría se ve afectada por la desterritorialización del lenguaje por medio de estos tres factores: la imposibilidad de escribir en otro idioma que no sea una lengua mayor o de prestigio; el contenido político de la literatura menor; que todo en este tipo de literatura toma un giro colectivo. El ejemplo que brindan los teóricos es el de Kafka, novelista checo judío que escribió en alemán.

⁶ Ejemplo de ese tipo de narrativa es *El año del pensamiento mágico* (2018), de Joan Didion, donde el suceso de la muerte de su esposo y la enfermedad de su hija son los ejes narrativos de este *memoir*.

⁷ La autobiografía también se caracteriza por ser escrita desde la perspectiva del autor; sin embargo, el enfoque de la narrativa autobiográfica difiere en que el énfasis es estrictamente cronológico (Larson, 2007: 18). Es decir, la autobiografía se caracteriza por ser un género donde el autor narra progresivamente sobre el cúmulo de las experiencias vividas, véase Franklin (2012).

es el evento que pausa o cambia la vida del autor (Zinsser, 1987: 15). Por ende, tomando en cuenta el fondo y forma de los géneros mencionados, *Ilegal* es indudablemente un *memoir*, pues el hilo conductor de su narrativa está anclado al evento que marca de manera drástica la vida del autor. El acto de migrar transforma y empuja al narrador hacia el perpetuo limbo migratorio en EE.UU. Estos sucesos a su vez impulsan al narrador a recordar las marcas del impacto migratorio en su presente actual.

La primera edición de *Ilegal* sale a la luz en 2014, con el título de *Illegal: Reflections of an Undocumented Immigrant*. Este dato no es casual, ya que el autor únicamente accede a la educación formal en los Estados Unidos. El migrar inequívocamente marca de manera rotunda la manera de leer y escribir de Navejas.⁸ Sin embargo, la edición que es objeto de estudio de esta investigación es la edición en español de *Ilegal*, versión que surge cinco años después de la edición en inglés. En 2019, Verónica Murguía se encarga de la traducción de *Ilegal*,⁹ libro compuesto por dos prólogos, seis capítulos y una posdata. El primer prólogo es del ensayista peruano Marco Escalante y el segundo prólogo es del escritor y médico mexicano-estadounidense Francisco González Crussí. El prólogo de Marco Escalante brinda la siguiente pauta de lectura para leer *Ilegal*:

Los mejores testimonios personales son precisamente aquellos en los que el autor se convierte en personaje, en una suerte de

⁸ El narrador relata que en México no tuvo acceso a la educación formal superior. En Chicago el autor encuentra en las bibliotecas públicas de Chicago acceso gratuito a materiales educativos. El narrador lee a Blaise Pascal, Thomas Carlyle, Theodor W. Adorno, Heráclito, Ralph Waldo Emerson, Nietzsche, entre muchos otros pensadores occidentales.

⁹ La edición en español fue publicada por la editorial de la universidad de Illinois, misma que publicó la primera versión del libro en inglés.

arquetipo que trasciende las circunstancias de su estrecha realidad individual. José Ángel, me parece, es precisamente eso: un personaje. Y el autor de *Ilegal*, al crearlo, ha seleccionado cuidadosamente aspectos de su vida y de su ser, y los ha descrito de tal modo que su verdad ya no es la verdad estrecha del testimonio, sino la verdad mayor de la obra literaria (Escalante, 2019: xi)

Lo que propone Escalante va de la mano con lo que argumenta Ben Yagoda en *Memoir: A History* (2009), donde destaca que en la narrativa del *memoir* el autor se transforma en un personaje. Además de compartir esa característica propia del *memoir*, el autor de *Ilegal* se convierte en un tipo de arqueólogo que selecciona los eventos que marcaron su vida, porque como apunta Escalante, Navejas elige meticulosamente sucesos que transformaron su historia personal. En esa misma línea, Toni Morrison advierte en *The Site of Memory* (1990), que la 'memoria emocional' relaciona y selecciona lo vivido a tal grado que influye con la forma que contamos lo acaecido. Esto sucede según Morrison porque la memoria emocional es imprescindible en el acto de la creación literaria.

Los escritores somos así: recordamos dónde estábamos, por qué valle corrimos, cómo eran las orillas, la luz que había allí y el camino de regreso a nuestro lugar de origen. Es la memoria emocional, lo que los nervios y la piel recuerdan y cómo apareció. Y la ráfaga de imaginación es nuestra 'inundación' (Morrison, 1990: 305).¹⁰

¹⁰ Cita original: "The act of imagination is bound up with memory.... writers are like that: remembering where we were, what valley we ran through, what the banks were like, the light that was there and the route back to our original place. It is emotional memory-what the nerves and the skin

Partiendo de la definición de ‘memoria emocional’ de Morrison (1990), este ensayo entiende al libro de José Ángel Navejas como un *memoir*, porque ciertamente *Ilegal* apela a la memoria emocional del autor. En particular, Navejas elige la migración y su estatus de inmigrante indocumentado como eventos que moldean su existencia.¹¹ Estos acontecimientos se vuelven hilos conductores de la narrativa. Por tanto, no cabe duda de que, si bien *Ilegal* es un *memoir*, no por eso deja de ser un texto puramente mexicano y a la vez vocero de la realidad inmigrante indocumentada en Estados Unidos.¹²

Espacios de una ciudadanía casera

Lenguaje y aprendizaje

Acorde a Mitchell, la ‘ciudadanía casera’ está basada en un estrecho sentimiento de pertenencia que no depende de la inclusión cívica o el reconocimiento general (2020: 12). Retomando esa descripción, esta investigación sostiene que el narrador de *Ilegal*, a pesar de ser un mexicano indocumentado en Estados Unidos, logra –gracias a la ciudadanía casera– encontrar sitios

remember as well as how it appeared. And the rush of imagination is our flooding” (305).

¹¹ Por esas razones, *Ilegal* no puede ser catalogado como un testimonio, porque según John Beverley, un testimonio es todo texto donde el narrador es un analfabeto funcional quien, si sabe leer y escribir, no es un escritor profesional (1996: 26).

¹² El *memoir* es un género consolidado por grandes figuras de renombre en Estados Unidos. El autor de *Ilegal* le da un giro a este género al narrar su historia personal desde su marginalidad actual.

que lo hacen sentir en su hogar.¹³ Las bibliotecas públicas de Chicago son parte de estos sitios, que lo abrazan e impulsan hacia su metamorfosis, como la voz narrativa de *Illegal* lo articula en el siguiente pasaje: “ese despertar se lo debo a la lectura. Una actividad sin precedentes en mi vida, el aparentemente inocuo acto de leer me sacudió con la violencia de un terremoto” (Navejas, 2019: 70). El narrador equipara su despertar intelectual con una crisis que, a cambio, le provee una catarsis. Por ende, el narrador describe el ritual de la lectura como una experiencia límite y transformadora, porque a raíz de ese ritual encuentra otros mundos que le ofrecen refugio y portales de reflexión para indagar más a fondo en su situación como mexicano indocumentado en Estados Unidos. La lectura, además, se torna para el narrador en un sitio donde se conecta con una comunidad; la de aquellos que han escrito sobre la miseria humana y las desdichas mundanas. Las letras le ofrecen al narrador esa conexión humana por medio del lenguaje, mientras el terreno literario aplaca su limbo legal como mexicano indocumentado en la ciudad de Chicago.

Cuando mi ilegalidad me parece difícil de soportar, bajo estos libros del estante más alto. Estos libros me ofrecen consuelo: son manuales excelentes de la humanidad y la resignación. Algunas de sus páginas me dicen que las contradicciones y los pesares, así como los logros y las frustraciones y todo lo que hay en la vida es solo una ilusión. Y eso han de ser, porque después de un rato de hojeados, reúno el valor para hacerme

¹³ Valeria Luiselli escribe en *Papeles falsos* (2012) que el privilegio empaña la visión y hace que los seres que pertenecen a estas esferas acepten los mandatos de la ciudadanía de una manera pasiva. El migrante, menciona Luiselli, al ser arrojado a los espacios públicos comienza a repensar su relación con su ambiente desde estos espacios.

preguntas como: ¿qué hay de terrible en ser indocumentado?
(Navejas, 2019: 26)

La cita previa ilustra cómo el narrador encuentra un hogar a través de la lectura. Los libros que lee reúnen narraciones de resignación estoica y describen historias de la tragedia humana y, al hallar eso en las lecturas, el narrador reconoce que la cultura le ofrece ese espacio para autoafirmarse y no sentirse aislado. Por eso, el narrador devora los estantes de libros de la biblioteca pública, porque como Stuart Hall apunta, la cultura es el terreno de producción de la identidad (1998: 291), ya que para el narrador “migrar no es solamente conquistar un territorio; es también conquistar su idioma” (Escalante, 2019: XIV). El acto de migrar le impulsa al narrador a dominar la palabra y aprender otro idioma. Ese aprendizaje se hace posible porque únicamente puede acceder a la educación formal en EE.UU. El migrar le ofrece la oportunidad de expandir sus barreras lingüísticas y de pensar en formas distintas, que le ofrecen encontrarse con Neplanta, ese territorio pluricultural que le ayuda a desarrollar una conciencia crítica ante su liminalidad como indocumentado en Estados Unidos.¹⁴

Por medio de la conciencia crítica, el narrador de *Ilegal* construye una ciudadanía casera. Por ejemplo, a través de su idioma natal —el español mexicano— la voz narrativa encara la pobreza que vivió en Guadalajara. El narrador describe su idioma nativo como una herramienta que le ayuda a afrontar y darle sentido

¹⁴ Neplanta es una palabra náhuatl que apropia la escritora y académica Gloria Anzaldúa, para referirse a la destreza que desarrollan los sujetos que conviven con dos o más culturas. Según Anzaldúa, estos sujetos desarrollan una conciencia más crítica ante la sociedad, porque “aprenden a hacer malabarismos con las culturas...convierte[n] la ambivalencia en otra cosa” (2021: 149).

a situaciones límites como la pobreza acaecida. Además de esa habilidad, el lenguaje le provee la oportunidad de habitar múltiples zonas de contacto culturales, lingüísticas y territoriales, que le ayudan a desarrollar diversas formas de interactuar con su realidad de una forma contemplativa y pragmática.¹⁵ Debido a esto, el narrador le atribuye un poder transgresor al español de la clase obrera, apuntando a que esa variante del español torna aspectos cotidianos de injusticia en una reflexión ingeniosa.

Antes de venir a Estados Unidos, el idioma nunca había sido un problema para mí. Muy al contrario, el crecer pobre y agreste en México fue lo opuesto a ser silenciado. El fantasioso coloquialismo de mi idioma natal sirve para expresar las frustraciones, la vulnerabilidad de las personas de una extracción social similar a la mía. Pero siempre en tono lúdico. Ese es el genio auténtico del español mexicano, el español de mi infancia: siempre pudo encontrar gracia en la pobreza, una forma de transformar la opresión económica en un asunto jocoso (Navejas, 2019: 60).

El narrador explicita que su relación con las palabras siempre le ha brindado albergue. Cuando vivía en México y su situación económica no era óptima, cuenta que la única forma de sobrellevar la pobreza era a través del lenguaje, porque como bell hooks apunta el lenguaje se reusa a abstenerse, porque el lenguaje desconcierta, se niega a ser contenido dentro de los límites (1994: 167). Es exactamente de esa forma transgresora

¹⁵ Acorde a Mary Louise Pratt, “las zonas de contacto, son espacios sociales donde culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo estas relaciones son altamente asimétricas de dominación y subordinación, tales como el colonialismo, la esclavitud, o sus consecuencias como se viven en el mundo de hoy” ([1992] 2011: 11).

que la voz narrativa encuentra en su idioma natal una forma de mofarse de situaciones al margen, a la vez que encara la realidad de una forma vehemente. Por eso, el narrador encuentra una forma de ciudadanía casera por medio del uso de la jerga de la clase obrera mexicana.

Yo hablaba el español mexicano de las masas, el español mexicano de la clase obrera, el español de mi familia. Y aunque entonces yo lo ignoraba, esto me proveía con una sensación de sosiego y comodidad. Yo pertenecía a una comunidad cuyo idioma era tan diáfano como los cielos que la amparaban (Navejas, 2019: 67).

La voz narrativa indica que el lenguaje le provee un espacio de bienestar, donde se siente en casa porque sabe que hay una comunidad que se parece a sus seres queridos. Además, el narrador es consciente del uso del lenguaje y su poder, tanto que, cuando el narrador llega a Estados Unidos, comenta que, “si quería convertirme en parte de esta sociedad, [tenía que] continuar con mis estudios [eso] parecía la idea más sensata” (Navejas, 2019: 12). Así, después de cruzar a los EE.UU., el narrador incursiona en el camino de la educación formal, la cual le ofrece otro tipo de albergue dentro de su orfandad legal.

La educación formal le brinda al narrador la capacidad de verse como parte del tejido social de Estados Unidos, “gracias a las lecciones que sacaba de mi grueso libro para el GED, comencé a verme como parte del tejido social de los Estados Unidos” (12).¹⁶ Al sentirse parte de la comunidad, el narrador abraza lo que Fonseca-Chávez (2020) llama ciudadanía cultural. Este

¹⁶ El GED es una certificación que aprueba que un estudiante ha terminado los cursos básicos de preparatoria.

concepto ahonda en la idea de que, a pesar de que el discurso dominante hegemónico estigmatiza al inmigrante indocumentado, este tiene agencia. Por lo tanto, el concepto de ciudadanía cultural, al igual que el concepto de ciudadanía casera de Mitchell (2020), hace hincapié en las formas en que los sujetos históricamente marginalizados llegan a encarnar la honestidad y entereza requeridas en cualquier ciudadano para vivir en armonía con la comunidad.

El narrador se nutre de la educación formal, y ante la ineptitud estatal no se sienta a esperar. A pesar de que anhela una reforma migratoria, el narrador sigue avanzando y recordándole al lector que los inmigrantes están presentes. Por ello, a medida que el narrador vence varios obstáculos, se auto-educar y aprende todo lo necesario para convivir en la sociedad estadounidense. El autor utiliza consecutivamente palabras como “sombras” para referirse a los inmigrantes indocumentados, porque las sombras a las que alude son el *haunting* —aquello que asecha para recordarnos que hay una crisis, en este caso migratoria, que hay que resolverla de la manera más pronta y humanamente posible—.¹⁷ Este *haunting* va de la mano con lo que apunta Larson sobre el *memoir*, género que tiene como eje narrativo un evento pasado que asecha al presente (2007: 31).¹⁸ En el caso de *Ilegal*, el *haunting* es la crisis migratoria que invi-

¹⁷ Avery Gordon define “haunting” para describir esos casos singulares pero repetitivos en los que el hogar se vuelve desconocido, cuando lo que ha estado en tu punto ciego aparece a la vista (2011: xi). En palabras de Mariana Enríquez, “no había palabras en castellano para ese verbo, *haunt*, no era embrujar, no era aparecer, era *haunt*” (2019: 33).

¹⁸ Jacques Derrida (1993) define el *haunting* como un mecanismo que ayuda a sobrellevar el trauma. El *haunting*, o el asecho, es reiterativo porque este exige justicia para las víctimas de opresiones históricas del pasado, presente y aquellas que están por venir. Por eso, podríamos decir que la crisis migratoria se presenta en el *memoir* de Navejas como un asecho que nos recuerda

sibiliza el sufrir de los inmigrantes indocumentados, seres que a pesar de enfrentar obstáculos migratorios los superan con suma entereza. Por ejemplo, en *Illegal* el narrador obtiene su título de preparatoria, después entra a la universidad y se titula en filosofía. En medio de tanto aprendizaje el narrador crea su propia revolución mientras se forja un hogar dentro de las puertas del saber.

Mi vida había sido transformada: experimenté una revolución silenciosa de una naturaleza tan íntima que no dejó cicatrices visibles, como no fuera un paradójico y creciente estigma (Navejas, 2019: 53).

La vida del narrador se transforma por completo después de acceder a la educación formal, donde el mundo de la lectura y la reflexión se convierten en hogares llenos de luz, que lo guían a pesar de las tinieblas que tiene que recorrer al enfrentarse con el limbo migratorio. Es más, tanta es la luminosidad que el narrador experimenta con el saber que cursa sus estudios de licenciatura en filosofía occidental y después emprende estudios de posgrado de literatura hispanoamericana. Este gesto reafirma sus raíces mexicanas y su conexión con la comunidad inmigrante indocumentada de Chicago.¹⁹

que hay víctimas que han sufrido, sufren y seguirán padeciendo a raíz del fenómeno de la crisis migratoria.

¹⁹ En la tesis doctoral de José Ángel Navejas, titulada “The Chicago Latin American Literary Movement: Toward a Spanish-Language Literature of the United States” (2020), se propone que la literatura escrita en español en Chicago, EE.UU., es un fenómeno literario. Navejas sostiene que, a diferencia de la literatura chicana, que narra sobre un lugar de origen, la producción literaria de autores nacidos en México y que residen en Chicago es una narrativa que explora el lugar de destino (15).

La educación superior, a la que accede exclusivamente en EE.UU., además de darle al narrador acceso para pensar más allá de las fronteras, le ofrece la capacidad de ejercer su derecho a la libertad de expresión. Por medio de la pluma, por ejemplo, el narrador ejecuta una crítica a las leyes migratorias estadounidenses. La escritura se convierte, además, en un *homecoming*, en un continuo intento de crear un hogar bajo sus propios términos narrativos. Por medio de la narrativa, nombra los silencios y a los silenciados, mientras expone las carencias del estado estadounidense ante la crisis migratoria.²⁰ Anzaldúa ([1987] 2021) define a esa destreza de ser críticos de los ambientes que habitamos como nepantlismo o pluralidad de conciencia. Similarmente, Said menciona en su ensayo, “The Mind of Winter” que los individuos que viven en los márgenes tienen la capacidad de tener una visión más compleja de la cultura, porque estos ven al mundo como una tierra extranjera y esto a su vez hace posible que tengan una visión crítica y original sobre la cultura (1984: 55).²¹ Esta riqueza de pluralidad de visiones que Said describe en la cita anterior es parte de la formación analítica de los sujetos que viven marcados por cuestiones liminales como lo es la migración. Por eso, en *Ilegal*, al ser el narrador crítico con el estado y sus leyes, este encarna los valores de la ciudadanía casera, pues como apunta Spires, ser ciudadano no se define por lo que uno es, sino por lo que uno hace (2019: 3). De esta suerte, al construir su comunidad por medio de la hermandad y

²⁰ Said menciona que el *homecoming* es “una representación de regreso a casa impregnada de desafío y pérdida, como si dijera con júbilo: “estamos aquí” (1984: 50).

²¹ Cita original: “Seeing the entire world as a foreign land makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, and awareness that –to borrow a phrase from music– is contrapuntal” (55).

reflexión aguda de la sociedad en la que habita, el narrador teje lazos estrechos con el barrio de Pilsen y sus habitantes.²²

La comunidad de Pilsen en Chicago

El barrio de Pilsen encarna un hogar para el narrador de *Illegal*. En esa localidad se encuentra con varios sujetos que comparten con él la realidad de ser inmigrantes indocumentados. Su estatus legal los hermana y los vuelve cómplices en medio del limbo legal que enfrentan, mientras forjan una ciudadanía casera llena de empatía y camaradería, porque como anota Spires, no solamente el acto de votar es parte del discurso de la ciudadanía, sino que hay actos menos estructurados como saludar y reconocer a tu vecino en la calle. Esos gestos también indican pertenencia a un cuerpo político (2019: 4). Siguiendo la propuesta de Spires, esta investigación sostiene que el narrador de *Illegal* encuentra en Pilsen formas ingeniosas y menos estructuradas de ejercer la ciudadanía. Por consiguiente, no es casualidad que

²² La página del museo *Smithsonian* (2022) define a Pilsen como un barrio localizado al oeste de la ciudad de Chicago, que primero fue el hogar de inmigrantes europeos de clase trabajadora durante el siglo XIX y principios del XX. Fue nombrado en honor a una ciudad de Europa del este. Pilsen fue el corazón de la comunidad checa desde la década de 1870 hasta la década de 1950. En la década de 1960, Pilsen emergió como el centro de la comunidad mexicana de Chicago cuando los residentes checos se mudaron a viviendas de mejor calidad en otros lugares. Los mexicanos tenían menos opciones. Entonces, obligados a abandonar sus comunidades establecidas desde hace mucho tiempo debido a proyectos de construcción muchos encontraron un hogar en Pilsen. Allí establecieron negocios, organizaron celebraciones comunitarias y fomentaron una cultura de activismo político. Navejas define al barrio de Pilsen como un laboratorio de la literatura obrera México-indocumentada en Chicago (2020: 152).

el narrador encuentre en la comunidad inmigrante de ese barrio un sentido de pertenencia.

Durante mis primeros años en Chicago, trabajando en un restaurante, sudando codo con codo con mi hermandad indocumentada, no tenía nada que temer. Nada me oprimía. Nada me avergonzaba. Todos teníamos una historia común, un origen compartido, un vocabulario colectivo (Navejas, 2019: 21).

El narrador descubre dentro del barrio de Pilsen un microcosmos que recrea un hogar. Dentro de ese barrio se encuentra con prácticas informales de sociabilidad fraterna. Además, el narrador describe que, en el espacio laboral del restaurante, encuentra comprensión y hermandad. En ese espacio no teme ni se siente oprimido mientras comparte con sus compañeros mexicanos indocumentados, que, al igual que él, sobrellevan el estigma de ser considerados mano de obra barata debido a su situación legal. Además de las historias en común con sus compatriotas, la jerga que comparte con los que trabaja también le brinda al narrador un espacio para formar alianzas con sus coterráneos.

Ahora, décadas después, cada vez que entro en un restaurante mexicano que ofrece tortillas hechas a mano, no puedo evitar sentirme, al mismo tiempo, nostálgico y satisfecho. En una laboriosa cocina cercana a mi casa, doña Irene repite el ritual de mamá Ramona (Navejas, 2019: 40).

El barrio de Pilsen es un espacio donde el narrador se siente en casa a nivel lingüístico y gastronómico. La comida de doña Irene, por ejemplo, no solamente le recuerda al sabor casero de su madre, sino que también espera las historias que doña Irene

entregaba junto a sus platillos: “[porque ella] nunca se cansaba de contarnos historias mientras hervía los elotes, hacía la masa y la convertía en círculos que, en algunos minutos, saciarían nuestro apetito” (Navejas, 2019: 39). Claramente, el alimento y la oralidad conectan al narrador y sus compatriotas con el resto de su comunidad, “lo más probable es que doña Irene también sea indocumentada. Pero esto parece no importar. Después de todo, ambos podríamos decir, parafraseando un ancestral dicho romano *Ubi panis ibi patria*: donde hay maíz, ahí está mi hogar” (Navejas, 2019: 40). Al reconocer a doña Irene como parte de su comunidad mexicana indocumentada, el narrador opta por verla como alguien que le ayuda a crear espacios de pertenencia.

El círculo familiar

Además del lenguaje y el barrio de Pilsen, el narrador forma otro espacio de ciudadanía casera dentro del hogar que forma con su esposa e hija. Su hogar se convierte en un sitio donde practica la ciudadanía casera, como la cita siguiente lo ilustra:

Qué don más grande es este, el de ser bienvenido en la vida de alguien más, el ser aceptado incondicionalmente. Y qué suerte la de uno cuando encuentra a la persona en este mundo dispuesta a compartir la carga (Navejas, 2019: 107).

Dentro del espacio familiar el narrador encuentra un lugar de pertenencia. Su hogar es un sitio donde es aceptado y amado sin importar su estatus legal: “la carga” como él lo llama. El amor y aceptación familiar son cualidades que lo redimen, lo humanizan y le dan la oportunidad de sentirse en comunión con sus seres queridos, como la cita a continuación lo refuerza,

“antes de entrar de nuevo en la casa, miro hacia la ventana y me siento reconfortado por la visión de mi esposa y de mi hija: como dos centinelas celestiales que vigilarán este limbo donde habito, han estado de pie cerca de la ventana, mirándome todo el tiempo” (Navejas, 2019: 122). Con esas palabras el narrador concluye la narrativa, a la vez que plasma la importancia que tiene su familia como pilares que lo cuidan con amor y lo aceptan incondicionalmente. A pesar de lidiar con el limbo migratorio que lo asecha, su familia, su comunidad y el lenguaje están ahí para el narrador para proveerle de seguridad y una casa en medio de tanta orfandad legal, porque como notan (Bowler, 2018; Hauerwas, 2004), en medio de tanta adversidad hay que encontrar formas de articular lo vivido, porque como humanos necesitamos una narrativa que explique nuestra vida. Por esta razón, en *Illegal*, Navejas indaga en la temática del desgarro migratorio que sufre. Este evento sin duda es lo que lo lleva a imaginar nuevas formas de construir ciudadanía caseras, que son independientes de la aprobación del estado, y, que son dependientes del acto de la reciprocidad comunitaria.²³ De esa forma, por medio de su *memoir*, Navejas brinda al lector la oportunidad de imaginar futuridades; es decir, nuevas formas de ser y estar en comunidad.

²³ Nicolas Bourriaud (2009) propone que el radicante es un ser desarraigado que tiene la capacidad de ejecutar sus rituales de nacionalidad a donde quiera que vaya, debido a que entiende a la nacionalidad como un performance de prácticas portátiles. De manera distinta, este ensayo sugiere que el individuo migrante es un sujeto que busca el arraigo por medio de prácticas portátiles.

Conclusiones y proyecciones

Este ensayo expuso detalladamente las formas en que, a través de prácticas comunitarias informales, el narrador de *Ilegal: reflexiones de un inmigrante indocumentado*, reconfigura el concepto de lo que significa ser ciudadano. *Ilegal* desarticula nociones rígidas relacionadas a conceptos como inclusión y nociones de ciudadanía. Por ejemplo, a través de su narrativa, *Ilegal* cuestiona el significado de pertenecer –o no– a una o varias sociedades y el significado de narrar desde la experiencia inmigrante mexicana indocumentada. Además, *Ilegal*, exhibe dentro de su narrativa las carencias actuales del estado, las virtudes de la comunidad históricamente marginalizada y las tretas burocráticas que estos enfrentan al navegar el sistema migratorio.

Sin duda, *Ilegal* sirve de territorio para el autor carente de ciudadanía estadounidense, que, por medio de su texto, plasma nuevas formas de narrar la migración indocumentada mexicana. El autor hace esto al articular desde un punto de vista fehaciente la experiencia límite del indocumentado y al reconstruir de manera digna la imagen del inmigrante mexicano indocumentado en Chicago, Estados Unidos. Asimismo, otra de las destrezas de la narrativa de *Ilegal* es la descripción de la comunidad inmigrante mexicana indocumentada como personajes históricos, que no solamente son el móvil de la nación estadounidense, sino que son seres que encarnan a través de sus actos lo que significa ser un miembro activo de la comunidad.

Indudablemente *Ilegal* invita al lector a reactivar ‘la memoria emocional’, porque esta es territorio político y espacio donde la historia personal y comunal se construyen a la par. Asimismo, cabe enfatizar que este *memoir* proviene de la pluma de un inmigrante indocumentado. Autor que a su vez expone cómo el

tejido narrativo de la élite letrada latinoamericana es insuficiente para narrar la migración latinoamericana hacia los Estados Unidos, debido a que ese sector vive en perpetua desconexión con uno de los fenómenos sociales más grandes de nuestra época: la migración indocumentada.

Referencias

- Anderson, Benedict, 2021, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Anzaldúa, Gloria, 2021, *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*. R. Vivancos Pérez & N. Cantú (eds.), Aunt Lute Books, San Francisco.
- Beverley, John, 1996, "The Margin at the Center", J. Beverley (ed.), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, Duke University Press, Carolina del Norte.
- Bhabha, Homi K, 1994, *The Location of Culture*, Routledge, Oxford.
- Bourriaud, Nicolas, 2009, *Radicante*, Ram Publications, Michigan.
- Bowler, Kate, 2018, *Everything Happens for a Reason: And Other Lies I've Loved*, Random House, Barcelona.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, 1990, "What is Minor Literature?", F. Russell, M. Gevert, T. Minh-Ha, Trinh, C. West, M. Tucker y F. González-Torres (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Cambridge.
- Derrida, Jacques, 1993, *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Editorial Trotta, Madrid.

- Didion, Joan, 2018, *El año del pensamiento mágico*, Random House, Barcelona.
- Dunbar-Ortiz, Roxanne, 2014, *An Indigenous Peoples' History of the United States*, Beacon Press, Boston.
- Enríquez, Mariana, 2019, *Nuestra parte de la noche*, Penguin Random House LLC, Nueva York.
- Escalante, Marco, 2019, "Prólogo II", A. Frances (ed.), *Illegal: Reflexiones de un Inmigrante Indocumentado*, University of Illinois Press, Illinois.
- Fonseca-Chávez, Vanessa, 2020, "Border and La Frontera in the US-Mexico Borderlands", L. G. Mendoza (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Latina and Latino Literature*, Oxford University Press, Oxford.
- Franklin, Benjamín, 2012, *La autobiografía de Benjamín Franklin*, Cátedra, Madrid.
- Gordon, Avery, 2011, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minnesota.
- Hall, Stuart, 1998, "Subjects in History: Making Diasporic Identities", W. H. Lubiano (ed.), *The House that Race Built: Black Americans, U.S. Terrain*, Vintage, Nueva York.
- Hauerwas, Stanley, 2004, *Naming the Silences: God, Medicine, and the Problem of Suffering*, T & T Clark International, Londres / Nueva York.
- hooks, bell, 1994, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, Oxford.
- Larson, Thomas, 2007, *The Memoir and the Memoirist*, Ohio University Press, Ohio.
- Library of Congress, 2023, Jan 24, A Latinx Resource Guide. 1986: Immigration Reform and Control Act of 1986. Disponible en: <https://guides.loc.gov/latinx-civil-rights/irca>

- Luiselli, Valeria, 2012, *Papeles falsos*, Sexto piso, México.
- Mitchell, Koritha, 2020, *From Slave Cabins to the White House: Homemade Citizenship in African American Culture*, University of Illinois Press, Illinois.
- Morrison, Toni, 1997, "Home", W. H. Lubiano (ed.), *The House that Race Built: Black Americans, U. S. Terrain*, Vintage, Nueva York.
- _____, 1990, "The Site of Memory", F. Russell, M. Gever, T. Minh-Ha, Trinh, C. West, M. Tucker y F. González-Torres (eds.), *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, MIT Press, Massachusetts.
- Navejas, José Ángel, 2020, *The Chicago Latin American Literary Movement: Toward a Spanish-Language Literature of the United States*, Tesis doctoral, University of Illinois, Chicago.
- _____, 2019, *Ilegal: Reflexiones de un inmigrante indocumentado*, V. Murguía (trad.), University of Illinois Press, Chicago.
- Pratt, Mary Louise, 2011, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica.
- Smithsonian Institution, 2022, *National Museum of American History*, 11 de noviembre. Disponible en: <https://american-history.si.edu/many-voices-exhibition/creating-community-chicago-and-los-angeles-1900%E2%80%931965/chicago/pilsen>
- Said, Edward, 1984, "The Mind of Winter", *Harper's Magazine*, t. 269, núm. 1612, pp. 49-55.
- Sassen, Saskia, 2002, The Repositioning of Citizenship: Emergent Subjects and Spaces for Politics, *Berkeley Journal of Sociology*, t. 46, pp. 4-26. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41035566>

Spires, Derrick R., 2019, *The Practice of Citizenship: Black Politics and Print Culture in the Early United States*, University of Pennsylvania Press, Boston.

Yagoda, Ben, 2010, *Memoir: A History*, Riverhead Books, Nueva York.

Zinsser, William, 1987, "Introduction", William Zinsser (ed.), *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Mariner Books, Boston / Nueva York.

Agencia y transgresión en los personajes femeninos migrantes de Claudia Hernández y Antonio Ortuño

Agency and transgression in Claudia Hernández's
and Antonio Ortuño's female migrant characters

MARISSA GÁLVEZ CUEN
UNIVERSIDAD DE SONORA
marissa.galvez@unison.mx

Resumen: El presente trabajo analiza la configuración de los personajes femeninos inmigrantes y transmigrantes en las obras “La han despedido de nuevo”, de Claudia Hernández, y *La fila india*, de Antonio Ortuño, y observa los mecanismos de adaptación, las estrategias y las dinámicas sociales de las que se basan como forma de auto protección o de cuidado mutuo. Proponemos una lectura de la representación de las mujeres migrantes como sujetos complejos, activos, dotados de agencia y transgresores como forma de contrarrestar los imaginarios consolidados por narrativas anteriores en los que los sujetos femeninos no han tenido protagonismo en su representación o en su estudio.

Palabras clave: literatura salvadoreña, literatura mexicana, migración, violencia, género.

Abstract: This paper analyses the configuration of immigrant and transmigrant female characters in Claudia Hernández's “La han despedido de nuevo” and Antonio Ortuño's *La fila India* and observes the adaptation mechanisms, strategies and social dynamics that are

used as a way of self-protection or mutual care. We propose a reading of the representation of migrant women as complex, active, provided with agency and transgressive subjects as a way of counter the imaginaries consolidated by previous narratives where the female subjects have not had the leading role in its representation or study.

Keywords: Salvadoran literature, Mexican literature, Migration, Violence, Gender.

Recibido: 27 de enero del 2023

Aceptado: 19 de abril del 2023

Doi: 10.15174/rv.vi6i32.710

Repensar el desplazamiento desde sus intersecciones

Este trabajo parte de la premisa de que las representaciones literarias en las que tienen cabida personajes migrantes hoy en día son múltiples, diversas e inclinadas por la pluralidad y la transgresión. En otras palabras, ya no puede hablarse actualmente de una migración, un sujeto migrante y, por ende, un imaginario cultural uniforme en lo que respecta a fronteras y desplazamientos. El lenguaje representa este interés por partir de la pluralidad para entender o explicar los fenómenos sociales en materia de migración y subraya la importancia de observar los matices y las implicaciones que distintos términos tienen en cuanto a los modos de dar significado. Así, “encontramos refugiados de guerra, emigrantes económicos, desplazados, exiliados políticos, trabajadores...” (Balbuena, 2003), todos ellos pensados como nominativos que designan a quien se encuentra en movimiento y, sin embargo, marcan una diferenciación en cuanto a poder, pertenencia o estatus.

En la misma línea, Inés D'Ors (2002) hace un riguroso estudio lingüístico sobre el verbo migrar y sus variaciones, para observar la evolución de los términos, su aparición en el Diccionario de la Real Academia Española y las asociaciones semánticas que han tenido a lo largo de los años y que evidencian cómo, por ejemplo, los verbos relacionados con la migración fueron adquiriendo un sentido más político al relacionarse con el concepto de nación. Por su parte, Caren Kaplan ahonda en *Questions of Travel* (1996) sobre la diferenciación y las implicaciones sociales, políticas y culturales de términos como viaje, desplazamiento, migración y exilio que puedan redirigir a “mapas de producción cultural más complejos y adecuados”.

Uno de los aspectos que quizá ilustren más la pluralidad que designa las migraciones actuales es la denominada “feminización” de la migración, que rompe con la idea tradicional que conformaba al sujeto migrante como masculino, relegando los casos excepcionales de mujeres al rol de meras acompañantes, extensión pasiva del hombre migrante. Como apunta Raquel Guzmán, hablar de procesos migratorios feminizados supone “una apertura conceptual a la inmigración femenina” (2009: 570), por lo que su análisis va más allá de una mera observación sobre “un aumento de la participación femenina en los movimientos poblacionales”. La feminización de la migración supone repensar las configuraciones de los roles de género y las dinámicas familiares transnacionales, así como el reconocimiento que estas transformaciones tienen en el ámbito social y en el cultural.

Además de la perspectiva de género, los estudios sobre migraciones en la actualidad también se ocupan de atender cuestiones relacionadas al origen étnico y a otras categorías identitarias de las personas que migran. Propuesta en 1989 por Kimberlé Crenshaw como una forma de replantear el análisis

de las violencias que experimentan las mujeres negras en Estados Unidos, la intersección de las categorías de género, raza y clase es asimilada en un discurso que va en contra de la uniformidad de las opresiones. Según Karlos Castilla,

la interseccionalidad se aplica como una metodología que sirve para analizar la forma en la que varios tipos de desigualdad y discriminación inciden y operan de manera conjunta en una persona por las características personales que ésta tiene, así como para establecer la forma en la que dichas causas de desigualdad y discriminación se exacerbaban mutuamente y multiplican entre sí de acuerdo al contexto social específico en el que son puestas de manifiesto o identificadas (2022: 8).

De esta manera se aspira a construir un panorama más integral sobre las migraciones desde una perspectiva interdisciplinar e interseccional. Este mismo enfoque es del que partimos para analizar un corpus de textos literarios sobre migraciones desde América Latina hacia Estados Unidos en los que se encuentran representados personajes femeninos como protagonistas, personajes secundarios o narradores. Si bien no todas estas novelas o relatos representan lo que previamente hemos denominado como feminización de la migración, sí ofrecen imágenes variadas de las mujeres migrantes, las adversidades que pueden enfrentar en sus países de origen, desplazamiento o destino y los mecanismos de los que se valen para actuar como agentes de cambio o transgresión.

Migración femenina: visibilidad y representación

En su estudio sobre migraciones en la narrativa escrita en español *Me voy pal Norte. La configuración del sujeto migrante in-*

documentado en ocho novelas hispanoamericanas actuales (1992-2009), Fredrick Olsson (2016) observa cómo, con algunas excepciones, hay una ausencia de sujetos femeninos migrantes o, en su defecto, estos lo hacen como acompañantes o con la intención de reunirse en el país destino con una figura masculina que puede ser el padre o la pareja. Este investigador no pasa por alto cómo en algunos textos hay una asociación implícita y una relación arquetípica de las mujeres con la nación de origen, la tierra, de lo que se deriva a su vez que sean estos personajes quienes se queden, esperen o sean reducidos a una pasividad que no deja de remitir a la imagen de Penélope como la perfecta analogía de la fidelidad, en contraposición con el viajero, intrépido y aventurero Ulises. Aunque Olsson examina obras no solamente protagonizadas por mujeres migrantes sino también escritas por autoras —como el caso de *Después de la montaña* (1992), de Margarita Oropeza—, su generalización resulta pertinente para el caso de un gran número de textos escritos por autores masculinos y con protagonistas que en su mayoría son hombres latinoamericanos de mediana edad.

Sin embargo, en la narrativa de los últimos años, además de ser las mujeres las que lideran el proyecto migratorio, son también las que tejen las redes de apoyo en los distintos escenarios correspondientes a la emigración, transmigración e inmigración. Estas tres etapas, que son estudiadas desde una aproximación lingüística por Inés D'Ors (2002), corresponden hoy en día a los distintos procesos que refieren a la acción de dejar un país, al desplazamiento efectuado y, finalmente, a la llegada al país destino. Diferenciar estos procesos, más que establecer estrictas delimitaciones basadas en criterios espaciales (estar en un lugar con relación a otro), suponen una atención particular sobre la percepción y representación de los sujetos que protagonizan estos movimientos.

La narrativa sobre migración en la que aparecen personajes principales femeninos narra también sobre la transición y adaptación en el país de acogida, en donde son las mismas mujeres latinas, descendientes de migrantes o inmigrantes quienes fun- gen como guía y manual de supervivencia para quienes han ex- perimentado la inmigración más recientemente. Para los perso- najes femeninos transmigrantes e inmigrantes que se desplazan o residen sin documentación que acredite su estancia legal en los países de tránsito o destino, las relaciones con otras mujeres con experiencia en la migración son fundamentales para garan- tizar su protección o su permanencia, e incluso ascenso social.

Para ello analizaremos “La han despedido de nuevo” (2006) de la escritora salvadoreña Claudia Hernández, en donde nos interesa observar cómo las dinámicas sociales representadas en el relato permiten, por una parte, tejer redes de apoyo por me- dio de las cuales las mujeres latinoamericanas, europeas, asiáti- cas o africanas que viven en Nueva York como inmigrantes re- comiendan y toman oportunidades laborales que les permiten sobrevivir al desempeñar trabajos de limpieza, como cuidada- ras, en tiendas o en cafés. Por otra parte, los discursos de estos personajes configuran a estas mujeres como actores dotados de agencia, en constante búsqueda de recursos y conscientes no solamente de las dinámicas de género sino de las estrategias que pueden generarse precisamente a partir de estas. Si bien entre los personajes masculinos también existen y son representadas las relaciones de camaradería entre latinoamericanos inmigra- dos en Estados Unidos, las redes entre mujeres van más allá y exploran, por ejemplo, aspectos relacionados con lo domésti- co como la importancia de recurrir a alternativas de cuidado cuando ellas deben partir para emplearse en otro país y cómo deben “educar” o provenir a las migrantes más recientes sobre los peligros del acoso sexual.

Encontramos también pertinente la exploración de la novela *La fila india* (2013) del autor mexicano Antonio Ortuño, en la que los personajes femeninos transmigrantes transgreden su posición como sujetos víctimas de la violencia xenófoba y misógina para devenir en, como los personajes de Hernández, agentes de cambio. A diferencia de “La han despedido de nuevo”, en donde las mujeres inmigrantes asumen la verticalidad de las dinámicas de género tradicionales para tomar ventaja de estas como estrategia, los personajes de la obra de Ortuño subvierten estos roles para asumirse como victimarias de sus agresores masculinos y no migrantes.

Es de interés para el presente trabajo el observar la manera en que la narrativa latinoamericana más reciente se ocupa en representar a personajes femeninos migrantes como sujetos activos, agresivos y dotados de una capacidad de agencia y de transgresión. Si bien reconocemos que las personas migrantes, especialmente las mujeres, poseen una múltiple vulnerabilidad por su condición de desplazamiento, género, precariedad, falta de documentación o permisos para cruzar fronteras, nos centraremos en discutir cómo es precisamente ante esta situación que la agencialidad cobra un valor mayor y permite leer a los personajes femeninos y las relaciones que crean entre ellos desde una perspectiva distinta. Para esto entendemos la vulnerabilidad “como un proceso multidimensional en el cual confluyen los riesgos o las probabilidades de una persona, hogar o comunidad de ser dañada por los cambios en el entorno y/o por razones internas” (Perazzolo, 2013: 109), pero no como una categoría identitaria que pueda dar cabida a revictimizaciones o reduccionismos. La agencialidad, es decir, la capacidad de acción y reacción en este contexto complejo y a causa de la experiencia de la vulnerabilidad como un proceso derivado de su condición migrante será, para fines de este estudio, el elemento clave

que nos permita dar cuenta de las estrategias, comportamientos y dinámicas individuales y sociales de mujeres que migran o han migrado. Las representaciones literarias aquí discutidas dan cuenta de este poder de agencia con el que estas mujeres logran un reconocimiento de sí mismas como instrumentos de acción y rompen con la construcción estereotípica de la mujer migrante como un sujeto pasivo, revictimizado y sujeto a paradigmas de género estáticos y caducos.

Antes de iniciar con el análisis de las obras literarias seleccionadas es necesario señalar la manera en que la feminización de la migración ha tenido distintas implicaciones en la construcción de nuevos imaginarios socioculturales sobre las personas que migran. A la constante representación de la transmigración como un proceso feroz hacia las mujeres y las niñas a causa de las violaciones por pandillas, sujetos migrantes masculinos o autoridades y a la de las violencias sistémicas y simbólicas experimentadas en el país destino (si se llega a consolidar el proyecto inmigratorio) se suman otras visiones en las que se predomina la búsqueda de recursos, los cuidados intercomunitarios e, incluso, la transgresión del rol de víctima a victimaria, como ya se ha señalado anteriormente. Al insertar este aspecto de la contribución de las mujeres en los distintos ámbitos relacionados con las vidas y experiencias de la emigración, transmigración e inmigración, de alguna manera se reconocen por un lado la feminización de la migración (pero también de la precariedad)¹ y la “fuerza social femenina en crecimiento” a pesar “de la estigmatización y la triple exclusión que deben enfrentar las mujeres

¹ Para Patricia Balbuena, la feminización de la pobreza significa “la incorporación de la mujer a empleos precarios y a subempleos de diverso tipo para complementar la caída de los ingresos así como la extensión del esfuerzo de las mujeres para llenar los vacíos que trajo consigo la reducción del gasto social, aumentando significativamente la carga de trabajo de las mujeres” (2003).

migrantes (como mujeres, como migrantes y como pobres)” (Patiño, 2010: 16).

Para entender cómo la feminización de la migración ocurre en distintos niveles y de variadas maneras en la narrativa contemporánea es preciso hacer una diferenciación de las distintas representaciones de las etapas de la migración. La narrativa sobre el proyecto de migrar suele atender una visión de las causas que en los países de origen orillan a las personas a emprender su desplazamiento y entre las que suele destacarse la precariedad (falta de trabajo), la violencia política (contextos represivos) o social (pandillas, narcotráfico). Narrativas sobre transmigración suelen ahondar más en los abusos cometidos por autoridades, grupos armados, polleros o coyotes, pandillas e incluso la sociedad no migrante hacia las personas que migran. Por último, en las representaciones de la inmigración en la literatura es posible identificar relatos sobre hostigamiento laboral, búsqueda constante de medios de sobrevivencia y referencias al deseo de reunificación familiar en el caso de la separación entre madre e hijos. En cualquiera de estos niveles la feminización de la migración se relaciona tangencial o directamente con la necesidad de gestionar recursos para la familia y el enfrentamiento a diversas expresiones de violencia en el antes, durante y después:

Como ya se ha mencionado, son fundamentalmente las mujeres las que han asumido en estas últimas décadas, la función de vender su fuerza de trabajo en el mercado internacional asumiendo ellas solas, por una parte, la migración como una estrategia familiar. Y por otra parte, cargando con los costos emocionales, psíquicos y materiales de desplazarse de un país a otro (Perazzolo, 2013: 110).

Algunas de las obras sobre migración internacional escritas por mujeres entre 1992 y 2021 con protagonistas femeninos que consideramos pertinentes mencionar, aunque por economía de espacio no son analizadas, son los cuentos “Biografía” y “Lorena”, de María Fernanda Ampuero (2021), y *Después de la montaña* (1992), de Margarita Oropeza; las novelas de la puertorriqueña Esmeralda Santiago, *America’s Dream* de 1975, escrita en inglés y autotraducida al español y *American Dirt* (2020) de Jeanine Cummins,² escrita por una autora estadounidense sobre la transmigración de una mujer mexicana con su hijo. Además, están las narrativas autoficcionales entre las que podría destacarse *The Distance Between Us* (2012), de Reyna Grande, escrita originalmente en inglés y que narra el proceso personal de la propia autora cuando migró en su infancia a Estados Unidos. Por último, se encuentran las novelas sobre migración escritas por autores masculinos y con personajes o protagonistas femeninos, entre las que destacamos *Paraíso Travel* (2002), de Jorge Franco, *Nunca entres por Miami* (2002), de Roberto Quesada, *El amor de Carmela me va a matar* (2010), de Eduardo González Viaña, e *Invisibles* (2012), de Óscar Estrada. Estas obras, aunque difieren en sus enfoques –tienen personajes con distintos países de origen y que viajan en circunstancias diversas– coinciden (la mayoría) en representar personajes femeninos que sobresalen por ser sujetos activos o liderar el proyecto

² Desde su publicación la novela de Cummins fue sometida a una discusión pública y mediática sobre las políticas de la representación y las implicaciones de la apropiación y comercialización de las historias de vida de personas migrantes. El texto de Sánchez Prado “Commodifying Mexico: On *American Dirt* and the Cultural Politics of a Manufactured Bestseller” es uno de los trabajos académicos más completos sobre este debate y el papel de la editorial en la apropiación de “social, political, and economic concerns and struggles in a catalogue mostly addressing white people” (2021: 376).

migratorio, hacer recurso de su agencialidad como personas inmigrantes o transgredir violencias machistas simbólicas y/o directas al migrar.

Género y agencia en Claudia Hernández

Claudia Hernández es considerada, junto a otro extenso grupo de autores centroamericanos, como una escritora representativa de lo que Beatriz Cortez denomina como estética del cinismo; definida como “una sensibilidad del desencanto que va ligada a una producción cultural” (2010: 23), situada específicamente en el contexto de las posguerras en Centroamérica. La problematización de lo individual y lo colectivo como rasgo que comparten obras consideradas por Cortez como afines a esta estética se encuentra presente en “La han despedido de nuevo”, donde hay una “subjetividad precaria” (Cortez, 2010) que se contrapone con la reconfiguración de la comunidad.

La comunidad está representada de diversas maneras en la narrativa de Hernández. Mientras que en su novelística aparece “en resistencia, dotada de inventiva, coraje y generosidad” (Jossa, 2023: 476); en sus relatos predomina otra visión y, “se destruye la utopía de una comunidad cultural homogénea, no sólo por la diversidad socio-cultural y por los moldes marginales que nutren una (des)integración social” (Ortiz Wallner, 2013: 386). “La han despedido de nuevo” oscila entre ambas representaciones ya que, si por una parte son los grupos de mujeres inmigrantes quienes fungen como apoyo y guía, por otra parte, también existe una reestructuración de las colectividades y las pertenencias, especialmente si estas son pensadas con relación al espacio. La “formulación de nuevas comunidades, identidades y patrones de convivencia” (Gálvez, 2018: 193) es en estas narrativas una consecuencia natural de desplazamien-

tos y transiciones políticas de las que a su vez derivan temas como “la migración, la violencia, la precariedad, la soledad, la discriminación, la explotación” con los que Hernández “construye una serie de acontecimientos extraordinarios que develan la resiliencia y la valentía humana” (Sánchez Prado, 2023: 51).

“La han despedido de nuevo” es uno de los nueve relatos de *Olvida uno* (2006) que, como es característico en la obra de Hernández, se construye con un lenguaje caótico, impersonal y confuso³ que dificulta identificar el sujeto que describe o, en este caso, la voz que enuncia en medio de un tejido polifónico en el que convergen distintas mujeres inmigrantes y las visiones que tienen de su entorno en Estados Unidos. Estas visiones, que pueden variar dependiendo del estatus (con documentación en regla, sin ella), del tipo de ingreso (por tierra y sin papeles, por avión y con visa) o del nivel de asimilación cultural (habla inglés, no lo habla) se unifican sin embargo al ser todas mujeres que buscan acceder a los medios económicos (trabajo) o sociales (pareja proveedora) con los que subsistir.

El relato narra la llegada de Lourdes, una joven salvadoreña, a Nueva York; lugar en el que se encuentran varias mujeres de su familia y en el que eventualmente se relaciona con personajes también inmigrantes de nacionalidades como la marroquí, la china, la siria o la rumana. El relato menciona cómo la protagonista ingresa “con visa y por avión” (76) y cómo, al hacerlo de esta manera, su comportamiento y visión de mundo como inmigrante difiere de quienes han cruzado de manera clandestina porque “no sabemos lo que es caminar con miedo y aguantar

³ Este lenguaje confuso e impersonal es un rasgo característico de la escritura de Hernández, como ya lo ha notado Alexandra Ortiz Wallner en su trabajo sobre *Mediodía de fronteras*. Para Ortiz Wallner, la lucha por encontrar sentido y orden en la narración corresponde con una visión de la sociedad salvadoreña de la posguerra, caótica en sí misma.

hambre por días completos... no nos ha costado gran cosa” (76) y “no podemos siquiera compararnos con ellos” (77). Esta diferenciación establecida a partir del tipo de migración que se lleva a cabo infiere también en el desarrollo de una narrativa que se inclina en este caso por ahondar en los retos de este personaje en su proceso de asimilación de una nueva cultura. Como veremos más adelante en comparación con la novela de Ortuño, en este relato se priorizan las complejidades de estar en el país destino, no del desplazamiento hacia este.

De acuerdo con Linda Craft, “Hernández usa lo fantástico para representar la inhumanidad y lo absurdo de la vida de un trabajador inmigrante sin documentos que vive en el Norte” (2013: 185) como Lourdes, quien además de tomar clases de inglés, buscar constantemente trabajos de acuerdo a sus necesidades e intereses y reaprender dinámicas sociales y de género, debe escapar de los animales que en el cuento representan “las fuerzas del olvido y la nostalgia” (Craft, 2013: 185) y que la asedian con promesas seductoras. De esta manera por una parte la narración presenta ciertos elementos fantásticos⁴ y simbólicos (absurdos en palabras de Craft) que desestabilizan la lectura de la historia de Lourdes. Por otra parte, el relato ahonda en los ires y venires por los *diners* y casas en los que trabaja la protagonista y se ocupa de reproducir los consejos sobre qué hacer y

⁴ Los relatos de Hernández, si bien comparten elementos con el género fantástico, son pensados también a partir de otras categorías entre las que destacamos la propuesta por Alejandra Amatto, quien plantea el descontento realista para hablar de narrativas que “abordan temas que increpan de manera incisiva al lector” y que “a partir de la irrupción del suceso insólito” postulan “la exhibición no solo de un mecanismo estético sino la interpelación de un universo cuyas características sociales y políticas transgreden, muchas veces, los parámetros culturales convencionalmente establecidos” (2020: 217). Patricia Sánchez Aramburu (2023) recurre a esta propuesta para un análisis más integral sobre el descontento y lo inusual en la obra de Hernández.

cómo comportarse para sobrevivir como inmigrante e incluso ascender. La aspiración compartida por las voces aglomeradas en la narración: alcanzar estabilidad financiera y el permiso de residencia o la ciudadanía.

En “La han despedido de nuevo” la agencialidad opera de una manera particular. La enunciación atropellada y polifónica de voces femeninas crea la imagen de un colectivo que se funde en o con la visión de la protagonista, quien se ve inserta en todo momento en este sistema de juicios emitidos por otras mujeres, acentuando la noción de un sistema grupal y de cuidado mutuo (pero también de crítica) entre mujeres inmigrantes. Así, es el discurso el que incide en el accionar de la protagonista, quien en un inicio actúa de acuerdo a las expectativas o recomendaciones de las mujeres con las que se rodea pero que, conforme avanza la narración, adquiere mayor independencia en la toma de sus decisiones.

Este mismo discurso da cuenta a su vez cómo las mujeres inmigrantes representadas en el relato recurren a ciertos constructos de género y violencias simbólicas⁵ para hacerse de ellas. Con base en los consejos, dichos y experiencias narrados por distintos personajes es posible establecer un patrón en el que son las mujeres quienes refuerzan y reproducen las dinámicas de control y poder en las relaciones sexuales y afectivas con el género masculino. Conscientes de su carácter vulnerable como personas indocumentadas y con trabajos precarios y temporales, buscan relacionarse con otros hombres tanto migrantes

⁵ Entendemos este concepto de acuerdo a la propuesta de Pierre Bourdieu (1998) que la clasifica como aquella violencia no tangible expresada en comportamientos, discursos o creencias y entre las que se pueden encontrar el machismo o el racismo. Para Johan Galtung (1969) este tipo de violencia también expresada como cultural legitima el ejercicio directo y físico de otras formas de agresión y control por lo que se considera sumamente relevante.

como no migrantes con mayores credenciales sociales, mejor poder adquisitivo o con documentación en regla para verse así beneficiadas con protección, estabilidad financiera o promesas de regularización de su estatus migratorio.

Sin embargo, la manera en que se formulan estos consejos y experiencias colectivas dista mucho de configurar a estas mujeres como sujetos vulnerables. Al contrario, la agencialidad femenina en estos casos parece estar basada en la apropiación de una narrativa en la que son ellas quienes, a pesar de poseer menos recursos en estas relaciones, aprovechan los vínculos sexuales y afectivos con otros hombres para su beneficio personal. La retahíla de consejos entre los que se encuentran el evitar contacto con determinados grupos culturales, acudir a clases de inglés, elegir cierto tipo, horario y puesto de trabajo, se ve continuada por recomendaciones que van desde la mejora de la apariencia física para conseguir más propinas hasta casarse con hombres estadounidenses como estrategia para agilizar la obtención de ciudadanía.

Uno de los personajes narra cómo decide establecer una relación con otro inmigrante, motivada a su vez por los consejos de otra mujer: “La señora que me alquilaba la pieza me dijo que aprovechara, que me fuera con el chino, que le diera toda la cama que quisiera, pero que, mientras anduviera él trabajando, me pusiera a aprender algo, inglés, cosmetología, cualquier cosa” (Hernández, 2006: 56). Aunque este personaje reconoce que no siente atracción por el hombre, acepta la propuesta porque “no todos los días se le presenta a una la oportunidad de que un hombre la mantenga” y “estaba comiendo mierda” (55). Más adelante la misma mujer continúa su relato y reconoce que “me cogí al chino por necesidad los dos años que me llevó aprender inglés y aprobar el curso en la escuela de belleza y, luego, cuando conseguí un empleo en la ciudad —porque

soy muy buena en lo mío—, lo dejé. Sin más” (57). Resulta interesante cómo, aunque este personaje reconoce la condición de vulnerabilidad que la lleva a tomar esta decisión, enfatiza su propia agencialidad de estudiar, conseguir trabajo y terminar la relación.

La plena conciencia que tienen estos personajes inmigrantes del valor de las relaciones en las que su compañía sexual y afectiva puede ser ofrecida a cambio de dinero o documentación desestabiliza la verticalidad previamente señalada en la que el sujeto masculino se posiciona con ventaja. Si bien queda establecido desde estas mismas voces que existe una desprotección y necesidad y que estas dinámicas no están desprovistas de violencia simbólica y directa al sexualizar a las mujeres inmigrantes, llama la atención el manejo que estas tienen de esta narrativa y permiten cuestionar si no es esta apropiación una forma de transgresión y no solo de agencialidad. En un escenario en el que estos personajes se ven particularmente violentados por ser mujeres (hostigamiento sexual, cosificación, trabajos precarios) resulta relevante cómo eligen aprender/educar sobre las dinámicas de explotación laboral y sexual para hacerse de ellas con la finalidad de sacar ventaja de estas relaciones con otros sujetos masculinos.

De la transgresión a la venganza en *La fila india*

Si en “La han despedido de nuevo” la agencialidad de los personajes se relaciona con la transgresión que implica apropiarse de ciertas dinámicas de género basadas en una violencia de carácter simbólico, en *La fila india* la transgresión ocurre con la ruptura de los roles entre víctima y victimario. Con diferentes estrategias y desde distintas posiciones, en ambas predomina una intencionalidad de romper con el establecimiento de patro-

nes que dictan a estos personajes femeninos cómo comportarse ante su condición de sujetos vulnerados por ser inmigrantes o transmigrantes. En las narrativas de ambos autores la agencia de estos personajes se basa en la aparente pasividad, en la fabricación de una imagen de sumisión ante los roles de género o los personajes masculinos que posibilita eventualmente el alcance de la independencia económica, en Hernández, o la venganza, en Ortuño.

A diferencia del relato de Hernández que narra sobre las experiencias de la inmigración, *La fila india* se contextualiza en un escenario de paso y no de destino, cuyos personajes son transmigrantes o funcionarios que atienden problemáticas de la trans migración, como la violación de derechos humanos o los crímenes de odio basados en la xenofobia. Las historias de la trabajadora social Irma, también identificada como la Negra en la novela, la joven hondureña llamada la Flaca por su agresor (quien es expareja de Irma) y Yein, migrante sobreviviente que se aloja en el albergue local, se desarrollan en escenarios sumamente hostiles para las personas migrantes y en los que impera una cultura misógina, xenófoba y racista protegida por un sistema corrupto, negligente y precarizante.⁶

Los tres personajes femeninos de Ortuño rompen con la revictimización tradicional de la madre soltera (Irma) y la mujer migrante (Yein, la Flaca). Las tres escapan al menos en una ocasión de personajes masculinos y violentos y, aunque inicialmente y durante parte del desarrollo de la novela se encuentran limitadas en su capacidad de acción por el control del crimen organizado, deciden y ejercen su capacidad de agencia al escapar

⁶ Aquí es donde podemos ver cómo ciertas expresiones de violencia no tangibles sostienen o validan aquellas que sí se manifiestan de manera directa y física e incluso estructural e institucionalmente.

y convertirse en una migrante/aspirante a refugiada (Irma), al vengarse de su captor/abusor y escapar (la Flaca) y al asesinar a los *cazadores* de migrantes, invirtiendo incluso el rol de víctima a victimaria (Yein). Aunque estas tres mujeres resultan transgresoras al imponerse a un orden establecido gubernamental (cruzar fronteras sin documentación válida) y socialmente (viajar solas y/o desafiar la autoridad), nos centraremos solamente en las estrategias de sobrevivencia de los personajes migrantes y en su elección de la venganza como elemento de transgresión final.

Yein y la Flaca se ubican en escenarios distintos y son violentadas por diferentes sujetos, en ambas la violencia ejercida contra ellas se materializa a partir de una lógica basada en la xenofobia, principalmente. El hecho de ser personas transmigrantes las coloca en una condición particularmente vulnerable. Para Yein porque el tránsito la deja a merced de traficantes de personas que sistemáticamente abusan sexualmente de las mujeres que desplazan, porque en los lugares de paso donde se refugia es atacada junto con sus acompañantes y porque su clandestinidad parece suspender la garantía de sus derechos humanos básicos. Para la Flaca, porque su necesidad de buscar medios de subsistencia la lleva a trabajar sola en una casa donde termina siendo esclavizada con fines de explotación laboral y sexual, bajo la amenaza de ser deportada si intenta escapar u oponer resistencia.

Como también sucede en el relato de Claudia Hernández, una de las estrategias a las que apela el personaje de la Flaca es el de la falsa sumisión, la aparente aceptación de las violencias ejercidas contra ella, en ambos casos, pero en distintos niveles, de índole sexual. Encerrada por su agresor en una casa de la que no tiene escapatoria, amenazada con ser entregada a las autoridades mexicanas, sin compañía de otros personajes migrantes y en una desventaja física ante el hombre que la mantiene

en cautiverio, para este personaje la pasividad se presenta más como un mecanismo de supervivencia que como la ausencia de una reacción, “soportando todo lo que quise hacerle soportar” (208) como bien señala su propio abusador. Es hacia el final de la novela sin embargo cuando por la voz del Biempensante sabemos que la mujer ha escapado, vandalizado su casa, robado sus pertenencias y objetos con alto valor personal y defecado en su cama.

Si bien los daños a la casa alteran al Biempensante y lo dejan afectado por el impacto de verse agredido por la que pensó que era su “salvación”, saberse traicionado por quien pensó que podría aceptar una vida de abuso es lo que le genera dolor y un odio descomunal, expresado inicialmente contra la madre de su hija, después hacia su víctima y finalmente contra todas las “putas”, los “perros”, mujeres o migrantes en los que este personaje ve presas para expiar su inconformidad socioeconómica y sus frustraciones sexuales.

El Biempensante nos dice cómo “fue lista, ganó la partida y se salvó, la muy puta” (208), haciendo referencia a la Flaca, quien logró huir, precisamente gracias a una pretendida pasividad que le permitió despistar a su violador y escapar provista de su dinero y sus bienes. La cita, por otra parte, solo utiliza el pronombre femenino y el nominativo de “puta”, lo que nos hace cuestionar si puede también jugar como un referente de su expareja Irma, a quien al inicio del mismo capítulo menciona odiar. Se extiende así, se generaliza, la idea de este personaje masculino contra las mujeres de la novela, idea que incluso se puede complejizar en cuanto a la correspondencia de los personajes con el ejercicio y la recepción de distintas expresiones de violencia. El Biempensante se presenta como un victimario, representante de la violencia misógina, directa contra la Flaca, simbólica contra Irma; burlado o derrotado por ambas.

Para continuar con el análisis sobre esta lucha entre personajes inicialmente configurados según las categorías de víctimas y agresores, es necesario desarrollar el concepto de violencia postestructural, entendido como aquel que “describe situaciones donde la víctima se transforma en verdugo, como único mecanismo de supervivencia en un entorno violento” (Izcara, 2016: 16). En su artículo “Escribir la crisis migratoria desde subjetividades múltiples” Margarita Reimon-Raillard (2018) propone esta expresión de la violencia para explicar las transgresiones de los personajes femeninos de la novela de víctimas a victimarios, lectura con la que en un primer nivel coincidimos. Sin embargo, la violencia postestructural opera de manera horizontal, es impuesta por otro agente con mayor poder y se dirige hacia sujetos en semejanza de condiciones. En otras palabras, explicaría las violencias cometidas por sujetos migrantes o ex migrantes hacia otras personas en tránsito,⁷ bajo amenaza de tortura, muerte o daño a familiares y obligados por grupos empoderados por el tráfico armamentístico, de narcóticos o de personas.

Diferente es el caso de las migrantes protagonistas de *La flaca india*, que se sobreponen a su vulnerabilidad triunfando ambas en su cometido de infligir un daño emocional, material y/o físico a sus agresores y, en el caso particular de la Flaca, logrando además concretar su proyecto migratorio, como se presume al final de la novela. Para estos personajes no hay cabida para la complicidad y culpabilidad que según Izcara sí están presentes

⁷ Obras que en la que sí es representada la violencia ejercida entre pares como mecanismo de supervivencia son *Las tierras arrasadas* (2015) de Emiliano Monge, en la que se representa el tráfico de personas transmigrantes, y *Amarás a Dios sobre todas las cosas* de Alejandro Hernández (2013), que narra sobre el tránsito por México. En ambas hay personajes que se ven obligados a ejercer la violencia contra sus mismos compañeros bajo amenaza de muerte o castigo físico.

en los migrantes forzados a la criminalidad y a la violencia. Los crímenes de Yein y la Flaca son aislados, personales y dirigidos directamente a sus victimarios.

Por lo anteriormente señalado consideramos que los desenlaces de ambas mujeres migrantes se relacionan más con la venganza que con la violencia postestructural, en el entendido de que la violencia que ha sido ejercida contra ellas desde una verticalidad protegida por la misoginia, el racismo y la xenofobia, pero también por la corrupción y la negligencia, es después redirigida hacia los agresores y no hacia otros pares. Un punto que sí rescatamos de la violencia estructural es que esta actúa como una consecuencia de la violencia directa extrema, es decir que opera como una reacción al daño físico que incide en el actuar de quien es victimizado, porque “un migrante pacífico no se transforma en verdugo si no es sometido a una violencia que amenace su vida de modo veraz” (Izcara, 2016: 17).

Las repetidas violaciones, la humillación, la vigilancia extrema, el encierro y para Yein los repetidos intentos de asesinato son algunos de los aspectos más relevantes que de acuerdo a la anterior cita orillan a una persona a convertirse “en verdugo”. Podemos ver por ejemplo cómo en un inicio Yein, “pétrea” y con recelo, solamente recurre al hermetismo como mecanismo de defensa, esperando pasiva la improbable protección del albergue y de la Comisión Nacional del Migrante. El silencio de este personaje –que tanto calla ante los demás personajes de la novela como está desprovisto de la enunciación– podría interpretarse como un “espacio de resistencia ante el poder de los otros” (50), de acuerdo a lo que Josefina Ludmer desarrolla en “Las tretas del débil” (1984). Si “el decir público está ocupado por la autoridad y la violencia: otro es el que da y quita la palabra” (Ludmer, 1984: 50), el discurso pertenece a una instancia de poder de cuyas dinámicas Yein no aspira a ser partícipe. Si para hablar requiere la

aceptación del proyecto y las condiciones impuestas por quien otorga la palabra, este personaje opta permanecer en un silencio que, a su vez, se opone a la parafernalia vacía de sentido de los comunicados oficiales enmarcados en la novela.

La actitud silenciosa de Yein la hace parecer pasiva inicialmente, aunque inmediatamente escapa, buscando una alternativa no confrontativa para poder sobrevivir. Tras ser perseguida y resguardarse un tiempo con Irma, agotados los medios y como sobreviviente de varios crímenes de odio, recurre a la venganza como una forma de “asegurar” su libertad al dar muerte a los sicarios, traficantes y trabajadores corruptos relacionados con los ataques y asesinatos de las personas migrantes.

Adrienne Erazo coincide con la lectura de la transgresión como única vía de escape de la violencia en la novela de Ortuño y propone una lectura que recurre al binomio chingón-chingada explorado por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* en 1950:

Similarly to other Mexican narrative, Ortuño's novel emphasizes how gender roles are changing in contemporary Mexico, as exemplified in the single mother Irma who relocates cross-country for work, and the female migrants who travel alone. But through his portrayal of the two migrants' violent response to the suffering they undergo, Ortuño hearkens to a fresh shift in female gender roles, in which women who are victims of violence then become perpetrators of it, flipping the traditional chingón-chingada dynamic on its head. In their rejection of the chingada identity, Yein and the Honduran become candidates for a new type of selfidentification (Erazo, 2018: 108).

Siguiendo esta lectura en la que quien *chinga* agrede sexual, espacial, física y simbólicamente, recurriendo a la penetración como símbolo de poder, y quien es *chingado* es el objeto de una

violencia que se configura como masculina, podemos examinar el lenguaje con el que Yein describe o con el que son descritas las acciones que lleva a cabo camino a su venganza. Después de que Yein narra las violencias vividas durante su viaje a Irma, comenta mientras “mordía la carne en torno a sus uñas con rabia. —Me los quiero bajar. Joderlos. Cogérmelos, a los mamagüevos” (68), a lo que Irma decide no protestar o persuadir “porque me habría sentido pendeja”. Más adelante Yein hace estallar el salón en donde se encuentran reunidos los sicarios responsables de las masacres del albergue, quedando seriamente herida e incapaz de ofrecer mayor resistencia física. Encontrada por Irma y Vidal, es asesinada después a manos de este, burócrata de la CONAMI con quien Irma establece una relación sexo afectiva y quien resulta cómplice y responsable del tráfico de personas. Es en ese entonces donde Irma adquiere conciencia de la compleja red, protegida e incluso auspiciada por la misma comisión.

Aunque Yein es asesinada y a pesar de no haber podido dar muerte a Vidal, sí logra asesinar al resto de los involucrados y autores directos de estos crímenes. La joven “se había jodido a los hijos de puta, a la carroña que la había vendido como bestia y asesinado a su marido. Hizo más de lo que muchos siquiera llegan a imaginar. No caminó atada de manos al matadero. No era sólo carne. Jodió a los buitres” (211). Como lo menciona capítulos atrás la funcionaria, aunque sabe que debieron de haberse ahorrado “tantos horrores”, reconoce que Yein “nunca hubiera aceptado marcharse sin intentar su desquite” (167). Ese joder al otro, chingarle sobre la interpretación de Paz y de acuerdo al análisis anterior, deviene de un juego de poder de control tanto político como físico y sexual.

El final de Yein representa la circularidad de una violencia que, más que ser terminada, es redirigida constantemente. Si, como señala Erazo, son las normas sociales las que dictan que

los hombres pueden defender su masculinidad al expresar su virilidad física (2018: 101) a través de la violencia, en el universo narrativo de *La fila india* también la violencia es presentada como la única reacción posible, única expresión de agencia, en un escenario donde la libertad y el bienestar de los personajes femeninos y migrantes no tienen cabida. Ante cualquier atisbo de transgresión como lo pueden ser de búsqueda de solución (Irma), de escape (Yein) o de recursos (la Flaca), los personajes masculinos responden con el recelo de quien intuye y teme la capacidad de agencia de mujeres que simbolizan la desestabilización de un orden patriarcal y violento.

En el mundo de Ortuño conceptos como democracia, ciudadanía y derechos humanos corresponden a una instancia de lo ficticio y lo discursivo, como mera representación de la imagen mediática que se exporta en un esfuerzo diplomático de salvar las apariencias. La ausencia de estos elementos y el predominio del necropoder⁸ justifican lo que Jean Franco (2013) señala como masculinidad cruel, aquella relacionada con masacres y violaciones, con la performatividad de una violencia política en su origen y directa en su expresión. La subyugación, el dominio, el ejercicio de la vigilancia, la imposición del encierro y el abuso físico se combinan para controlar y torturar a las migrantes, “castigarlas” por haber transgredido este orden establecido, justificado y mantenido sobre las lógicas de una masculinidad

8 El filósofo Achille Mbembe se refiere en su *Necropolítica* al necropoder como “el funcionamiento de la formación específica del terror” (2006: 47) en lo relativo al control, vigilancia y separación de las personas. Si bien el autor se centra en el análisis de órdenes coloniales, Mabel Moraña señala cómo el autor reconoce que “las políticas anti-migración, al igual que la delimitación fronteriza, son formas de violencia organizada del capitalismo tardío, e ilustran las lógicas de abandono social y deshumanización que lo caracterizan” (2021: 336).

cruel y extrema. Pero no son personajes que cumplan de manera integral con la configuración tradicional de víctima, mucho menos la revictimización. La agencialidad de Yein y la Flaca parece incrementarse a la par de la violencia que es ejercida contra ellas. Para Yein, su plan de venganza, fallido y exitoso al mismo tiempo, la conlleva a una muerte doble: primero al quedar gravemente herida por el ataque que ella misma perpetra y con el que mata a sus agresores y posteriormente al ser golpeada hasta la muerte por Vidal, autor intelectual de los crímenes y del tráfico de personas. Para la Flaca, los daños y el robo cometidos al momento de escapar permiten continuar con su proyecto migratorio, pero también redirigen las violencias, burlas y humillaciones soportadas como mecanismo de supervivencia, de manera que su liberación puede interpretarse en el margen de lo simbólico también.

Conclusiones

Este interés por representar la pluralidad de las identidades de las personas que migran, por diferenciar las implicaciones y particularidades de la transmigración y la inmigración, por atender la importancia de la feminización de este fenómeno social y establecer una relación entre este y la feminización de la precariedad nos orilla a inclinarnos por lecturas más integrales sobre el desplazamiento, sobre las expresiones de violencia que se generan alrededor de las personas que migran y sobre el papel que la literatura y la investigación literaria tienen en la articulación de discursos críticos.

Parte de esta apuesta por una representación más plural y diversa de la migración y de las personas que migran es el pensar más allá de la violencia como eje e incluso como estética. Como lo expresa Valeria Luiselli en “Contra las tentaciones de

la nueva crítica” (2012) sobre la “fascinación” por lo marginal en obras mexicanas sobre narcotráfico o la frontera, existe cierto afán reduccionista y encasillador en la exhaustiva exploración de lo violento, lo abyecto o lo clandestino. En este sentido, atendemos por una parte a un análisis que permita analizar con base en su misma representación literaria a los personajes femeninos de estas obras como sujetos con capacidad de agencia, transgresores de órdenes socialmente aceptados y políticamente establecidos pero basados en lógicas machistas y xenofóbicas. Por otra, reconocemos la importancia que tiene la representación y estudio de personajes femeninos, sujetos a condiciones de vulnerabilidad, pero no reducidos a estas.

La violencia y la vulnerabilidad están presentes en la narrativa de Claudia Hernández y Antonio Ortuño de distintas maneras, aunque ambas encuentran correspondencias en cuanto a la construcción de un discurso en el que la toma de decisiones de los personajes los descubre como actores de sus propias experiencias en vez de ser configurados como sujetos pasivos, sepultados por un entorno hostil. Sin caer en revictimizaciones, estos autores tampoco ofrecen una visión romantizada de la precariedad y la lucha de los sujetos migrantes, fórmula atractiva para su consumo, pero distractora para la crítica social. Los personajes inmigrantes del relato de Claudia Hernández conscientes de la sexualización de la que son objeto, se hacen de esta para entrar de lleno a las dinámicas de género y tomar ventaja de ellas. Las mujeres transmigrantes de Ortuño eligen el camino de la venganza y manifiestan una violencia con la que responden de manera visceral.

En ambos casos, desde el accionar de los personajes femeninos se problematiza la construcción de las relaciones entre los binomios víctima-victimario y migrante-no migrante. Es, desde esta misma problematización, en donde encontramos que se abren

nuevos horizontes interpretativos para repensar de manera más compleja las dinámicas y las experiencias del desplazamiento. Creemos que a partir de este replanteamiento se pueden generar miradas más empáticas para considerar las experiencias representadas en estas narrativas y no solamente consumir visiones arquetípicas de una migración pensada para la mirada ajena.

Referencias

- Alejandra Amatto, 2020, “Transculturación el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi”, *Revista Valenciana Estudios de filosofía y letras*, núm. 26, pp. 207-230.
- Balbuena, Patricia, 2003, “Feminización de las migraciones: del espacio reproductivo nacional a lo reproductivo internacional”, *Revista Aportes Andinos*, núm. 7.
- Castilla, Karlos, 2022, “Ideas para el análisis de los derechos humanos desde una perspectiva interseccional”, *El tiempo de los derechos*, núm. 2, pp. 1-14.
- Craft, Linda, 2013, “Viajes fantásticos: Cuentos de (in)migración e imaginación de Claudia Hernández” *Revista Iberoamericana*, núm. 242, pp. 181-194.
- Cortez, Beatriz, 2010, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G editores, Guatemala.
- D’Ors, Inés, 2002, “Consideraciones en torno a las nociones de emigración/inmigración y emigrante / inmigrante”, *Estudis romànics*, núm. 24, pp. 91-102.
- Erazo, Adrienne, 2018, “Nasty Women: The Politics of Female Identity in Antonio Ortuño’s La fila india”, *IMex*, núm. 13, pp. 99-112.

- Gálvez Cuen, Marissa, 2018, “Memoria y vida comunitaria en el contexto transicional de Roza tumba quema de Claudia Hernández”, *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, núm. 37, pp. 190-205.
- Guzmán Ordaz, Raquel, 2009, “Hacia un análisis interseccional de los procesos migratorios *feminizados* y la ciudadanía”, en Isabel Vázquez Bermúdez (coord.), *Investigación y género: avance en las distintas áreas del conocimiento*, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 567-590.
- Hernández, Claudia, 2006, *Olvida uno*, Índole editores, El Salvador.
- Izcara Palacios, Simón Pedro, 2016, “Violencia postestructural: migrantes centroamericanos y cárteles de la droga en México”, *Revista de estudios sociales* núm. 56, pp. 12-25.
- Jossa, Emanuela, 2023, “Repensar la comunidad en la narrativa de Claudia Hernández”, *Revista Iberoamericana*, núms. 282-283, pp. 473-487.
- Kaplan, Caren, 1996, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Duke University Press, Durham.
- Ludmer, Josefina, 1984, “Las tretas del débil”, en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, Huracán, República Dominicana.
- Luiselli, Valeria, 2012, “Contra las tentaciones de la nueva crítica”, en Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala (comps.), *Tierras de nadie. El norte en la narrativa mexicana contemporánea*, Tierra Adentro, México, pp. 227-236.
- Mbembe, Achille, 2011, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*, Melusina, España.
- Moraña, Mabe, 2021, *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid.

- Olsson, Fredrick, 2016, *Me voy pal Norte. La configuración del sujeto migrante indocumentado en ocho novelas hispanoamericanas actuales (1992-2009)*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Ortiz-Wallner, Alexandra, 2013, “Claudia Hernández. Por una poética de la prosa en tiempos violentos”, *Lejana: Revista crítica de narrativa breve*, núm. 6, pp. 1-10.
- Patiño Sánchez, Marisol, 2010, “Imaginaris y representaciones sociales de las mujeres migrantes: una lectura desde la perspectiva de los estudios postcoloniales”, *Istmo*, núm. 20.
- Perazzolo, Romina, 2013, “Vulnerabilidad social y capacidad agencial de las mujeres inmigrantes latinoamericanas en Mallorca. Un análisis desde el feminismo poscolonial”, *Oxímora. Revista internacional de ética y política*, núm. 2, pp. 103-119.
- Reimon-Raillard, Margarita, 2018, “Escribir la crisis migratoria desde subjetividades múltiples”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, núm. 26, pp. 81- 102.
- Sánchez Prado, Ignacio, 2021, “Commodifying Mexico: On *American Dirt* and the Cultural Politics of a Manufactured Bestseller”, *American Literary History*, núm. 2, pp. 371-393.
- Sánchez Aramburu, Patricia, 2023, “La migración desde la literatura fantástica centroamericana reciente: un acercamiento intertextual y Claudia Hernández”, *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, núm. 16, pp. 47-61.

ASUNCIÓN RANGEL, 2021,
*ESCRITORES VIAJEROS: EL
NOMADISMO COMO POÉTICA*,
NUEVO LEÓN, UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN.

La presente reseña destaca el valor de la fórmula *homo viator* como columna interpretativa con la que Asunción Rangel analiza la obra de cuatro poetas hispanoamericanos.

El verso de Lope de Vega, “Ir y quedarse, y con quedar partirse”, sirve para indicar cómo el viaje, desde sus inicios dentro de la tradición literaria, parece contener el germen de la contradicción, sirva el verso lopesco también para ilustrar esta condición innata del hombre en movimiento; de aquel que, lejos, lejos del hogar, de la morada (ya sea por necesidad, por deseo propio; o bien, por el capricho o mandato de un poder superior), se aproxima cada vez más al descubrimiento de sí mismo (a sabiendas o no de ello); de quien, cerca de lo inaudito, con un pie adentro de tierras nunca antes holladas, no deja de alojar en sí (en su inti-

midad) la ciudad, la isla (añorada u odiada), sentimiento en el que ahondó profundamente el poeta griego Cavafis y que encuentra eco en el mismo siglo, del otro lado del globo, en el verso de José Emilio Pacheco: “Dondequiera que voy me sigue hiriendo México”.

La contradicción es parte de la dimensión más profunda de ese *homo viator* que tanto interesa a Asunción Rangel, cuyo ensayo tiene como necesaria columna de sus razonamientos una figura paradigmática de la antigüedad (a la manera del Templo Erectión, sostenido aún por las cariátides): Odiseo, el de muchas vueltas, epíteto que hace alusión no solo al periplo de múltiples riesgos al que tuvo que sobreponerse para llegar a casa; sino, también, a su capacidad innata de elaborar ardides, de pensar astutamente para salir airoso de las dificultades y, con tal ingenio, ganarse la simpatía de Atenea.

Desde sus orígenes, señala con acierto Asunción Rangel, la fórmula *homo viator* sobrepasa entonces la idea del simple des-

plazamiento físico para aludir de igual forma a la necesidad constante de movimiento interior (traducida en curiosidad, ansia de conocimiento, anhelo de descubrir el velo del mundo); lo que implica, en suma, la renuncia del estatismo, del reposo, porque adscribirse a ello sería experimentar en carne propia el calvario del sufriente Tántalo. La historia de la cultura es la historia de los intercambios, la tradición literaria experimenta la misma aventura que la flor traída de otras latitudes para ser plantada; la misión de las semillas se ve impedida sin la influencia de Eolo. El ser humano encontró en la lectura y la escritura los sucedáneos del viaje, la afirmación contra la inmovilidad estéril, la posibilidad de, en un movimiento introspectivo, volcarse al exterior, salir de sí y conocer al otro; una vez concluido un libro difícilmente se es el mismo.

Por todas estas implicaciones, para Asunción Rangel el escritor es quien vuelve a vestir con justeza el mito del “hombre de muchas vueltas” (el *homo sapiens* en

tanto *homo viator*; o, mejor dicho, en tanto nómada: el que está siempre presto a dejar huella); pero más precisamente cuatro poetas de la tradición hispanoamericana: José Emilio Pacheco, Gonzalo Rojas, Juan Gelman y Pablo de Rokha. Al leer en clave viajera distintos momentos de la obra de dichos autores, la autora propone en todo un capítulo una cartografía interpretativa en la que se revelan temas, emblemas, y obsesiones personales (ya sea la infancia, el viento, la derrota, la memoria), a manera de islas y puertos de llegada, en los que cada uno de ellos vivió, a través del acto poético, la reescritura de Ulises y su reinención en carne propia: para Pacheco, por ejemplo, México es la Ítaca a la que se lleva en el corazón, pero como una herida a la que la memoria crítica no debe permitir cerrarse por completo, porque el olvido de su particular historia, con toda su violencia, es también una forma del crimen; para Gonzalo Rojas, su inclinación por el aire como motivo poético y como *arjé* de todas las cosas revela un

“arraigo dinámico” (como lo denomina Asunción Rangel) que lo vuelve un habitante de la mítica Eolia; lo que hace un fértil contraste con el deseo de su poética de encarnar la intimidad de la piedra; Juan Gelmán encuentra en el acto de la escritura, acto que se revela contra el olvido, el periplo de la resistencia que elude los caminos poco ásperos y se recrea con la derrota; Pablo de Rokha extiende lo diferente y extraño en el mapa de su poética. Tal ruta de lectura sigue la enseñanza del trahumante, del nómada, del viajero: renegar los derroteros de lo predecible para hallar lo inusitado en los senderos de la interpretación: advertir la resonancia del mito de Deucalión y Pirra en la poesía de Gonzalo Rojas es ejemplo de ello. Volver a la obra de los cuatro poetas, al amparo de esta lente (catalejo a veces) arroja una luz provechosa.

Para llevar a cabo su análisis en *Escritores viajeros: el nomadismo como poética*, Rangel se vale de una claridad prosística que permite hilvanar sin complicaciones sus argumentos y reflexio-

nes; en beneficio de su estudio, constantemente se detiene con tino para remontarse a la raíz de alguna palabra con el fin de aprovechar la pluralidad significativa que le otorga; proceder que no es muy distinto al de la mano que hurga con paciencia el canasto de mimbre hasta sacar la manzana más jugosa. Hay, además, un rasgo por demás interesante que figura en algunos momentos del texto ensayístico, esto es, la presencia de metáforas que emparentan el proceso interpretativo con el viaje, de forma que fondo y forma se implican a un nivel profundo: “Esta cartografía sobre los poetas de los que me he ocupado, ha llevado mi curiosidad intelectual a tomar conciencia de la infinitud del trabajo que implica ocuparse del nomadismo como una poética, pero también a trazar ciertas coordenadas reflexivas que apuntaré aquí” (113). Con ello se entiende que Asunción Rangel aprovecha la libertad y posibilidades diversas que otorga el “centauro de los géneros” (como definió al ensayo Alfonso Reyes en *El deslinde*) para entregar

sentencias de un fulgor especial como las siguientes: “El escritor pare luz, escribe poesía” (9). Al cerrar el libro, el lector tendrá la impresión de haber recogido las velas tras haber experimentado

un viaje de aguas transparentes, como el pensamiento que se vierte a lo largo de sus páginas.

ALFONSO PÉREZ REYES
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

LUDOVICO BATTISTA,
2021, *HANS BLUMENBERG
E L'AUTODISTRUZIONE DEL
CRISTIANESIMO. LA GENESI DEL
SUO PENSIERO: DA AGOSTINO A
NIETZSCHE*, VIELLA, ROMA.

El estudio que el profesor Battista ha publicado sobre Hans Blumenberg constituye una novedad muy importante en los estudios de la filosofía contemporánea, tanto por su sólida cimentación bibliográfica como por sus apreciaciones críticas que permiten trazar un hilo conductor en la construcción del pensamiento del filósofo alemán. Además de ser una biografía intelectual perfectamente lograda, desde su formación hasta su obra de madurez *Legitimität der Neuzeit* (*La Legitimidad de la Edad Moderna*, según la versión española de Pedro Madrigal en *Pre-textos*, 2008), el libro es un diálogo novedoso con el pensamiento occidental a partir de la historia del cristianismo y, al mismo tiempo, una revisión de la tradición filosófica. De San Agustín a Pascal y de Nietzsche a Heidegger; se sigue rigurosamen-

te cómo la doctrina de la gracia y de la revelación en el ámbito católico han resistido a los embates de la autodenominada “modernidad”; la cual, con Descartes a la cabeza, no hizo más que sustituir a Dios por una idea de razón autosuficiente.

En este sentido, una de las aportaciones más importantes de Blumenberg es, precisamente, poner en discusión la legitimidad del proyecto de la modernidad. La investigación del profesor Battista permite apreciar a detalle cómo fue fraguando estas ideas críticas desde sus primeros escritos. Desde una formación inicial en la escuela fenomenológica de Landgrebe, uno de los asistentes más cercanos de Husserl, se observa cómo el filósofo de Lübeck puso entre paréntesis la ontología radical heideggeriana, resaltando la ética y la historicidad del ser que están ausentes en la metafísica del *Da-Sein*. Al respecto, se presenta una analogía muy apropiada en el primer capítulo dedicado a San Agustín y subraya cómo el Padre de la Iglesia hizo un ejercicio semejan-

te con la tradición neoplatónica. Se trata de una resistencia a las tergiversaciones de la modernidad occidental cristiana desde el propio cristianismo y se permite apreciar una revaloración de la tradición filosófica del humanismo en figuras como Giordano Bruno y, el menos recordado, Cesare Cremonini –cuyo pensamiento fue rescatado de una forma sutil por el propio Blumenberg–. Esta misma línea habría persistido en Pascal, del cual se distinguen muy bien sus diferencias con el pensamiento hanseático, cercano geográficamente a Blumenberg.

Una de las tesis centrales del texto es la presencia de Nietzsche en los primeros escritos de madurez de Blumenberg, por su impulso semejante de destruir fenomenológicamente las falsas semánticas sobre la moral cristiana y, de esta forma, hacer relucir el verdadero sentido de la espiritualidad humana en su conexión intrínseca con la divinidad auténtica. Se trataría, en palabras de Battista, del rescate de una teleología racional. La re-

visión del pensamiento religioso de Kant, en esta línea de continuidad, permite situar en su justo medio la aportación de la ética y su proyecto de racionalidad de la fe; poniendo en pausa las desviaciones que se han generado en el conflicto entre catolicismo, protestantismo y jansenismo.

Este análisis de la obra de Blumenberg se completa de una forma enormemente interesante con la revisión de la constante influencia de la literatura en su proyecto filosófico-teológico. Se destaca su rico diálogo con la obra de Franz Kafka y con el Fausto de Wolfgang Goethe y la resignificación que hizo de este Paul Valéry. Estas lecturas le permitieron delinear su doctrina sobre la metaforología, destacando el valor de la significación del lenguaje y de las palabras en el terreno filosófico. El autor utiliza este mismo método de Blumenberg para explicar su pensamiento y generar una revisión del concepto de destrucción en un diálogo con la deconstrucción de Jacques Derrida. Filosofía y Literatura se vuelven así dos ejes cla-

ves, como la relación entre poesía y creación. El cristianismo, en este intento análogo de llevarlo —en sentido nietzscheano— más allá del bien y del mal, se reconfigura y se ha reconfigurado (se podría decir también renovado) desde su propia resistencia frente a la deslegitimación a la que la tradición filosófica le ha sometido en su historia centenaria por justificar el proyecto de la modernidad.

Ludovico Battista ha logrado ver con nitidez esta interpretación de Blumenberg, en su proyecto de des-conceptualizar la ambigüedad que reviste al cristianismo en la filosofía occidental y resignificar la apertura del sujeto moderno hacia la trascenden-

cia desde su propia contingencia —des-objetivándolo—. Es un estudio redondo que permite a los lectores contrastar su pensamiento con las palabras textuales de Blumenberg en el original alemán a manera de apéndice, además de las ricas inserciones de un aparato crítico muy completo y plurilingüístico. Les permite, finalmente, volverse partícipes de la autodestrucción conceptual de los prejuicios sobre la presencia del sujeto y del objeto en Dios; para llegar a un acercamiento personal y colectivo a la esfera teleológica que empata y supera la crítica filosófica.

MANUEL LÓPEZ FORJAS
SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

CRÓNICA À CLEF

MALVA FLORES, 2021, *ESTRELLA DE DOS PUNTAS*, EDITORIAL ARIEL, COLECCIÓN CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, MÉXICO.

Que hablemos de una crónica o un ensayo o un texto historiográfico sin tener que definir —o sin poderlo hacer— es para mí uno de los méritos de *Estrella de dos puntas*, este libro que no es de crítica literaria sino, como anticipa su autora en las noticias de las primeras páginas, “la lectura de una o varias pasiones perseguidas con los ojos de la propia pasión”.

El resultado de una larga pesquisa, como responde Malva Flores en sendas entrevistas, da cuenta de la minuciosidad y las varias hipótesis para ¿resolver?, ¿comprender?, ¿acomodar? la relación entre Octavio Paz y Carlos Fuentes. Pone sobre la mesa los papeles —crítica, reseña, artículos y polémicas, así como correspondencia inédita y textos de archivos privados— y las ideas que nos permiten ver o intuir características, elementos, episo-

dios acerca de la vida literaria, y de la literatura mexicana, más o menos a partir de la cintura del siglo pasado, donde se sitúa la trama de esta crónica. El libro enfoca y hace *close up* hacia la escritura íntima de Paz a Fuentes y de Fuentes a Paz, dos protagonistas de este relato literario o de vidas literarias. La editorial Ariel ha presentado una obra que, sostiene la investigadora, es un acto autobiográfico, aunque se trate de las vidas ajenas reconstruidas a través de la indagación en hemerotecas, fondos privados y bibliografía hecha por estudiosos que dedican sus días y años a lo mismo, una pasión devoradora por Octavio Paz, y, ahora, también, se incluye la figura de Carlos Fuentes, como es el caso del tomo sobre la amistad de estos dos escritores mexicanos.

No hace tanto tiempo leíamos a Valeria Luiselli que, en *Los Ingrávidos*, describe, reflexiona y debate el sentido de la obsesión por autores o protagonistas de la literatura mexicana. Vaya tema: la vida de quienes escriben; los acercamientos y acechos de quie-

nes se dedican a su estudio. Esas apariciones espectrales, ese convertirlo todo en un pretexto para hablar del tema, esa extraña –y a veces banal– desesperación apasionada por las dudas, las ideas y las preguntas que le deja a uno un poema, una novela, una carta, la vida –en sus distintas etapas– de alguien, la comprenderán quienes han terminado escribiendo tesis o *papers* o ponencias o libros sobre Owen, Villaurrutia o Cuesta; sobre Garro, Paz o Fuentes, tal como Malva Flores y su *Estrella de dos puntas*.

Continente o archipiélago –de soledades– en el que cada lector encuentra más voces y resonancias, ángulos, pasajes para volver al tema, pienso este libro como un continuador de investigaciones biográficas y literarias como *Los contemporáneos ayer* que dejó Guillermo Sheridan, un ejemplo de reconstrucción ensayística, estudio de obra y vida de autores y de grupos literarios publicado por el Fondo de Cultura Económica a mediados de los ochenta; o *El Elogio de la calle* de Vicente Quirarte, esa

biografía literaria sobre la ciudad y los poetas publicado por Cal y Arena en 2001; o el recuento hemerográfico de *La construcción del Modernismo* de Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala Díaz, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2002. Representa una manera de acercarse a temas, que en el esclarecer y discurrir, merodear los datos, deja, en su desarrollo, pensamiento literario, ideas, crítica, ideología, nombres y señas para indagar. Es decir, una conversación sobre literatura y escritores.

Es una invitación a ver en la crítica documental una estrategia para entender un poco más cada vez las posibles respuestas que hay ante un cuestionamiento o un dilema: una revista, una novela, un manifiesto. Frente a los documentos, la propia Malva Flores propone hipótesis que se diluyen unas con las otras, distintos mapas que superpuestos embonan una figura de más dimensiones, una estrella de dos puntas, por ejemplo. Establece un proceso creativo cuyas resonancias las puede uno encontrar,

por mencionar un caso, en Cristina Rivera Garza.

De esta forma, estamos ante un tanteo, un ensayo de premisas. Significa un acto comprensivo de momentos que se reconstruyen ecdótica y sobre todo subjetivamente para, al final, ofrecer un objeto visible; un escenario —o varios— que nos permite comprender el argumento de la obra, motivos y conflictos que la suscitaron. También, en algunos casos, posibilidades de un final. Parece así mismo una estrategia para imponer las ideas sobre unos hechos, de especular, de llenar lagunas o de hacer literatura; de desmitificar y peinar la historia a contrapelo frente a lo que se ha dicho; o de volver, vuelta y vuelta, sobre los datos y obtener las mismas respuestas.

Veo en este ejercicio un modo eficaz para remover las cenizas todavía ardientes de ideas y prejuicios, mitologías y dichos del ambiente cultural. Lo de Malva Flores es la oportunidad para reconocer que hay un debate abierto del que, no sé muy bien por qué, nos sentimos parte y

en donde se plantean preguntas como ¿qué sitio ocupa la intelectualidad en México?, al menos es lo que opina Javier Aranda en *La Jornada* cuando deja unas palabras donde añora la vida cultural de otros tiempos en este país.

Posiblemente sea uno de los factores por los que llamó la atención de los jurados tanto del Premio Villaurrutia como del Premio Mazatlán en 2021. Me refiero a la ponderación de personajes públicos a través de los que se puede exponer la forma de actuar de la sociedad artística o intelectual, como dice Alejandro Toledo, que intuye una característica de este libro al notar cómo revive o saca de debajo del escritorio episodios a los que denomina “golpes de pasado”, o sea, la revelación de personajes un poco escondidos detrás de la mitificación gerontocrática y que, en este relato, aparecen, otra vez, petulantes, dubitativos, erráticos, incisivos, en movimiento; lúcidos, ocurrentes, incansables. En su texto para *La Razón*, el mismo Toledo destaca la revisión epistolar selectiva a la que pocos, sino

es que solo investigadoras como Malva Flores, pudieron llegar. En ese sentido, el libro en sí mismo es de un valor documental imponderable porque permite acercarse a la verdad a través de la correspondencia, como escribe Eve Gil en *La Jornada Semanal*. Una verdad provisional, diría yo, pues lo que elabora Malva Flores es un fino ejercicio donde dota de sentido del que carecía a algo que, puesto como un memoria o un rompecabezas extendido sobre el escritorio, se muestra como un retablo.

Aunque podría decirse que tiene más tintes cinematográficos esta historia que, en el índice, da la impresión de ser episódica, aunque siempre parece están por salir a la luz otras aristas que se quedan fuera de la toma cerrada, con enfoque nítido empero, que ha hecho Malva Flores.

Porque la relatoría y el aco modo de la voz que guía la historia de esta “amistad” es congruente aunque parcial. Con frecuencia podemos notar que con los documentos expuestos la apuesta es, casi siempre, por

entender los pasos de Paz más que los de Fuentes, a quien se le dibuja un tanto en perpendicular y como intersección, más que en paralelo al poeta.

Para un lector voraz de la escritura íntima y de los debates públicos, las esquirlas escritas por otros actores de reparto que escoge Malva Flores le permiten seguir entusiasmado, uno descubre o reacciona contra lo que propone. El libro provoca. El debate es factible y es un territorio al que se expone la autora, algo que debe de saber.

Por eso no sorprende la reflexión por la que se decanta Ana Clavel en su ensayo para *La Razón*, en el que recuerda a Paz, reflexivo, reconociendo su salida en falso cuando intentó escribir una novela. Quizá por eso hay un síntoma de duda –sin demérito– ante el adjetivo de uno de los jurados de los premios a los que ha accedido el libro cuando afirma la imparcialidad del ensayo sobre la vida literaria y diplomática del pasado mexicano reciente: Paz está en el centro de este libro, ya lo afirma en

su reseña Maarten van Delden, que escribe, para *Letras libres*, sus impresiones de la lectura. O uno piensa otra respuesta ante la decepción que asume le debe haber causado a Paz enterarse que Fuentes se decantaba por fundar la revista *Libre* junto a Goytisoló.

El texto es de talante historiográfico, pero también es un espejo con memoria que provoca la reflexión de quienes dicen haber estado cerca a alguno de los episodios escogidos para el relato. El caso de Tania Huntington que, a la vista del libro ganador del Premio Villaurrutia, afirma haber sido testigo de alguno de los san quintines y se dedica a contrastar sus impresiones sugiriendo algunos matices, como la duda legítima de considerar el término “amistad” como el centro de la narración en su reseña para *Literal*.

La perspectiva ante la lectura de *Estrella de dos puntas* sugiere incluso que se está ante el relato de las causas de una enemistad o una distancia. Irónicamente, la afirmación de Malva Flores en el título es un pretexto para corro-

borar lo contrario. Cada desencuentro que propone Malva es, sobre todo, el acercamiento a las razones de por qué Paz y Fuentes no fueron amigos. Es una premisa falsa muy fructífera.

Pero está demás cuando se pone sobre la balanza la información que tiene que ver mucho menos con la camaradería posible entre los escritores que con la construcción constelar y contradictoria de dos carreras literarias que por separado se reconocen incontestablemente como piezas de la historia literaria de México. A través de sus grupos y revistas, puestos diplomáticos e injerencia editorial dentro y fuera de México, participación en universidades y en el debate público frente a la situación del país, polémicas y cotos en pugna, uno puede ver los zigzagueos por el poder cultural desde donde se ha construido la república de las letras con la que tanto soñaba el maestro Altamirano y su llamado a la concordia. La verdad que se busca no es propiamente una revelación sino el sentido que se le otorga a los objetos estudiados en

el acomodo, en la forma. Puestos así, los fragmentos de las distintas fuentes a las que tuvo acceso Malva Flores, y frente a las que maniobró hasta acomodar una cartografía, se sostienen. Se trata de un libro premiado por escritores y resulta una lectura intrigante, como de detectives literarios. Es la obra de una escritora que hace legible una obsesión propia y la transforma en una crónica, ensayo o texto historiográfico

con la carga de un imán para los intereses de quienes, como Bolaño, por ejemplo, pensamos en claves literarias casi todo el tiempo y, aceptamos, como dice la propia autora, que “la literatura es esa zona de la imaginación que también conocemos como *roman à clef*”.

LUIS FELIPE PÉREZ SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

REPRESENTACIÓN POÉTICA
DEL YO EN LOS DIARIOS DE
ALEJANDRA PIZARNIK

ISAURA CONTRERAS RÍOS, 2022,
ALEJANDRA PIZARNIK: DIARISTA,
UNIVERSIDAD VERACRUZANA,
MÉXICO.

Hablar sobre el diario en el ámbito de la literatura siempre ha sido signo de polémica y discusión. Según los estudios realizados por Philippe Lejeune en torno al diario en *On diary* (2009), algunos grandes escritores también han sido detractores de la escritura diarística, como Ernest Renan, quien lo consideraba un género corrompido, o Goethe, cuya creencia sobre el diario consistía en el marchitamiento de la personalidad, es decir que quien escribía un diario estaba condenado a enterrarse a sí mismo (148-149).

Las dos ediciones publicadas hasta el momento de los diarios de Alejandra Pizarnik no estuvieron exentas de cuestionamientos y críticas cuando cada una vio la luz. Sin embargo, más allá de aquellas desafortunadas diferen-

cias, en 2022 aparece publicado *Alejandra Pizarnik: diarista*, escrito por Isaura Contreras Ríos, quien nos permite tener un acercamiento objetivo y libre de posibles juicios superficiales sobre esta suerte de collage textual que sus diarios construyen.

El libro es el resultado de una investigación que pretende y logra traspasar el espectro de la especulación mediática para ofrecer una perspectiva crítica sobre el proceso transformacional que los diarios de Pizarnik revelan.

En la introducción que acompaña al libro, la autora presenta de manera general la biografía de Pizarnik, su relación con el diario, los problemas críticos que este ha enfrentado y las relaciones fundamentales que Pizarnik construye con la escritura a partir de esta práctica. Contreras Ríos configura tres secciones en las que ahonda en dichas relaciones: el reconocimiento de una filiación literaria del diario con otros diarios de escritores, el fragmento como parte de los rasgos esenciales del diario y cómo se identifica este en la obra diarís-

tica de Pizarnik y, finalmente, el diario como una exploración del lenguaje, como una experiencia poética de la escritura (260-261).

La primera parte, “Alejandra Pizarnik entre diaristas”, es un recorrido histórico que abarca los primeros diarios de escritoras y escritores hispanoamericanos y cómo se fueron gestando los cambios de paradigma en torno al género. La investigadora menciona diarios como el de Gabriela Mistral, Federico Gamboa, Alfonso Reyes, Antonieta Rivas Mercado, entre otros. Siendo estos antecedentes indirectos del diario de Pizarnik, Contreras Ríos advierte que: “los diarios de los poetas, por ejemplo, se dirigen a la emancipación misma de la obra y de la literatura, refiriendo constantemente una ocupación propiamente reflexiva de su quehacer. Estos diarios fungirán, sobre todo, como fragmentos de una poética, vertiente que alimentarán también los de Alejandra Pizarnik, mismos que se inclinarán a defender el espacio de soledad y silencio que rodea el trabajo de la escritura” (91).

Esta primera parte cierra con la crisis del escritor a principios del siglo xx y cómo esta crisis se ve reflejada en los diarios de poetas e intelectuales, fenómeno que también absorben los diarios de Pizarnik. La importancia de esta primera parte es la línea cronológica e histórica que expone de forma detallada la evolución del diario en Hispanoamérica y cuánto hay de tradición en los diarios de la poeta argentina.

La segunda parte, titulada “La filiación literaria del diario de Alejandra Pizarnik”, presenta las relaciones intertextuales con los diarios de Catherine Mansfield, Cesare Pavese y Franz Kafka, principalmente. Este primer acercamiento crítico también coincide con lo que Contreras Ríos denomina diario de juventud, un espacio que sirve de reflexión sobre la vocación de poeta y las formas de pensar y hacer escritura; en este punto, Pizarnik coincide con Mansfield: “En esta etapa se presenta la interrogante sobre la vocación y será justamente el diario de Mans-

field uno de los libros que contribuyan a refrendarla” (137).

Sobre las líneas coincidentes con el diario de Pavese, la investigadora señala, además de agudas reflexiones sobre la escritura, el anuncio del suicidio, una retórica suicida que convierte al diario en un escenario para la muerte (160-162). Finalmente, la coincidencia más importante con los diarios de Kafka es el sentimiento de no pertenencia, el desarraigo y la exclusión ya que una de las batallas incesantes de Pizarnik también se dio con el replanteamiento de sus orígenes judíos (163). De esta manera, Contreras Ríos sitúa los diarios de la poeta en lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominan como “literatura menor” en el libro *Kafka, por una literatura menor*, ya que encuentran en la escritura diarística de Pizarnik algunos de los mecanismos que los filósofos franceses señalan como parte fundamental de una literatura menor expresada en la escritura kafkiana: “En Pizarnik, la búsqueda del símbolo es una lucha con el lenguaje; el símbolo

conduce a una referencia al interior de la obra, y en esa medida se consigna la autorreferencia del lenguaje mismo. En esta clausura la obra de Pizarnik, tanto como la de Kafka, navegan en un hermetismo que los posiciona como autores desterritorializados de un lenguaje común” (168).

En esta segunda parte también encuentro un hilo de filiación directa a una de las ambivalencias que Lejeune encuentra en su propio diario de juventud y que resume de la siguiente manera en *On diary*: “It was the sign of my failures, in life and in writing, and it was my only hope” (150). En Pizarnik puede identificarse ese mismo padecer-disfrutar el diario que, como ya se ha señalado, tiende a proyectarse como espacio de reflexión sobre el ser poeta y el fracaso que, a veces, es la escritura.

“El diario: unidad y fragmento en la poética de Alejandra Pizarnik” es la tercera parte de la investigación realizada por Contreras Ríos y en ella aborda los diversos procesos que Pizarnik emplea para renovar el concepto

de diario: “Sin anular la escritura diarística original, ni su registro ligado al calendario, la autora argentina se ocupó de reescribir su diario y cristalizar su lenguaje, en esta operación ha transformado el género, lo ha hecho existir también como poesía y ha evidenciado los vínculos de ésta con un ejercicio cotidiano.” (177-178).

Otro acento importante es el de la fragmentación como característica esencial del diario. Lejeune lo explicaba en *On diary*: “What discontinuities do we move through on the way from the very real continuity of life to the partially imaginary continuity of the notebook? Because while the notebook might be continuous, diary writing certainly is not. It is fragmentary. It is made up of a series of ‘entries’” (78).

Contreras Ríos reafirma el carácter fragmentario del diario como marca inherente: “La configuración de la identidad, junto con la fragmentación precedida por las fechas, es una de las características más determinantes del diario” (178). Los diarios de Pizarnik fomentan lo fragmentario

también como signo de la poesía. Aunado a lo anterior, al explorar la estructura diarística de Pizarnik se configura la apuesta por una poética metadiarística en la que la investigadora detalla los procesos que Pizarnik emplea para hacer del diario la obra de su vida y, además, una obra poética. Tal vez, el proceso más significativo es el de la reescritura de los diarios del 60 que, además, aporta una nueva filiación literaria con *Aurélia*, de Gerald de Nerval, en la que Pizarnik transforma una vez más la experiencia autobiográfica en una experiencia del lenguaje (225).

La investigadora finaliza con una cuarta parte, “Última entrada”, en la que augura un panorama más amable hacia el estudio de los diarios de escritoras y escritores hispanoamericanos y, además retoma los puntos más importantes de su trabajo como la creación del perfil diarístico de Pizarnik, que es esencialmente lo que el libro propone de manera general.

NANCY GARCÍA GALLEGOS
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE PUEBLA

Sobre las autoras y los autores

MÓNICA DEL CARMEN MEZA MEJÍA

Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad de Navarra, España. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 1. Profesora-investigadora de la Escuela de Pedagogía de la Universidad Panamericana, campus México. Asociada titular del Consejo Mexicano de Investigación Educativa. Miembro de la Sociedad Mexicana de Educación Comparada-World Council of Comparative Education Societies (WCCES). Miembro de la Red de Investigadores Educativos de Chihuahua (REDIECH). Ha publicado ensayos, prólogos y reseñas relacionadas con sus líneas de investigación: Pensamiento educativo y Saber y quehacer educativo en espacios formales y no formales.

GABRIEL GONZÁLEZ NARES

Maestro en Filosofía Antigua, México, y licenciado en Filosofía por la Universidad Panamericana. Estudia el doctorado en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se desempeña como profesor investigador de tiempo completo en la escuela de pedagogía de la Universidad Panamericana, Campus México. Se interesa por la filosofía de la educación, la metafísica y la dialéctica medievales, y el humanismo novohispano. Ha publicado artículos de investigación en revistas internacionales de filosofía. Es miembro de la Asociación filosófica de México (AFM) y la Asociación latinoamericana de filosofía antigua (ALFA).

DIANA MARISOL HERNÁNDEZ SUÁREZ

Doctora en Filosofía, con especialidad en literatura latinoamericana, dentro del Colegio de Graduados “Entre espacios. Movimientos, actores y representaciones de la globalización”, en el área Literaturas y

Culturas Latinoamericanas, de la Freie Universität Berlin. Maestra en Letras Mexicanas y la Licenciada en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Líneas de investigación estudios de la prensa, estudios de la materialidad y del impacto tecnológico sobre el arte, comparatística, representaciones estéticas del ferrocarril, estética política, configuración de imaginarios, estudios culturales e historia intelectual. Actualmente es investigadora posdoctoral del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. Integrante del grupo de “Comparatística y Globalización. Instituto Juan Andrés”, Madrid-Alicante.

DANIEL AVECHUCO CABRERA

Doctor en Humanidades por la Universidad de Sonora, institución en la que actualmente se desempeña como profesor-investigador. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana del siglo xx, las representaciones culturales de la Revolución mexicana y las relaciones entre la literatura y la violencia. En el último año, publicó dos artículos ligados a estas líneas: “La Revolución narrada desde los márgenes: representaciones anómicas de la violencia en *Cartucho*, de Nellie Campobello”, en *Literatura Mexicana*, del Instituto de Investigaciones Filológicas, y “Formas de recordar la guerra: violencia en la fotografía y el cine documental de la Revolución mexicana”, en *Revista Humanidades*, de la Universidad de Costa Rica.

LUCÍA GUDALUPE RIVERA RASCÓN

Maestra en Literatura Hispanoamericana y estudiante del Doctorado en Humanidades por la Universidad de Sonora. Sus principales líneas de investigación son la figura de la prostituta en el decadentismo mexicano y las representaciones femeninas monstruosas en la narrativa contemporánea

DAYNA DÍAZ URIBE

Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de San Luis, actualmente es profesora-investigadora de tiempo completo del Seminario de Edición Crítica de Textos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son filología, literatura mexicana siglo xx, publicaciones periódicas, literatura cubana. Entre sus últimas tres publicaciones están: *Itinerario intelectual de Antonio Acevedo Escobedo* (UNAM, 2020); “Antonio Acevedo Escobedo: autor de todos los géneros, profeta de ninguno”, en *Los raros. Autores y géneros excluidos en la literatura hispánica* (Colsan, 2020: 335-364), y “Algunas consideraciones sobre la revista El Hijo Pródigo (1943-1946)”, en *La palabra y los días II. Estudios sobre prensa y literatura hispanoamericanas* (UG, 2020: 223-251).

ADRIANA MARÍA DE TERESA OCHOA

Llevó a cabo sus estudios de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y los de doctorado en Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente, se desempeña como profesora titular “C”, con adscripción al Colegio de Letras Hispánicas de la FFYL de la UNAM. Ha impartido los cursos y seminarios de Teoría literaria, Literatura mexicana, Didáctica de la literatura, Lingüística, Teorías postestructuralistas, y sobre la obra de Octavio Paz. Simultáneamente, ha desarrollado y mantenido activas sus líneas de investigación, relacionadas con la teoría y la crítica literarias.

TOMÁS ESTRADA HEVIA

Graduado en Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad de Oviedo (España). Ha realizado diversos estudios y trabajos sobre literatura, prestando especial atención a la producción literaria ecua-

toriana del siglo xx y xxi. También ha enfocado sus líneas hacia el uso de la literatura en el aprendizaje de español como lengua extranjera.

VÍCTOR ALEJANDRO RUIZ RAMÍREZ

Doctor en Literatura Hispanoamericana y profesor investigador de tiempo completo adscrito a la Escuela de Artes Plásticas y Audiovisuales de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde se desempeña actualmente como director de dicha escuela. Especialista en estética, semiótica y fenomenología. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT. Entre sus publicaciones destacan los artículos: “De la visualidad a la tactilidad en las formas del diseño”, *Zincografía*, (2022); “El tacto en la mirada. *La artista está presente* de Marina Abramović”, en *Configuraciones y reconfiguraciones de lo femenino en las artes (2020)*; “La subjetividad onírica en el relato literario”, *Tópicos Del Seminario*, (2018).

ANA MARIA RODRIGUEZ SIERRA

Historiadora por la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Magíster en Historia de la Universidad de Concepción (Chile). Doctora en humanidades de la Universidad EAFIT (Colombia). Estudiante del doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Miembro del grupo de investigación Historia, Trabajo, Sociedad y Cultura (Categoría A en Colciencias).

JOSÉ ÁNGEL NAVEJAS

Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Illinois en Chicago. Sus intereses incluyen la literatura latina y la literatura mexicana del Siglo xx, particularmente la que se refiere a las representaciones de la clase trabajadora y las confluencias de la literatura y la política. Actualmente, Navejas explora las percepciones que los escritores mexicanos tienen de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, así como las relaciones de aquellos autores con la cultura

y política estadounidenses. Algunos intereses adicionales son las influencias filosóficas en las obras de Vasconcelos y Borges. Es autor de *Illegal: Reflections of an Undocumented Immigrant*, publicado por la University of Illinois Press.

GABRIELA A. BUITRÓN VERA

Doctora en literatura latinoamericana por la universidad de Colorado, Boulder. En la actualidad ejerce como profesora de tiempo completo en la Facultad de Literatura y Lenguas de la Universidad de Loyola en Chicago. Sus principales temas de investigación son la representación de los desastres naturales, literatura mexicana, migración y los estudios de género. Entre sus publicaciones destacan “Cracks as Portals of Change: A Reading of Disasters in Juan Villoro’s Novel *Materia dispuesta*” (*Rocky Mountain Language Review*, 2021), “Comic Book Depictions of the Mexico City Earthquake of 1985” (Oxford University Press, 2022) y la reseña de *Border Thinking: LatinX Youth: Decolonizing Citizenship* by Andrea Dyrness and Enrique Sepúlveda III, *Chiricú Journal: Latinalo Literatures, Arts, and Cultures* (2021: 277-279).

MARISSA GÁLVEZ CUEN

Es doctora en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y maestra por la Universidad de Sonora. Ha participado en estancias de investigación con la Universidad de Costa Rica y la Universidad de Salamanca. Cuenta con publicaciones en revistas nacionales e internacionales y ha participado como ponente y conferencista en instituciones mexicanas y latinoamericanas. Entre sus líneas de investigación se encuentran los estudios corporales, la migración, la violencia y la narrativa centroamericana contemporánea. Actualmente se dedica a la docencia y a la investigación en la Universidad de Sonora.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Rector General

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Secretario General

Dra. Cecilia Ramos Estrada

Secretario Académico

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dr. Salvador Hernández Castro

Director de Extensión Cultural

Mtro. José Oswaldo Chávez Rodríguez

Coordinadora Editorial

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Secretario Técnico de la Cátedra

José Revueltas de Filosofía y Literatura

Dr. Rogelio Castro Rocha

CAMPUS GUANAJUATO

Rectora

Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera

Secretaria Académica

Dra. Claudia Gutiérrez Padilla

Director de la División de Ciencias Sociales
y Humanidades

Dr. Miguel Ángel Fuentes Hernández