

Texto Crítico

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara
Rectora

Leticia Rodríguez Audirac
Secretaria Académica

Clementina Guerrero García
Secretaria de Administración y Finanzas

Edgar García Valencia
Director General Editorial

Carmen Blázquez Domínguez
Directora General de Investigaciones

Norma Angélica Cuevas Velasco
Directora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias

TEXTO CRÍTICO

Alfredo Pavón
Director

Porfirio Castañeda Nevárez
Estrella Ortega Enríquez
Sara Luz Páez Vivanco

Comité Editorial

Jorge Ruffinelli
Director fundador (1975-1986)

Sixto Rodríguez Hernández
Exdirector (1987-2013)

CONSEJO EDITORIAL

Carlo Antonio Castro Guevara (†)
Elizabeth Corral Peña
Ángel José Fernández
Esther Hernández Palacios
José Luis Martínez Morales
José Luis Martínez Suárez
Alfredo Pavón

ÍNDICE

TEXTO CRÍTICO

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICO-LITERARIAS DE
LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Director: Alfredo Pavón

Nueva época. Año XVII, número 35/julio-diciembre de 2014

ESTUDIOS Y ENSAYOS

- Rolando Álvarez. *Antonio Cornejo Polar, Luis Montero y Efraín Miranda: tres voces para una poética de la heterogeneidad* 9
- Alicia Pastrana Ángeles. *Borges o la memoria apasionada. Una lectura del “Tema del traidor y del héroe”* 15
- Araceli Sulemi Bermúdez Callejas. *Nieve solicita: la relación intertextual entre “Nieve” de Tedi López Mills y “Cubre de nieve solicita figura” de José Lezama Lima* 23
- María Francisca Ugarte Undurraga. *Representaciones del trabajo doméstico en la literatura latinoamericana: colonialismo y empoderamiento* 31
- Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza. *Poder y resistencia en Los recuerdos del porvenir* 41

Susana Ynés González Sawczuk. <i>La experiencia muda de la infancia en Memoria por correspondencia de Emma Reyes</i>	51
Wilton Barroso Filho. <i>Lectores y escritores: un estudio sobre las relaciones intelectuales entre Carlos Fuentes y Milan Kundera</i>	59
Jorge Luis Herrera. "Óscar" de Amparo Dávila: el caprichoso dios del patriarca	69
Carlos Roger Castillo Novelo. <i>El erotismo de la libertad en "Rito" de Juan García Ponce</i>	83
Sara Rivera López. <i>Apuntes para la construcción de una retórica pornográfica en Crónica de la intervención de Juan García Ponce</i>	95
Julio Romano. <i>Europa tropical: configuración de la ciudad europea en la narrativa de Sergio Pitlor y Chico Buarque</i>	107
Erivelto da Rocha Carvalho. <i>Una relectura brasileña de Cervantes: Dom Quixote em cordel de J. Borges</i>	117
Claudia Young. <i>¿Julia y Paula, cougars? Análisis de dos personajes en La tía Julia y el escribidor de Mario Vargas Llosa y Fruta verde de Enrique Serna</i>	123
Conrado J. Arranz. <i>El hotel como espacio literario en "Fin de milenio", de Luisa Valenzuela, y "Las puertas indebidas", de Fabio Morábito</i>	133
Marina Martínez Andrade. <i>José Emilio Pacheco y la poética del coloquialismo</i>	145
Ingela Johansson. <i>La mirada masculina de Isabel Allende: prostitución y maternidad en La isla bajo el mar</i>	153
Esther Hernández Palacios. <i>Pérdida, familia y memoria en El paisaje era la casa y Jinete en contra</i>	163
Publio Octavio Romero. <i>Fruta verde: el arte de la seducción</i>	173
Norma Angélica Cuevas Velasco. <i>Fruta verde de Enrique Serna: ni autobiografía ni autoficción</i>	181
María Esther Castillo García. <i>Representaciones del vivir infausto en la novelística de Jordi Soler y Álvaro Enrigue</i>	191
Tarik Torres Mojica. "Demonia", de Bernardo Esquinca, y el cuento mexicano de horror	199
Asmara Gay. <i>Las teorías del cuento y sus contradicciones</i>	207

ENTREVISTAS

Camilo González. *Orlando Guillén: la poesía es la escritura por excelencia* 217

RESEÑAS

Alfredo Pavón. *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados* de José Sánchez Carbó 227

Pablo Palacios. *Del gusto y la memoria. Ensayos sobre cuento mexicano* de Jaime Erasto Cortés 233

Francisco Juan Quevedo García. *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria* de Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez 237

Andrea Muñoz Ortega. *Fastos nefastos (Ensayos sobre narrativa mexicana)* de Alfredo Pavón 243

Resúmenes/*Abstracts* 249

ESTUDIOS Y ENSAYOS

Rolando Álvarez

Antonio Cornejo Polar, Luis Montero y Efraín Miranda: tres voces para una poética de la heterogeneidad

Los años 2010 y 2011, en el devenir cultural del Perú, registran acontecimientos que no sólo cobran importancia angular para este país andino, sino para toda Hispanoamérica. Me refiero a la restauración pública de la obra pictórica *Los funerales de Atabualpa*, del pintor Luis Montero, en el Museo de Arte de Lima; la celebración del centenario del natalicio de José María Arguedas, en congresos respectivos, por la Academia Peruana de la Lengua, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Pontificia Universidad Católica del Perú; y la edición del libro colectivo *¡Soi Indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*, en coedición de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM y la editorial Pakarina. No puedo dejar de mencionar un hecho que, aunque producido en España, va a interesar al Perú y a nuestra región continental de manera sustantiva: la edición crítica de *El pez de oro* de Gamaliel Churata, en 2012.

La obra de Luis Montero y los poemas de Efraín Miranda, tanto como la obra de Arguedas, invitan a una lectura compleja, es decir, que desde los márgenes inmanentistas del texto lleve a una hermenéusis, considerando el horizonte de determinadas series culturales donde el objeto artístico y el proceso de su construcción se ubican.

En este sentido, la propuesta de Antonio Cornejo Polar, fincada en la heterogeneidad literaria, es de absoluta pertinencia, ya que nos sirve como magnífica atalaya de lectura, no sólo para la expresión literaria, sino para el arte en general. Gonzalo Espino sintetiza de esta manera el principio en que se finca la idea del crítico peruano:

Antonio Cornejo Polar viene desarrollando con mayor énfasis el diseño para el estudio de nuestra peculiar literatura, tomando como eje las categorías de “multiplicidad heterogénea” –“totalidad conflictiva” o “totalidad contra-

dictoria”. Ello implica el reconocimiento de diversos y contrapuestos sistemas literarios que se producen en un mismo espacio histórico, que se subordinan o no, o que simplemente se entrecruzan, o que aparecen, definitivamente, como marginales, precisamente, como eco del proceso real, social, en que se desenvuelven nuestras sociedades.

Estos sistemas literarios, insisto, bien podemos hacerlos extensivos a todas las artes y a toda nuestra región continental. Las ideas de Cornejo Polar no están constreñidas, como no lo están los valores de las obras de Montero y de Miranda, a su inmediatez referencial, histórica y geográfica. Para apuntalar esta perspectiva, acudo a las palabras que Carlos García Bedoya pronunció en homenaje a su maestro, en la Biblioteca Nacional del Perú, el 18 de mayo del año 2000:

La muerte de Antonio Cornejo Polar, el 18 de mayo de 1997, significó la pérdida de una figura intelectual de primera magnitud. Una figura cuya importancia trasciende las fronteras de su especialidad, los estudios literarios, y de su patria, el Perú, para proyectarse al vasto campo de la cultura y a dimensiones latinoamericanas [...].

El legado intelectual que nos deja Cornejo es de primera magnitud. Fue ante todo un notable especialista en estudios literarios, junto con figuras de la talla de Antonio Cándido y Ángel Rama. Cornejo Polar es uno de los representantes más destacados de la que juzgo la línea más importante de los estudios literarios latinoamericanos, aquella que se esfuerza por alcanzar esa difícil síntesis entre aproximaciones centradas en el texto literario y aproximaciones atentas al contexto sociocultural.

Los funerales de Atahualpa es el primer cuadro que en gran formato representa un pasaje de la historia nacional del Perú. Pintado entre los años 1865 y 1867, está inscrito en una línea estética y técnica propia del arte pictórico del siglo XIX, donde todos los personajes corresponden a genotipos europeos, incluidas las hermanas y mujeres del Inca. Mas inserta un elemento que llama fuertemente la atención: la figura de Atahualpa, basada en un modelo de genotipo indígena y que corresponde al rostro mortuorio de Palemón Tinajeros –extraordinario dibujante, oriundo de Arequipa, muerto en Florencia, en 1865, a los treinta años de edad. La piel cobriza del rostro de Atahualpa contrasta y da un sentido de fuerza narrativa al hecho histórico, ya de por sí dramático.

Así, se aleja el pintor de una posición impositivamente estereotípica, en tanto la representación o referencialidad de su personaje central. Ceder la imagen del rostro de Atahualpa al rostro de Palemón Tinajeros es tanto como ceder la voz a quien efectiva y eficientemente puede enunciar o, mejor dicho, enunciarse en un “sistema” que le es propio, en un sistema históricamente simbólico y no especulativamente ficcional, rompiendo con las representaciones apolíneas o monstruosas que los europeos habían realizado para representar y simbolizar al indio americano, es decir, que Luis Montero realiza con el rostro de Atahualpa un retrato, si bien no icónico del rostro del Inca, sí de su raza, dicho esto en el estricto significado del término latino “retractus”, proceso que lo emparenta con Arguedas cuando éste reacciona en contra de las representaciones que Enrique López Alujar y Ventura García Calderón habían hecho del mundo andino.

Otro elemento que en el cuadro de Luis Montero remite al proceso de la heterogeneidad o de totalidad conflictiva es el candelabro que ha caído y que en el suelo yace, con el cirio roto, imagen que ha sido interpretada como el símbolo del fin del inkánato. También podemos remitir esta imagen a lo que Cornejo Polar llama “el grado cero” de la interacción de dos sistemas culturales representados por la oralidad y la letralidad: el diálogo de Cajamarca. Los personajes son los mismos: Atahualpa y el fraile Vicente Valverde, sólo que, en la pintura de Luis Montero, Atahualpa ha enmudecido para siempre, simbolizando quizá, también, el dominio canónico de la cultura letrada sobre la iletrada, es decir, que se ha sobrepasado ya ese “grado cero” que refiere Cornejo Polar en su obra cenital: *Escribir en el aire*.

Efraín Miranda, en un sentido equivalente al de Luis Montero, lleva al sistema letrado de la literatura el espíritu y la forma comunicativa de la oralidad indígena. El castellano se revivifica en una experiencia que podemos analogar con lo que le sucede a la música cuando una nueva tonalidad se inserta en su sistema sonoro, fenómeno que no se agota en una imagen acústica, sino que abre una nueva posibilidad de ver el mundo, en el caso de la poesía de Miranda, el mundo andino indígena, el mundo hispanoamericano y el mundo interior del hombre que en su singularidad se proyecta universal.

Hay una imbibición del mundo indígena del Ande del sur del Perú con el mundo letrado de la tradición literaria, de donde devienen no sólo Efraín Miranda, sino también el Inca Garcilaso de la Vega y César Vallejo. Esta relación la explica Hildebrando Pérez Grande, aludiendo al poemario *Chozza*, en estos términos:

Chozza expresa el trabajo de un poeta que ha logrado fusionar lo antiguo y lo moderno, lo lírico y lo épico, es el encuentro de corrientes espirituales, constituyéndose así, como un discurso que imbrica una visión del mundo más bien inclusiva. En *Chozza*, descubrimos la mirada indígena que con una lengua que ha hecho suya con el paso del tiempo, se verbaliza sin ninguna concesión, un discurso que legitima una pertinencia, y que fortalece una identidad social y cultural, y que por lo tanto es un discurso descolonizador.

Cuando la transculturación se resuelve en heterogeneidad, estamos ante un fenómeno necesariamente descolonizador; es el punto donde las culturas en confrontación se constituyen en unidades, que no en homogeneidades, de identidad. Raúl Bueno Chávez refiere este proceso: “Es una categoría que, lógicamente, precede a transculturización y mestizaje: en efecto, una transculturación comienza a ocurrir cuando se da una situación heterogénea de al menos dos elementos. Pero es también la categoría que les sigue cuando la transculturación no se resuelve en mestizaje, sino en una heterogeneidad reafirmada y más acentuada, o cuando el mestizaje comienza a cuajar como cultura alternativa, añadiendo un elemento tercero a la heterogeneidad inicial.” La circunstancia de transculturación, de heterogeneidad desgajada, es un ingrediente sustantivo en la poesía de Efraín Miranda. Es la raíz que en un movimiento implosivo se enrumba hacia sí misma y el fruto que se desprende de la rama en un movimiento explosivo:

Al leer mis hijos sus libros
no son mis hijos;
pierden mi paternidad, otros papás me desplazan
los que adoptarán.
Terminan la lectura, no me ven:
no soi su padre, no somos su familia,
no somos los parientes descritos en el libro.
Lo han entendido.

Comienzan a separarse;
se despiden, de la ropa nuestra, con el uniforme,
retiran sus facciones de mi somática;
adquieren movimientos para sus poses
de la gente dominante;
hablan de lo que no sé si existe,
tocan otro mundo
en el que me dicen que soi una momia.
Cuando leyeron sus libros, mis hijos,
se les desprendieron las bayetas del cuerpo.
El que lee y escribe está en la corriente del progreso. Comprarán
camiones, casas, negocios...

Este poema de Miranda acusa el mismo espíritu que el poema de José María Arguedas: *Llamado a algunos doctores*. En ese texto del amauta andahuaylino, leemos: “Dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso, que nos han de cambiar la cabeza por otra mejor. Dicen que nuestro corazón tampoco conviene a los tiempos, que está lleno de temores, de lágrimas, como el de la calandria, como el de un toro grande al que degüellan...” Hay que observar en ambos poemas rasgos que hacen de estos discursos voces indias vivas, históricamente sanguíneas y no voces castizas en labios de indios de papel. Guissela González explica: “En *Choza* aparece el sujeto indio como protagonista, los aspectos sociales y culturales no son vistos desde una perspectiva externa, ya que las categorías que configuran la lógica del pensamiento andino son los elementos articuladores del discurso”.

Siguiendo las pistas trazadas por Dante González Rosales, para ejemplificar y ampliar lo anterior citaré la reflexión que hace este *pastor de vicuñas*, respecto al sentido comunitario del Ser del indígena del Ande:

es preciso destacar que en el mundo andino, el sujeto no existe fuera de la comunidad porque de ser así se convierte en un wakcha o sujeto pobre —entiéndase wakcha o sujeto pobre no como la carencia del capital material o de dinero, sino capital social— incapaz de reciprocitar y subsistir en el ayllu. Por esa razón, antes que individuo es un ser colectivo que legitima su voz en nombre de su comunidad. Este colectivismo, a su vez, se confronta con el individualismo predominante en la sociedad de occidente y que el poeta reconoce como amenaza...

Notemos que tanto en Miranda como en Arguedas el espíritu de lo colectivo emerge cuando el plural se impone sobre el singular: “no soi su padre, no somos su familia” o “dicen que ya no sabemos nada, que somos el atraso”.

El libro *¡Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda* es en sí mismo, dije ya, un acontecimiento de grande impacto en el mundo de las letras hispánicas, instrumento resonador que amplifica para nuestros oídos la voz poética, carta de navegación que nos permite aventurarnos en los versos de este artista que continúa la tradición de Churata, no una tradición estilística o temática, que también por allí puede argumentarse a favor, sino la tradición del *héroe cultural*, como le llama al propio poeta, Gonzalo Espino: “La historia de los hombres se hace sobre esa prosa despojada de adornos que es la vida. La de los poetas, suelen ser narraciones que se crean desde la desorientadora memoria, la inexacta imaginación, el inevitable retorno de lo que alguna vez se supo del héroe cultural y aquello que el crítico y el historiador no pueden dejar de atender: los huesos de la vida. La poesía Efraín Miranda es la del Poeta y la del héroe cultural”. La obra pictórica de Luis Montero y la poesía de Efraín Miranda irrumpen en esta segunda década del siglo XXI en nuestros ojos y en nuestras conciencias, indudablemente, porque tienen las cualidades estéticas suficientes para trascender tiempos, espacios y circunstancias. Y porque, como decía el músico catalán Emilio Pujol, no importa que a la obra de arte se le encierre en un baúl sellado con cadenas y candados, y se le entierre veinte metros bajo tierra, si la obra es efectivamente obra de arte, no podrá permanecer oculta para siempre. Pujol tiene razón, pero en estos casos también está la voluntad, en el trabajo acucioso, de quienes de manera humilde y lúcida se esforzaron en la restauración material y en la búsqueda interpretativa. Ambos objetos artísticos, el del color y el de la palabra, llevan además de sus contenidos intrínsecos, el agregado que estos lectores otorgan al texto y que, un tanto a la manera como enseñaba el profesor Efraín Miranda en la comunidad a sus niños aymaras, nos enseñan a nosotros, lectores de otros países, pero no de otras sangres ni de otros espíritus, a entrarnos en estos mundos, otros y nuestros a la vez.

Alicia Pastrana Ángeles

Borges o la memoria apasionada. Una lectura del “Tema del traidor y del héroe”

“Transitar por el texto impone una labor de indagación para encontrar sus caminos bifurcados y laberínticos”. Tal afirmación de Roland Barthes, en *s/z*, insta a la lectura como actividad creadora, en la misma medida que la escritura que decodifica. La lectura es un trabajo que requiere también de método y sistematicidad. Barthes, entonces, propone un método analítico que, en vez de constreñir el texto a una interpretación, sea capaz de multiplicarlo en su diversidad; de esparcirlo para encontrar en él las interrelaciones textuales y contextuales, sincrónicas y diacrónicas que lo configuran. La lectura podrá, entonces, evidenciar un tiempo mítico, que traspone el antes y el después al que, aparentemente, está sometida la urdimbre del discurso. Borges, por su parte, se ufana alguna vez de privilegiar, sobre su escritura, su oficio como lector. En su narrativa, puede aprehenderse la idea, y en esto coincide con Barthes, de que “interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario, apreciar el plural del que está hecho”.¹

Para Barthes, “La connotación es la vía de acceso a la polisemia del texto clásico. [...]. Una connotación, definicionalmente, es una determinación, una relación, una anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, posteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto): no hay que restringir en nada esta relación, que puede ser designada de diversas maneras [...], siempre y cuando no se confunda connotación y asociación de ideas: ésta remite al sistema de un sujeto mientras que aquella es una correlación inmanente al texto, a los textos, o si se prefiere, es una asociación operada por el texto-sujeto

¹ Roland Barthes, *s/z* (México: Siglo XXI, 1980), p. 5.

en el interior de su propio sistema”.² Bajo esta premisa, se emprende el análisis del “Tema del traidor y del héroe”, enmarcado dentro de las *Ficciones* y los *Artifícios* borgianos, el cual ofrece al lector un mapa de navegación por el texto, que devela cómo la estructura replica, a través de sus bifurcados y laberínticos caminos, lo que el relato cuenta.

En el epígrafe, tomado del poema “The Tower” de W. B. Yeats, se aduce ya la relación indisoluble entre el presente y los hechos “ciertos e inciertos” del pasado.

La palabra “tema”, que da inicio al título, anuncia que el cuento tendrá un tratamiento de apunte previo a la obra no escrita.

En cuanto a la estructura, dos líneas paralelas sustentan el discurso literario que se cumple en el relato: a) la Historia y su interpretación, como una repetición cíclica y predeterminada de sucesos a lo largo del tiempo; y b) la tradición literaria, que deja su huella indeleble en el canon de una civilización. Leibniz es el inspirador de la primera; Chesterton de la segunda. En el primer párrafo, es el narrador-escritor, Borges, quien habla: “Bajo el notorio influjo de Chesterton (‘discurridor y exornador de elegantes misterios’) y del consejero áulico Leibniz (que inventó ‘la armonía preestablecida’), he imaginado este argumento que escribiré tal vez, y que ya de algún modo me justifica, en las tardes inútiles”.³ Estas dos líneas paralelas nutren y atraviesan la línea argumental, constituyéndose como la armazón filosófica y poética de la obra.

Chesterton es la clave para intuir que la trama tendrá una intencionalidad de búsqueda policiaca, pero sólo para propiciar una reflexión más elevada. Los adjetivos atribuidos al escritor inglés —“discurridor”, “exornador”— son elocuentes y colocan a la invención y a la escritura como principales agentes de lo que a un escritor —y en este caso, tanto al narrador— como a Ryan y a Nolan les interesa develar, es decir, los “elegantes misterios”. La “armonía preestablecida”, inventada por Leibniz, será una de las pautas para acercar al lector a la concepción filosófica idealista de la Historia que sustenta la interpretación del episodio de la gesta irlandesa.

² *Loc. cit.*

³ Jorge Luis Borges, “Tema del traidor y del héroe”, en *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 1989), p. 127.

La conjugación de los verbos también es reveladora. La imaginación –“he imaginado”– adquiere aquí un peso semántico más fuerte que la realización misma del relato, ubicado en un tiempo futuro e incierto –“escribiré tal vez”– y es la que *justifica*, en todo caso, el quehacer del artista. Por otra parte, el narrador aclara que “hay zonas de la historia que no (le) fueron *reveladas* aún” y la manera en que las *vislumbra*, en una fecha precisa –“3 de enero de 1944”–,⁴ permitirá al lector ubicar desde el inicio los diferentes planos temporales que el desarrollo del argumento rastrea.

En el párrafo citado, el narrador utiliza los términos “he imaginado”, “reveladas” y “vislumbro”, correspondientes a un mismo campo semántico, de manera intencional, ya que serán recurrentes, a través de la sinonimia, y determinantes en el desarrollo de los acontecimientos. Más adelante explicaré su significación dentro del discurso.

Es así que la trama se irá configurando y desenvolviendo, trazando líneas interconectadas en el texto y en el metatexto, el cual refiere a los dos ríos afluentes que alimentan el sentido histórico-literario del relato. El estilo narrativo se ocupará de manifestar, al tiempo en que discurre y cristaliza, la gestación y la realización misma del acto de narrar. Y para unir en un sólo vértice ambos caminos paralelos, Borges *imita* –o reproduce– los elementos y características argumentales en la conceptualización formal de la obra.

Es un guiño característico de Borges filtrarse como sujeto histórico en un texto de ficción. En *El Aleph*, el narrador nos sorprende cuando pronuncia frente al retrato de Beatriz Viterbo: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges”.⁵ En el “Tema del traidor y del héroe”, el escritor no manifiesta su identidad explícitamente, pero el lector tiene que descubrirla, como otros misterios, transitando por los vericuetos textuales. En el primer párrafo, es el escritor quien esboza su argumento y, más adelante, dice que confiará a un narrador, llamado Ryan, la tarea de contarlo. Ryan es el bisnieto de Fergus Kilpatrick, capitán de conspiraciones asesinado la víspera de la triunfante rebelión irlandesa, que lo consignó como

⁴ *Loc. cit.*

⁵ Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Buenos Aires: Emecé, 1982), p. 51.

héroe en la memoria histórica de su pueblo. En 1924, poco antes del centenario de la rebelión, Ryan se dispone a escribir la biografía del héroe y para ello realiza una indagación policiaca-histórica, que rebasa y anula a las fuentes de la historia oficial. Por medio de documentos inéditos, Ryan descubre que, en 1814, Kilpatrick, como jefe del movimiento, sentencia a muerte a un traidor, cuyo nombre fue borrado de las actas; conoce también que James Alexander Nolan, el mejor amigo y correligionario de Kilpatrick, descubre que es éste el traidor a la causa. Kilpatrick asume que debe morir, pero desea que su muerte no comprometa la rebelión. Nolan urde una representación escénica en la que Kilpatrick sea asesinado por una mano anónima, que emule la muerte de Julio César. En dicha representación, son incluidos los conspiradores y todo el pueblo irlandés, quienes, al apresurar la rebelión, creen estar reivindicando la muerte del héroe, cuando, en realidad, sin saberlo, están participando en el asesinato del traidor.

De esta línea argumental, se rescatan varias premisas derivadas del pensamiento y la imaginaria de Borges: desde el punto de vista de la Historia, Ryan, además de ser descendiente de Kilpatrick, es el personaje del relato que funge como conciencia omnisciente de la verdad histórica. En sus indagaciones, encuentra las analogías entre personajes y hechos históricos, que resurgen y se repiten cíclicamente: “Antes de ser Fergus Kilpatrick, Fergus Kilpatrick fue Julio César”; y esta transmigración se extiende hasta Moisés, quien guió a su pueblo hacia la tierra prometida, aunque murió antes de pisar su suelo, del mismo modo que Kilpatrick alienta la causa del pueblo irlandés, pero, al traicionarla, no vive para gozar la gloria de su triunfo. Del mismo modo, la comparación se desliza hasta el futuro inmediato: antes de ser Abraham Lincoln, Abraham Lincoln fue Kilpatrick. La idea de la transmigración de las almas y la repetición de acontecimientos históricos podría extenderse hasta un futuro infinito. Pero Ryan es más que un investigador común: sus hallazgos lo llevan no sólo a reconstruir diversos pasajes de la historia, sino a relacionarlos en el tiempo, a partir de la idea de que de los hechos históricos sólo conocemos su interpretación. Esta teoría de la Historia deviene de Platón –citado en el epígrafe– hasta Leibnitz –citado en el primer párrafo–, pasando por Condorcet, Hegel, Spengler y Vico –“a

cuyas lecciones sobre una forma secreta del tiempo” se acoge Ryan para descubrir la secreta historia de Kilpatrick. La mención de estos autores testimonia la configuración del pensamiento idealista de Occidente; y esas líneas filosóficas están encarnadas en el hacer de los personajes. Para Vico, por ejemplo, todos los pueblos transitan por tres etapas históricas: la divina o teocracia, la heroica o aristocracia y la humana o democracia.⁶ En el “Tema del traidor y del héroe”, hay un demiurgo que imagina para el traidor una muerte heroica que incendie el fervor y la ira de su pueblo. Nolan, entonces, representa a la teocracia. Kilpatrick encarna al patricio —y San Patricio es el patrono de Irlanda— cuya muerte heroica, aunque consecuencia de la traición, logra la liberación de su pueblo, encarnación de la etapa humana.

Por otra parte, en la trama coexisten dos elementos que anticipan la relación indisoluble entre los dos cauces del relato. El primer elemento consiste en el uso recurrente de términos —ya esbozado en la interpretación del primer párrafo— que proceden de un campo semántico referido a la intuición o, más precisamente, a la iluminación. Además de los términos “imaginado”, “revelado” y “vislumbrado”, en el tercer párrafo se mencionan: “soñado”, “Calpurnia vio en sueños”, “presagio”, y, en el séptimo párrafo: “prefiguraba”.

El poder de la ensoñación, la intuición y la revelación de misterios; la creencia en presagios y premoniciones, son formas del discurso más allegadas a la sensibilidad del artista y de los pueblos que a las formas del discurso político, instrumentado, por lo general, para manipular la realidad. Dentro del hecho histórico, a cada acontecimiento precede la premonición del mismo; dentro del discurso, el quehacer del escritor está determinado por el “vislumbre” del misterio y su revelación. El mendigo que, al conversar con Kilpatrick, reproduce palabras prefiguradas en *Macbeth* evoca al agorero de la tragedia clásica, preludia a un cierto tipo de personaje clave en la ficción policiaca y ata el nudo en que convergen las líneas laberínticas del discurso: es factor discreto, pero relevante, que rescata del anonimato el hacer histórico del pueblo, dotándolo de lucidez. Es, también, evidente que, apoyado en la tradición literaria, pronostica el futuro. El segundo elemento anticipatorio es el hecho de

⁶ Vico Giambattista (Italia, 1668-1744). Véase <www.epdlp.com/escritor.php?id=3081>.

que a toda acción decisiva precede también un texto escrito: las cartas que previenen a Julio César y a Kilpatrick antes de morir; la sentencia de muerte para el traidor, firmada por el héroe; las traducciones de Shakespeare y el artículo sobre los Festspiele, realizados por Nolan.

Con estos elementos, se enuncia ya el peso de la imaginación y del arte sobre la acción humana. De ellos, así como de la visión de la Historia que el texto ofrece, se desprende una tercera premisa. Ésta consiste en pensar a la Historia como una ficción inspirada en la creación literaria. Dice Ryan: “Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible.”⁷ De este modo, la poesía no sólo alienta los sueños de los hombres, sino que habita en sus trascendentes acciones. Así como no existen personajes ni eventos irrepetibles, ya que la Historia es su reiteración eterna, en literatura no existen infinitos argumentos: cada escritor y cada lector realizan la recreación de los mismos. Lo fascinante es que la realidad imite al arte en esta infinita reiteración.

La premisa se confirma porque todos los protagonistas personifican narradores que contribuyen a reproducir y a inventar: el narrador-autor, Borges, vislumbra el germen de un relato, pero necesita de Ryan para que le revele los hitos del argumento. Ryan descubre lo que Nolan, con astucias, apenas deja oculto al común de los hombres. Inspirado en *Macbeth* y en *Julio César* —en las escenas menos elocuentes para dar paso a la verdad en el futuro— y en los Festspiele —“vastas y errantes representaciones teatrales [suizas], que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron”—,⁸ Nolan improvisa una dramatización que deje invicta la memoria del héroe. Kilpatrick jura ceñirse al guión, pero la emoción lo conmina a improvisar pasajes de inspiración propia. Si Ryan es la conciencia que interpreta el devenir histórico, Nolan se acoge a la tradición literaria para montar un espectáculo ficticio de la magnitud de la tragedia y la epopeya, mientras los protagonistas, que nacen de tal montaje, van urdiendo la trama —del presente al pasado— y revelándola —del pasado al presente— a su autor hipotético, quien reúne así las

⁷ Borges, *Ficciones*, p. 129.

⁸ *Loc. cit.*

piezas de la verdad histórica, mostrada por el arte. Llegado aquí, el lector sabe que el último narrador de la cadena es Borges, quien se ins-taura, así, como el depositario y heredero del canon occidental, cuyo eje constitutivo fija su centro en Shakespeare. Es de este modo como el discurso extiende sus caminos laberínticos y nos entrega un texto polisémico, cargado de connotaciones, que resuenan y se multiplican hasta el incierto, pero predecible futuro.

La dualidad presente en el título del relato, “Tema del traidor y del héroe”, configura, también, el ser esencial de los personajes. De Shakespeare, Nolan reelabora dos obras, *Mabeth* y *Julio César*, que universalizan las figuras del héroe y del traidor. A partir de estos dos prototipos de la tragedia, todos viven la Historia y la Literatura como traidores y héroes: una de sus facetas es fiel a la verdad y al hombre histórico, mientras que ineludiblemente otra parte de sí los traiciona. Una porción de su ser es leal a la originalidad de la escritura, otra adúltera o plagia a esos autores clásicos, cuya grandeza ilumina el horizonte de la cultura.

No obstante, la verdad oculta en la ficción –del mismo modo que sucede en “Emma Zunz”–, la interpretación “oficial” de las hazañas y muerte de Kilpatrick, se impone a todos porque, en el fondo, es cierta; los hechos reales se amoldan perfectamente a su prefiguración porque todos los participantes coinciden en el anhelo de trascendencia como última y armónica razón de sus acciones.

El “Tema del traidor y del héroe” se constituye en el discurso, clara-mente diferenciado del de la historia oficialista, como una *moral estética* trascendente en su revelación de la verdad. Lo que inmortaliza a los traidores y héroes del relato es, precisamente, esa incansable búsqueda de una verdad más alta, aunada a la fascinación por la belleza. En el devenir de los tiempos, sólo la conjunción de estos valores, belleza y verdad, es la que merece permanecer grabada en la “memoria apasionada” de los pueblos.

Araceli Sulemi Bermúdez Callejas

Nieve solícita: la relación intertextual entre “Nieve” de Tedi López Mills y “Cubre de nieve solícita figura” de José Lezama Lima

Entre las muchas anécdotas que se cuentan sobre la vida del poeta cubano José Lezama Lima está aquella en que, en una de sus conversaciones con su amigo y confesor, el padre Gaztelu, el poeta sostenía la inexistencia del infierno. Ante la negativa del padre, Lezama arguyó una respuesta incontrovertible: sí, el infierno existía, pero estaba vacío, inhabitado.¹ Del infierno se habla a pesar de que nadie ha regresado para contar cómo es. La poeta mexicana Tedi López Mills en su poema “Nieve”² aborda también el fenómeno de hablar de aquello que no se ha visto. La mexicana se refiere a la nieve que se convoca como “un hábito de asombro, / o una condición de ciertas palabras”. Quien haya visto la nieve podrá afirmar o desmentir todas aquellas figuras retóricas en alusión a su blancura. Quien haya podido regresar del infierno —si es que alguien lo ha hecho— podrá decir si realmente aquél es un lugar deshabitado. Lo que es cierto es que ambos son temas comunes en la poesía, objeto de innumerables imágenes construidas a partir de comparaciones y metáforas. Así, el infierno y la nieve, aparentes opuestos, en esencia no lo son tanto para López Mills y Lezama Lima,³ pues ambos piensan que infierno y nieve son sólo imágenes de aquello que, aunque aún no se ha visto, se tiene una idea, que se nombra y se repite. Es a fuerza de repetición que esas imágenes empiezan a tener validez.

¹ José Lezama Lima, *Muerte de Narciso. Antología poética* (México: ERA, 1988), p. 7.

² Tedi López Mills, *Luz por aire y agua* (México: CNCA, 2002), pp. 11-13.

³ La novela póstuma de Lezama Lima originalmente iba a llevar el título de *Inferno* o *El reino de la imagen*, título del ensayo de Reynaldo Arenas y de la antología publicada por Biblioteca Ayacucho; finalmente, el autor optó por simplemente nombrarla como su protagonista: *Oppiano Licario*.

En los años sesenta del siglo pasado, Julia Kristeva estableció el término “intertextualidad”, a partir de la teoría bajtiniana, para explicar la presencia de un texto en otro.⁴ Este término puede ser aplicado al poema “Nieve” de Tedi López Mills (Ciudad de México, 1959) pues en éste abre un diálogo directo con la obra de José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976), ya que no sólo lo menciona directamente en uno de sus versos, sino que también retoma algunas imágenes poéticas del cubano para dar mayor consistencia a su argumento inicial: la idea de lo ignoto como más revelador que lo conocido. En la poesía de Lezama, la presencia de la nieve en la construcción de muchas de sus imágenes poéticas es curiosa pues, como se sabe, Lezama, el “peregrino inmóvil”, como lo llamaba Tomás Eloy Martínez, sólo salió dos veces de Cuba: una a México y otra a Jamaica, por lo que se infiere que el cubano jamás conoció la nieve, pero ésta no fue razón suficiente para que no hablara de ella. En 1979, en la introducción a *Esferaimagen* describe lo que más admira de un escritor:

Que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de este reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día no tenga pasado y por la noche sea milenario. Que le guste la granada, que nunca ha probado, y que le guste la guayaba que prueba todos los días. Que se acerque a las cosas por apetito y que se aleje por repugnancia.⁵

Éste será el ideal poético del cubano, quien, impulsado por el reto de aquellas fuerzas arrebatadoras, destruye y crea el lenguaje a partir de aquello que “nunca ha probado” y también de lo que “prueba todos los días”. Dicho ideal poético pareciera que es el mismo que adopta la autora de *Luz por agua y aire* en “Nieve”. La fascinación por la nieve que el yo poético presenta en la primera parte del poema, como representación de lo que no se conoce, lleva a enumerar aquellas otras imágenes de lo que no se ha visto, pero de lo que se tiene certezas: el muérdago, los druidas, el tojo, el baobab, los tisanuros. Cada uno de estos elementos

⁴ Carmen Álvarez Lobato (Comp.), *Noticias del intertexto. Estudios críticos sobre intertextualidad en la literatura hispanoamericana* (México: UAEM, 2008), p. 5.

⁵ Lezama Lima, *Muerte de Narciso. Antología poética*, p. 16.

ayuda a configurar un sistema semántico semejante a los que construía el cubano, con una multiplicidad de sentidos y un objetivo poético perfectamente trazado.

Los versos, decía Mallarmé, no se hacen con ideas, sino con palabras. Esto mismo pareciera que es el núcleo creativo de Lezama y López Mills puesto que en ambos es evidente el trato preferencial de la palabra, que incluso va más allá del sentido. Famoso cultivador de un sistema de imágenes poéticas, Lezama ha sido catalogado por la crítica como neobarroco, por el excesivo pulimiento de la palabra, pero su empresa no era sólo un proyecto neobarroco, sino un camino a la introspección; en palabras de Remedios Tataix, un “salto hacia dentro de nosotros mismos que trajo consigo el fin de la vanguardia hispanoamericana”,⁶ lo que le ha ganado el mote de ser “un simbolista rezagado”, puesto que sus imágenes poéticas pueden ser simbólicas, míticas o arquetípicas, pero siempre integradas a un sistema poético que funciona como un organismo complejo y vivo; de ahí que dicho sistema ha sido muchas veces comparado con alusiones vegetales.⁷ Es consenso entre la crítica decir que Lezama construye su poesía a partir de un sistema de imágenes. Según Reinaldo Arenas, en el ensayo “El reino de la imagen”, primero habría que definir quién es el poeta:

¿Y quién es el que vigila sino el que espera? ¿Y quién es el que espera sino el que cree? ¿Y quién es el que cree sino el que crea? ¿Y quién es el que crea sino el poeta? Es decir, un ser misterioso y terrible, un elegido. Poeta es una condición fatal que se convierte en dicha sólo cuando logra expresarse cabalmente. Para el poeta, expresar su condición es ser. Los poemas que son están por encima de todo tiempo y de todo terror ocasional (sin ser ajenos a los mismos), instalados en el gran tiempo y en el gran terror permanentes.⁸

⁶ Remedios Tataix, “Laberinto, tragaluz, estómago de ballena: la curiosidad barroca”, en *La escritura de lo posible. El sistema poético de José Lezama*. Véase <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12493220103214428299979/p0000001.htm#I_1_>.

⁷ Lezama Lima, *Muerte de Narciso. Antología poética*, pp. 10-11.

⁸ Reinaldo Arenas, “El reino de la imagen”, en *La Gaceta de Cuba* (La Habana, diciembre de 1970), núm. 88, pp. 23-26.

Regresando al sistema lezamiano, David Huerta señala que “lo que Lezama crea o construye, al hacer su obra literaria y poética, es *un sistema de hacer imágenes*”.⁹ Para Huerta, el poeta de la calle Trocadero crea su estilo “rompiendo la costumbre y tratando de utilizar la mayor cantidad de palabras y ordenándolas del modo más inteligente, elaborado, refinado, resonante y original posible”.¹⁰ En este mismo orden de ideas, en el ensayo “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales”, Jorge Fernández Granados asegura que Lezama Lima formuló una estética que parte de las posibilidades transfigurativas de la imagen; plantea que el cubano encuentra una “ecuación cognoscitiva de la imagen”, fórmula en la que “cuando ésta alberga un sentido que la atraviesa y la multiplica en una posibilidad inefable no es posible decir que sólo se trata de una permutación verbal. Se crea más bien un lugar distinto al que el verso alumbra por primera vez, un territorio recién descubierto. La imagen trabaja entonces como una ecuación. Se origina en dos objetos visibles para crear un tercero invisible”.¹¹ Esto mismo puede ser corroborado en la siguiente cita, donde Lezama apunta estas tres dimensiones de la palabra: “Desde muy antiguo, Pitágoras nos dejó una gran claridad sobre las variantes de la palabra. Hay palabra simple, la jeroglífica y la simbólica. En otros términos, el verbo que expresa, el que oculta y el que significa.”¹² Fernández Granados también ubica a Lezama como parte de los poetas *constructores del lenguaje*, pues su núcleo de trabajo es el lenguaje mismo, es decir, los poetas de este tipo privilegian el significante. Cabe decir que Fernández Granados sólo utiliza como uno de tantos ejemplos a Lezama, puesto que su objetivo es proponer una suerte de puntos cardinales de la poesía mexicana. No incluye a Tedi López Mills puesto que su muestra parte de autores nacidos en los sesenta y la autora nació un año antes.

No obstante, la combinación poética de Lezama, de acuerdo a Fernández Granados –*cultivador de la imagen y constructor del lenguaje*– también podría

⁹ Lezama Lima, *Muerte de Narciso. Antología poética*, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Jorge Fernández Granados, “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales”, en *Revista de la Universidad de México* (México, UNAM, enero-febrero de 1999), núms. 576-577, pp. 4-7.

¹² Carlos Eduardo Peláez Pérez, “El sistema poético de José Lezama Lima” (1996), p. 7.

corresponder a la poeta mexicana. Muestra de ello es el poemario *Contracorriente*, pues en éste experimenta con el ritmo y el flujo de la palabra, uno de juegos poéticos más osados, al tratar de hilar el sentido y la sonoridad en una serie de imágenes complejas que llevan al lector a remontar el río lírico, guiado por la voz poética. Asimismo, en *Muerte en la ría Augusta*¹³ la apuesta de la poeta por hacer un poema narrativo podría asemejarse al afán del cubano de cortar los límites entre géneros, que se suscitó con la publicación de *Paradiso*, guardando las merecidas distancias. Al concentrarse en la imagen y en el lenguaje, ambos autores apuntan a un tipo de lector particular, que pueda entender el metatexto, ese tercer “objeto invisible” que propone Fernández Granados, por lo que algunas veces son tildados de oscuros, complicados, barrocos.

El poeta cubano abre su libro de ensayos *La expresión americana* con la célebre y citada frase: “Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento.” Generalmente, se cita esta frase para comenzar el discurso acerca de la dificultad de su obra y alentar a los lectores a seguir leyendo, a encontrar un estímulo en el conocimiento anhelado. De este modo lo hace Julio Ortega en el prólogo de la edición de Ayacucho¹⁴ y también lo hace David Huerta en la antología publicada por ERA.¹⁵ De nuevo, aparece la resistencia de *Esferaimagen*, pero esta vez como un motor para el conocimiento. Podemos pensarlo así: como tan difícil que se vuelve estimulante, aunque también podría pensarse de otro modo, es decir, esta dificultad es también lo inefable, lo íntimo e intransmisible: la nieve de Tedi López Mills:

¿Qué es esa nieve
Retenida por sus paradojas?
¿La nieve de alguien,
Íntima e intransmisible,
O la nieve del mundo?
Una analogía redundante:
Si el mármol es parásito de la nieve

¹³ Tedi López Mills, *Muerte en la ría Augusta* (México: Almadía, 2010).

¹⁴ José Lezama Lima, *El reino de la imagen* (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1981), p. ix.

¹⁵ Lezama Lima, *Muerte de Narciso. Antología poética*.

–no a la inversa–
 La cercanía blanca es tan absoluta
 Que entonces se anula.
 Y no hay conocimiento.
 Pero con otros colores,
 Con otros hechos
 El símil puede tener
 la consistencia de un acto.¹⁶

Tedi López Mills anula de tajo que la metáfora o la comparación simple –“el mármol hijo de la nieve”, “tan blanco como la nieve”– sea un medio para acceder al conocimiento: es a partir de “otros colores”, “de otros hechos”, que realmente se asume el reto a nuestra inteligencia. De tal modo, la preocupación por el lenguaje de ambos queda puesta a prueba a partir de la anulación de la metáfora como forma de conocimiento ya que tanto en el sistema poético lezamiano como en la construcción poética de López Mills la claridad no es apremiante. Para muestra un par de versos de la mexicana: “Me queda un sitio claro / por vacío, no por comprensible.”

El sistema poético de Lezama, según Carlos Eduardo Peláez Pérez, pasa por distintas “eras imaginarias”, que son un camino a la eternidad. Así, en el poema “Cubre de nieve solícita figura” se podría ver reflejada una de ellas: la era de la biblioteca del dragón, en donde la nieve sólo es pretexto para llegar a uno de sus temas predilectos: la noche. “Escoge la noche como el oscuro que lo habita, como el símil donde se puede penetrar para llevar a la luz. La noche y el viento, son los gérmenes anteriores a la creación, en el orfismo”.¹⁷

No es así para Tedi López Mills, cuyas referencias al agua, en cualquiera de sus presentaciones, son una constante en su poesía. En el poemario *Un lugar ajeno*,¹⁸ también hay un apunte al encuentro con la nieve:

En el invierno,
 al norte
 conocí la nieve,

¹⁶ López Mills, *Luz por aire y agua*, p. 12.

¹⁷ Peláez Pérez, “El sistema poético de José Lezama Lima”, p. 60.

¹⁸ Tedi López Mills, *Un lugar ajeno* (México: Equilibrista, 1993).

la blancura echada sobre casas y banquetas
la osamenta de los olmos al descubierto.
Mi madre fue el arquetipo de ese paisaje.

Aquí, el yo poético parte a una poesía de corte referencial. Este poemario, se divide en puntos cardinales y marca opuestos: mientras al Norte se ubica lo frío, la nieve al Sur encuentra el lugar que desconoce la nieve, tan a tono como las nieves que propone Lezama, según Tedi:

Sus *nieves declamadas*,
Sus *nieves invitadas*,
Sus nieves que escrutan
Gamos en el bosque
y hojas cubiertas
por la escarcha de una luz
tan tenue como la fábula
del invierno fijo en las palmeras
que se deshace
con el primer golpe de sol,
su rastro de arena,
y la brisa canicular pintada de verde.¹⁹

Así, esa nieve que no tiene cabida en las palmeras del trópico, que se desdibuja con la arena y la brisa canicular, no tiene más ningún sentido cuando se sabe frío, producto de una nevada. Aquella que se desconoce y que tanto se mienta, como el infierno, como la muerte, como la nieve, cuando por fin se descubre pierde su razón de ser. Tedi López Mills es más elocuente:

Y así ocurre de repente:
cuando descubrí la nieve verdadera,
la nieve sola,
ya no importaba.²⁰

¹⁹ López Mills, *Luz por aire y agua*, p. 12.

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

BIBLIOGRAFÍA

- LÓPEZ MILLS, TEDI. *Horas*. México: Trilce Ediciones, 2000.
— . *Contracorriente*. México: CNCA/ERA, 2006.

María Francisca Ugarte Undurraga

Representaciones del trabajo doméstico en la literatura latinoamericana: colonialismo y empoderamiento¹

El personaje de la empleada doméstica es una constante en la literatura latinoamericana. Cuando se relatan historias familiares, se habla de casas y de trabajo doméstico. Ejemplos claros de lo anterior son obras como *Un mundo para Julius*, *Como agua para chocolate*, *La casa de los espíritus*, *La amortajada* y *El obsceno pájaro de la noche*, por nombrar sólo algunas. Me atrevería a decir que en este tipo de novelas, que podríamos reunir dentro de una tendencia que llamaríamos “novelas familiares”, porque narran la vida de un linaje a través del tiempo, y que se da abundantemente en América Latina, siempre aparece algún representante del trabajo doméstico dentro de las primeras 20 páginas. Así de relevante es en las representaciones sociales de nuestra región.

Existe, también, una marcada tendencia en la representación narrativa tradicional de este personaje, dada por las características físicas y morales de las que los autores dotan a las trabajadoras domésticas. En general, se describen sujetos subalternizados, dentro de una lógica colonialista. Sin embargo, en este escrito trabajaré otro aspecto en la representación del servicio doméstico en la narrativa latinoamericana. Se trata del empoderamiento de las empleadas domésticas sobre sus patrones. Este empoderamiento las lleva a cuestionar el colonialismo implícito en el vínculo empleado/empleador.

Antes de adentrarme en el análisis propiamente tal, creo necesario definir un par de conceptos y presupuestos teóricos en los que se afirma esta hipótesis, con el fin de situar y fundamentar esta investigación.

¹ Este escrito forma parte de una investigación para tesis de Doctorado en Estudios Americanos, en la especialidad de Pensamiento y Cultura, de la Universidad de Santiago. Esta investigación es financiada por la Beca de Doctorado Nacional de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT.

Para efectos de este trabajo, colonialismo será entendido como la sujeción de un individuo a otro que pertenece a una cultura diferente. Esta sujeción –en la línea de lo propuesto por Castro-Gómez,² en cuanto colonialidad, no obedece sólo a un parámetro económico, sino que abarca también todas las expresiones culturales del individuo sujetado: intelectualidad, religiosidad, etnia e identidad. Por otro lado, siguiendo a Gareis,³ se entiende que el colonialismo sigue plenamente vigente en las obras que se trabajarán y, además, es cuestionado en ellas.

Tomo el concepto de colonialismo tal como lo utiliza Cecilia Fraga en su texto “El proceso de empoderamiento de mujeres trabajadoras en un proyecto de autoconstrucción de viviendas populares”, que lo define “como forma alternativa de percibir el poder y el desarrollo, de abajo hacia arriba y como aporte de las bases que apunta tanto al cambio individual como a la acción colectiva”.⁴ Y lo complemento con los planteamientos de Sonia Montaña, quien, apoyándose en Durston, lo define como “el proceso por el cual la autoridad y la habilidad se ganan, se desarrollan, se toman o se facilitan”.⁵ Y como la “antítesis del paternalismo, la esencia de la autogestión, que construye sobre las fuerzas existentes de una persona o grupo social sus capacidades para ‘potenciarlas’, es decir, de aumentar esas fuerzas preexistentes”.⁶

En cuanto al trabajo doméstico, se entenderá como tal todas las actividades remuneradas que se realizan dentro de una casa particular por miembros que no pertenecen sanguíneamente a la familia.

Veremos, entonces, cómo se desarrolla esta dinámica de cuestionamiento al colonialismo, implícito en estas relaciones, mediante el empoderamiento de los trabajadores domésticos.

² Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Comps.), *El giro decolonial* (Bogotá: Siglo del Hombre, 2007).

³ Iris Gareis, “Identidades latinoamericanas frente al colonialismo”, en *Colonialismo e identidad cultural*, en *Indiana* (2005), núm. 22.

⁴ Cecilia Fraga, “El proceso de empoderamiento de mujeres trabajadoras en un proyecto de autoconstrucción de viviendas populares”, en *XVI Encuentro de Latinoamericanistas españoles, Congreso Internacional, 1810-2010: 200 años de Iberoamérica* (2010).

⁵ Sonia Montaña, “Políticas para el empoderamiento de las mujeres como estrategia de lucha contra la pobreza”, en Raúl Atria y otros, *Capital social y reducción de la pobreza en América Latina y el Caribe: en busca de un nuevo paradigma* (Santiago de Chile: Cepal, 2003).

⁶ *Ibid.*, p. 366.

Tomaré algunas novelas familiares latinoamericanas para ejemplificar este fenómeno. El criterio que sustenta este corpus obedece a un intento de incluir la mayor cantidad posible de países, seleccionando novelas contemporáneas transversalmente conocidas, con el fin de trabajarlas desde una mirada diferente. Comenzaré con *Un mundo para Julius*, del peruano Alfredo Bryce Echenique, para trabajar progresivamente.

En la primera página de la novela, cuando inicia la descripción del caserón familiar y sus habitantes, ya aparece mencionado el trabajo doméstico, en términos tremendamente coloniales: “con departamentos para la servidumbre, como un lunar de carne en el rostro más bello”.⁷

El autor abre el relato describiendo la casa y sus habitantes. Así, nos va presentando a los niños y a todo el personal que trabaja dentro del caserón: cocineras, niñeras, mayordomos, jardineros, que forman un grupo compacto e independiente de la belleza y lujo que representan los patrones. Esta tendencia de ligar a los trabajadores domésticos con la casa y con los niños es otra de las constantes tradicionales en la representación de estos personajes. Son dotados de una fidelidad y amor extraordinarios por los niños que han sido puestos en sus manos y configuran el entorno más “familiar” para Julius, en su primera infancia. Sin embargo, a pesar de esta imagen tan tradicional del trabajo doméstico, en el que las niñeras y cocineras son más bien madres, los mayordomos, compañeros de juego y los choferes, consejeros para la vida, Bryce logra introducir un leve empoderamiento que, como un primer atisbo insurgente, cuestiona a los patrones, al colonialismo.

Frente a la etérea presencia que representa Susan, madre de Julius, y dueña de casa, los empleados, que normalmente se derriten por ella, son capaces de organizarse y ejercer presión, de empoderarse para cuestionarla. Hay una escena en la que el hijo mayor de la familia abusa sexualmente de la niñera:⁸ “Hoy se había propasado el niño Santiago. Los mayordomos le cerraron el paso, primero, luego, cuando él los atacó, lo llenaron de bofetadas, le taparon los ojos para que no viera, la boca

⁷ Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius* (Lima: Alfaguara, 2010), p. 9.

⁸ Esta escena se suma a una larga cadena de escenas iguales, que conforman lo que podríamos llamar “motivo de la empleada doméstica iniciadora sexual de los jóvenes de la familia”. Algunos ejemplos, en *Este domingo* y *Coronación*, de José Donoso, *La isla bajo el mar*, de Isabel Allende, entre muchos otros.

para que no los maldijera y se lo llevaron cargadito hasta su cuarto.” En este caso, fruto del empoderamiento de los trabajadores, se produce un enfrentamiento con los patrones. Por un lado, la niñera, Vilma, se resiste a los embates de Santiago, rompiendo con una larga y triste tradición de empleadas domésticas usadas como iniciadoras sexuales de los hijos de la familia para la que trabajan; por otro, la reacción de los mayordomos, que reducen violentamente a Santiago, complementa de modo físico la acción de Vilma. Este episodio tiene un corolario distinto del esperado. Se presumiría un olvido de la situación y un asumirla como algo normal, por parte de los empleadores. De hecho, Juan Lucas, el nuevo marido de Susan, hace un comentario que denota ese colonialismo tradicional que será cuestionado: “Escucha, Susan: el chico está saliendo con muchachas, es natural que quiera desahogarse... En Lima, a su edad, no es fácil, ¿sabes?... La chola es guapa y ahí tienes... así es...”⁹ Pero la chola guapa se niega a aceptar ese colonialismo, se empodera y lo cuestiona. El problema es que ese cuestionamiento se queda sólo en eso. A pesar de que ella se empodera y no acepta la situación, a pesar de que los mayordomos la auxilian, a pesar de que todo el resto del servicio doméstico se pone de su lado para enfrentar a Susan, Vilma entiende que tiene que irse voluntariamente, para evitar una salida masiva de los otros empleados, y que Santiago no será sancionado, porque lo que hizo, aunque incorrecto y denunciado por los empleados, es “natural”. Colonialmente natural, cabría agregar.

Hay otro punto importante que también determina este intento fallido de derrocar el colonialismo. Se trata del empoderamiento de los empleados como colectividad y su cuestionamiento directo a los patrones, al colonialismo. En palabras de Juan Lucas:

Esa mujer, la cocinera con los dientes picados, hablando del sudor de su rostro y de un hijo [...], utilizando palabras absurdas, ridículas en su boca, derechos, seres humanos, sindicato, queja [...], y tú muriéndote de pena, de miedo, diciéndoles que los quieres, diciéndoles que vas a castigar a Santiago, y todavía la chola esa, la cocinera, te pregunta que cómo y tú Susan, tú ni siquiera sabes responderle. [...]. Te dan la oportunidad, te dicen que se

⁹ Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, p. 107.

largan juntos y tú les ruegas, tú te mueres de pena, les ruegas que lo hagan por Julius.¹⁰

Finalmente, se quedan y las cosas no pasan de ese cuestionamiento. No hay sanción, no hay reparación. Sólo Vilma, que se va dignamente.

Se trata de un episodio menor en la novela, pero marca un empoderamiento y una posición del mundo del servicio que se distancia de la más colonial.

En *Como agua para chocolate*, el empoderamiento existe, pero el cuestionamiento es más sutil: se trata más bien de una identificación, casi de un reconocimiento de Tita en Nacha y viceversa, y ambas frente a Mamá Elena. Un primer empoderamiento básico y evidente es el personaje mismo de Nacha, la cocinera/madre adoptiva¹¹ de la protagonista, que aparece, tal como lo dijimos antes, en la primera página del relato familiar. Ya que se trata de una novela de recetas, la cocinera no puede ser sino central y poderosa en el relato. Y la vemos poderosa a lo largo de éste: con el poder sobrenatural de auxiliar a Tita en el parto de su hermana o de propiciar el gran encuentro final entre Tita y Pedro. Además, tiene una sabiduría que no está presente en la madre de Tita: “Nacha suspendió la batida porque sentía que Tita estaba a punto de un colapso nervioso, bueno, ella no lo conocía con ese nombre, pero con su inmensa sabiduría comprendía que Tita no podía más”.¹² Esto después de permitir la trasgresión de la niña a las órdenes de su madre, que le había prohibido llorar durante los preparativos de la boda de su hermana. Esta trasgresión se da dentro del ámbito de poder de Nacha, la cocina, en el cual la madre, a pesar de su tremendo influjo y autoritarismo sobre el resto de las mujeres de la casa, aparece impotente.

Vemos una identificación entre la cocinera y la protagonista, de manera que el empoderamiento está presente también en ambas, enfrentando los decretos de la dueña de casa. Pedro le ha regalado a Tita un ramo de

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹¹ Digo madre adoptiva, porque es quien la recibe al nacer y asume el rol materno de alimentarla (con tés y atoles), criarla en la cocina y traspasarle todos sus conocimientos acerca de la cocina, con lo que forma el carácter y la identidad de Tita y su “descendencia” (sobrina y sobrina nieta).

¹² Laura Esquivel, *Como agua para chocolate* (Nueva York: Anchor Books/Doubleday, 1994), p. 28.

rosas para celebrar su primer año de cocinera en el rancho, causando un ataque de llanto en Rosaura y la orden perentoria de la madre: deshacerse de las rosas. Tita no quiere obedecer esa orden –son la primeras flores que le regalan y además de parte de Pedro– y busca una forma de evitarla: “De pronto escuchó claramente la voz de Nacha, dictándole al oído una receta prehispánica donde se utilizaban pétalos de rosa.”¹³ De esta manera, las mujeres se unen, se empoderan frente a Mamá Elena y su empoderamiento se ve representado en una trasgresión: la desobediencia de la orden y la preparación de un plato con rosas. Las consecuencias de esta trasgresión, de este empoderamiento, son insospechadas para Tita y toda la familia. El plato propicia un encuentro sexual sublimado entre Tita y Pedro, con Gertrudis como depositaria; termina ésta siendo raptada por un villista, atraído por su olor a rosas, en el intento de apagar su calor abrasante. De manera que este empoderamiento lleva esa primera relación sexual entre los protagonistas y, por lo menos indirectamente, a la huida y posterior prostitución de Gertrudis, con el correspondiente rechazo absoluto de la madre, es decir, quieranlo Nacha y Tita o no, su empoderamiento redundará en un tremendo perjuicio para la madre y un beneficio para Tita, Pedro y Gertrudis.

Los casos analizados en estas dos novelas son ejemplos de empoderamiento y cuestionamiento que, sin embargo, se quedan en ese estadio y no logran necesariamente un cambio en la situación de los empleados domésticos. Son una trasgresión, una irrupción, pero no una modificación trascendente de la realidad en esos universos narrativos.

Un caso más extremo, quizás el mejor ejemplo de lo que quiero demostrar, es el de *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso. Una de las líneas de lectura que propone esta novela monumental es el relato de la historia de una familia oligárquica y su decadencia progresiva hasta la total disolución. Propongo que la disolución de esta familia está dada, en gran parte, por el poder maligno de las empleadas domésticas –o “nanas”, como las llaman en Chile– de esta novela, lo que se refleja, también, en la estrategia que utiliza el narrador para describirlas. Si los patrones representan todo lo bello, luminoso y racional, el mundo del

¹³ *Ibid.*, p. 47.

servicio está marcado por la fealdad, la oscuridad, la locura y, especialmente, la magia maligna. Aquí, el empoderamiento frente a los patrones es total, definitivo y perjudicial para estos últimos. Un ejemplo es el caso de Brígida –nana millonaria, poseedora de muchos bienes raíces, que son administrados e incrementados por el trabajo de su patrona: Raquel. La empleadora trabaja incansable y voluntariamente para aumentar el dinero de la empleada:

Y me gustaba hacerle las cosas a la Brígida. [...]. Era un juego. Pero yo no jugaba, el juego jugaba conmigo, porque yo no podía salirme de él, me envié, corriendo de departamento en departamento, rabiando por un vidrio roto, pescando bronquitis en los corredores de las casas de renta de la Brígida, en sus conventillos, [...], mientras ella, la Brígida, me esperaba en mi casa calefaccionada, siempre tranquila y compuesta.¹⁴

De manera que, mediante este vicio, la empleada logra empoderarse a tal punto sobre su patrona que la tiene trabajando para sí. Esto llega a su clímax después de la muerte de Brígida, ya que la patrona y toda la familia, en su funeral, se ve forzada, por el dinero de la nana, a mostrar por ella un amor que no sienten: “Transformarme en este monstruo de amor que no soy fue el lujo que se compró con su fortuna.”¹⁵ Así, Brígida se empodera mediante el dinero y la obligación de aparentar amor cuestiona el colonialismo, dominando a Raquel mediante la inversión carnavalesca de sus roles.

Donoso va un paso más allá en el empoderamiento de las empleadas domésticas y las dota de un poder mágico, que determina la desaparición de la familia para la que trabajan. Hay un personaje que se repite en esta novela: se trata de la nana/bruja. Íntimamente ligada a la hija menor de la familia, la convierte en bruja también y trae épocas de sequía y nacimientos de niños muertos en los latifundios de la familia oligárquica, los Azcoitúa, según una leyenda del siglo XVIII: “Ellas eran las culpables de todo, porque la niña era bruja, y bruja la nana, que la inició también en esas artes, tan inmemoriales y femeninas como las

¹⁴ José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche* (Santiago de Chile: Suma de Letras, 2006), pp. 260-261.

¹⁵ *Ibid.*, p. 264.

más inocentes de preparar golosinas y manejar la casa.”¹⁶ Entonces, por un lado, provocan estragos en las cosechas y los nacimientos de los hijos de los inquilinos, pero también hay un empoderamiento frente a los patrones, en un ámbito en el que éstos no pueden defenderse: la transformación de la niña adorada del padre, Inés de Azcoitía, en bruja. Esta nana bruja e Inés se reencarnan después en otra empleada de la familia Azcoitía, Peta Ponce, y una nueva Inés, que replican, en una relación especular, la de la niña y la nana bruja, alrededor de 1950. Esta vez, Peta Ponce recurre a los poderes de la antepasada bruja –o santa, según la versión patronal de la leyenda– para lograr que la nueva Inés quede embarazada. Sin embargo, este embarazo produce un niño físicamente monstruoso, que, aislado en un feudo y rodeado de monstruos como él, determina el fin del linaje.

En muy resumidas cuentas, *El obsceno pájaro de la noche* representa el empoderamiento más completo por parte del mundo del trabajo doméstico frente a sus empleadores. Junto con el empoderamiento, vemos un cuestionamiento implícito al colonialismo, que, en este caso, se resuelve radicalmente con la inversión de las jerarquías tradicionales de poder, mostrando a empleadas domésticas poderosas –en ámbitos tan disímiles como el dinero de Brígida y el poder mágico de Peta– que usan ese poder en contra de sus patrones, hasta el punto de lograr su completa desaparición.

Si en *Un mundo para Julius* el empoderamiento y cuestionamiento al colonialismo se daban como una primera trasgresión, pero aún dentro de un esquema de representación tradicional del mundo del servicio y el de los dueños de casa, en *Como agua para chocolate* ese esquema comienza a desestabilizarse. Rastreamos una identificación entre el mundo del servicio y parte del de los dueños de casa; esa identificación hace que se unan y empoderen Tita y Nacha, para cuestionar el colonialismo y el autoritarismo de Mamá Elena; este empoderamiento tiene consecuencias. Por último, *El obsceno pájaro de la noche* presenta el caso más radical de esta teoría de empoderamiento y cuestionamiento, con el mundo del servicio como el gran vencedor sobre el debilitado y decadente mundo de los dueños de casa.

¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

Hemos revisado, entonces, desde un nuevo enfoque el personaje de la empleada doméstica y su relación con los empleadores, desde el escorzo de su calidad de empoderadas, lejos de la concepción tradicional del personaje literario.

Frente a esta forma de representación literaria, expresada en novelas relativamente recientes en nuestra narrativa latinoamericana, habría que preguntarse si estos procesos tienen un correlato en la sociedad en la que se insertan estas representaciones.

Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza

Poder y resistencia en *Los recuerdos del porvenir*

En su análisis de *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, Jean Franco interpreta la novela como ejemplo de la exclusión de las mujeres de la narrativa maestra de la nación mexicana. Para Franco, esta novela ejemplifica el dilema que caracteriza como “la imposibilidad de Antígona y la inevitabilidad de la Malinche”: las mujeres mexicanas, excluidas de la formación patriarcal de la nación por el estigma de su sexo, no pueden realizar el noble sacrificio llevado a cabo por la heroína griega Antígona y, en cambio, están condenadas a la traición.¹

Isabel Moncada, la antiheroína de *Los recuerdos del porvenir*, personifica esta tragedia ya que, desde el principio, su condición femenina la separa de sus hermanos, predestinándola al matrimonio obligatorio y a una vida de aburrida domesticidad. Rechazando este destino, requiere la traición de su familia, comunidad y sus valores; se entrega al enemigo –el nuevo Estado posrevolucionario, sangriento e hipócrita–, pero sin resultados. El general Rosas, jefe de las tropas que ocupan el pueblo, la acepta como parte de su propia derrota, pero la rechaza como amante. Su último intento de redimirse fracasa; es su hermano Nicolás el que hace el noble aunque inútil sacrificio, mientras Isabel se convierte en piedra, castigada por su traición, que, a la vez, como argumenta Franco, es inevitable, ya que la exclusión de las mujeres de la narrativa nacional también las excluye de la historia e impide sus posibilidades de decisión.

Tomando como punto de partida esta interpretación de la novela, aquí exploramos algunos de los aspectos marginales también representados en ella: espacios donde las relaciones de poder funcionan de manera algo diferente, subvirtiendo la dinámica de exclusión y opresión con sutileza y complejidad. Primero hablamos del burdel del pueblo, habitado por

¹ Jean Franco, *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México* (México: FCE, 1994), p. 169.

las “cuscas” y regido por el loco Juan Cariño, conocido como el señor presidente. El burdel, en su carnavalesca función como “presidencia municipal”, se convierte en el único espacio que mantiene una ética congruente en medio de la corrupción generalizada de Ixtepec. Luego nos ocupamos de identificar el poder que portan los pequeños actos cotidianos que, a manera de las “armas de los débiles” de James Scott,² ponen en cuestión la victoria de los militares sobre el pueblo y dan sentido a la idea de resistencia.

Para nuestra lectura del prostíbulo, en *Los recuerdos del porvenir* proponemos dos conceptos teóricos: las *heterotopías*, o “espacios otros”, de Michel Foucault, y las *putas honestas*, término activista usado por Martha Lamas en su análisis del trabajo sexual en México.³ A diferencia de las utopías, palabra que significa el “no lugar”, las heterotopías son espacios de diferencia dentro de las sociedades existentes. Para Foucault, la heterotopía es una especie de “contra-lugar”, donde “todos los lugares que se encuentren dentro de la cultura son simultáneamente representados, contestados e invertidos”.⁴ A menudo, tiene que ver con el castigo o la desviación: las prisiones y los manicomios, por ejemplo. Pero también son heterotopías los espacios que separan y encierran funciones “naturales” que la sociedad ve como contaminantes o peligrosas: los cementerios en el caso de la muerte o los burdeles en el de la sexualidad. En *Los recuerdos del porvenir*, la casa de las cuscas combina varias de esas funciones, resultando ser un *espacio-espejo* que refleja la hipocresía de la sociedad ixtepequeña, delineada a lo largo de la novela.

De hecho, el burdel de Garro no es aquel espacio elaborado a base de fantasías al que alude Foucault, sino una humilde casa, cuya existencia es aceptada en el pueblo como natural, igual que la cantina, el hotel o el panteón, para mencionar otros lugares con calidades heterotópicas que forman parte de la comunidad. Administrada por la Luchi, en tiempos de

² James C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (Londres y New Heaven: Yale University Press, 1985).

³ Marta Lamas, “Las putas honestas, ayer y hoy”, en Marta Lamas (Coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX* (México: FCE/CNCA, 2007), pp. 312-346.

⁴ Michel Foucault, “Des Espace Autres”, en *Foucault.info*. Véase <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>>. La traducción al español del fragmento es nuestra.

paz debe servir como espacio de relajo, de transgresión permitida, para los hombres jóvenes, en inicios de su vida sexual, o los no tan jóvenes, refugiándose de las presiones de la vida cotidiana. En la temporada de la narrativa, sin embargo, se ha convertido en un servicio más a disposición de los militares, un espacio colonizado, evidencia viva de la desgracia del pueblo. Lo interesante es que, mientras los otros habitantes de Ixtepec defieren a la ocupación y miran sus dramas desde las ventanas de sus hogares, la casa de las “cuscas” poco a poco adquiere el estatus de espacio cívico y se construye como foco de resistencia.

Tal construcción significa, de entrada, una ruptura con la tradición representativa sobre este lugar asociado con el vicio, el pecado y la noción de la trabajadora sexual como víctima de los hombres o del cruel destino, tradición ejemplificada por la *Santa* (1903) de Federico Gamboa y las diversas versiones fílmicas de dicha novela, además de muchas otras representaciones a lo largo del siglo xx. Si bien en el texto de Garro las “cuscas” no llegan a ser personajes de primer plano, sus acciones colectivas las muestran como más consistentes que los demás personajes de la historia. Conscientes del lugar marginal que ocupan a los ojos del pueblo, lo aprovechan para llevar a cabo actos clandestinos heroicos, como rescatar al sacristán don Roque de la calle donde yace herido o facilitar la huida del cura, disfrazado con la ropa de Juan Cariño.

Para protestar el asesinato de unos agraristas a manos del ejército, las “cuscas” van a la comandancia militar a exigir justicia. Esta acción, instigada por el “señor presidente”, les da pena, ya que no están autorizadas a caminar por el centro del pueblo; el salir de su casa es una transgresión reflejada en las risas y “palabras soeces” con que la gente responde a su insólita manifestación.⁵ Los soldados también se burlan de las muchachas:

—¡Ora sí! ¡Huelga de putas!

Los soldados se echaron a reír mientras Juan Cariño buscaba entre las piedras su sombrero abollado. Volvió a su casa y cerró la puerta con llave.

—Los asesinos no volverán a entrar aquí mientras no laven sus crímenes.

Las muchachas aceptaron sus palabras. Tarde en la noche, algunos

⁵ Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (México: Joaquín Mortiz, 2004), p. 87.

soldados y oficiales llamaron con grandes golpes a la puerta. La Luchi no se dignó abrirles.⁶

La congruencia moral de las habitantes del burdel les da un grado de agencia social normalmente negada en las representaciones de las trabajadoras sexuales. En este sentido, Marta Lamas, partiendo de Bourdieu, muestra cómo los términos comúnmente utilizados para hablar del trabajo sexual son en sí una forma de violencia simbólica, ya que identifican a la prostitución con la persona de la prostituta, invisibilizando las relaciones de poder entre trabajadoras y clientes y clasificándola no como oficio, sino como una categoría de mujer inferior a las novias y esposas, aceptadas como tal por la sociedad —aunque éstas, por cualquier acto de transgresión, también pueden recibir el calificativo de “puta”, sin estar involucradas en el comercio sexual.⁷ Por ello, la denigración de las prostitutas viene de la denigración de la mujer en general, en la sociedad patriarcal.

En cambio, al retomar la palabra “puta” como punto de partida de un esfuerzo activista en que las sexoservidoras son protagonistas de una lucha por los derechos humanos y civiles, las “putas honestas” rechazan su estatus como sub-ciudadanas. De manera parecida, Elena Garro utiliza palabras como “puta” y “cusca” para subrayar la calidad ética de estos personajes; al ser ninguneadas por su condición de sexoservidoras, sujetas a reglas distintas, insultos y denigración, también poseen capacidad de organización y una integridad personal que ejercitan a través del uso o retiro de sus servicios, en respuesta a los actos de injusticia. Sus armas son las “armas de los débiles”, estudiadas por Scott en relación a otras poblaciones subyugadas; sus discursos parten de los “discursos ocultos”, también estudiados por Scott,⁸ que se vuelven discursos públicos, no sólo en la fallida marcha ya mencionada, sino en otros encuentros con el poder. Son, hasta cierto punto, la conciencia subalterna del pueblo, aunque no logran impedir la derrota de éste y la desintegración de su tejido social.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ Lamas, “Las putas honestas”, en Lamas, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, pp. 313-315.

⁸ James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos* (México: ERA, 2000).

Como indica todo lo anterior, hay en *Los recuerdos del porvenir* una íntima relación entre el poder, la resistencia y el lenguaje. La figura que encarna esta relación es Juan Cariño y lo hace desde su singular locura: una especie de lucidez mediante la cual “quebranta las reglas impuestas por los militares al pueblo, sale a la calle [...], protesta, denuncia”.⁹ Él se dedica a cuidar al pueblo de las palabras peligrosas, porque, en ese mundo invadido por el miedo, las palabras han perdido su fuerza vital; los significados se han extraviado; quienes las utilizan las han convertido en peligrosas, al servicio de un poder que las obliga a avalar actos sanguinarios. Por eso, Cariño busca palabras como *ahorcar* o *torturar* para reducirlas a letras y guardarlas en el diccionario, petrificarlas, para que no hagan daño: “Su misión secreta era pasearse por mis calles y levantar las palabras malignas pronunciadas en el día. Una por una las cogía con disimulo y las guardaba debajo de su sombrero de copa. [...]. Algunos días su cosecha era tan grande que las palabras no cabían debajo de su sombrero y se veía obligado a salir varias veces a la calle antes de terminar su limpieza.”¹⁰ La locura del personaje es un discurso de resistencia, cuyo poder está sustentado en la imaginación, única vía para obtener la libertad anhelada. También es esa locura la que convierte a Cariño en el único capaz de reconocer la condición humana de las “cuscas”, de celebrar su existencia y devolverle la dignidad a su oficio a la hora de morir:

El día que mataron a la Pipila de un navajazo, Juan Cariño organizó las exequias con gran pompa y presidió el entierro que tuvo música y cohetes. Atrás del féretro azul iban las muchachas con las caras pintadas, las faldas cortas de color violeta, los tacones torcidos y las medias negras. Todos los oficios son igualmente generosos, declaró el señor presidente al borde de la fosa abierta. Volvió el cortejo y la casa se cerró los nueve días que duraron los rezos. Juan Cariño le guardó luto un año entero.¹¹

⁹ Margarita León Vega, “La realidad está en otra parte: el surrealismo en la obra de Elena Garro”, en Luzelena Gutiérrez de Velasco y Gloria G. Prado (Eds.), *Elena Garro. Recuerdo y porvenir de una escritura* (México: CNCA/FONCA, 2006), p. 34.

¹⁰ Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 61.

¹¹ *Ibid.*, p.51.

En el burdel del loco y de las putas honestas, la solidaridad y la fraternidad emergen como los únicos valores capaces de enfrentar las consecuencias de la otra locura recreada en la novela: la que comparten el general Rosas y sus hombres con Rodolfo Goríbar y sus pistoleros, una locura de sangre, violencia y muerte.

En medio del ambiente opresivo y asfixiante que provoca la llegada del general Rosas y su grupo de “militares extranjeros y taciturnos”,¹² se recrea en la novela una serie de actos que sirven para enfrentar subrepticamente al poder. Se trata de pequeños actos, como mover de su lugar una máquina de coser, marcar las prendas con las iniciales del nombre de los hijos, clavar con ira la aguja en el bordado, espiar detrás de los visillos, husmear por los balcones del Hotel Jardín, consultar en el diccionario el significado de la palabra “¡Ellos!”, decirle a la señora de la casa “No hay bizcochos”, lanzar “ayes prolongados” que desgarran la noche, sacar una armónica del bolsillo, bailar, hacer teatro, reírse, vender aguas frescas y tacos olorosos a cilantro, comer jícamas y cacahuates, encender un cigarro, decir un refrán, batir unas claras de huevo, guardar silencio, dar un ramo de rosas y jazmines, ofrecer un ramito de oliva, organizar una fiesta, poner sobre unas manos un manojo de banderitas mexicanas, comer antojitos o gritar “¡Falto yo!” Son actos cotidianos, de una aparente insignificancia, que se producen en la novela como resultado de esa *obstinada voluntad* a la que “Foucault le otorga el nombre de *resistencia*”.¹³

Desde que el general Rosas y sus hombres llegaron a poner orden –nos dice la voz narradora– el miedo invadió al pueblo. Ese miedo inicial no desaparece nunca, pero se va entrelazando a una serie de prácticas sutiles, que, juntas, conforman una oposición al poder de Rosas. Por ejemplo, un acto criminal produce la siguiente escena: “las criadas llevaron la noticia: en el manglar de las trancas de Cocula había cinco hombres colgados y entre ellos estaba Ignacio, el hermano de Agustina la panadera. La mujer andaba gestionando que le permitieran bajar el cuerpo de su hermano y todos nos habíamos quedado sin bizcochos”.¹⁴ Más adelante, cuando doña Lola Goríbar se sienta a desayunar,

¹² *Ibid.*, p. 14.

¹³ María Inés García Canal, “Poder, violencia y palabra”, en *Tramas* (México, UAM-X, 2006), núm. 25, p. 117.

¹⁴ Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 82.

las criadas le dicen: “No hay bizcochos, señora”.¹⁵ “Ya lo sé, tenemos que pagar justos por pecadores”, contesta ella mientras se bebe “el chocolate a sorbitos”.¹⁶ El impacto de este hecho tiene que ver con quién es doña Lola: esta mujer, que padece “una gordura monstruosa” y pasa la vida acumulando ilícitos “centenarios de oro”,¹⁷ es la madre de Rodolfo Goribar, quien, apoyado por Francisco Rosas, y “ayudado por sus pistoleros traídos de Tabasco, movía las mojoneras que limitaban sus haciendas [...], ganaba peones, chozas y tierras gratuitas”,¹⁸ había matado a Ignacio y los suyos, y todo el pueblo lo sabe. Por eso, el “No hay bizcochos, señora” adquiere la fuerza de una denuncia.

Los desplantes de poder del general Rosas van volviendo el ambiente cada vez más opresivo. Sin embargo, la oposición a ese poder no es la confrontación abierta, sino actitudes inesperadas como la risa o la alegría. Cabe mencionar que Garro, además de escribir novelas, cuentos y guiones para cine, también fue autora de obras de teatro, detalle que explicaría por qué, en la novela, hacer teatro se convierte en otra de las vías utilizadas para demostrar la capacidad de resistencia frente al poder militar: “De pronto, Isabel se detuvo. —¡Hagamos teatro! —dijo, acordándose de las palabras de Hurtado. Éste la miró con entusiasmo. —Sí, ¡hagamos teatro! Y sin atender a las llamadas de los mayores, el joven se lanzó al jardín seguido de Nicolás”.¹⁹ Regresa con un libro, el cual “Isabel leía por encima de su hombro. —Aquí está el teatro. —¡Lee en voz alta! —pidió Nicolás. —¡Sí! ¡Sí! —aprobaron los otros. Felipe Hurtado se echó a reír y empezó la lectura de una obra”.²⁰ Aquí, el hacer teatro y leer en voz alta contienen la misma intención que los pequeños actos subversivos realizados por Dorotea, la más anciana del pueblo, cuando los militares invaden su casa:

La puerta de Dorotea se abrió y ésta salió a la calle precipitada.

—¡General!... ¡General!...

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

²⁰ *Ibid.*, p. 107.

Corona se volvió al llamado.

—¡Sus flores, general! Y Dorotea sin alientos por la carrera le tendió el ramillete de rosas y jazmines que había olvidado sobre su silla de tule.

El militar enrojeció y cogió las flores.

—Muchas gracias, señorita.

Y se alejó sin atreverse a arrojar el ramo. Se sentía observado por la anciana que en la mitad de la calle, inmóvil, sonriente, lo veía alejarse.

En Ixtepec se comentó con regocijo: “Dorotea floreció a Corona como a un Niño Dios”.²¹

Otro ramo servirá como parte de la estrategia utilizada por el grupo de vecinos para distraer a los militares y lograr que escapen el padre Beltrán y el sacristán: diciendo que “¡vinimos a ofrecerle un ramito de oliva!”, proponen las paces al general Rosas, a la vez que ofrecen organizar una fiesta en su honor.²² La fiesta y la conspiración fracasan, pero lo importante en los actos de resistencia es su realización, porque forman parte de “procesos de largo plazo [...] que se podrían sintetizar como formas de incrementar la incertidumbre de quienes ejercen el poder ampliando la capacidad de movimiento de quienes ocupan las posiciones subordinadas”.²³ Esa incertidumbre logra incrementarse hacia el final de la novela con dos eventos cruciales, ambos asociados a la muerte de los hermanos Moncada. El primero se produce cuando el general, fingiendo no saber que han dejado escapar a Nicolás Moncada, pregunta “¿No falta nadie, verdad?” Desde el “caminillo del cementerio” se oyó la voz de Nicolás diciendo: “¡Falto yo!” El general hizo un “gesto vago” y le dio la espalda mientras escuchaba la descarga, nos dirá el narrador.²⁴ El segundo evento es el que cierra la novela: Isabel se da cuenta que el general la ha traicionado y que su hermano ha muerto:

“Mató a Nicolás, me engañó...” [...]. Su voz sacudió la colina y llegó hasta las puertas de Ixtepec. De sus ojos salieron rayos y una tempestad de rizos negros le cubrió el cuerpo y se levantó un remolino de polvo que volvió

²¹ *Ibid.*, p. 181.

²² *Ibid.*, pp. 192-193.

²³ Pilar Calveiro, “El uso del tiempo como forma de la resistencia”, en *Revista Internacional de Filosofía Política* (México: UAM, 2003), núm. 22, p. 93.

²⁴ Garro, *Los recuerdos del porvenir*, p. 286.

invisible la mata de pelo. En su carrera para encontrar a su amante, Isabel Moncada se perdió. Después de mucho buscarla, Gregoria la halló tirada muy abajo, convertida en una piedra.²⁵

Ninguno de los pequeños actos realizados por los habitantes de Ixtepec logra transformar la violencia que los rodea, pero la suma de todos ellos, concebidos aquí como estrategias de resistencia, convierten al general Rosas en la sombra de lo que fue: “algo se había roto [...]. Francisco Rosas dejó de ser lo que había sido; borracho y sin afeitarse, ya no buscaba a nadie. Una tarde se fue en un tren militar con sus soldados y sus ayudantes y nunca más supimos de él.”²⁶ En ese mínimo e insignificante triunfo de ver al general Rosas convertido en un ser patético que ya no buscaba a nadie porque a nadie le importaba, se erige el poder de los pequeños actos en *Los recuerdos del porvenir*.

²⁵ *Ibid.*, p. 291.

²⁶ *Ibid.*, p. 292.

Susana Ynés González Sawczuk

La experiencia muda de la infancia en *Memoria por correspondencia* de Emma Reyes

En abril de 2012, se publica *Memoria por correspondencia*,¹ de Emma Reyes (Bogotá, Colombia, 1919-Burdeos, Francia, 2003), artista plástica que hizo su carrera en Europa. Son veintitrés cartas, escritas entre 1969 y 1997, dirigidas a su querido amigo Germán Arciniegas; textos breves que superan el registro íntimo de la correspondencia individual, de un *sí mismo* amarrado a una autorreflexión muchas veces tediosa; y al contrario, atrapan, difuminando sentidos de una época. Más allá de cierta confesión afectiva, son relatos de la infancia que, como cifra de una génesis dolorosa, nos invitan a sumergirnos en los procedimientos de la mediación del lenguaje, en el padecer en la palabra ante el intento por asir y dar cuenta de la aficción. Dos aspectos pueden delimitar una primera apreciación. Uno atiende a la modalidad de escritura: las cartas que, con registros de una novela de formación, sostienen en el relato una temporalidad progresiva; y más: ante la ausencia de las respuestas del interlocutor, se hace misteriosa y extraña aquella dimensión unidireccional que puede sellar con tanta fidelidad los dos extremos de las misivas, porque no hay hiatos, ni vacíos en el relato, sino susurros de una profunda confesión que parece no necesitar su confirmación. Quien escribe, y por ende, su destinatario, quien lee, lo hace en un presente suspendido, que diluye también el espacio: las distancias de continentes se pierden y la palabra presentifica la amistad. Y en ese artificio, se replican significantes e imágenes de una vivencia dolorosa y de inmenso abandono, que enmarca los tiempos de la infancia de la narradora. Así, se refuerza un pacto de lectura: alguien da cuenta, tal vez de cierta promesa atesorada hace

¹ Emma Reyes, *Memoria por correspondencia* (Bogotá: Laguna libros/Fundación Arte Vivo Otero Herrera, 2012).

tiempo —la autora tiene 50 años en la primera misiva— y se dispone, ante un amigo, a cumplirla y saldar en la escritura los momentos decisivos de cualquier tiempo humano: la niñez y adolescencia. En las breves cartas, se abren tensiones que estructuran una historia de vida signada por la pobreza y la falta de afecto en su Colombia natal; el encierro en sus años de niña y adolescencia en el convento, típico modelo de internados de época que definen espacios de control y disciplina, siempre sesgados por la lógica de la productividad; la displicencia y desidia que tiene, ante los niños, una sociedad parroquial, hipócrita y pacata que los maltrata, los esconde y esclaviza; la corrupción y la doble moral de una burguesía política; y no otra cosa que el prejuicio y la falta de oportunidades de la mujer, en esos tiempos. En fin, se condensan sentidos en una trama que podríamos denominar binaria, contraste de variantes opuestas que sobredeterminan una modalidad para significar experiencias demasiado adversas y tan distantes de una subjetividad que no deja de auscultarse y medirse en esos tramos de la vida; que transita como una viajera obsesiva por encontrar las cifras de su existencia.

El otro aspecto, más sorprendente, abre una reflexión sobre la construcción del yo narrativo que emerge, desplazado en el tiempo y por la escritura, para dislocarse y pasar de sujeto de la enunciación a testigo; y entrecorta su monólogo interior e interpela tanto a un escucha como a sí misma; se cuestiona y desconfía del lenguaje, demasiado movedizo para una narradora nada impertinente. Parto de este camino de lectura que atraviesa como principio axial el calvario del relato y me refiero a la inmersión, siempre esquiva, que provocan escrituras privadas dolorosas, que, en este caso, como ejercicios de memoria vuelven a traer la relación infancia/experiencia, para lo cual parto de las reflexiones de Giorgio Agamben, en *Infancia e historia*,² sobre la *experiencia muda* de la infancia como experiencia originaria, aferrada al aprendizaje de un padecer, y la imaginación como *médium*, por excelencia, del conocimiento.

LA EXPERIENCIA MUDA DE LA INFANCIA

Conocemos por Benjamín la inmensa soledad que provocan las experiencias traumáticas, ante la imposibilidad de compartirlas, de traducir esa

² Giorgio Agamben, *Infancia e historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001).

incapacidad –en tránsito incomprensible– en un conocimiento que, como blindaje individual, nos cobije en nuestros semejantes. Quizás sea ésta la razón por la cual Emma Reyes necesitó pasar los cincuenta años de vida para decidir capturar, en la escritura, su padecer, transformarlo en relato que se pueda comprender y, así, compartir. Sólo algunos tramos de las primeras misivas son suficientes para situarnos en una infancia miserable. Siendo muy niña, comparte, con su hermana Helena, el encierro en una casucha, en Bogotá, con una temerosa, Srita. María, de “enorme mata de pelo negro”,³ y un niño: “el piojo”. Y necesitó pocos párrafos para impactar al lector, en una escena que, sin golpes bajos, cifra toda su experiencia de formación: el abandono como destino inexorable. Así, a partir del “*piojo*”, Eduardo, parecería que intercambiado por dinero, se suman las ausencias con otro posible hermanito –dejado en la puerta de cualquier convento–, castigo que, sin ninguna piedad, les llegaría a ambas, a Emma y a su hermana, perdidas en una estación de trenes de un pueblo cuyo nombre no pueden recordar. Y es en la elección de ese acontecimiento, como frontera y punto de partida de una vida, que asistimos, como una epifanía, a la pura experiencia originaria que, al decir de Agamben, “lejos de ser algo subjetivo, [...], antes del lenguaje: [es] una *experiencia muda* [...], una infancia del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debe señalar”.⁴ Prueba que se fija como impronta de una vivencia traumática donde los ecos no tienen lugar y el silencio, la ausencia de palabras para significar, se impone. Así, la infancia es el espacio de reconocimiento del lector y no otra cosa que soledad invade a la narradora, quien, como presagio ante la escena del abandono del “piojo”, nos aclara que “en ese momento [...] nació entre Helena y yo una especie de pacto secreto y profundo; un sentimiento inconsciente de que éramos solas y que sólo nos pertenecíamos la una a la otra”.⁵ Y es esa la fuerza en el relato, que parece sólo sostenida por la tenacidad de quien busca, en soledad, en la minucia y en los detalles, recuperar esos hechos innombrables, despojados de sentencias, a partir de la voz entrecortada de una niña. Y en esos hechos, estaría cifrada

³ Reyes, *Memoria por correspondencia*, p. 18.

⁴ Agamben, *Infancia e historia*, p. 64.

⁵ Reyes, *Memoria por correspondencia*, p. 57.

toda su infancia; son como mojonos en el relato, tan contundentes y definitivos como despojados de cualquier mediación inteligible. En los tres episodios de abandono, asistimos a “un aprender únicamente a través y después de un padecer [*páthei*], que excluye toda posibilidad de prever; es decir, de conocer algo con certeza [*máthos*]”,⁶ como tramo doloroso. La clave está en la fuerza de la *infancia muda* porque es la niña Emma quien nos habla; por eso, hay cierto encantamiento del lector, que confía y da crédito a la memoria de cada misiva, aunque esa narradora, que nos encanta, en los momentos más angustiosos de sus vivencias, se desdobra temerosa porque duda y apela a su interlocutor, padece y requiere su aprobación para seguir. Nada más conmovedor que acompañar ese movimiento del lenguaje que agoniza por no encontrar la certeza, en la palabra. Y entonces, ese aprendizaje, esa materia de conocimiento (*máthos*) que, como tal, puede transformarse en experiencias compartibles, se hace insegura, repito, en particular, en los momentos más decisivos y angustiosos de su vida, provocando, al contrario de lo esperado, un efecto de realidad que sella más el pacto de lectura, tal vez, por espejarnos en esa agonía.

Así, se intercalan registros entre un auténtico sujeto de la experiencia pura (*páthei*) de esa niña, Emma, “Nené, bizca y feíta”, como se recuerda en los relatos ajenos, que sólo puede hacer experiencia sin tenerla, es decir, sin asirla, sin comprenderla, pasando a esta narradora, sujeto del conocimiento, que, condenado a la pérdida de la experiencia, sólo puede transmitirla y hasta mostrarse en su inseguridad, como se expresa en el relato del segundo abandono del llamado “Niño, José sin sal”, en la carta 8, que representa otro de los momentos de clímax. En breves páginas, se asiste a esos desdoblamientos de la voz narrativa. Al comienzo, sin intuir lo peor, la niña acepta su desdicha con estoicismo y nos informa: “sólo una cosa nueva se produjo en nuestra vida y es que la Srita. María tomó la costumbre de pegarnos y [...] decidió que no importaba cuál había cometido la falta, ella nos pegaba a las dos”.⁷ Y esa niña que, desconociendo lo que iba a ocurrir, será testigo del abandono de quien más ama; ante la impotencia, cierra el episodio con la lucidez

⁶ Agamben, *Infancia e historia*, p. 17.

⁷ Reyes, *Memoria por correspondencia*, p. 59.

que brinda el monólogo interior. Incluso, antes de informarnos que se quedó muda por tres días, y así lo recuerda, “creo que en ese momento aprendí de un solo golpe lo que es injusticia y que un niño de cuatro años puede sentir el deseo de no querer vivir más y ambicionar ser devorado por las entrañas de la tierra. Ese día quedará sin duda como el más cruel de mi existencia”.⁸ Parecería que acompañamos, en la misma lectura, una escritura cuyo *telos* no es otro que alcanzar y, por ende, transmitir en el lenguaje, una comprensión, un volver a traer lo que no se podía nombrar, por padecerlo sin entenderlo. Y aunque resulte extraño, no quedar preso en esa ambigüedad: los lectores se dejan llevar por la narradora, en ese viaje hacia la infancia, y se instituye, siguiendo a Agamben, aquel entramado misterioso que enlaza la *infancia* con el *lenguaje* y la *verdad*, porque “infancia y lenguaje parecen así remitirse mutuamente a un círculo donde la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje, el origen de la infancia. Pero tal vez sea en ese círculo donde debemos buscar el lugar de la experiencia”.⁹ Y a pesar de haber logrado significar esa experiencia traumática, la narradora sale del soliloquio y se remite a su interlocutor; necesita el amparo de un escucha; y así lo expresa en su conmovedora despedida de esta breve carta: “sumercé, estoy triste porque esta carta no me salió como yo hubiera querido, pero no me siento capaz de repetirla. Besos para toda la familia y no me olviden. Emma. París, Octubre/69”.¹⁰ La dificultad se muestra en esos intercambios; la experiencia queda bloqueada ante el lenguaje; por eso, titubea ante la escritura de una de las misivas, si bien más duras, también más claras y precisas, y reflexiona como sujeto del conocimiento, como si la narradora niña se hubiese extraviado. En síntesis, toma distancia; incluso, parecería que cobra conciencia, en el mismo relato, de haber llegado a la experiencia en estado puro, al límite del lenguaje como origen de la infancia, que es el misterio, sabiendo que sólo se sale por el conjuro de la palabra, porque “así como la infancia destina el lenguaje a la verdad, así el lenguaje constituye la verdad como destino de la ex-

⁸ *Ibid.*, p. 62.

⁹ Agamben, *Infancia e historia*, p. 66.

¹⁰ Reyes, *Memoria por correspondencia*, p. 62.

perencia”.¹¹ Y como duda de haber restituido su verdad, nos coloca, siguiendo al filósofo, ante esa escisión que se da en la infancia entre lengua (lo semiótico) y discurso (lo semántico), reflexiones recuperadas a partir de los aportes de Benveniste, separación que define e instituye al lenguaje adulto.¹² La narradora, queriendo transmitir la experiencia de aquella niña que fue, siente que quedó atrapada en el discurso. Emma se angustia y se despide, hasta excusándose; es un ser histórico; no se reconoce en ese intento por transmitir una comprensión, aunque repita el efecto que provoca sea, precisamente, lo contrario. Lo que la paraliza es la puesta al día del balance de *su* vida; tal vez desconoce que encontró *su* verdad, con *su* libro. Ahora bien, si el procedimiento de apelación a un escucha refuerza el diálogo como marca de la modalidad epistolar, por eso también lo encontramos en otras misivas, más animadas, igual resulta imperiosa la necesidad de mostrar ese *plus*, de constatar que alguien espera la continuidad del relato, de interpelar su atención y así buscar su aprobación. Aunque en esos tramos se llega al nodo de esa soledad y al silencio, ante el desconcierto y dolor de una niña por semejante desprotección, que produce el abandono y el maltrato que la espera, también hay otro trabajo con la escritura y la fantasía se impone –de nuevo cobra fuerza *la infancia muda*– y también la ironía, y hasta el temple, la serenidad, de quien tiene la capacidad de desdoblarse y salir del padecer y dejarse llevar por el lenguaje. Por eso, no hay angustia, no es un relato que asfixie, no ahoga al lector ni lo desespera con hechos escabrosos. Sí lo sumerge en alguna turbulencia, pero lo rescata con humor y cierta inocente malicia. Incluso, aunque algunas convenciones quedan claras de entrada, como lo hace en la primera misiva, donde prepara al lector para lo que debe atenerse, y condensa su existencia en la precisa definición de quien reconoce su vida de privación, porque “en esos medios uno nace sabiendo lo que quiere decir hambre, frío y muerte”.¹³ Interesante manifestación de quien, sin tener oficio en la escritura, demuestra que sí cumple, a cabalidad, con el reconocimiento

¹¹ Agamben, *Infancia e historia*, p. 71.

¹² *Ibid.*, pp. 70-76.

¹³ Reyes, *Memoria por correspondencia*, p. 21.

de ser *una fabuladora incomparable*.¹⁴ A pesar de esa sentencia en la primera carta, que bien podría ser el epígrafe de una de las puertas del infierno, no se esperan relatos que linden con la obscenidad; al contrario, es una invitación a escuchar, se podría pensar, al lenguaje en estado puro, es decir, “como el lugar donde la experiencia debe volverse verdad”.¹⁵ Y esa verdad adquiere contundencia ante el recuerdo del tercer episodio de abandono, cuyas víctimas serán Emma y Helena, en la carta número 10. En la misma, la fidelidad que da el tránsito de experiencias angustiosas se resuelve en los detalles, en la descripción de los lugares y personas,¹⁶ como si el tiempo se hubiese congelado y el dolor fijara la experiencia en la voz de la niña. Incluso, esa veracidad se refuerza hasta en la angustia por la pérdida de una palabra, en el olvido de ambas hermanas –todavía incomprendible para Emma, a pesar del paso del tiempo– del nombre del pueblo, donde estaba la estación de trenes, donde no las esperaron y las dejaron abandonadas.¹⁷ Y, otra vez, se replica *la infancia muda*. Para significar la aflicción, se necesitaron más de cinco referencias al silencio, en estas breves páginas para capturar la experiencia. Así nos relata las peripecias de ese infortunio: “como cuando abandonamos al Niño, me quedé muda”; “nuestro llanto se volvió mudo”; “nosotras seguíamos mudas”; “nosotras seguíamos sin hablar”; “ninguna de las dos hablaba”.¹⁸ Pero sí pudo hablar y pasar el umbral y *salir al mundo*.

Finalmente, texto que nos deslumbra, más que por la extraordinaria templanza de haber logrado sortear la desesperanza y cimentar una existencia por adentrarnos en recorridos tan sinuosos sin perder la ternura, el humor y la maravillosa pulsión de vida.

¹⁴ Véase la contratapa de Arciniegas en el libro.

¹⁵ Agamben, *Infancia e historia*, p. 70.

¹⁶ Interesante salto temporal en el relato de quien recupera el presente suspendido, que facilitan las epístolas, y se remite directamente a su interlocutor, con la siguiente reflexión: “a ti te parecerá extraño que yo pueda contarte con detalle y con tanta precisión los acontecimientos de esa época tan lejana. Yo pienso como tú que un niño de cinco años que lleva una vida normal no podría reproducir con esa fidelidad su infancia. Nosotras, tanto Helena como yo, la recordamos como si fuera hoy y la razón no te la puedo explicar. Nada se nos escapaba, ni los gestos, ni las palabras, ni los ruidos, ni los colores, todo era ya claro para nosotras.” Reyes, *Memoria por correspondencia*, p. 74.

¹⁷ La narradora vuelve a interrumpir su descripción y demuestra su desconcierto ante el olvido: “es curioso que ninguna de las dos se acuerda del nombre del pueblo donde se tomaba el tren. Recordamos la estación, el hotel y la iglesia, pero ninguna calle”. *Ibid.*, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 72-78.

Wilton Barroso Filho

Lectores y escritores: un estudio sobre las relaciones intelectuales entre Carlos Fuentes y Milan Kundera

La centralidad de Broch en esta discusión sólo queda más evidente si observamos sus influencias no solamente en Kundera. Proponemos traer a escena otro autor de mundo distinto, tanto de Broch como de Kundera. A esa problemática hacemos juntar al escritor mexicano Carlos Fuentes. Ambos, Kundera y Fuentes, son autores de la periferia de la escena cultural del mundo moderno, que siempre consideró a Europa Occidental como centro de un eje global. Las referencias mutuas de estos autores nos facilitan el trabajo, porque ambos asumen la marca dejada por Broch, que, en cierta medida, ya que es austríaco, es periférico:

De repente, vi mi Europa Central en el vecindario inesperado de América Latina; dos orillas del Occidente situadas en extremidades opuestas; dos tierras descuidadas, despreciadas, abandonadas, dos tierras parias; y las dos partes del mundo más profundamente marcadas por la experiencia del barroco.

Milan Kundera¹

Nosotros, latinoamericanos, tenemos plenas condiciones de hablar de imperialismos, de invasiones, de David y Goliat. Podíamos defender, con la ley en una de las manos y la historia en la otra, el principio de la no-intervención.

Carlos Fuentes

El siglo xx fue marcado por una serie de conflictos que influenciaron la producción literaria en los más diferentes locales del planeta. En la ex-

¹ La referencia al barroco dice respecto a la experiencia de la colonización en América Latina. El arte barroco llega a América Latina por las manos del colonizador y en Praga ella llega cuando la ciudad era palco de una Contra-Reforma sangrienta, que la hizo ser llamada de “la ciudad del mal”.

plosión de esos acontecimientos, en el año extremadamente emblemático de 1968, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes desembarcaron en Praga, capital de la entonces Checoslovaquia. Allí vinieron por fuerza de una invitación de la Unión de los Escritores checos, con la misión de participar de la ceremonia de entrega del premio anual de escritor checo del año, concedido a un entonces joven y prometedor romancista: Milan Kundera.²

El encuentro de los latinoamericanos con el escritor checo hizo nacer una sólida amistad, especialmente entre Fuentes y Kundera. Amparados por la comprensión de ser “el romance la arena donde todos los lenguajes pueden marcar encuentro”, el fértil y caluroso diálogo establecido entre los dos autores, a partir del fatídico año del 68 en Praga, es significativo cuando se piensa la literatura en la relación con las cuestiones que envuelven al hombre, la frontera y la nacionalidad, en sus representaciones de convivencia en el mundo.

Es en ese sentido que va, además de la cordialidad entre los amigos, la similitud de los discursos empleados tanto por Fuentes como por Kundera en el ámbito de esos diálogos y que nos llevan a dos cuestiones reflexivas aquí consideradas primordiales: la primera dice respecto a la conciencia paradójica del distanciamiento y de la proximidad de los dos autores, porque si por un lado la Ciudad de México y Praga, entonces geográficamente situados en extremidades opuestas, presentan aspectos culturales históricos y lingüísticos propios, por otro lado, como quieren decir las dos citas iniciales, las distancias se acortan cuando se piensa en la situación histórica de los dos países en un contexto global. De esta forma, y en esa condición, es que nos proponemos pensar en el año de 1968.

Dentro de este raciocinio, a pesar de que por razones diversas, la represión a la Primavera de Praga y la violencia en octubre del mismo año en la masacre de Tlatelolco en México (1968) nos muestran que tanto la nación de Fuentes como la de Kundera, mismas que, por veces *sonámbulos*, lu-

² El premio fue concedido por cuenta del libro *A brincadeira*, primer romance de Milan Kundera, publicado en 1967, y retirado de circulación después de la invasión rusa a Checoslovaquia.

chaban contra las mismas fuerzas: las fuerzas opresoras de los grandes poderes constituidos.³

Innegablemente, el imaginario “puente plateado”, relacionando estos dos distantes países, México de un lado y la república Checoslovaca del otro, se hizo notar, a través del debate literario emprendido por los dos autores, por medio del cual es posible observar la comprensión según la cual existe un mundo hecho pedazos por los poderes bélicos, fundados en principios particulares que se pretenden universales, como ya había mostrado el profesor Broch, y de cierta forma: “en el mundo moderno abandonado por la filosofía, fraccionada por centenas de especializaciones científicas, el romance nos resta como el último observatorio de donde se puede abrazar la vida humana como un todo”.

La conjunción del pensamiento de Fuentes y Kundera fue probablemente la que llevó a aquél a afirmar que los dos polos más urgentes de la narrativa contemporánea se encontraban en América Latina y en Europa Central.

La aproximación entre los escritores generó un debate acerca del romance, además de evidenciar una preocupación por el destino del romance en una sociedad que contraría, bajo todos los aspectos, las premisas del arte, como bien dice Kundera sobre la discusión acerca de una posible muerte del romance: “El romance no está amenazado por el agotamiento, sino por el estado ideológico del mundo contemporáneo. Nada hay de más opuesto al espíritu del romance, profundamente relacionado a la descubierta de la relatividad del mundo, de lo que la mentalidad totalitaria, dedicada a la implantación de una verdad única”. Fue esa aproximación la que nos hizo percibir cómo la actividad y la comprensión literaria sobre la creación romanesca pudieron aproximar a dos autores de continentes y realidades tan distantes geográficamente y tan distintas culturalmente.

³ Hay quien critique la propuesta de Fuentes como la junción del año de 68 en Francia, en Praga y en México, ya que aquello que impulsó el año de 68 en los diversos lugares del mundo tuvo motivaciones e intenciones diferenciadas. Con todo, creemos que Fuentes no estuviese preocupado con los motivos que llevaron a las revoluciones; él retoma el año de 68 como marco histórico de reacciones de las naciones o de los individuos frente a los poderes constituidos, sea contra el imperialismo norteamericano en México, sea para oponerse al comunismo stalinista totalitario en Praga, sea contra las dictaduras militares del Brasil, de Chile y Argentina, sea por las reivindicaciones laborales en mayo en Francia. Lo que Fuentes se propone sobre todo es procurar pensar la literatura en ese contexto y para más allá de él.

La segunda cuestión que creemos importante para la discusión se refiere a la visión de Fuentes sobre la obra de Kundera o, mejor, cómo esa visión trae al centro de la escena una aguda percepción latinoamericana de uno de los significados de la obra kunderiana: la evidencia de la dimensión nefasta del idilio soviético-socialista, que se contrapone a la percepción lúdica y a la recepción poco ortodoxa vividas desde el siglo XIX por las izquierdas latinoamericanas.

Para dar cuenta de esa discusión, en el sentido de traerla al centro del debate, ya que una tentativa de responderla o concluirla sería, en nuestra concepción, inviable, puesto que se trata de una discusión aún en marcha, es importante retornar al año de 1968, del modo como lo hizo el propio Fuentes en dos de sus libros: *Geografía del Romance* y *En 68, París, Praga y México*. En ellos, especialmente en el segundo, el escritor mexicano hace una relectura del año de 68, como si dijese que dada su importancia en el contexto del siglo XX, para continuar nuestra historia, es preciso visitar ese año, es preciso conocerlo, es preciso pensar sobre él, a partir de él y para después de él. Es preciso buscar, sobretodo, “una cierta visión del romance como un elemento indispensable, no sacrificable, de la civilización que podemos poseer juntos, un checo y un mexicano”: “una forma de decir las cosas que de otra manera no podrían ser dichas.”

Para Fuentes, el año de 68 hace parte y refleja una “historia en conclusión”: la historia de mundos divididos: “verticalmente, entre el bloque capitalista occidental y el bloque comunista oriental”; y “horizontalmente, entre naciones desarrolladas y naciones en desarrollo”. Si el año de 68 es visto como un reflejo de las tensiones de la historia del tumultuado y “breve siglo XX”, como lo definió Hobsbawm,⁴ lo que hoy somos económicamente, políticamente y culturalmente, en gran parte es resultado de la quiebra y de la permanencia,⁵ de los poderes constituidos que así dividieron el mundo y los cuales tuvieron sus premisas cuestionadas con tamaño vigor en el año de 68, lo que de sobremanera refuerza las críticas emitidas por

⁴ Es interesante destacar que de acuerdo con este historiador el movimiento del 68 tomó la proporción que tomó porque en aquel momento el mundo, a pesar de aún no nombrado, ya era de cierta forma globalizado.

⁵ Sobre la quiebra, nos referimos al proyecto comunista soviético; la permanencia dice respecto a las fuerzas del capitalismo.

Broch muchos años antes en *Os Sonámbulos*, porque si, en Praga, las reacciones estudiantiles afectaron al poder soviético, instaurando un proceso histórico irreversible, que culminaría en 1989 con la caída aparentemente inesperada del muro de Berlín, eso significa la ruptura de la última frontera rumbo a la expansión del capital en escala global. Por otro lado, política y geográficamente hablando, en México, la reacción de los estudiantes frente al imperialismo norteamericano y a la dictadura, mal éste que asolaba toda América Latina, inicia otro proceso histórico, que, en la época, fortalece la discusión sobre la necesidad del establecimiento de democracias, que a lo largo de los años emergieron en los países sudamericanos, hasta alcanzar casi la totalidad de las Américas Centrales y del Sur.

Como dice Fuentes, los reflejos de 68 son los reflejos de políticas tontas de poderes tambaleantes, los cuales tuvieron apenas una derrota aparente, que somos capaces de percibir y evaluar mejor muchos años después. Pero, como destacó el escritor mexicano, lo correcto es analizar ese hecho pasado, para descubrir lo que no conseguimos conquistar en aquel momento o, aún más importante, para proceder a un esfuerzo de comprensión de aquello que nos habla nuestro presente. Probablemente, resida ahí el significado epistemológico de la conmemoración de estos 40 años. Nuestra reflexión hermenéutica no nos puede permitir de forma alguna que tal celebración represente, o dé la sensación de, victorias particulares.

Al retornar 40 años después a aquel encuentro en Praga, Fuentes se esfuerza por mostrarnos las condiciones generadas por el distanciamiento en el tiempo, que sirve para pensar el romance en el contexto de las revoluciones de 68, en el territorio de las dos naciones: México y Checoslovaquia. La gran importancia de ese retorno se fija en la constatación del autor de que América Latina se llevó más de tres décadas para percibir lo que *El arte del romance* ya profesaba en 68, en los propósitos de Milan Kundera: *le totalitarisme c'est un idylle*.

Dada la importancia de esa palabra en el conjunto de su obra, el propio Milan Kundera se empeñó en la tentativa de una definición para el término. En el diccionario de las sesenta y cuatro palabras, publicado en el ensayo *El arte del romance*, el escritor checo, define el lema IDYLLE:

Palabra raramente utilizada en Francia, pero que era un concepto importante para Hegel, Goethe, Schiller: el estado del mundo antes del primer conflicto; o, del lado de fuera de los conflictos; o de los conflictos que no son que mal entendidos, por lo tanto falsos conflictos.

“Aunque la vida amorosa fuese extremadamente variada, el cuadragenario estaba en el fondo en idilio...” (La vida está en otro lugar).

El deseo de conciliar la aventura erótica con el idilio, esta es la esencia misma del hedonismo y la razón por la cual el ideal hedonista es inaccesible al hombre.

Para el autor mexicano, la definición de Kundera es vaga, puesto que la palabra idilio se constituye en los romances del checo en un verdadero escándalo. Según él, el idilio se inscribe en la categoría de los no dichos y, al imprimirlo en sus obras, Kundera, sin nunca haber escrito una única frase, una única palabra siquiera sobre el régimen estalinista, con esa palabra nos hace pensar la imposibilidad de una sociedad reunida armoniosamente alrededor de los mismos deseos, de los mismos ideales, como una Arcadia, especie de paraíso proletario feliz, del modo deseado por el régimen comunista.

En su segundo romance, *La vida está en otro lugar*, sobre el cual Fuentes se aventura en una lectura analítica, Kundera ya percibía una práctica nefasta del totalitarismo en relación con la condición humana. En él, el personaje *Jaromil*, al contrario del padre, que “sintió que la necesidad de la historia es una necesidad crítica”, asume la necesidad lírica como una especie de fuga de la dura realidad, con la cual se sentía incapaz de convivir.⁶ Por medio de lo no dicho o de los entredichos de esa obra, Kundera ya abordaba un aspecto del totalitarismo, que, sólo ahora nos damos cuenta, era la perversa substracción del presente en pro de un futuro feliz.

⁶ Aunque al respecto de esa cuestión Fuentes haga una comparación entre la poesía y la prosa, donde la primera sería la propiciadora de la enajenación, optamos aquí por suavizar esa percepción, inspirados por el análisis de Wladimir Krysisnki, en el libro *Dialéctica de la transgresión*, cuando este último procede igualmente a una lectura breve de ese romance y no hace de forma alguna la misma afirmación categórica, o sea, *Jaromil* es alienado, pero ni por eso todo poeta es un alienado. Si eso fuese verdadero y universal, por ejemplo: ¿cómo clasificaríamos a nuestro Ferreira Gullar?

La práctica del control de la colectividad por medio de una evasión del presente no es nueva y, por lo tanto, no es de ningún modo una invención del siglo xx. Esa práctica fue históricamente instaurada e intensamente ejercida por la Iglesia Católica desde la Edad Media. Básicamente, consiste en una proyección de perspectiva única de futuro. Con gran empeño, las autoridades eclesiásticas conquistaron seguidores de esta idea, hasta ganar fuerzas para conseguir obligar a todos los individuos, adeptos o no, a fundirse a los ideales del sistema controlador. El resultado de este perverso proceso fue que, paulatinamente, estos individuos iban perdiendo toda y cualquier capacidad de posicionarse críticamente sobre cualquier aspecto del presente. Así, siendo la única y verdadera existencia posible, estaba definitivamente proyectada en un futuro, cuyo lugar está situado en una región mágica y misteriosa y por eso mismo estéticamente fascinante. Fue de esta manera que en el medioevo cristiano el idilio sólo, y solamente sólo, era posible de ser pensado en un tiempo futuro y consecuentemente alcanzado en espacio posmuerte. De esta creencia, emerge una justificativa ética: cuanto mayor sea el sufrimiento en la Tierra, que está situado en el presente, mayor será la promesa, situada en el futuro, de esperanza en una verdadera felicidad futura. El lugar de la felicidad, llamada por los cristianos eterna, es el cielo, que es conceptual, abstracto y distante, estableciéndose así que el cielo pertenece a otro tiempo, convenientemente llamado de futuro. Tal dispositivo de control permitió a la Iglesia ascender y conservar poder sobre los hombres.

Dentro de la misma línea de raciocinio, y con similar arrogancia, el Partido Comunista del llamado Socialismo Real implantó, mucho tiempo después, el control de la Historia y el dominio del Tiempo, práctica ésta denominada por un filósofo francés de la segunda mitad del siglo xx como epistemología de la revelación.

Desde otro punto de vista, Fuentes sostiene, no sin razón, la asociación de esta práctica del idilio igualmente al capitalismo, cuya promesa de felicidad no se encuentra en las búsquedas de una colectividad con los mismos ideales, como en el comunismo, ni en la promesa de un lugar en el reino de los cielos como en la Edad Media. Para el sistema capitalista, la promesa de felicidad a ser alcanzada en el futuro está directamente relacionada al consumo, tal cual vemos hoy en los *shopping centers*: una

multitud de consumidores desenfrenadamente comprando, sin tener dinero para pagar, por obra y gracia de la “divina” tarjeta de crédito. La felicidad, en ese sentido, es prometida y esperada por el presente, que materializa por medio de la adquisición el deseo de un bien del mundo del capital, abstraído del esfuerzo; que hace la solemne promesa de que después de la adquisición el individuo mejorará su condición humana de existencia, lo que lo hará alcanzar el orgasmo temporario de la felicidad momentánea.

En todos los casos, sea en el medioevo, sea en el comunismo o en el capitalismo, encontramos aquello que ya había previsto Broch en sus tres tesis, en las últimas páginas de *Les Sonambules*, sistemas perfectamente autónomos, dando la falsa impresión de que son mundos sin ningún vaso comunicante. Todavía la reflexión epistemológica muestra que del punto de vista del entendimiento son la misma cosa: el que opina que fue, es y será siempre lo contrario del concepto de verdad expreso por Platón, cuatro siglos antes de Cristo. Todos siempre alimentados por un concepto vago y abstracto de felicidad, de donde emana la perspectiva *real* de futuro. Esa aparente racionalidad es, en verdad, un conjunto de sistemas autónomos que imposibilitarán al individuo para ser contemporáneo de su tiempo, resultando en la incapacidad de vivir el presente; acabando por impedir al sujeto observar y la capacidad simple de mantener la mirada sobre el tiempo vivido, que es el presente, mismo que viendo en él la oscuridad rescata la posibilidad de una visión crítica, aquel que hace del sujeto un ser *indagatorio*; única acción capaz de constituir las características del modo de ser que califican a un sujeto autónomo, para que éste tenga al mismo tiempo atención, cuidado y cultura de sí. Con ese nuevo procedimiento el sujeto obtiene resultado ético significativo, que le permitirá, en fin, ser contemporáneo de su tiempo.

Tantas y necesarias palabras para mostrar que la voluntad, tanto epistemológica como hermenéutica, asociada al esfuerzo tanto ético como estético, de mantenerse contemporáneo de su tiempo, son las que hacen a Kundera anticipar, en *A arte do romance*, lo que sólo cuarenta años después nosotros, latinoamericanos, nos damos cuenta: cualquier régimen que sustraiga las prácticas diferenciadoras de cada sujeto en sí, fundiéndolo al sistema, sea el de derecha o de izquierda, o cualquier

nomenclatura del porvenir, es (será) nefasto para la Historia, para la vida del hombre y para cualquier nación, situada en cualquier región de nuestro planeta.

De ese modo, la substracción del presente, fuertemente sentida por Kundera, es, por él, estéticamente representada a través de la metáfora del IDILIO. En el entendimiento de Fuentes, ese gesto de Kundera representa la gran contradicción del romance dentro de esos contextos, que debe ser justificada por el papel central del hombre y de sus particularidades, como objeto de interés fundamental del romance. De esta forma, el arte del romance representa el interés primordial de todas las vivencias, de todas las experiencias producidas por la condición humana, las cuales revelan las particularidades y las diversidades de cada sujeto en sí. La condición humana que emana de la percepción artística del romance, fruto de una narrativa inventada desde un observatorio ficticio, representa lo contrario del IDILIO, porque este último no concibe la simple diferencia y sólo conoce un tiempo: el futuro. Tiempo éste eminentemente abstracto, epistemológicamente es un suelo cultural perfecto para la construcción de promesas irreales de felicidad. De ahí la necesidad de un arte romanesco, que posea la convicción de que “estamos siendo”, porque estamos pensando; estamos sintiendo, sin tener ninguna noción fija de futuro; eso nos da las posibilidades, en lugar de verdades futuras. El arte del romance propone un romance que piense y que holísticamente busque al hombre, buscándolo dentro de la escena mundana de la vida, en el interior de sus experiencias cotidianamente vividas apenas por su condición eminentemente humana.

Al reivindicar el tiempo presente, tanto Fuentes como Kundera no hacen de él el límite temporal de sus romances; al contrario, tanto uno como el otro, sin pretensiones histórico-cronológicas, pero sí de una especie de meta-historia ficcional y onírica, buscan el diálogo entre todos los tiempos cronológicos: presente, pasado y futuro. Desde su primer romance, Kundera ejercita el deseo de hacer cohabitar en una misma narrativa tiempos cronológicos diferentes; más adelante descubre, con gran sorpresa que no es el único en dominar la obsesión estética del juego de los tiempos, heredados de Broch. Eso se da delante de la lectura del romance *Terra Nostra* (1975), lo que le hace afirmar lo siguiente en

A arte do romance: “Bajo la aclaración brochiana, la *Terra Nostra* de Carlos Fuentes donde toda la gran aventura hispánica (europea y americana) es tomada en el interior de una increíble deformación onírica.”

Esta *deformación onírica* es aquí sinónimo del *idilio*, ahora *transpuesto* en otro lugar, no más en Europa: ahora en la periférica América Latina. Esa acción hace de las construcciones narrativas de Kundera y de Fuentes algo de efecto transformador, poseedor de *transgresores* efectos estético oníricos: “esta es la frontera mítica de dos milenios; de este observatorio imaginario, la Historia... aquella mancha sobre la pureza del tiempo... [será] tan emocionante como una pequeña historia individual que se olvidará mañana.”

Aproximando la narrativa Fuentes, que tiene un origen intelectual latinoamericano, y que, por lo tanto, está geográficamente muy distante de la longinqua Viena, de la narrativa Broch, podemos observar que ambas narrativas tienen, más que el espacio como distancia, tiempo históricos que las separan también. Con todo, la maestría del arte del romance los une en el juego trágico representado por la ontología interactiva de los tiempos cronológicos. Percibiremos, a seguir, el uso de este recurso estético en *La Muerte de Artemio Cruz*, donde el presente emana de la imaginación viva de un moribundo, repitiendo e iluminando la escena crítica contemporánea, afirmando así una visión crítica de la cultura latino-americana que posee, como hablaremos más adelante, raíces en el romance brasileño del siglo XIX.

La condición de contemporáneo de su tiempo permitió a Fuentes anticiparse a las reflexiones sobre el sentido del comunismo y del fascismo, percibiendo en ambos la falsa propuesta futurista de la IDÍLICA en América Latina. El análisis del mexicano va en la contramano de grandes autores latinoamericanos que a lo largo del breve siglo XX flirtearon con el IDÍLICO, como por ejemplo dos grandes autores brasileños: Jorge Amado, que, en 1942, escribió *O cavaleiro da esperança*, y Graciliano Ramos, que, en 1953, escribió *Memórias do Cárcere*, que fue publicada después de su muerte y de la censura del comité central del Partido Comunista.

Jorge Luis Herrera

“Óscar”, de Amparo Dávila: el caprichoso *dios* del patriarca

En memoria de Ana María Velasco
y Maclovio Herrera

El 19 de agosto de 1965, Amparo Dávila¹ (Zacatecas, 1928) leyó en el Palacio de Bellas Artes un texto autobiográfico en el ciclo “Los narradores ante el público”, en el que reconoció que los temas de su obra son pocos y que surgen de sus principales preocupaciones existenciales: el amor, la locura y la muerte.² Dicha “confesión” se confirma luego de leer sus cuatro libros de cuento; sin embargo, esto no le resta valor a sus narraciones, pues su riqueza no sólo radica en el “qué”, sino sobre todo en el “cómo” se narra. “Óscar”,³ el cuento al que dedicaremos este ensayo, es un buen ejemplo de ello, ya que saltan fácilmente a la vista sus similitudes temáticas con otros cuentos de la zacatecana;⁴ en particular mantiene una fuerte cercanía con “El huésped”,⁵ porque la historia de ambos está centrada en la presencia de un ente extraño, violento y de identidad imprecisa, que vive encerrado en una casa—donde ocurre la mayor parte de las acciones— y que determina el

¹ Autora de cuatro libros de poesía: *Salmos bajo la luna* (1950), *Perfil de soledades* (1954), *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954) y *El cuerpo y la noche* (1965-2007); y de cuatro de cuento: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1961), *Árboles petrificados* (1977, Premio Xavier Villaurrutia) y *Con los ojos abiertos* (2008).

² Amparo Dávila, “Amparo Dávila”, en *Los narradores ante el público* (México: Joaquín Mortiz, 1966), p. 133.

³ Séptimo cuento de *Árboles petrificados*.

⁴ Por ejemplo, los roles de los personajes femeninos y masculinos, las nociones de amor, pareja, familia y sociedad, la presencia de “bestias” y enfermos mentales, y las maneras en que estos últimos determinan tanto el rumbo de las acciones como las interpretaciones del lector.

⁵ Aparece en *Tiempo destrozado* y es uno de los cuentos más famosos de Dávila.

destino de una familia en la cual impera un sistema patriarcal;⁶ además, la efectividad de los cuentos reposa, en buena medida, en la manera en que el narrador crea ciertos *espacios vacíos*⁷ “estratégicos” para provocar suspenso y para aumentar la significación de los textos. No sobra decir que, como trataremos de mostrar a continuación, “Óscar” posee múltiples características que lo singularizan.⁸

En “Óscar” las acciones son descritas en pasado, en tercera persona, por un narrador heterodiegético que conserva siempre una omnisciencia neutral; asimismo, fiel a la propensión de los narradores de los relatos de Dávila, éste usa los puntos suspensivos reiteradamente¹⁰ y se vale

⁶ Para explicar qué entendemos por patriarcado, retomamos la definición ofrecida por Kate Millet: “Si consideramos el poder patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos tipos fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven”. Kate Millet, *Política sexual* (México: Aguilar, 1975), p. 34.

⁷ Este concepto fue desarrollado por Roman Ingarden (quien lo llamó *zonas de indeterminación*) y retomado por Wolfgang Iser. Ahora bien, estos *espacios vacíos* estimulan al lector para que se involucre activamente y para que de acuerdo con su experiencia, creatividad, percepción y sus referentes intelectuales y emotivos, elabore y “rellene” los huecos con la información que considere adecuada. Entonces el lector se ve obligado a participar en la construcción de significados dentro del marco de referencia establecido por el relato; en otras palabras, el lector debe tratar de darle certidumbre a la incertidumbre dentro del contexto del discurso y, así, otorgarle un significado pertinente. Sin embargo, este proceso de “concretización” del texto implica un riesgo pues le solicita al lector información de la que carece, aunque al mismo tiempo se constituye como una cualidad, ya que la indeterminación le brinda viveza al texto, posibilita un amplio abanico de significaciones e interpretaciones, e incita la atención y el ingenio del lector.

⁸ De manera contraria a lo ocurrido con “El huésped”, “Óscar” ha sido prácticamente ignorado por la crítica. Los únicos comentarios que encontramos relacionados con él son los realizados por Laura Cázares H. en “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones” y por Jaime Lorenzo y Severino Salazar en “La narrativa de Amparo Dávila”; no obstante, los autores no elaboran ningún análisis específico del texto: la primera se centra, como el título del ensayo lo indica, en identificar ciertas constantes en los personajes femeninos de la narrativa de la zacatecana, mientras que los segundos señalan, sin profundizar demasiado en sus apreciaciones, que Óscar “sintetiza las características de la cuentística de Amparo Dávila. [...] Este personaje [Óscar] es una constante en la obra de Amparo Dávila. Ya aparece en sus primeros libros. Lo contienen títulos como ‘El huésped’, ‘Moisés y Gaspar’, ‘Música concreta.’” Jaime Lorenzo y Severino Salazar, “La narrativa de Amparo Dávila”, en *Temas y variaciones de Literatura* (México, UAM-A, 1996), núm. 6, semestre II, pp. (60-61).

⁹ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos* (México: FCE, 2009).

¹⁰ En “Óscar” los puntos suspensivos se utilizan ocho veces, pero con dos funciones diferentes. En tres ocasiones –en las páginas 210 y 216–, cortan una descripción que podría continuar, es decir, cumplen una función similar a la de la palabra “etcétera”; por ejemplo: “Gritos inarticulados, ruidos de lucha, de golpes, de cuerpos que caen, gemidos, exclamaciones... De

de una estructura lineal. El cuento comienza cuando Mónica regresa al pueblo donde vivía con su familia antes de marcharse por varios años a una ciudad capital, y se reencuentra con su hermana (Cristina), su madre (innominada), su padre y su hermano (llamados Carlos), y con el protagonista, Óscar, un enigmático ser en torno al cual el lector conoce poco; sólo se sabe que habita el sótano, que continuamente provoca desastres, que sus hábitos son muy peculiares y que mantiene un tiránico dominio sobre los habitantes de la casa. Entonces, la recién llegada se reintegra de inmediato a la dinámica de su familia, lo que implica que debe cumplir con varias de las funciones típicamente femeninas de un patriarcado. La tensión en el cuento inicia cuando Óscar, al entrar en una crisis que lo torna más inestable de lo acostumbrado, provoca caos entre los demás personajes. En consecuencia, en una ocasión los hombres luchan contra él para suministrarle un calmante, pero el esfuerzo es tal que el padre sucumbe al día siguiente por un paro cardíaco. Dicho suceso empeora la vida en el hogar: la madre enferma y muere poco tiempo después. Así, la existencia de los hermanos continúa entre mutismos y ensimismamientos hasta que, en una noche de luna llena, Óscar incendia la casa —se sugiere que fallece allí. Al final, los hermanos escapan y caminan “hacia la salida del pueblo”.¹¹

Uno de los principales *espacios vacíos* del cuento es el relativo a la clase de ser que es Óscar. La información en torno a él es ofrecida con cuentagotas; el narrador centra sus descripciones en ciertas acciones, rasgos de su carácter, condición mental y en el dominio que ejerce sobre la familia de Mónica. De su origen y sus características físicas, lo único que se dice es que ha vivido con los Román desde pequeño y que tiene un “tremendo

pronto todo cesó, sólo se oían las respiraciones jadeantes” (p. 216). Las otras cinco veces —en las páginas 211, 212 y 216—, son aposiopeses que aparecen en frases de diálogo en las que los personajes interrumpen el discurso porque se muestran dudosos, temerosos y/o pudorosos, y, de este modo, enfatizan la capacidad sugestiva del texto; por ejemplo: “—Está muy nervioso, creo que es por... —y sus ojos se fijaron en Mónica—. Deberías darle algo, papá” (p. 212).

¹¹ El tiempo y el espacio en que se desarrollan las acciones no son especificados. Sin embargo, hay varios indicios que permiten suponer que los hechos ocurren en México a mediados del siglo XX, pues, por ejemplo, se dice que la moneda corriente es el peso; que en el entierro de Carlos Román se tocaron los vales “Morir por tu amor” y “Tristes jardines” —que fueron compuestos por sendos autores mexicanos: Belisario de Jesús García (1894-1952) y José de Jesús Martínez (1888-1916)—; y que es común el tránsito de camiones y coches.

peso”. Respecto a sus acciones, en general éstas reflejan ciertos rasgos de su carácter, que permiten concebirlo como un “salvaje furibundo”. Uno de sus hábitos más extraños consistía en que por las noches abandonaba el sótano, extraía agua del pozo, “regaba las macetas cuidadosamente y, si estaba enojado, las rompía estrellándolas contra el piso”;¹² en consecuencia, la familia debía reponerlas pronto, “pues él no soportaba que disminuyeran, siempre tenía que haber el mismo número de macetas”;¹³ esta práctica muestra a Óscar como un maniático con poca tolerancia a la frustración. Otra costumbre peculiar era que cerca de la medianoche entraba a “los cuartos y se acercaba hasta las camas y allí se quedaba un rato, inmóvil, observando [a cada uno de los integrantes de la familia]”.¹⁴ Mientras, todos se mantenían “rígidos y paralizados ante su presencia, pues con Óscar nunca se sabía qué podía suceder”;¹⁵ lo que evidencia su impulsividad.

Sobre la condición mental del protagonista, se sobreentiende que estaba loco, pues padecía de frecuentes ataques de nervios, euforia y manía; además, siempre monologaba “palabras incomprensibles”, era necesario medicarlo de manera constante y sufría de “eremofobia”, es decir, le temía profundamente a la soledad (por eso exigía compañía). Por otro lado, se dice que su comportamiento parecía estar regido por el ciclo lunar, como si fuera un licántropo.¹⁶ En relación con el vínculo entre Óscar, un enfermo mental y una especie de hombre lobo, es necesario resaltar dos aspectos. El primero es la existencia de ciertas creencias populares que sostienen que algunos hombres pueden transformarse en lobos por la influencia de la luna llena y que, durante su mutación, se

¹² Dávila, *Cuentos reunidos*, pp. 213-214.

¹³ *Ibid.*, p. 214.

¹⁴ *Loc. cit.* Esta descripción es similar a una de “El huésped”, donde la narradora dice: “Una noche estuve despierta hasta cerca de las dos de la mañana [...]. Cuando desperté, lo vi [al huésped] junto a mi cama, mirándome con su mirada fija, penetrante...” *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ En torno a este tema, se dice en el cuento: “En los días de luna llena Óscar aullaba como un lobo todo el tiempo del plenilunio y se negaba a comer” (p. 214); más adelante, cuando la crisis de Óscar se agudiza (un día antes de que muera el padre), se afirma: “yo creo que es efecto de la luna” (p. 216); y finalmente, el narrador refiere que la noche en la que el protagonista incendia la casa “Inmensa se veía la luna esa noche de plenilunio de agosto [...] [y] Óscar aullaba como siempre lo hacía en las noches de luna llena y nadie lograba conciliar el sueño, aullaba y rompía macetas, subía y bajaba las escaleras, vociferaba, aullaba, gritaba, subía y bajaba...” (p. 218).

tornan agresivos, salvajes y atentan contra el orden y la paz social. Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant el papel simbólico de los hombres lobo es que conducen a “la boca de los infiernos, que se abre de par en par en el horizonte de la tierra”,¹⁷ en este contexto la luna juega un rol fundamental, ya que su “movimiento cíclico [...] puede relacionarse con el simbolismo lunar de Jano: la luna es a la vez la puerta del cielo y la puerta del infierno.”¹⁸ Esto resulta relevante en el cuento, pues a pesar de que la luna llena altera a Óscar hasta el grado de provocar, indirectamente, la muerte de los padres, y de orillarlos a quemar la casa —es decir, de destapar un acceso al “infierno”—, estos actos también abren una “puerta celestial”, ya que, en consecuencia, los hermanos son liberados. El segundo aspecto a destacar es que existe un trastorno mental llamado “zoantropía” que, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, es una especie de “monomanía en la cual el enfermo se cree convertido en un animal”,¹⁹ y una de sus manifestaciones es la “licantropía”, término que designa el trastorno mental “en que el enfermo se cree transformado en lobo e imita su comportamiento”.²⁰ Esta información permite suponer que Óscar padecía de “licantropía”.

Como ya se dijo, la presencia de “bestias” y locos es frecuente en la cuentística daviliana y, aunque tienden a cumplir funciones similares,²¹ es posible distinguir particularidades. En el caso de “Óscar”, el protagonista es una especie de guardián de un tesoro: la libertad, y los miembros de la familia Román deben superar una serie de “pruebas” para obtenerla. En otras palabras, Óscar es un “monstruo” que simboliza lo irracional, lo instintivo y lo inconsciente, cuyo objetivo pareciera ser el de enfrentar

¹⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos* (España: Herder, 2009), p. 654.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 659-662.

¹⁹ Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española* (España: Espasa, 2001) p. 2343.

²⁰ *Ibid.*, 1375.

²¹ En general, las “bestias” y los locos funcionan como depositarios de las proyecciones de los protagonistas, es decir, estos últimos ponen en los primeros sus propios temores, maldades, represiones, obsesiones, delirios, y a pesar de que desean destruirlos, en la mayoría de los casos sus intentos son vanos. Por eso siempre buscan “salidas distintas” y luchan contra esos monstruos, tratando desesperadamente de liberar su conciencia, que ha sido capturada por los fantasmas de su inconsciente. Esta clase de seres también aparece en cuentos como “El huésped”, “La celda”, “Música concreta”, “La señorita Julia”, “Tiempo destrozado” y “Moisés y Gaspar”.

a los demás personajes con ellos mismos y con su entorno, luego de sumergirlos en un oscuro abismo en el que predominan el caos, lo informe y lo tenebroso (que es tenebroso porque es incomprendible).

Por otro lado, que el cuento concluya cuando Óscar enciende la casa tiene relevancia, pues en tradiciones culturales como la católica, la hindú y la azteca, el fuego posee una faceta positiva y otra negativa, es “a la vez celeste y subterráneo, instrumento demiúrgico y demoníaco”.²² quema, consume y destruye, pero también purifica, ilumina y regenera. Así, en “Óscar” parece que los hermanos son orillados a “regenerarse” después de que su “mundo” –campo de batalla en el que se enfrentan el consciente y el inconsciente de los personajes– es incendiado.

En torno a la crisis del protagonista, antes que nada vale la pena resaltar que los personajes no mencionan el nombre de Óscar,²³ excepto el narrador, y Mónica, quien lo hace en una sola ocasión, con reservas, al arribar a la casa paterna; cuando ella pregunta por él, la madre responde que está “como siempre”,²⁴ afirmación que permite saber que el comportamiento posterior es extraordinario. Entonces, a partir del seis de agosto Óscar comienza a alterarse aún más de lo acostumbrado –en palabras de la madre, estaba “peor que nunca”–²⁵ y nadie sabe cómo actuar. Aquí es pertinente hacer un breve paréntesis para decir que no resulta casual que la única fecha específica otorgada por el narrador sea el seis de agosto, pues ese día, según el santoral católico, se celebra la “Fiesta de la transfiguración de Cristo”;²⁶ en otras palabras, se conmemora la manifestación de la “gloria divina”. En el cuento, Óscar también se “transfigura” a partir de dicho día y su comportamiento se torna más vehemente, lo que trastorna radicalmente la existencia de los Román. Es como si “alguien” se hubiera posesionado de él y, entre otras

²² Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 512

²³ Dicho aspecto recuerda la prohibición que existió antiguamente entre el pueblo judío para pronunciar el nombre de “Yahavé”, por considerar que éste era demasiado sagrado.

²⁴ Dávila, *Cuentos reunidos*, p. 211.

²⁵ *Ibid.*, p. 215.

²⁶ También se rememora la explosión de la bomba atómica que el gobierno estadounidense lanzó sobre Hiroshima, Japón, en 1945.

cosas, lo hubiera incitado a incendiar la casa mientras reía a carcajadas, “carcajadas de júbilo como nunca las habían oído”.²⁷

En la segunda mitad del cuento, cuando la crisis de Óscar comienza a llegar a su culmen, el narrador expresa el caos familiar por medio de un original recurso formal: una especie de diálogo, marcado por dieciocho frases precedidas de guiones largos, en las que se omiten las mayúsculas iniciales, los puntos finales y las acotaciones que distinguen a los emisores; sirva como ejemplo el siguiente fragmento:

- ésta es la peor de las crisis
- tiene los ojos enrojecidos y como saltados
- se ha golpeado mucho y sangrado
- ha estado tratando de abrir el candado
- yo creo que la medicina lo ha puesto así.²⁸

Esta “licencia” enfatiza la confusión en la que se hallan insertos los personajes, quienes no saben qué hacer y, por lo mismo, hablan simultánea y desordenadamente, lo que provoca que se pierdan las identidades de los emisores y, en sentido estricto, la función comunicativa del diálogo. Además, no parece casual que la frase que pone fin a esta especie de diálogo sea la emitida por el padre (por su “labor” de patriarca), frase que también comienza con minúscula, pero que concluye con punto, además de que sí se indica entre guiones largos quién es el emisor y qué acción específica está realizando mientras habla: “—a veces son puros charlatanes que roban tiempo y dinero —intervino el padre—, yo creo que lo mejor será inyectarlo y que se duerma, ojalá y cuando despierte ya haya pasado la crisis, voy a preparar la jeringa —y se levantó de la mesa”.²⁹

Otro de los principales *espacios vacíos* del cuento es el motivo del retorno de Mónica. Se sugiere que “algo” ocurrido en la ciudad provocó tensión entre ella y su parentela; primero se dice: “El temor a enfrentarse con todos los de la familia la había puesto nerviosa y tensa. Pero

²⁷ Dávila, *Cuentos reunidos*, p. 218. La descripción de la actitud de Óscar durante el incendio remite a dos versos de uno de los valsos mencionados por el narrador, “Morir por tu amor”: “reír, reír, reír, reír, / que al cabo la vida está loca.” Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez, *Cancionero popular mexicano* (México: CNCA/DGP/DGCP, 1996), p. 424.

²⁸ *Ibid.*, 216.

²⁹ *Loc. cit.*

era preciso correr el riesgo porque necesitaba mucho el afecto y la cercanía de los suyos.”³⁰ Luego se cuenta que el recibimiento que le dieron su padre y hermano “fue cortés, pero frío”, aunque ella “no había esperado nada distinto”. Asimismo, se insinúa que Óscar estaba perturbado por algún asunto vinculado con Mónica, quizá por aquello que la hizo volver a su hogar: “Está muy nervioso, creo que es por... —y sus ojos se fijaron en Mónica.”³¹ También se enfatiza que en las noches en las cuales Óscar ingresaba a las habitaciones, centraba su atención en la recién llegada. Así, a partir del regreso de Mónica, Óscar sufre una “transformación macabra”: es como si un ente extraño se hubiera posesionado de él y, de este modo, la “realidad” de los Román se hubiera tornado insólita, siniestra, absurda, inevitable... Y los personajes se estremecen cuando se percatan de que su mundo ha dejado de ser “seguro” y, ante tantos cambios, no saben cómo vivir, pues la vida cotidiana les produce angustia.

El tiempo que Mónica planea permanecer tampoco es especificado; cuando su hermana le pregunta si se quedará, ella responde con una evasiva. Sin embargo, el narrador da varios indicios que permiten suponer que Mónica piensa estar allí sólo durante un periodo; esta hipótesis se ve reforzada gracias a las múltiples comparaciones que realiza entre la vida en un pueblo y en una ciudad, pues resalta constantemente las ventajas de la segunda sobre la primera.³² En ese sentido, un elemento esencial alrededor de Mónica es que la ciudad la transformó, no sólo en sus hábitos, gustos y apreciaciones, sino también en la percepción que tiene de sí misma; por ejemplo, el narrador refiere que antes de que ella se marchara a la capital, su modo de vestir era sobrio, conservador y “provinciano”, pero que después fue más “moderno” y “atrevido”; de hecho, afirma que se descubrió a sí misma como “atractiva” y “guapa” a

³⁰ *Ibid.*, p. 212.

³¹ *Loc. cit.*

³² En relación con las comparaciones entre un pueblo y una ciudad, Mónica considera “la casa del notario, su propia casa. Viniendo de la capital parecía pequeña y modesta, pero allí era una buena casa” (p. 211); piensa que si se hubiera llevado a la capital a Cristina, esta última estaría mejor; que su ropa era muy diferente de la que utilizaba su hermana y que las prendas “hablaban claramente de las dos mujeres [...] y del medio en que se movían” (p. 212); también, cuando describe otras cosas del pueblo, como su recámara, las hace parecer viejas y anticuadas.

partir de que “apren-dió” a arreglarse en la ciudad; además, se cuenta que allá comenzó a fumar, perdió el hábito de dormirse temprano y olvidó la pesadilla repre-sentada por Óscar.

Otro aspecto significativo en torno al arribo de Mónica es que Cristina –quien, como se verá más adelante, se ajusta a uno de los estereotipos más comunes de “mujer ideal” de las sociedades machistas– le da la bienvenida dejándole un florero con jazmines en su buró. No parece gratuito que el personaje sea recibido con flores, pues, según Chevalier y Gheerbrant, aunque “cada flor posee secundariamente un simbolismo propio, la flor en general es símbolo del principio pasivo”.³³ Decimos que esto es significativo, ya que la actitud independiente mostrada por Mónica –desarrollada gracias a su experiencia citadina– permanece vigente sólo durante las primeras horas, pues al “día siguiente de su llegada [...] comenzó a hacer la parte de la casa que le correspondía, como antes de que se marchara a la capital”.³⁴ De esta forma, Mónica se reintegra rápidamente a la inercia “machista” y al sometimiento a Óscar; el único rasgo que conserva es la costumbre de acostarse tarde, motivo por el cual debía fingir que estaba dormida cuando Óscar la vigilaba, lo que puede interpretarse como si ella fuera “más consciente” que antes de irse y, por tanto, poseyera una visión más amplia de la realidad. Por otro lado, el retorno de Mónica marca un regreso al origen, “a la matriz, es decir a la indistinción primordial, a la humedad, es lo que la alquimia occidental designa como la disolución: es la obra al negro, la noche, la muerte previa a la restauración de la luz y al nuevo nacimiento”.³⁵ En el cuento, lo reiteramos, aunque Mónica se muestra más activa al principio, después se disuelve en el oscuro sistema patriarcal (volviéndose pasiva)... pero al final, la claridad obtenida gracias a sus solitarias experiencias fuera del pueblo contribuirá a restaurar la luz que ilumina su renacimiento –y el de sus hermanos– en un mundo con un nuevo orden. La disolución de este personaje tiene otra dimensión evidente: al inicio el narrador se centra en ella y poco a poco deja de hacerlo –conforme se va trastocando el orden dentro del hogar–, hasta que en las últimas páginas se refiere a

³³ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 504.

³⁴ Dávila, *Cuentos reunidos*, p. 213.

³⁵ Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, p. 880.

Mónica del mismo modo que a los demás miembros de la familia; incluso deja de llamarla por su nombre y la incluye en expresiones como “las mujeres” y “las hermanas”.

Los otros dos personajes femeninos se distinguen, siempre, por su actitud dependiente y por hallarse en franca decadencia. Sobre Cristina se dice que luego de la partida de Mónica languideció y se consumió en “aquel encierro”, que “agobiada por el silencio, la soledad y la desesperanza, era una joven vieja, una flor marchita”³⁶, y que era “esbelta, pálida, callada [...], hacendosa y sufrida, resignada”³⁷. Según la clasificación que Marcela Lagarde realizó sobre los estereotipos femeninos a partir de la clase de cautiverios que habitan, Cristina –y Mónica durante su visita– podría ser calificada como “presa”, ya que la prisión es “contención normal a la vida social y a la cultura. Aun quienes cumplen la norma positiva viven en prisión, real y simbólica, como una de las formas de compulsión para lograr su cotidiana obediencia. En general estas prisiones de la vida cotidiana no son concebidas en la ideología dominante como tales, sino como espacios de vida y resguardo”.³⁸

Alrededor de la madre, lo primero que salta a la vista es que se trata del único personaje cuyo nombre nunca es enunciado; es como si careciera de identidad o como si sólo la definieran sus rasgos físicos y sus acciones. Es representada físicamente como una mujer frágil y débil: “aquella mujercita flaca, de rostro ceniciento y ojos hundidos y sin brillo”, de “extrema delgadez”, de “rostro tan marchito y acabado”,³⁹ que “más que un ser humano parecía una sombra dolorosa”,⁴⁰ “una figura fantasmal o la sombra de otro cuerpo”.⁴¹ Asimismo, sus acciones son acordes a su representación física, pues, por ejemplo, cuando se reencuentra con Mónica expresa su alegría “mientras se limpiaba una lágrima”;⁴² ante la crisis de Óscar, “apretaba las manos, agobiada por

³⁶ Dávila, *Cuentos reunidos*, p. 212.

³⁷ *Ibid.*, p. 211.

³⁸ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (México: UNAM, 1993), p. 642.

³⁹ Dávila, *Cuentos reunidos*, p. 211.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁴¹ *Ibid.*, p. 217.

⁴² *Ibid.*, p. 211

la angustia” y “se limpiaba con los dedos las lágrimas que no lograba contener”;⁴³ además, su dependencia hacia el esposo es tal que en un momento de gran angustia le dice: “Tengo miedo, papá, [...] mucho miedo”;⁴⁴ el que ella llame “papá” a su pareja confirma el papel de patriarca del padre y la subordinación de la madre. Por si fuera poco, ella cae enferma una semana después del fallecimiento de su marido y, acorde con su papel, muere en silencio pocos días más tarde, como si quisiera negar su propia existencia –incluso la velan y la entierran en los mismos sitios que a su cónyuge. Si retomamos la clasificación realizada por Lagarde, la madre podría ser considerada como “madresposa”, pues su cautiverio está construido alrededor de “dos definiciones esenciales, positivas, de las mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de *los otros* por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad. Este cautiverio es el paradigma positivo de la femineidad y da vida a las madresposas, es decir, a todas las mujeres más allá de la realización normativa reconocida culturalmente como maternidad y como conyugalidad”.⁴⁵ En oposición a las mujeres, don Carlos Román era callado, metódico, ordenado e impositivo; constituía la principal figura de autoridad para los habitantes de su casa –excepto para Óscar–; y cumplía con las funciones de un patriarca: protegía, proveía, tomaba decisiones, creaba las leyes, imponía el orden, reprimía y propiciaba la dependencia hacia él. Así, el padre representa simbólicamente la conciencia familiar ante los instintos, el inconsciente y los impulsos. Por su parte, el hijo realiza algunas labores “típicamente” masculinas –como trabajar fuera de casa–; sin embargo, es un ser sombrío y apocado que también vive bajo los yugos del padre y de Óscar.

En general, los hombres de la familia Román han estudiado –el padre es notario y el hijo profesor de escuela–, laboran fuera del hogar, fungen como proveedores y son atendidos por las mujeres; mientras que estas últimas dedican su tiempo a las faenas domésticas –se distraen tejiendo y bordando–, carecen de estudios –no se otorga ningún elemento que demuestre lo contrario–, sirven a los hombres y sólo salen a la calle para lo

⁴³ *Ibid.*, p. 215.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁵ Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, pp. 38-39.

“indispensable” —al mandado, a misa, a rezar un rosario, a los entierros—; en otras palabras, viven en un cautiverio que “caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares (*los otros*), y por la obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin alternativas”⁴⁶. Por otro lado, en las situaciones conflictivas los personajes masculinos se muestran activos y los femeninos pasivos; por ejemplo, cuando los hombres bajan al sótano para inyectar a Óscar, las “mujeres se quedaron allí, inmóviles y mudas, como tres estatuas”⁴⁷.

No obstante, a pesar del poder patriarcal ejercido por el padre, irónicamente *todos* los miembros de la familia viven sometidos a un poder más fuerte, el ejercido por Óscar, quien “manejaba la vida de aquellas gentes. Así había sido siempre, así continuaría siendo. [...]. Lo sabía todo, lo veía todo. [...] gritaba cuando algo no le parecía”.⁴⁸ Por ello, los Román estaban resignados al “cruel destino” que Óscar les imponía día con día; además, gracias a la siguiente aseveración puede deducirse que este último no quiere que se modifique el machismo imperante: Óscar “no admitía nada que rompiera o alterase el ritmo y la rutina de su vida y de sus hábitos”.⁴⁹ Por si fuera poco, la crisis sufrida por él tuvo un efecto tan fuerte sobre la familia que la angustia “había logrado romper aquel silencio que el padre había impuesto en las comidas, durante tantos años”⁵⁰; es decir, Óscar es capaz de trastocar, incluso, las costumbres establecidas por el “patriarca”.

En relación con los roles que juegan los personajes, sorprende conocer el significado de sus nombres, pues existen varias coincidencias. En torno al nombre del protagonista —quien desempeña un papel superior al del patriarca (es una especie de dios)—, de acuerdo con Gutierre Tibón

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁷ Dávila, *Cuentos reunidos*, p. 216.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 213. El dominio de Óscar se manifestaba de múltiples formas; por ejemplo, determinaba las horas en las cuales debían levantarse y acostarse; probaba la comida antes que nadie; e impedía que entrara a casa alguna persona cuya voz desconociera —ni siquiera permitió que ingresara el doctor cuando la madre enfermó).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁰ *Loc. cit.*

“los daneses introdujeron en Irlanda el nombre de Osgar, compuesto de *os*, uno de los ases o dioses, y *gar*, ‘lanza’; ‘lanza de los dioses.’”⁵¹ El nombre del padre, Carlos –quien en su casa es como un monarca–, posee “la acepción de ‘hombre maduro’, ‘hombre experto’ [...] [y gracias] al emperador Carlos *el Grande*, o sea Carlomagno, Carlos se vuelve el nombre genérico para ‘rey’”.⁵² Por eso tampoco resulta casual que el único hijo varón se llame del mismo modo, ya que “hereda” el papel de “jefe de familia”, de “soberano”; alrededor del mismo personaje, llama la atención que después del deceso de su progenitor se afirme que “se mecía en la mecedora de bejuco, donde su padre dormía unas breves siestas”⁵³; en otras palabras, simbólicamente toma su lugar al sentarse en esa especie de trono en el que se arrellanaba el “rey” anterior. Sin embargo, el que el “trono” sea una silla con brazos cuya principal propiedad es, valga la redundancia, que se mece, y que, por tanto, se distinga por su desequilibrio, tampoco parece gratuito, pues la estabilidad y la autoridad son constantemente amenazadas por Óscar, quien no tardó en destruir el “trono” y el “palacio” del “nuevo patriarca”. Por otra parte, el nombre de Mónica significa “‘solitario, monje’, ‘solo, único’”⁵⁴, y, coincidentemente, este personaje es presentado como la única mujer que, en solitario, fue capaz de abandonar el “reino”. Por último, el nombre de Cristina es una variante de Cristián-a, es decir, de alguien “‘perteneciente a la religión de Jesucristo, cristiano’. De [...] ‘el Ungido (del Señor)’”⁵⁵, que se distingue por su fidelidad, espíritu de servicio y humildad, al igual que el personaje.

A manera de conclusión nos interesa destacar que el modelo de organización social –y de poder– presente en el cuento resulta paradójico, pues todos los personajes están presos: la locura domina a Óscar y, por consiguiente, los Román le impiden salir de casa, mientras que estos últimos deben permanecer confinados para “cuidar” y satisfacer las excentricidades del loco. De este modo, unos y otro están fatalmente atados

⁵¹ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, (México: FCE, 1986) p. 185.

⁵² *Ibid.*, p. 57.

⁵³ Dávila, *Cuentos reunidos*, p. 218.

⁵⁴ Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*, p. 172.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 68.

por un lazo invisible que los obliga a desplazarse entre las diferentes plantas de la casa –Óscar habita el sótano⁵⁶ y la familia el piso superior–; y entre la conciencia, la razón, el orden y la vigilia –representadas por el patriarca, don Carlos– y el inconsciente, los instintos, el caos y el sueño –encarnados por esa especie de dios caprichoso, cuyo nombre hay que tratar de no mencionar para evitar que lo destruya todo... Óscar.

BIBLIOGRAFÍA

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1992.
- Cázares H., Laura. “Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones”, en *Casa del tiempo*. México: UAM, diciembre de 2008-enero de 2009. Vol. 1, época IV, núms. 14-15.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2006.
- “Fiesta de la Transfiguración de Cristo”, en *Enciclopedia católica*. Internet. Oct. de 2013. <<http://ec.aciprensa.com/t/transfiguracionfiesta.htm>>.
- “Hombre lobo”, en *Enciclopedia Microsoft Encarta 2002*. Disco compacto. Estados Unidos: Microsoft Corporation, 2002.
- Iser, Wolfgang. “El proceso de lectura: enfoque metodológico”, en José Antonio Mayoral. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco libros, 1987.
- . “La estructura apelativa de los textos”, en Rainer Warning. *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
- Palomar de Miguel, Juan. *Diccionario de México*. México: Trillas, 2005.
- Sagrada Biblia*. México: Ediciones Paulinas, 1981.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.

⁵⁶ De acuerdo con Gaston Bachelard: “El sótano se considera sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas. Pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos”, en *La poética del espacio* (México: FCE, 1965) p. 52.

Carlos Roger Castillo Novelo

El erotismo de la libertad en “Rito” de Juan García Ponce

El cuento “Rito”, del escritor yucateco Juan García Ponce (1932-2003), pertenece al libro *El gato y otros cuentos*, publicado en México durante el año de 1984. La narración gira en torno a la práctica sexual de un joven matrimonio que, con el paso del tiempo, ha perfeccionado un particular rito sexual, en el cual Arturo mira cómo su mujer, Liliana, seduce y se entrega a un tercero o invitado en una ceremonia de baile y alcohol. La narración en tercera persona nos presenta el transcurso de unas de estas noches rituales y realiza al mismo tiempo una visión retrospectiva para explicar el origen del ritual que la pareja de casados estableció para hacer más intensa su experiencia erótica: “Es un rito conocido. Liliana y Arturo no podrían precisar cómo llegaron hasta él. Les fue revelado, deslumbrándolos y desconcertándolos, pero su revelación no fue súbita sino progresiva, como si la Suprema Voluntad no hubiese querido imponérseles a sus cuerpos sino servirse de sus cuerpos por medio de las emociones raras que los conducía a descubrir”.¹ El contexto social de los personajes es económicamente privilegiado y los valores imperantes pertenecen a la moral cristiana. Esto lo observamos en la conformación de los personajes como figuras semánticas compuestas de características físicas y morales.

Cuando Liliana conoció a Arturo, había terminado su carrera en una universidad católica; acababa de saberse incapaz de seguir la vocación religiosa, de la que sus maestras insistían en considerarla la inevitable elegida; y todavía daba clases en su antiguo colegio: “La educación de él era menos estricta que la de ella, pero tampoco podía considerarse libre de las exigencias de una conducta normal. Se hicieron novios, se casaron con la aprobación de sus dos familias.”²

¹ Juan García Ponce, *El gato y otros cuentos* (México: FCE, 1984), p. 119.

² *Loc. cit.*

Las características de estas instituciones, basadas en valores morales, conforman, según Herberth Marcuse, un “principio de realidad”, que sería el eje rector que califica las conductas de los individuos: “El principio de realidad se materializa en un sistema de instituciones. Y el individuo, creciendo dentro de tal sistema, aprende los requerimientos del principio de realidad como los de la ley y el orden, y los transmite a la siguiente generación”.³ Los personajes provienen de un sistema de límites impuestos desde las instituciones morales: “y ella estaba tan cerca de las monjas, confiaba en su fe y desconocía su cuerpo, ese cuerpo siempre culpable por el mero hecho de ser un cuerpo ante el que él conoció el deslumbramiento.”⁴

El rito es definido por Mircea Eliade como la representación de un evento cosmogónico o relato asociado al mito. El mito jugaría un rol crucial para establecer el sistema en el que cualquier actividad del aquí y ahora se relaciona con las actividades de los dioses durante el periodo de creación.⁵ Eliade abunda en su definición al afirmar que “la imitación de los gestos paradigmáticos tiene asimismo un aspecto positivo: el rito fuerza al hombre a trascender sus límites, le obliga a situarse junto a dioses y los héroes míticos para poder llevar a cabo sus actos”.⁶ En las prácticas católico-cristianas, el rito se presenta predominantemente en la misa, que tiene su cumbre en la entrega de la eucaristía. En ésta, se representa el sacrificio del hijo de Dios por la salvación de los hombres. La práctica es encabezada por un oficiante que, en este caso, sería el sacerdote ungido como tal. Se observa que en este ritual participan otros miembros, que representarían a la comunidad que, con su presencia, avala y recrea el sentido del rito. De acuerdo al catecismo católico, “En la Eucaristía, el sacrificio de Cristo se hace también sacrificio de los miembros de su Cuerpo. La vida de los fieles, su alabanza, su sufrimiento, su oración y su trabajo se unen a los de Cristo”.⁷ Este sentido cristiano del rito, en particular en lo que se refiere a “sacrificio” y “renovación”,

³ Herbert Marcuse, *Eros y Civilización* (Madrid: Sarpe, 1983), p. 31.

⁴ García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 133.

⁵ Catherine Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 75.

⁶ Mircea Eliade, *Aspectos del mito* (Madrid: Paidós, 1968), p. 127.

⁷ *Loc. cit.*

es transgredido en el cuento de García Ponce, donde los partícipes de este momento sagrado, Arturo y Liliana, buscan un misticismo erótico. Los actos performativos de la religión son sustituidos por los ritos de la seducción y el erotismo.

En el rito descrito en el cuento, el sacerdote sería Arturo, quien en su fascinación por ver a Liliana ser poseída por otros, establece el ritual particular: "Arturo ya sabe que sólo hay que contemplar a Liliana y esperar para que el milagro en que todo se afirma a través de su negación, se produzca. Ella es siempre la misma porque ha elegido no ser nadie más que aquella en que la convierten."⁸ Es al esposo de Liliana al que le fue "revelado" esa clase de deseo erótico, por lo tanto es su principal promotor. El hombre establece las reglas del rito, aunque permite que Liliana, transfigurada en "objeto del sacrificio", dirija por momentos los actos que rodean su entrega ritual.

La "revelación" se presentó cuando Arturo descubrió a un *voyeur* playero mirando los senos desnudos de Liliana. Este instante fue una epifanía que catapultó su deseo por presenciar el acto de seducción y la posesión de su mujer por otros hombres.

El oficiante o sacerdote está encargado de dirigir las ceremonias públicas y privadas, de acuerdo a un calendario establecido, reglas dictadas y normas establecidas por el culto que representa.⁹ En este caso, el "sacrificio" de Liliana ante los fieles (el invitado) es representado a favor de la "Suprema Voluntad" (deseo erótico) y dirigido por Arturo, el ministro.

Los fieles en el culto religioso participan de una unión sagrada con la divinidad. Son el pueblo, los elegidos para la gracia. El invitado elegido es el comulgante, que valida el discurso del sacerdote al participar en la ceremonia. Es el convocado al banquete y quien recibe la entrega de Liliana en un sacrificio sexual y divino. En el cuento, se nos presenta como el elemento más importante, pero también el más anónimo e intercambiable. Arturo es quien lo invita a su casa para acostarse con Liliana, para producir el "milagro" que genera la mirada ajena sobre Liliana.

⁸ García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 122l.

⁹ Ralph L. Beals, y Hoijer Harry, *Introducción a la antropología* (Madrid: Aguilar, 1968), p. 585.

Pero no todos se negaron a participar en alguna ocasión del rito que permitía llegar de una manera tan sensible hasta el objeto de culto y siempre se contaba con cómplices adecuados, que se convertían de inmediato en adeptos, entre la gente de paso y los conocidos casuales.¹⁰

El invitado permanecerá anónimo porque su figura sólo valida el acto del sacrificio. Es una “identidad disuelta en la fascinación”. Ante su mirada, Arturo oficia el sacrificio de Liliana, sacrificio particular donde el ser de Liliana, también, aparenta desaparecer. Aquí hay un diálogo innegable con Georges Bataille. En su estudio sobre el erotismo, afirma: “El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. [...]. Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne.”¹¹

La mirada del otro revela la carne de Liliana. La hace existir al mismo tiempo que la niega como sujeto. La propuesta del cuento de García Ponce es que mediante la entrega desinteresada de Liliana, en su transmutación en objeto, se revela el milagro del erotismo. Esta transformación es posible gracias a este elemento de la triada, que se necesita para cumplir el ritual. El mismo Juan García Ponce confirma el poder de la mirada para transformar el cuerpo femenino en un umbral hacia la otredad. En su nota sobre “Lo femenino y el feminismo”, el autor dice:

La máxima calidad a la que puede aspirar la mujer es convertirse en objeto. Como objeto no se pertenece ni siquiera a sí misma y, simultáneamente, está abierta al uso y la contemplación. Perdida toda identidad, transformada en un cuerpo sin dueño que se desplaza por la vida, entra al campo de lo sagrado y permite la aparición de lo divino: aquello que se puede percibir, que es susceptible de sentirse, pero nadie es capaz de poseer. Entonces, convertirse en objeto es renunciar a la identidad propia para ser como la vida: sin dueño. La mujer que es sólo su cuerpo no es de nadie.¹²

No existiría el sentido último del erotismo sin la participación de los comulgantes. Es esta participación la que diviniza a Liliana, cuyo lugar

¹⁰ García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 120.

¹¹ Georges Bataille, *El erotismo* (Madrid: Tusquets, 2005), p. 95.

¹² Juan García Ponce, *Las huellas de la voz* (México: Joaquín Mortiz, 1982), vol. 2, p. 27.

en el rito es ser objeto de sacrificio. Pero como objeto de sacrificio es también sagrado y transita a nivel narrativo de lo sublime a lo profano; es en todo momento una dicotomía. Las virtudes del espíritu son valoradas en la doctrina católica por encima de las "debilidades corporales" relacionadas con el pecado. La proscripción de los placeres carnales es parte de la doctrina. Sin embargo, la narración resalta que Liliana mantiene su religiosidad intacta, excepto que el objeto de su adoración es ella misma. En este sentido, se produce una inversión de valores, donde la carne supera al espíritu mediante un "raptó" erótico: "Liliana se pierde en el beso. [...] trae al presente a la niña con el uniforme de su escuela que solo conocía la emoción que le despertaban los impuestos sentimientos religiosos de los que tanto ha hablado con Arturo encontrando una escandalosa correspondencia entre ellos y su actual capacidad de abandono en busca de un raptó cuyo carácter tiene que estar fuera de la normalidad, le pertenece al invitado."¹³ Este sentido de éxtasis se relaciona de igual manera con ciertos trances religiosos. Es a través del goce de su cuerpo donde Liliana se encuentra en un estado de iluminación, superior y trascendente. En un "olvido de sí".

El cuerpo de Liliana también se delimita en la narración como espíritu que se presenta mediante la carne. Así se acerca al discurso del dogma católico de la eucaristía. En éste, el cuerpo y la sangre de Cristo se transmutan en el pan y el vino durante el ritual.

La transubstanciación se produce cuando se presenta una "negación" en la identidad de Liliana, quien se vuelve pura seducción y deseo: "es sólo a su cuerpo al que ella le habla. Nada más lo tiene a él para fascinarse y fascinar."¹⁴ Se ofrece una analogía donde su entrega es el punto cumbre de la ceremonia eucarística. Los valores tradicionales en el relato son subvertidos. Ante la obligación ritual de la costumbre, el erotismo surge para resignificar los actos.

La entrega sexual se relaciona con el sacrificio ritual, equiparando entonces lo sexual con lo sagrado en un mismo valor de trascendencia.

¹³ García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 134.

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

En la primera parte del cuento, Liliana, de pie frente a un espejo dice: “—I ADORE MYSELF.”¹⁵ El espejo le regresa a Liliana la imagen que los otros miran. Se reconoce entonces como ese objeto de veneración o “revelación sagrada” que miran Arturo y el invitado. El espejo reafirma la objetivación de su imagen y la enmarca. Liliana —dice el narrador— sufre un desdoblamiento cuando se convierte en “otra Liliana”, durante el rito erótico. Se evidencia la dualidad de la joven esposa de orígenes religiosos y la mujer seductora que participa en un rito sexual que su contexto cultural consideraría perverso. Este tipo de dualidad es un fenómeno de desdoblamiento en la concepción de lo femenino, no sólo de su autor, sino de la propia cultura. Según Enrique Gil Calvo, “la imagen [que la mujer] presenta ante los demás tiende a la escisión interna, desdoblándose en una doble personalidad. Por un lado está ella misma, tal como se ve desde su interior y se siente por dentro. Pero por otro lado está la otra: la imagen externa que muestra en público ante los demás, y que desde fuera es vista y admirada.”¹⁶ En la imagen que le devuelve el espejo, Liliana se adora a sí misma y se prepara para salir a la sala donde su marido platica de forma casual con el invitado. En tanto que la imagen de ella es apropiada por los otros, Liliana se aleja de sí misma. Su presencia es una luminosa fascinación.

Liliana ofrece su cuerpo: es un cuadro vivo de luces y sombras. El erotismo que produce su cuerpo evidencia una tensión provocada en la mirada masculina. Gil Calvo establece tres “moldes femeninos”, transmitidos durante milenios de cultura occidental. Esta triada, dirigida por valores estéticos y culturales, estaría conformada con una imagen carnal o fetichista: “La puta”, la imagen clásica de “La madre” y la imagen juvenil o andrógina de “La virgen”. De acuerdo a Gil, estos modelos no se encuentran en la misma medida en las representaciones de la feminidad, pero serían los puntos nodales sobre los que se basa la construcción de estas “imágenes molde”.¹⁷ El cuerpo de Liliana se rodea de códigos culturales: el juego de la ambigüedad, que confronta el pasado devoto de Liliana con la mística profana que ahora lleva a

¹⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶ Enrique Gil Calvo, *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina* (Madrid: Anagrama, 2000), p. 178

¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

cabo: "Con los brazos a ambos lados de la cabeza, las indescifrables manos de Liliana, que tantas veces se juntaron sobre su pecho en un gesto de recogimiento con la sensación de llevar en su interior a la Divinidad después de recibir la comunión, descienden para recoger el negro pelo que lleva prendido con un broche tras la nuca y cae luego, suelto y brillante, multiplicando sus reflejos, sobre su espalda desnuda."¹⁸ El triángulo que describen sus brazos es semejante a algunas mujeres de Balthus, de cuyas pinturas García Ponce escribió algunos ensayos. De igual forma, tradujo la obra erótico filosófica del hermano del mismo pintor: Pierre Klossowski: "La atracción por lo morboso y las seducciones de la perversidad y el sadomasoquismo de mi hermano forman parte a menudo de su imaginario. Inspirado por la divinidad concibe aventuras transgresivas."¹⁹

Liliana es una mujer de Balthus: la fineza de los rasgos, senos y piernas conforman su cuerpo. Todas las características que pertenecen al imperio de la imagen como reproductora de belleza. La desnudez de Liliana la hace parecerse a una auténtica Venus: "Conforme camina por entre los muebles de la sala, con los pechos desnudos, anunciando que su único propósito es provocar, entregándose a la contemplación de los otros, excitada y aparentemente ajena a la excitación que despierta."²⁰

La seducción es un rito porque utiliza la repetición de gestos y un espacio particular. Está también conformado por oficiantes y objetos de culto que realizan una función performativa erótica para un determinado tiempo y cultura.

Desde la mirada filosófica, Jean Baudillard habla de que la seducción quiere provocar una entrega al goce sexual, pero que éste en sí mismo no siempre es el objetivo último de este proceso ritual: "La seducción es un juego más fatal, y también más arriesgado, que no excluye el placer, muy al contrario, pero que no tiene nada en común con el goce físico."²¹

El proceso ritual de la seducción reúne las características para considerarse como un rito en sus acepciones históricas, antropológicas y

¹⁸ García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 120.

¹⁹ Pierre Klossowski, "Du tableau vivant dans la peinture de Balthus" (París, 1983). Es un texto de 1957, reproducido en el catálogo de la retrospectiva de Balthus, en el Centre Pompidou.

²⁰ García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 139.

²¹ Jean Baudillard, *Contraseñas* (Madrid: Anagrama, 2000), pp. 30-31.

filosóficas. Sin embargo, los estudios de este campo se enfocan más en estudiar el rito en un contexto religioso. Pero como bien observan los antropólogos Aguado y Portal, “al definir el ritual casi exclusivamente como religioso sagrado, éste quedó confinado a lo *arcaico*, dejando un cierto vacío en el cómo se produce la cultura contemporánea occidental.”²²

Lo religioso y lo erótico se encuentran al mismo nivel, toda vez que la seducción sería uno de los ritos repletos de patrones significativos.

En el proceso de seducir, se toman en cuenta ciertos lineamientos, reglas implícitas, que, al igual que las que conforman el rito religioso de la eucarística, también hacen lo propio en el rito profano que realizan los protagonistas del relato.²³

Bajo el punto de vista de Arturo, Liliana se convierte en “otra” para revelar la paradoja de su amor: sólo en la separación, la pareja confirma su unión más sublime. En todo momento, en el relato se presenta esta contradicción como el fin del rito que Arturo dirige: “Como si sólo el deseo encontrara la verdad sin ninguna definición posible que toda su apariencia revelaba aun antes de que empezara a buscarla y, sin poderlo evitar, se le entregara también a Arturo, creando esa zona inimaginable en la que es más suya que nunca cuando empieza a dejar de ser suya.”²⁴ La verdad de Arturo es que Liliana le pertenece más cuando otra mirada se vierte sobre ella, esa misma mirada convierte lo sensual en un instante único, parecido a los momentos culminantes de lo místico-religioso. Y es que dentro de los alcances del rito se encuentra el de “cambiar” a los participantes. En este sentido, la antropóloga Ingrid Geist sostiene que existen momentos liminales que dividen al sujeto en un antes y un después de realizarse el ritual. Liliana vive la dicotomía entre su pasado conservador y el aparente libertinaje sexual en el que ella participa: “El ritual implica una confesión por la forma y contra la indeterminación, sin embargo, los monstruos liminales del rito revelan la libertad, la indeterminación subyacente al mundo culturalmente construido y el juego libre de las capacidades cognitivas e imaginativas de la humanidad.”²⁵ El

²² Carlos Aguado y Ana María Portal, *Identidad, Ideología y Ritual* (México: UAM, 1992), p. 75.

²³ Jean Baudillard, *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 2008), p. 79.

²⁴ García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 144.

²⁵ Ingrid Geist, “Encuentros oblicuos entre el ritual y el teatro”, en Víctor Turner, *Antropología del ritual* (México: INAH, 2002), p. 167.

goce sexual ocupa el lugar del ídolo a venerar; es la fuerza que se invoca durante un ritual vinculado a lo sagrado. En el cristianismo católico, la presencia de Dios es revelada en el ser de los individuos. La gracia aparece como revelación, tal cual se le presenta a Arturo el imperativo erótico mientras observa a un hombre mirar los senos desnudos de Liliana durante la luna de miel. La fe en Dios se le presenta al místico de la misma forma que a Arturo se le presenta el deseo de mirar, de honrar a esa Liliana que, en la separación, le pertenece, le ilumina. Esta iluminación, este cambio en el Ser, tiene su origen en el mito. Abundando en este orden, veremos lo que dice Francisco de Oleza Le-Senne en su ensayo "La mística: un argumento para el futuro": "El rito, como acción complementaria y necesaria, fuerte y poderosa, lo realiza el hombre o la mujer con la intención de traspasar la frontera, dejar tras de sí lo profano y responder a la natural vocación que les invita a la obra sagrada, heroica, orante, sacerdotal y pontificia de su persona."²⁶ En esta lógica, el rito transforma a Liliana y a Arturo. Convierte lo que se consideraría "perverso" en un acto de voluntad divina.

La contradicción entre honrar al ejercicio del placer en vez de a una divinidad cristiana implica que Arturo y Liliana no siguen la norma social; sin embargo, sus actos implican un desajuste entre la visión de un mundo culturalmente construido y el del ejercicio de su libertad como individuos.

Arturo y Liliana transgreden los principios morales de una realidad construida culturalmente, que rechaza sus prácticas eróticas porque las considera ilícitas y censurables. Todo el molde institucional que resulta constituye un principio de realidad que dicta normas de conducta. De acuerdo con Herbert Marcuse, se confrontan al deseo del individuo para someter al principio del placer, que incluye un ejercicio libre de la sexualidad.²⁷

El individuo social reprimido, tal como lo define el sociólogo alemán, es producto de esas limitaciones. Pero el principio del placer no distingue entre el bien y el mal; es un instinto que tiene sus propias condiciones y sus propios alcances. De acuerdo al mismo Marcuse, "La

²⁶ Francisco de Oleza Le-Senne, "La mística: un argumento para el futuro", en *Catecismo de la Iglesia Católica* (Madrid: Ed. Trotta, 2005), p. 179.

²⁷ Marcuse, *Eros y Civilización*, p. 30.

sustitución del principio del placer por el principio de la realidad es el gran suceso traumático en el desarrollo del hombre –en el desarrollo del género (filogénesis) tanto como en el individuo (ontogénesis). De acuerdo con Freud, este suceso no es único, sino que se repite a través de la historia de la humanidad y en cada individuo.”²⁸ El erotismo se vale de uno de los elementos sociales que conforman el principio de realidad. Pervirtiendo la norma, la pareja del cuento, elimina la idea de una Voluntad Suprema represora por un estado de gracia que libera el erotismo y su principio de vida (el Eros). De esta forma, logra una iluminación sólo alcanzada por el ejercicio libre de sus placeres. La narración pasa a Liliana de virgen a Afrodita en vestido rojo. La doble identidad de Liliana que devuelve la imagen del espejo es signo de ese desdoblamiento. Su ser esencial no es ni lo uno ni lo otro. Su deseo es un umbral donde la imagen femenina transita de forma libre, lejos de las antípodas entre lo “bueno” y lo “malo” que califica la sociedad.

Liliana sería lo que Gilles Lipovetsky llama una mujer no definida por parámetros culturales. Una transgresión:

Ahora bien, también resulta posible quedarse en un punto medio, es decir, en el umbral mismo de la puerta (que divide a la Puta de la Virgen), allí donde tanto se pertenece a un lado como a su opuesto, participando a la vez de ambas identidades a medias, tal y como sucede con las botellas que están simultáneamente medio vacías y medio llenas. Así se puede parecer mitad virgen y mitad puta, pero también como la Virgen María, que es madre sin dejar de ser virgen, o como Madame Bovary, que necesita saberse casada para poder sentirse adúltera. Y desde ese punto crucial, situado en la misma raya del límite que confunde e identifica sendas imágenes opuestas, también se logra disfrutar de la doble identidad, pero ahora entendida ya no como escisión sino como unidad estética, aunque haya de ser al precio de la incertidumbre y la ambigüedad. Cuando se es mitad una cosa y mitad otra distinta, se está a la vez dentro y fuera de cada una de ambas, por lo que no se es enteramente ni una ni la otra.²⁹

En el texto, a Liliana esta dualidad la vuelve indefinible. La idealiza estéticamente como el receptáculo de una liberación individual, porque

²⁸ *Ibid.*, p. 30.

²⁹ Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer* (Madrid: Anagrama, 1999), p. 210.

no tiene "principio ni fin, como la vida".³⁰ El erotismo provoca esa ruptura con el mundo social e institucionalizado. Como dice Octavio Paz, en su ensayo sobre Sade, "los actos eróticos son instintivos; al realizarlos el hombre se cumple como naturaleza [...]. Nada más natural que las formas que el deseo sexual; nada menos natural que las formas en que se manifiesta y se satisface".³¹

En el cuento, una vez terminado el rito, el principio de realidad vuelve a imponerse y a cubrir con su influencia la concepción del mundo social. Liliana regresa a esa cultura que olvidó durante la ceremonia para juzgarse a sí misma: "—Qué humillación —comenta—. ¡Todo el mundo que quiere me coge!"³²

El relato termina como empezó, con una línea de diálogo de Liliana. Con su voz, que abre y cierra el cuento, marca el principio y el fin del camino donde vive, por instantes, una liberación por medio del erotismo.

³⁰ García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 148.

³¹ Octavio Paz, *Un más allá erótico: Sade* (México: Editorial Vuelta/Ediciones Heliópolis, 1993), p. 17.

³² García Ponce, *El gato y otros cuentos*, p. 152.

Sara Rivera López

Apuntes para la construcción de una retórica pornográfica en *Crónica de la intervención de Juan García Ponce*

Se nos explica que si a partir de la edad clásica la represión ha sido, por cierto, el modo, fundamentalmente de relación entre poder, saber y sexualidad, no es posible liberarse más que pagando un precio considerable: haría falta nada menos que una transgresión de las leyes, una anulación de las prohibiciones, una irrupción de la palabra, una restitución del placer a lo real.

Michel Foucault, *La voluntad del saber*

CONTENIDO Y CONTINENTE

Todo discurso formulado por un sujeto, por más simple que éste sea, está fundamentado por su “forma” de enunciarlo. El discurso humano se sustenta siempre sobre una estructura léxica y retórica que le antecede. Incluso la perorata delirante del loco se rige bajo parámetros que le posibilitan manifestar “su decir”. De igual manera, los chistes, los anuncios comerciales, las canciones populares o los textos literarios descansan sobre la base gongorina nacida de nuestra tradición hispánica.

Asimismo, hoy en día existe un sin número de escritores amantes del formalismo del *qué decir* y *cómo decirlo*. El concepto de significado y de significante de la lingüística saussureana tiene asombrosa vigencia, más de la que algunos artistas quisieran. Con sus obras, dan cuenta de la pugna filológica generada en el siglo pasado –síntesis de la filosofía occidental. Los artistas siguen estando preocupados no sólo por *lo que*

cuentan, sino por *cómo lo cuentan*. Por ello, ideas comúnmente enunciadas como “quise contar una historia que fuera interesante para el público” o “busqué la manera de contar mi historia” nos recuerdan la actualidad de la tradición discursiva del pensamiento occidental y del racionalismo que la caracteriza, creencia que nos advierte que la “estructura dramática” de la literatura moderna nace de un árbol cuyas raíces determinan nuestra manera de nombrar, comprender y aprehender el mundo.

Así pues, la elección poética del sujeto¹ en su discurso manifiesta de suyo la acción selectiva intrínseca a él mismo para emitir su mensaje. Sin embargo, esta expresión no nace de forma pura, fortuita o aislada, sino que los distintos lenguajes verbales y no verbales producidos en la cultura repercuten en la expresión estética del artífice. Por ejemplo, la presencia del cine o de la tecnología ha influido en autores plásticos, que emplean estas herramientas para mostrar su visión del mundo, pertrechos que al mismo tiempo, y de manera paradójica, limitan su expresión, es decir, el discurso del artista está construido y determinado por la materia empleada, así como por los medios o plataformas bajo los que estructura su creación. Todos estos lenguajes: el cine, el documental, el teatro digital, el libro electrónico, la radio, el video clip, etc., concomitan en la atmósfera cultural que nutre al inventor, volviéndose lector y re-productor del mundo.

Si pensamos, verbigracia, en el lenguaje sexual actual, es decir, aquello que la cultura ha construido como discurso del cuerpo y de la sexualidad humana, así como en sus habituales divisiones pedagógicas, sabremos que dicha lengua está formada por gramáticas e ideológicas establecidas por una morfología más antigua, a la que se le suman pequeñas “escrituras”, nuevos “vocablos”, “jergas”, “calós”, para ver y nombrar la existencia erótica del hombre moderno. Discursividad incapaz de influir radicalmente en su conformación, pues su sintaxis está estipulada por el propio desarrollo civilizatorio que le antecede. Así, contenido y continente circulan por una misma banda finita, agotando estéticas; imantando discursos; desplazando ideologías, de las que el artista –golpe al ego– se nutre.

¹ Julia Kristeva, *El lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística* (Madrid: Edit. Fundamentos, 1999), p. 292.

De esta manera, pregunto ¿qué puede ser más “finito” para la cultura occidental que la sexualidad humana o la subversión del canon sexual convencionalizado milenariamente y certificado, intelectualizado, por la cultura moderna? O bien, ¿cómo puede el artista abstraerse de dicho conocimiento, si está atravesado por la palabra? Acciones comunes como la rebeldía, la violencia, la degradación sexual, mudan en luchas desesperadas, contraculturales, que intentan desmentir el discurso imperante. Sin embargo, al hacerlo, al subvertirlo, pasan a formar, irremisiblemente, parte de él.

De esta forma, el lenguaje erótico posee una particular y limitada sintaxis; un número de significaciones que nos remiten invariablemente a una antigua manera de nombrar y, por ende, de comprender y aprehender el universo sexual humano. Bajo esta perspectiva, la mujer se constituye como un opuesto tradicionalmente negativo: como causa de perdición, como incompleta, como copia burda de lo masculino.²

JUAN GARCÍA PONCE: PORNÓGRAFO Y SACERDOTE

En *Crónica de la intervención* (1982), se narra la relación amorosa de dos personajes: Esteban y Mariana; su encuentro, clímax y separación a partir de la trágica muerte del sujeto femenino. A la par, se despliega un grupo más amplio de personajes, que sirven como apoyo dramático, de los que se desprenden subtemas como la locura, el ateísmo, la pérdida de la fe, la violencia política, entre otras.

En cuanto a Juan García Ponce, como la historia literaria lo dicta,³ se nutre de la estética inscrita en la filosofía europea de la segunda mitad del siglo xx, la cual, a su vez, se funda en una tradición religiosa de por lo menos 2000 años, mediante la formulación del gnosticismo primitivo y con sus subsecuentes traslaciones de lo místico a lo erótico durante la Edad Media, estética que alcanzó su máximo grado de desarrollo durante el siglo xviii, con la aparición del Marqués de Sade. A esta suma, debe añadirse la Reforma y las pugnas religiosas de las que emanó el

² Michel Foucault propone, en *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*, que “La sexualidad femenina para los griegos se define en función de la masculina, porque está en dependencia con la familia y el marido, obligándose a un buen comportamiento”. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres* (México: Siglo XXI, 2011), t. 2, p. 93.

³ Armando Pereira, *La escritura cómplice* (México: UNAM, 1997).

Barroco, operación sinestésica que fusionó el cuerpo de la fe con el deseo. De no considerar este hecho, la lectura de la novelística del autor correría el riesgo de vislumbrarse como “novedosa” en su contenido, mas no en su forma. En realidad, podríamos pensar que su obra es moderna, compleja, erudita, pero que su intertextualidad y formalismo operan como un “engaño colorido”, al que era tan afecto⁴ el autor. Así, pues, sumergido en las lejanas raíces del gnosticismo,⁵ Juan García Ponce estructura su obra sobre la escisión *materia-espíritu*, ruptura que deviene en *cuerpo* vs. *alma*, por influencia de las filosofías orientales que consideran/ron al cuerpo como cárcel del alma, misma que luego se transformaría en *erotismo* vs. *identidad*.

Para probar lo antes dicho, podemos encontrar en *Crónica de la intervención*⁶ (Capítulo primero) referencias literarias nacidas en el siglo XVII, poéticas en las que la paradoja expresa de fondo una raíz crítica de la existencia del ser humano ante lo divino. Entonces, ¿cómo empatar lo místico con lo humano? y ¿cómo acceder a lo celestial con lo que se tiene de cuerpo, como cosa, como materia? Es, y bien lo entiende García Ponce, con su lectura de la poesía amorosa de la Décima Musa, de las citas literarias hechas por el protagonista Esteban sobre Javier Villaurrutia, de las descripciones plásticas de las obras de Ticiano y Lucas Crach, que es posible mediante el diálogo con la tradición estética occidental. Estas referencias son, en su obra, suma de una tradición en la que “el sueño y la muerte nada tienen ya que decirse” o, bien, si “te labra prisión mi fantasía” para iniciar el juego del lenguaje, tropo que ofrece continuidad a la trama.

En cuanto a la perspectiva erótica de García Ponce, ésta puede comprenderse mejor si se consideran las corrientes filosófico-religiosas que

⁴ Juan García Ponce, *Apariciones. Antología de ensayos* (México: FCE, 1994), p. 163.

⁵ García Ponce señala lo siguiente: “El alma puede tal vez salirse momentáneamente de la vida de su prisión corporal mediante un éxtasis provocado no por ningún contacto real sino por los excesos de imaginación. Alcanzar así la ‘luz celeste’ que según Carpócrates hacía aparecer el orgasmo; pero el cuerpo vuelve a aprisionarla. Sólo la literatura puede hacer visible y permanente estos transportes de la imaginación. Procurando la experiencia nos procura el conocimiento, como creía Musil. Fuera de ella todo se desploma.” García Ponce, *Apariciones. Antología de ensayos*, p. 105.

⁶ Juan García Ponce, *Obra reunida. Crónica de la intervención* (México: FCE, 2012), t. VI.

lo influyen, sincretismo que culmina en una concepción del quehacer literario expresado por él mismo en *Autobiografía precoz*,⁷ donde señala que hubo que buscar su propia definición estética. El autor concibe el acto creativo como un medio de conocimiento intuitivo y misterioso de las cosas divinas, en las que el sexo y el cuerpo femenino son medios para un fin. La creación de arquetipos masculinos como El iniciado o Ungido, El Artista, en *De Anima*,⁸ expresa la idea de cómo y por qué medios puede un sujeto obtener un conocimiento supremo intransferible que puede transformarlo en un *Otro*, como también ocurre con Esteban, personaje de *Crónica de la intervención*.

La asociación de lo erótico con lo pornográfico⁹ puede crearse gracias a que la religión medieval, primero, y, luego católica, omite, censura, silencia de la sexualidad humana el gozo y el cuerpo, acto que deviene, entre otras formas, en la vulgarización y/o humorismo de la sexualidad humana.¹⁰ Dicha asociación, pues, tiene sustento en los postulados desarrollados por el autor en cuanto a la subversión del mito del cuerpo masculino versus el femenino,¹¹ así como a su crítica respecto de los movimientos feministas que le tocó vivir:

La máxima calidad a la que puede aspirar la mujer es convertirse en objeto. Como objeto no se pertenece ni siquiera a sí misma y, simultáneamente, está abierta al uso y la contemplación. Perdida toda identidad, transformada

⁷ Juan García Ponce, *Autobiografía precoz* (México: FCE, 1966), p. 51.

⁸ Juan García Ponce, *De Anima* (México: Montesinos, 1984).

⁹ Fabián Giménez Gatto señala, en “Dispositivos pornográficos, visualidades panporno-gráficas”, que en lo pornográfico lo “obsceno” invade la vida erótica de los sujetos, siendo siempre la estructura narrativa: excitación, meseta, orgasmo y resolución. Y su función radica en ser una simplificación, un engaño, de aprehensión del deseo por parte del sujeto, una eliminación del vacío. Fabian Giménez Gatto, *Eros y Psique* (México: UAEM, 2012), pp. 55-65.

¹⁰ Como ocurre, por ejemplo, con los *Cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, o de la mistificación erótica, como sucede con la poesía de San Juan de la Cruz, Santa Teresa o fray Luis de León.

¹¹ Debe recordarse que los movimientos feministas y de liberación sexual de 1960-1970 no sólo corresponden a la época de juventud de Juan García Ponce, sino que el movimiento planteaba una crítica y revisión a la obra de Sigmund Freud, generada específicamente por el movimiento feminista, y que tomó cede en algunos grupos de jóvenes pertenecientes a la alta burguesía católica mexicana de ese momento. El movimiento de liberación sexual y feminista en México no fue una movilización de masas, ni de clases obreras, sino de las élites culturales de México. Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino* (Barcelona: Anagrama, 2012), p. 32.

en un cuerpo sin dueño que se desplaza por la vida, entra al campo de lo sagrado y permite la aparición de lo divino: aquello que se puede percibir, que es susceptible de sentirse, pero nadie es capaz de poseer. Entonces, convertirse en objeto es renunciar a la identidad propia para ser como la vida: sin dueño. La mujer que es sólo su cuerpo no es de nadie. Pero, en nuestro tiempo, todas las ideologías pretenden adueñarse de la vida y encauzarla en vez de permitir que se viva a sí misma como la pura fuerza, el incesante despliegue que es. No es extraño, así, que la mujer se preste y se haya convertido en el motivo de una ideología más: el feminismo. Tampoco es contradictoria que en tanto pretexto de una forma de pensamiento, que pretende dignificarla en vez de dejarla existir como objeto, se convierta en motivo de una determinada crítica social y aspire a una igualdad innecesaria e ilusoria que inevitablemente resulta degradante. Aquello a lo que se la pretende igualar es inferior por su propio carácter a la ausencia de carácter que caracteriza a la mujer que se acepta como objeto. Sólo como objeto la mujer está en el centro de la vida y la existencia, ese centro que, convertido en inevitable punto de referencia, nos permite reconocer la vida, contemplarla y entrar en ella.¹²

Hay, en tal declaración, una perspectiva mística, sin duda, ideológica y paradójica que será centro de su estética. En otras palabras, para los personajes masculinos de las obras de García Ponce el cuerpo femenino deviene significante negativo del masculino; es antítesis y complementación de lo masculino, por lo tanto el cuerpo de la mujer estará saturado de significaciones encarnadas en el cuerpo por medio de lo erótico, proporcionando al sujeto un estado ideal de éxtasis semejante al religioso, el cual se produce cuando el personaje masculino posee al femenino. Sin embargo, dicha posesión atraviesa por las posturas convencionalmente conocidas como sexo oral, sexo anal, siempre utilizando ejes horizontales, actos que se producen en lugares cerrados y silenciosos, donde, como en las escenas porno, hay regularmente más de un espectador del acto sexual.

Dentro de esta tradición literaria, García Ponce formula una retórica erótica que se agrupa, desde mi punto de vista, en tres aristas, según la obra de la que se trate. Está la del *erotismo como sinónimo de perversión*, el *erotismo como subversión del canon sexual de la época* y el *erotismo como inter-*

¹² Juan García Ponce, "Lo femenino y el feminismo", en *Las buellas de la voz. Imágenes literarias* (México: Joaquín Mortiz, 2000), vol. 2.

textualidad. Estas tres retóricas de corte pornográfico parten de una tradición literaria que opera en el nivel del fondo y de la forma, es decir, en lo que en términos de la retórica clásica llamamos figuras literarias de carácter religioso, en las que la paradoja y la antítesis brotan como parte del juego conceptual.

Pero ¿en qué consiste este juego erótico? García Ponce describe encuentros sexuales. Y tal como se presentan en las películas y productos pornográficos circulantes, en éstas se reproducen roles ya controlados, en los que el hombre regularmente toma la iniciativa, tal como lo explica Lipovetsky:

La pornografía no ha contribuido en nada a la emancipación femenina, mas en modo alguno obstaculiza su avance. Lejos de constituir una ofensiva criminal y sádica, exhibe unas fantasías masculinas que sólo cabe reducir a las relaciones de dominio “político” mediante una acrobacia teórica. Los mismos que obtienen placer con las escenas porno pueden muy bien respetar la dignidad y la libertad de las mujeres, mostrarse favorables a su acceso a todas las esferas de la vida social y política. La pornografía no constituye un panegírico de la superioridad, sino el espectáculo del juego hiperbólico a que se entregan los fantasmas libidinosos masculinos: su lógica no procede de la obsesión machista, sino de la obsesión moderna con lo real, del deseo de rebasar todos los límites, de verlo todo, de instrumentalizarlo todo. Frente a la proliferación del porno duro, que mecaniza el sexo, la respuesta adecuada de un feminismo adulto debería ser, precisamente, la risa o la burla...¹³

De esta forma, cada uno de estos paradigmas eróticos posibilita una lectura de *Crónica de la intervención* con referencia a otras obras literarias (intertextual), de carácter prohibitivo (perversión) o de transformación de la visión que la sociedad (canon social pornográfico de 1960 en adelante) tiene de la sexualidad femenina.

INTERTEXTUALIDAD ERÓTICA

Ahora bien, en cuanto *al erotismo como intertextualidad* diremos que regularmente los protagonistas son artistas y ocupan el lugar de sacerdotes, esto entendido como aquel que tiene contacto con lo inefable, lo divi-

¹³ Lipovetsky, *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*, p. 81.

no. Los personajes poseen creencias comunes a las encontradas en filósofos del siglo xx, tales como George Bataille o Pierre Klossowski; protagonistas que se nutren de esta tradición ideológica, herencia gnóstica, neoplatónica, católica, renacentista, liberal-burgués. Dichos personajes recuperan modelos eróticos que parecen ya no dar más. De ahí que encontremos escenas como las leídas en *Crónica de la intervención*, en las que Mariana (personaje femenino) posee las mismas características que los personajes femeninos de Pierre Klossowski, de la Venus de Lucas Cranach o bien de Berthe Morisot, modelo de E. Manet.

De esta forma, el proceso de intelectualización sobre lo erótico entra a escena y los supuestos de las creencias masculinas referentes al deseo del objeto femenino aparecen mediados por estos antecedentes estéticos. Veamos un ejemplo: “Allí estaba la necesidad de darse. Pero ¿por qué? No saber lo que iba a hacer con ella en la cama, Anselmo empezó a besarle los pechos. Ella movía la cabeza de un lado a otro como si le estuviera haciendo daño y mientras, abajo, sus caderas y sus nalgas se movían conmigo.”¹⁴ La común escena sexual observada en la retórica porno aparece en la literatura de Juan García Ponce. Pero ¿hay alguna función específica del autor, distinta a la encontrada en los directores de este tipo de films? Acaso el grado de comercialización y el sustento intelectual que justifica a unas y otras escenas. Desde mi punto de vista, las obras iconoclastas modernas, como la literatura erótica y pornográfica, dan cuenta del superlativo agotamiento real y simbólico ocurrido en Occidente. Las corrientes ideológicas se agolpan en pequeños núcleos en los que la existencia sigue encontrando cierto refugio: el sexo y el consumo. Los personajes aquí referidos, por ejemplo, siempre tienen tiempo, tienen dinero; son esbeltos, guapos, educados. Pertenecen a cierta clase social. Las mujeres son bellas físicamente, altas y fuertes, sin moral y en busca de ser poseídas –fantasía común reproducida en la retórica pornográfica.

Asimismo, los personajes masculinos protagonistas, como Esteban, ocupan el lugar de “iniciado”. En suma, lo que observamos en estas novelas es el desarrollo de una vida masculina que busca su sino por medio del sexo. Por ello mismo, la muerte y el vacío avasallan a los personajes,

¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

distanciándolos de los *happy and*¹⁵ de las películas porno. Los personajes femeninos siempre tendrán referencias artísticas con obras de Tiziano, Cranach o Manet. Las descripciones literarias y pictóricas presentes en *Crónica de la intervención* son la red que articula el mito de Occidente, manifiesto en la obra de García Ponce, sobre el amor y el concepto de absoluto. Esta retórica parte de una tradición literaria que opera en el nivel del fondo y la forma, es decir, en lo que en términos de la retórica clásica llamamos figuras retóricas, que reproducen una ideología incrustada en el arte.

PERVERSIÓN ERÓTICA

En cuanto al *erotismo como sinónimo de perversión*,¹⁶ la retórica pornográfica, la novela erótica perversa, considerada ésta como desviación de la norma social, es un intento por zanjar el camino hasta ahora recorrido por artistas apegados a la tradición, como ocurre con García Ponce. Ejemplo de esta ideología la encontramos en su famoso relato “Tajimara”, que cuenta la relación amorosa e ideal de dos hermanos, vínculo roto por la realidad exterior que los circunda. Es un evento que se repite en *Crónica de la intervención*. En la novela, el amor absoluto y perfecto de una pareja es despedazado por la irrupción de una realidad social y política que alcanza a los personajes y los devora.

Asimismo, este erotismo perverso vulgarizado se halla en *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. El personaje femenino cumple religiosamente con el canon moral vigente de la prostituta degradada. A propósito, Giménez Gatto elabora una lista de tropos eróticos en su artículo “Dispositivos pornográficos, visualidades panpornográficas”, registro que puede encontrarse en más de una escena de esta novela. Explica: “Las

¹⁵ Me refiero a las películas porno heterosexuales donde las mujeres tienen un papel canónico o pasivo, así como a las posiciones sexuales ejecutadas por los hombres (el misionero, entre otras).

¹⁶ Juan García Ponce, en “Robert Musil”, explica por “perversión” dentro del sistema literario lo siguiente: “Si estos relatos pueden considerarse perversos sin tratar de moralizar sobre los propósitos del autor es porque voluntaria y muy precisamente, él muestra en ellos o a través de las acciones que los configuran una cierta insubordinación contra la función de vivir, contra el terreno de lo ‘natural’ [...]. Todo ocupa en el espacio de lo prohibido”. Está, como puede observarse, la ruptura con lo “natural”, la norma, lo canónico. García Ponce, “Robert Musil”, en *Apariciones. Antología de ensayos*, p. 277.

estrategias pornográficas trazan una imaginaria *hardcore*; identificados como el ‘moneyshot’ equivalente a la eyaculación masculina” y cuyas variantes, como el *cum shot*, oral *cum shot* (entre otros) son variaciones del *moneysbot* de la economía política del significante pornográfico. Discurso que captura el deseo, es un “realismo codificado.”¹⁷

EROTISMO COMO SUBVERSIÓN DEL CANON SEXUAL DE LA ÉPOCA

De la misma forma, como parte de la extensa difusión de la pornografía actual, está el *erotismo como subversión del canon sexual de la época*. Mariana, personaje femenino de *Crónica de la intervención*, es colocada en la historia en el lugar de *objeto*, que resulta canónica y acorde a la tradición religiosa y erótica de Occidente,¹⁸ pese a su aparente “liberación sexual”. La mujer es el sujeto pasivo, cuya plusvalía se encuentra en su única posición masoquista, en la condición de “ser-objeto” de Esteban. De esta forma, ella encuentra su única forma posible de sentir ante Esteban: ser “cosa”, objeto, lo que le permite encontrar sentido a su vida. Y él halla la manera de capturar a Mariana. En consecuencia, podemos interpretar y comprender algunas de las actitudes y posiciones eróticas de la protagonista cuando yace con Esteban y/o Anselmo, también personaje masculino de *Crónica de la intervención*: “Cuando caímos en la cama por primera vez me tenía agarrado del sexo. Su mano en mi sexo. Ya le había visto las manos, desde que llegó. Era fascinante cómo se movía.”¹⁹ Si Esteban, es decir, lo masculino, adquiere *completud* en función no de lo femenino, sino de la anulación de lo femenino, luego entonces al perder el *objeto* deducimos la magnitud de su caída, entendida ésta como forclusión del objeto en el sujeto,²⁰ claramente expuesta esta perspectiva en el capítulo xxx de la novela. En este apartado, aparece nuevamente Esteban, recostado sobre su cama, como en el primer capítulo, aunque esta vez acompañado

¹⁷ Giménez Gatto, *Eros y Psique*, pp. 55-65.

¹⁸ Martos, *Historia medieval del sexo y del erotismo. La desconocida historia de la querrela del esperma femenino y otros pleitos*, p. 36.

¹⁹ García Ponce, *Crónica de la intervención*, p. 9.

²⁰ Se entiende “pérdida” como represión, denegación, forclusión, es decir, un movimiento de colocación de “algo” lejos del “yo”, lo cual es desestructurante en el individuo e igualmente parecido en el comportamiento del personaje masculino Esteban.

por María Inés, ya que José Ignacio y Mariana han muerto. Esteban se consuela con la presencia de María Inés de la pérdida del objeto *amado*; sin embargo, ella no es Mariana, por tanto, la única manera real de recuperarla y continuar en la certificación de su propia existencia es el recuerdo y la ensoñación.

LA DECADENCIA PORNOGRÁFICA

A manera de conclusión, diré que la obra de García Ponce, aunque novedosa para la literatura mexicana del siglo pasado, no es sino una expresión estética que por sus referentes sexuales, culturales y librescos reproduce un discurso sexual canónico. Es una literatura erudita, cuyas referencias librescas exigen cierto tipo de lector, culto y conocedor de los movimientos filosóficos del siglo pasado.

En cuanto al rasgo pornográfico, si bien pudiera funcionar como un gancho a los lectores ávidos de este tipo de obras, los limita, al encontrar dos características en sus obras: primero, que es necesario leer muchas páginas para encontrar escenas erótico-pornográficas; en segundo lugar, dichas escenas están intercaladas con reflexiones filosóficas, lo que no es común en la deglución directa de la literatura.

Finalmente, cabe decir que este erotismo funciona como una máscara no de una ideología masculina sobre el sexo y la mujer, sino del poder sobre los sujetos.

Europa tropical: configuración de la ciudad europea en la narrativa de Sergio Pitol y Chico Buarque

INTRODUCCIÓN

Alejo Carpentier, en su célebre ensayo *De lo real maravilloso americano*, propone que lo exótico sólo resulta exótico porque quien así lo percibe no está familiarizado con la cultura que produce aquello que lo asombra y apabulla. Y no estar familiarizado con una cultura es, para Carpentier, no estar familiarizado con la lengua de esa cultura. Anonadado tras la contemplación de cierto arte chino no figurativo y de ciertas construcciones pekinesas, se dice: “He visto cosas profundamente interesantes. Pero no estoy seguro de haberlas entendido. Para entenderlas realmente [...] hubiese sido necesario conocer el idioma”.¹

Cuando vuelve de Medio Oriente, la misma sensación lo embarga, y se repite: “Me sentía humillado ante una ignorancia que también era la del sánscrito o la del hebreo clásico.”² Esas culturas le eran tan poco familiares, a tal grado que cuando se halló en la Unión Soviética se sintió como en casa, “a pesar de desconocer el idioma”.³ Otros símbolos le hablaban o parecían hablarle: la arquitectura italiana o afrancesada, el recuerdo de haber leído a los rusos en español, el ballet y otros productos culturales rusos que comercian de manera más fluida con Occidente.

Tras narrar estas experiencias, el autor de *El reino de este mundo* reflexiona en torno a experiencias paralelas: la de los europeos, que, especialmente durante la Conquista, se sorprenden con las manifestaciones culturales americanas, que les son absolutamente desconocidas y que pertenecen a una cultura tan ajena a ellos como la lengua en la que se entendían los

¹ Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso americano* (México: UNAM, 2009), p. 18.

² *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 23.

nativos americanos.⁴ Y he ahí, sostiene Carpentier, el secreto de lo que llama “lo real maravilloso americano”: una forma de entender el mundo y de codificar lo propio de un continente, de una cultura o de varias culturas, entrelazadas por el territorio y por algunos referentes compartidos. Lo “real maravilloso americano”, que constituye una serie de fenómenos cotidianos para el nativo del continente, resulta exótico para quien procede de una cultura distinta. Y del mismo modo, lo europeo, lo asiático, lo africano resultará para el americano tanto o más incomprensible, admirable, sorprendente. Desde la antropología, el finés-canadiense Kalervo Oberg⁵ define a este fenómeno como *shock* cultural.

En la obra narrativa de Sergio Pitlor, es frecuente encontrar a personajes de origen latinoamericano –mexicanos, sobre todo– en territorio europeo. Sus vivencias y enfrentamientos ante una cultura que, como premisa, les es ajena, varían, en función misma del carácter y pasado del personaje. En su novela *Budapest*, el brasileño Chico Buarque sitúa a su protagonista en una Europa para él desconocida, enigmática y agreste. ¿Cómo perciben y se enfrentan las culturas americanas, a través de sus depositarios, a las europeas? ¿Cómo las aceptan o rechazan? ¿Cómo se sumergen en ellas o les rehúyen? ¿Cómo se desenvuelve el latinoamericano en un contexto que le es, si no totalmente, al menos parcialmente ajeno? Buarque opta por fijarse en una sola ciudad, Budapest; de Sergio Pitlor seleccionamos cuatro cuentos cuya acción transcurre total o parcialmente en una misma ciudad: Varsovia.

MOTIVOS DE VIAJE

José Costa, el protagonista de *Budapest*, tras un inconveniente, forja un primer vínculo con la ciudad que luego habrá de fascinarlo. Varado en el aeropuerto de la capital húngara, entra, por fuerza, en contacto con la lengua magiar:

A mis oídos, el húngaro podía ser incluso una lengua sin enlaces, no formada por palabras sino que sólo se diese a conocer en bloque. [...] el misterio del avión quedaba ofuscado por el misterio del idioma que daba la noticia.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ Kalervo Oberg, *Culture shock and the problem of adjustment to new cultural environments* (Washington: Department of State/Foreign Service Institute, 1958).

Estaba oyendo esos sonidos amalgamados, cuando de repente detecté la palabra clandestina, Lufthansa [...], la palabra alemana infiltrada en la pared de palabras húngaras, la brecha que me permitiría desmenuzar el idioma.⁶

Si en principio la lengua húngara le llegaba a raudales, a través del noticiario nocturno, en el día, entre quienes crecieron hablando la lengua, ésta se le resistía, le llegaba en boronas, exactamente como los panecillos húngaros que apetecía.

El segundo contacto de José Costa con la lengua húngara tiene lugar en Río de Janeiro, so pretexto de la presentación del poeta húngaro Kocsis Ferenc. Para convencer a su esposa, Vanda, de que lo acompañara, Costa inventa que el poeta es autor de unos tan celebrados como inexistentes *Tervetos secretos*, que Vanda dice conocer. El contacto con la lengua es ahora abrumador⁷ y ello lleva a Costa tomar la decisión de irse a Budapest, así no lo acompañe su esposa.

Si en Buarque las razones que impulsan a José Costa a despegarse, así sea temporalmente, del suelo carioca, son hasta cierto punto irracionales y responden a un fenómeno como el encanto de una lengua, en Pitol, cuando el personaje no está previamente instalado en Europa, operan motivos turbios y ominosos, disfrazados a veces de pretextos fútiles, que hacen a sus viajeros dejar suelo mexicano. Tal es el caso de “Hacia Varsovia”.

Ahí se presenta una búsqueda del pasado, representado por el abuelo del protagonista. El relato presenta a un hombre establecido en Lodz y en plena travesía hacia la capital polaca. Ese “estar” previo en Europa corresponde a una primera parte de un presagio que el narrador-protagonista está destinado a cumplir. Una voz antigua, a manera de recuerdo, se entromete en la relación de los hechos, por parte del narrador, para presentar un destino que ya estaba escrito: “*Tú habrás de ir a Europa. ¿Quién es quién que no haya pasado allá sus buenas temporadas? Serás un europeo, ¿crees que no lo he advertido?, más que tus hermanos; tienes la pasta para serlo.*”⁸ Quien así habla, desde algún tiempo ido, es la abuela del viajero, que tiene por destino último a Varsovia. La llegada de aquél a Europa, a Polonia, a

⁶ Chico Buarque, *Budapest* (Madrid: Salamandra, 2005), p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ Sergio Pitol, *Obra reunida III. Cuentos y relatos* (México: FCE, 2004), 120.

Lodz, tiempo antes era sólo un trámite largo que era necesario cumplir para llegar finalmente a Varsovia. El propósito del viaje, que el narrador desconoce, es encontrarse con su abuelo, guiado por una anciana que, haciendo las veces de Virgilio, lo lleva hacia su antecesor. La guía aparecerá como una suerte de *alter ego* de la abuela del protagonista: “más que heredera de una sangre común éramos la misma persona con dos rostros distintos.”⁹ La alusión a la relación consanguínea permite suponer que la anciana que conduce al narrador desde el tren hasta los recovecos más insospechados de Varsovia y la abuela de éste son hermanas y que componen un triángulo amoroso que cierra el abuelo del protagonista, a cuyo encuentro va éste, sin saberlo a ciencia cierta.

Caso similar se registra en “Una mano en la nuca”. Un aparente desencuentro familiar, una incomprensión, lleva a dos primos a distanciarse mutuamente y a dejar atrás no sólo la ciudad (Córdoba, Veracruz), sino el país en el que estrecharon sólidos lazos de amistad: uno, Pedro, se estableció en París y se ha hecho llamar Pierre —y aquí reaparece la noción del *alter ego*, aunque con un tratamiento distinto, más similar al que propone Buarque en *Budapest*—; el otro, el protagonista, en Varsovia. Oculta detrás de esta incomprensión, reside la verdadera causa de la distancia y el exilio: un sueño y una maldición. Una mujer pregunta en un momento dado al protagonista: “¿Quiere decir que has vivido siempre movido por un sueño?”¹⁰ El interpelado no puede negarlo. La pregunta hará papel de *leitmotiv* en el cuento. Los dos primos huyen de la mano en la nuca, de la que, concluye el narrador, es inútil escapar.¹¹

EUROPA TROPICAL

La razón que llevó a José Costa a trasladarse intempestivamente a Budapest será determinante en su estancia en Europa del Este. Costa, un escritor anónimo, encuentra necesario aprender el húngaro, tras pasar por una primera experiencia más que desagradable.¹² La atracción que Costa sentía por “la única lengua del mundo que [...] el diablo respeta”¹³

⁹ *Ibid.*, p. 124.

¹⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹¹ *Ibid.*, p. 158.

¹² Buarque, *Budapest*, p. 44.

¹³ *Ibid.*, p. 8.

tiene encarnación en Kriska, mujer que se convertirá en amante de Costa y lo guiará a través de los vericuetos del húngaro. Kriska será, a la vez, eje de una vida paralela que Costa empezará a llevar. El protagonista comenzará así a convertirse en su propio *alter ego*.

Durante su estancia en Budapest, Costa no sólo aprende un nuevo idioma, sino que comienza una nueva vida fuera de Río de Janeiro; no sólo cambia el portugués por el húngaro, sino que cambia a Vanda, su esposa, por Kriska; cambia a su hijo Joaquinzinho por Pisti, el hijo de Kriska, ambos casi de la misma edad;¹⁴ cambia su oficio de escritor anónimo por uno de transcriptor de discursos y discusiones de escritores y académicos –la palabra, siempre presente, siempre importante –; y cambia, casi sin darse cuenta, su nombre, de José Costa a Zsoze Kósta. Su *húngarización* es absoluta. O casi.

Budapest puede leerse, en su parte medular, como la odisea de un carioca a través de la lengua húngara. La incompreensión y el desconcierto en todo momento rodean a José Costa, quien, conforme se sumerge en las profundidades de su nueva lengua, nada con más destreza en Budapest: “Después de un mes en Budapest, ya me sonaba casi familiar la cadencia de las palabras húngaras”.¹⁵ Pero, en un momento de debilidad durante un frío invernal, Costa cede:

Una de esas madrugadas, medio sin querer, llamé a Río: hola, soy Vanda, en este momento no puedo atenderte... [...]. Volví a llamar y a llamar y a llamar, hasta darme cuenta de que llamaba por el placer de oír mi lengua materna. [...]. Entonces se me antojó dejar un mensaje después de la señal, porque hacía tres meses, o cuatro o más, que yo tampoco hablaba mi lengua: hola, soy José. Había un eco en la comunicación, soy José, que me daba la impresión de que las palabras salían extraviadas de mi boca, Vanda, Vanda, Vanda, Vanda. Y comencé a abusar de aquello, y dije Pão de Açúcar, *marimondo*, *bagunça*, *adstringência*, Guanabara, dije palabras al azar solamente para volver a oírlas.¹⁶

En ese momento, se inicia una serie de vaivenes entre Río de Janeiro y Budapest: así como José Costa abandonó a Vanda, Zsoze Kósta aban-

¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, p. 67.

donará a Kriska. A su regreso a casa, José Costa descubrirá que ha sido apartado de la vida que conocía y que había forjado. Tras una serie de desencuentros con su mujer, con su socio editorial y con su pasado, Costa emprenderá una segunda travesía a Budapest.

Su segunda estancia en Budapest será más áspera que la primera: sin el apoyo de Vanda y sin contacto alguno con Río de Janeiro, y habiendo olvidado parcialmente el húngaro, Costa dependerá de sí mismo para sobrevivir en Budapest. Una última cosa hará Kriska por él: “Cuando me consiguió el trabajo, Kriska dijo: es trabajo manual, para inmigrantes como tú.”¹⁷

A fuerza de escuchar el húngaro, y transcribirlo todos los días, Costa logrará tener sobre él un dominio que no tienen los más respetados académicos de la ciudad. Corregirlos será aquello de lo que más se ufana... hasta antes de escribir poesía. En otro juego de dobles, Costa escribirá los *Tercetos secretos*, que aparecerán firmados por Kocsis Ferenc.¹⁸ Sabiéndose autor de un poemario que dio nueva vida a la carrera de un poeta que llevaba veinte años sin producir nada notorio, su orgullo se verá devastado al escuchar la opinión de Kriska: “le pregunté a Kriska: ¿qué te ha parecido? Así así, dijo. [...], hay quien aprecia lo exótico [...]. ¿Exótico? ¿Cómo exótico? Es que el poema no parece húngaro, Kósta. [...] es como si estuviese escrito con acento extranjero. [...] Cogí mi plato de espaguetis y lo lancé contra la pared.”¹⁹

Nuevo exilio, ahora de regreso a Brasil.

Al contrario de los problemas de asimilación cultural del americano en Europa que propone Buarque, los personajes de Sergio Pitol parecen insertarse con toda naturalidad en los ambientes europeos, varsovianos.

En “Hacia Varsovia” y en “Nocturno de Bujara”, no hay mayor problema por parte de los viajeros mexicanos para entablar comunicación con los habitantes de Polonia. La situación es aún más cómoda en “Nocturno de Bujara”. Una barrera, la del lenguaje, que es definitiva para los avatares europeos que propone Buarque, apenas es considerada como tal por Pitol, quien plantea, como dificultad mayor, saber en qué

¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸ *Ibid.*, p. 127.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 130-131.

idioma se expresó la anciana y no qué fue lo que dijo. Hablar o aprender una nueva lengua, en Pitol, es un simple trámite; los problemas de comunicación no son realmente problemas.

En los relatos varsovianos de Pitol, la incomodidad es otra. En “Nocturno de Bujara”, los acontecimientos inquietantes no transcurren en la capital polaca, pero ahí se gestan. La palabra, como en Buarque, tiene poder creador: lo que es dicho tiene posterior verificación en la realidad. Si el José Costa de *Budapest* sacó de la nada el título de un libro que terminaría escribiendo y terminaría siendo firmado por el poeta al que se lo atribuyó, los protagonistas masculinos de “Nocturno de Bujara” inventan una serie de patrañas e historias sobre la ciudad uzbeca de Samarcanda, que luego, se sugiere, habrían sido experimentadas por la pintora, a juzgar por el estado en que fue encontrada al término de su viaje por aquella región, similar al del viajero imaginario inventado por los ocurrentes mexicanos. Varsovia se vuelve punto de encuentro secreto, enigmático, casi prohibido, en donde se citan los dos cómplices a fin de convencerse de que no tienen ninguna responsabilidad en lo sucedido con la pintora. Una atmósfera similar se recrea en “Una mano en la nuca”.

Finalmente, en “El regreso”, Varsovia es también lugar de desasosiego, de inclemencia, de padecer, aunque más claramente en el plano de lo físico. Como el José Costa de Buarque, el protagonista de este relato de Pitol es también un americano de climas cálidos, desacostumbrado al cruel invierno polaco.²⁰ El relato constituye una progresión de los malestares y las contrariedades que afectan al personaje, cada vez más intensas: en un amplio guiño a los desoladores pasajes de Chéjov o Dostoievsky, a los padecimientos físicos *in crescendo* del personaje se suma el inminente desalojo del que será víctima.

REGRESO Y DESTINO

El destino de José Costa es, en apariencia, quedarse en Europa y desprenderse de las raíces que lo atan a su país natal. Despreciado por su esposa, olvidado por su socio, desconocido por quienes en otros días lo editaban y glorificaban, José Costa recibe un inesperado ofrecimiento

²⁰ Pitol, *Obra reunida III. Cuentos y relatos*, p. 172.

para instalarse en Budapest: ha aparecido, firmado con su nombre, un libro autobiográfico, que es un éxito de ventas. Con ello, Costa se encuentra súbitamente del otro lado del espejo y se instala, llevando a cuestras ese carácter exótico que lo distinguirá fatalmente de todos los húngaros, nuevamente con Kriska.

En Pitol, en cambio, Varsovia es un lugar de paso, un refugio temporal, un lugar con el que sólo excepcionalmente puede tenderse un lazo emocional. En “Hacia Varsovia”, el destino del protagonista es incierto y la atmósfera onírica del relato hace incluso dudar de la veracidad de lo acontecido. En las últimas líneas de “El regreso”, la misma vaguedad se reconoce: “se oye gritar que quiere volver a su patria, a su casa, a su infancia, que lo dejen en paz, quiere regresar, morir, perderse allá. Logra ver aún a una enfermera que se afana a su lado, siente en la vena la aguja que lo restituirá a la noche.”²¹ No obstante, las primeras líneas ofrecen respuesta al enigma aquí esbozado.

Similar es el caso de “Nocturno de Bujara”, en el que, muchos años después, el narrador recuerda su estancia en Varsovia. Y en “Una mano en la nuca”, aunque el personaje, durante todo el tiempo del relato, se encuentra en la ciudad, deja entrever que no estará ahí para siempre, así como ha estado en otros lugares sin establecerse definitivamente en ellos.

EPÍLOGO

La experiencia del latinoamericano en Europa según Sergio Pitol y Chico Buarque en función de una misma ciudad encuentra tanto puntos de encuentro como disociaciones. La percepción de lo ajeno por parte de un personaje no depende solamente de su origen latinoamericano, sino de su configuración misma. Si, como afirma Carpentier, hay elementos compartidos en varias culturas del continente, no son éstos los que definen a cada uno de los americanos. Así, los personajes varsovianos de Pitol resultan más cosmopolitas y racionales que el José Costa de Buarque: conocen de antemano la cultura en la que se adentran: su pintura, su música, su lengua, mientras que el carioca, más ingenuo, más sensorial que racional, más próximo a la propuesta de Carpentier, se deja sorprender y seducir a su paso por Budapest. Finalmente, unos y

²¹ *Ibid.*, p. 177.

otro quedan atrapados por lo distinto: los personajes de Pitol mediante el conocimiento previo de la cultura en la que se sumergen, José Costa a través de la experiencia vívida y el impulso irracional.

BIBLIOGRAFÍA

CLUFF, RUSSELL M. *Siete acercamientos al relato mexicano actual*. México: UNAM, 1987.

Erivelto da Rocha Carvalho

Una relectura brasileña de Cervantes: *Dom Quixote em cordel* de J. Borges

En el 2005, año de la celebración del IV Centenario de la publicación de la primera parte del *Don Quijote*, un discreto, pero curioso homenaje al texto cervantino fue editado en tierras brasileñas. *Dom Quixote em cordel –adaptado da obra de Miguel de Cervantes–*¹ ha sido editado con ilustraciones a cargo de Jô Oliveira, coterráneo del distinguido xilografador pernambucano J. Borges. Lo que se pretende en este escrito es tejer algunas consideraciones sobre esta adaptación, retomando determinados aspectos de la recepción de la obra de Cervantes en el poema de J. Borges.

Es recurrente en la *literatura de cordel*/brasileña el embate entre personajes del imaginario del Noreste brasileño con grandes figuras de la cultura universal. Los pliegos vendidos en ferias y centros de cultura popular remiten especialmente a personalidades destacadas, entre ellas, papas, reyes y personajes literarios, como, por ejemplo, Pedro de Urdemalas, insiriéndose en una tradición que acerca el Brasil a unos no tan remotos orígenes peninsulares.

A pesar de que el *Dom Quixote em cordel* no sigue exactamente el formato editorial de los pliegos tradicionales, ya que ha sido publicado en libro, el poema de J. Borges remonta a un subgénero que es clásico en el ámbito de la literatura de cordel: se trata del ciclo de enfrentamientos entre Lampião o Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), legendaria figura del *cangaço* brasileño, y sus opositores. En la adaptación de J. Borges, Don Quijote echa la siesta en territorio manchego y termina despertando en medio al *sertão*, y sigue viaje hasta enfrentarse a Lampião, que hace las veces del Caballero de la Blanca Luna derrotando al héroe cervantino.

¹ J. Borges, *Dom Quixote em cordel. Adaptado de la obra de Miguel de Cervantes*, ilustraciones de Jô de Oliveira (Brasilia: Entrelivros, 2005).

Antes de tratar de los versos de J. Borges, hay que subrayar la importancia de las ilustraciones de Jô de Oliveira para una lectura del *Dom Quixote em cordel*. Oliveira ilustra el embate entre Don Quijote y Lampião a través de una serie de dibujos que sirven de soporte y complemento a la poesía de J. Borges. Así, el viaje de Don Quijote al *sertão* y su irrupción en el mundo del *cangaço* pueden ser vislumbrados por los lectores del *cordelista* y son la traducción visual de la fábula cervantina, encarnada en las figuras de Don Quijote y Sancho Panza, acompañada de una sugestiva representación de las figuras de los *cangaceiros*.

Los dibujos de Oliveira son un homenaje a Cervantes, pero son, sobre todo, un homenaje a la estética de la literatura de cordel, cuyos trazos característicos están basados en la técnica de la xilografía popular nordestina, de la cual J. Borges es uno de sus más eximios representantes. El Don Quijote estilizado de Jô Oliveira observa también la llamada “*estética del cangaço*”,² en la medida en que la representación del caballero manchego, de su escudero y de todo el universo de los *cangaceiros* remite a la iconografía relativa al *cangaço*.

¿Un Don Quijote *cangaceiro* es lo que se ve en *Dom Quixote em cordel*? No precisamente. Lo que surge es más bien un hidalgo vestido de campesino, del noreste brasileño, con su sombrero de cuero, en oposición a Lampião y Maria Bonita, presentados en sus trajes típicos del *cangaço*.

Es a partir de estas líneas generales que J. Borges introduce el personaje del melancólico hidalgo manchego. Borges utiliza la forma más común entre los *cordelistas* brasileños, que es la “*sextilha*”.³ Dicha forma es sintomática del carácter popular que es dado por el poeta a su obra, pues la sextilla es típica del *repente*, el arte de la composición de los versos por los cantadores populares de las ferias del Noreste, y se armoniza especialmente con el ritmo musical popular del *baião*.

A pesar de tener su importancia, no es por el estudio de la métrica que mejor se percibe la interface cultural sugerida en la relectura de Cer-

² Menciono aquí el concepto presente en la obra de Frederico Pernanbucano de Mello: *Estrelas de Couro. A Estética do Cangaço* (São Paulo: Escrituras, 2010). Se trata de un detenido estudio iconográfico sobre dicho concepto, que es nada más y nada menos que la plasmación visual del *ethos* irredentista de los *cangaceiros*.

³ O sea, una estrofa de seis versos, en que el segundo, el cuarto y el sexto riman entre sí, formados cada uno por siete sílabas –la llamada *redondilha maior* en portugués–, en que, en general, son tónicas la segunda, la cuarta y la séptima sílaba.

vantes por J. Borges. En verdad, es a partir de la misma fábula cervantina que el poeta plantea la correlación entre la figura del Caballero de la Triste Figura y Lampião. En este sentido, es necesario señalar el hecho de que no se trata de un colaje de dos imaginarios irreconciliables, sino todo al revés. En *Dom Quixote em cordel*, el *sertão* brasileño se presenta, *mutatis mutandis*, como correlato de la llanura manchega: ambos son paisajes “vacíos” que se ofrecen como espacios literarios propicios a las aventuras de sus héroes.

Como ya se ha señalado, J. Borges se interesa especialmente por la fábula cervantina; y este aspecto es comprensible teniendo en cuenta que la preocupación de los *cordelistas* no es mantenerse absolutamente fiel a un dado motivo literario y ni siquiera a una interpretación consagrada del mismo, sino que el desafío del poeta es establecer alguna comunicación entre el universo extemporáneo al mundo del cordel y la materia propia de este universo. Son exiguos los pliegos de cordel brasileños que plantean estrictas “adaptaciones” literarias, pero son común en esta literatura los enfrentamientos entre figuras de la cultura universal y los grandes arquetipos de la tradición popular, tal como Lampião.

El poema está compuesto de 83 “sextilhas”, con un total de 498 versos, acompañados de 20 ilustraciones. A pesar de la libertad a la hora de crear su Don Quijote vaquero, cuya imagen se ve cristalizada en los dibujos de Jô Oliveira, J. Borges respeta en líneas generales la historia de Alonso Quijano. El poeta organiza su material narrativo marcando las tres salidas del Quijote con, por lo menos, un episodio dedicado a cada una. Dichos episodios son intercalados con otros en que el *sertão* irrumpe en el texto, empezando por el sueño que lleva el caballero manchego al noreste de Brasil, pasando por las apariciones de los *cangaceiros*, hasta el clímax del confronto con Lampião y la escena final de la muerte del hidalgo manchego.

La primera salida de Don Quijote es representada en el poema de J. Borges a partir del episodio del hospedaje en la venta, momento en que el héroe es armado caballero. El *cordelista* no toca en el tema de la consagración del hidalgo. Lo que presenta, en cambio, es la expulsión del mismo por el ventero, por quien es tildado de loco, desenlace que no está presente en Cervantes.

Es después de esta primera aventura que Don Quijote sueña a la sombra de un árbol, lo que conecta su historia con el espacio del *sertão*. La búsqueda de Dulcinea termina por llevar al loco hidalgo a un espacio encantado y J. Borges presenta al bando de los *cangaceiros* como hechiceros, pues así logra mezclar la ficción cervantina y el mundo del *cangaço*. Lo más interesante es que, en el dibujo relativo a esta escena, el caballero aparece surgiendo por los cielos, como si fuera una especie de fantasma, y ya no queda más claro cuál de los dos mundos, el de Cervantes o el del *sertão*, es, por así decir, real. Es este el espejismo básico que utiliza el *cordelista* para establecer el diálogo entre esos dos mundos enfrentados.

En este cuadro, y para colmo, los dos *cangaceiros* que descubren a Don Quijote —o que son descubiertos por el mismo— están sirviendo de escolta a una dama, que es Maria Bonita, la famosa esposa de Lampião, también conocida como la reina del *cangaço*. La aventura sigue con el caballero recibiendo una paliza y descubriendo la identidad de la dama que venía en la comitiva, lo que le confirma el hecho de que ésta no era su amada Dulcinea.

El despertar de Sancho y su amo para la realidad del *sertão* se da en un paisaje repleto de *mandacarus*, el cactus típico de la aridez de esta región. Vestidos como vaqueros, los dos siguen su camino y el caballero transforma en lanza un pedazo de palo sacado de un árbol.

La historia sigue con la aventura de los dos frailes benedictinos, la del ventero vizcaíno y la de los molinos de viento, que son seleccionadas por J. Borges entre las que pertenecen a la llamada segunda salida de Don Quijote. De manera general, ellas respetan el fondo de la fábula cervantina, con excepción de la primera, donde al final aparece la dama a quien los frailes acompañaban, y que termina por dar noticia de Dulcinea. La ilustración relativa a la figura de esta “dama” no es nada lisonjera, siendo la misma representada como una de las mozas que Cervantes denomina en su novela “de estas que llaman del partido”. Ésta informa a Don Quijote que Dulcinea ejerce de prostituta y vive en una chabola; y es así que el destino final del caballero pasa a ser la ciudad de Campina Grande, en el estado de la Paraíba.

Antes de enfrentarse a Lampião, Don Quijote y su escudero viven las aventuras del ventero vizcaíno y la del enfrentamiento con los molinos de viento. Este último episodio tiene especial interés, por la cuestión de la iconografía relativa al *Don Quijote*, pues se trata de un motivo emblemático que sintetiza en buena medida la percepción de cada autor o edición respecto a la figura del hidalgo manchego. En el caso de la obra de J. Borges y Jô Oliveira, el dibujo relacionado con la aventura de los molinos enseña a un Sancho atónito, observando la sombra del caballero rumbo a un molino. La elección del momento anterior a la caída de Don Quijote denota la opción de Oliveira por no presentar al mismo caído, optando así por subrayar el anticlímax de su historia.

El enfrentamiento final entre Don Quijote y Lampião expone una paradoja en la adaptación de Borges, que es aquella relativa a la oposición entre quijotismo y *cangaço*. En cierta medida, es la misma paradoja que aparece en la segunda parte del *Don Quijote* cervantino, cuando a las puertas de Barcelona el Caballero Andante se encuentra con el bandolero catalán Roque Guinart –episodio retratado en la II Parte del *Don Quijote*, capítulos 60 y 61.

En el poema de J. Borges, la representación de Lampião se celebra con la aparición fulgurante del mismo con unas vestes en que éste es identificado como el Caballero de la Blanca Luna. No son raros en la literatura de cordel brasileña esos enfrentamientos de héroes populares con personajes de otros universos culturales. De una manera o de otra, las victorias de esos héroes se presentan como una autoafirmación de la cultura popular, en uno de los pocos espacios en que ésta puede expresarse libremente. Lo paradójico de la obra de Borges es la contraposición de los *cangaceiros* a la figura de Don Quijote, ya que, a primera vista, los primeros se armonizarían perfectamente con el antihéroe moderno de Cervantes.

Hago un pequeño paréntesis para subrayar las complejas relaciones entre historia y literatura en el poema de J. Borges. Tanto el Caballero Andante como los *cangaceiros* representaron un ideal de justicia en algún momento, aunque de formas distintas. Por un lado, las figuras históricas de Lampião y Maria Bonita fueran elevadas a la categoría de verdaderos mitos populares, porque su irredentismo simbolizaba la revuelta

de los campesinos en contra del llamado “*coronelismo*”; por otro lado, la representación que mejor ha cuajado a la hora de presentar la figura del caballero manchego es la de su imagen romántica como buscador de un ideal inalcanzable, lo que es sintetizado en el cordel de J. Borges a través de su derrota.

En *Dom Quixote em cordel*, J. Borges opera una aproximación de dos motivos culturales distintos a través de lo que se podría señalar como una “identificación por oposición”. El homenaje que presta J. Borges al IV Centenario de la obra maestra de Cervantes pasa por construir una síntesis que, en un primer plano, parece contradictoria. Pero al vencer Don Quijote, Lampião no desmerece del todo al ideal quijotesco. En el poema de Borges, no hay la presentación esquemática del personaje cervantino como un modelo negativo desde el punto de vista moral, cosa común en este tipo de literatura, en que Lampião muchas veces se presenta como un justiciero popular que se enfrenta a figuras de mala índole e incluso al mismo diablo.

Finalmente, lo que resalta en la obra de J. Borges es el sincretismo entre dos imaginarios que se dan las manos y que tienen un fondo común, señalado a través de un evidente espejismo. En su relectura de Cervantes, más que adaptación, *cordelista* e ilustrador se acercan al universo quijotesco con el intento de propagarlo por parajes hasta entonces desconocidos o, para decir de otra forma, *por mares nunca antes navegados*. Es a través del sueño que Don Quijote y Sancho conquistan el *sertão* nordestino, a pesar de la derrota de Don Quijote ante el rey del *cangaço*.

BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Madrid: Santillana, 2007.
- PERNAMBUCANO DE MELLO, FREDERICO. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2004.

Claudia Young

¿Julia y Paula, *cougars*? Análisis de dos personajes en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa y *Fruta verde* de Enrique Serna

De acuerdo con Zoe Lawton y Paul Callister, en su artículo “Older Women-Younger Man Relationships: The Social Phenomenon of ‘Cougars’. A Research Note”, el término *cougar* es acuñado en los años ochenta por el equipo canadiense de *hockey* sobre hielo *The Vancouver Canucks*.¹ El equipo usa este concepto para referirse a las mujeres solteras mayores que, con insinuaciones sexuales, se abalanzan a los jugadores durante los partidos.² Lawton y Callister mencionan que es a partir de este hecho que se crea una página web canadiense para mujeres mayores interesadas en salir con jovencitos.³ Por su parte, Victoria Phillips, en *Confessions of a Scottsdale Cougar*, asegura que la página la fundan dos mujeres a quienes sus sobrinos les dicen que dos señoritas que parecen jaguares andan en busca de pequeños e indefensos animales. Así, las tías adoptan el término de los compañeros del equipo de *hockey* de los muchachos.⁴

Según Lawton y Callister, la palabra *cougar*, referida a las mujeres mayores que buscan salir con jóvenes, aparece impresa por primera vez en el año 2001, cuando el periódico canadiense *The Toronto Sun* divulga una noticia sobre las *cougars*. En ese mismo año, la autora de ese relato, la columnista Valerie Gibson, publica su libro *Cougar: A Guide for Older*

¹ Con respecto al año en que surge el concepto *cougar*, Victoria Phillips discrepa de Lawton y Callister, afirmando que el término nace en algún momento durante el año 1999. Victoria Phillips, *Confessions of a Scottsdale Cougar* (2009). Versión *Kindle*. Véase capítulo 2.

² Zoe Lawton y Paul Callister, “Older Women-Younger Men Relationships: The Social Phenomenon of ‘Cougars’. A Research Note”, en *Institute of Policy Studies Working Paper* (2010), p. 4.

³ Se trata de la página Cougardate.com

⁴ Phillips, *Confessions of a Scottsdale Cougar*. Véase capítulo 2.

Women Dating Younger Men, en el cual ofrece consejos para aquellas mujeres que están buscando una relación con un hombre mucho más joven que ellas.

Partimos, pues, definiendo y ubicando el origen del concepto *cougar*, a fin de encaminarnos hacia el propósito principal de este trabajo, que es establecer en qué sentido las protagonistas de *La tía Julia y el escribidor* (1977) de Mario Vargas Llosa y *Fruta verde* (2006) de Enrique Serna podrían considerarse *cougars*.

Según Diana Beatriz Salem, la novela del escritor peruano “está narrada en dos niveles: en uno se reproducen los melodramas que el boliviano Pedro Camacho escribe y representa para Radio Central, en Lima, [...]. En el otro nivel se relata una parte de la vida del escritor protagonista, sus obsesiones personales, su trabajo en Radio Panamericana y sus amores con Julia Urquidi.”⁵ De acuerdo con Salem, “el verdadero melodrama de la novela es la historia de los amores de Marito y Julia, las amenazas de muerte de un padre severo que obliga a Julia a marchar del país, la fuga y el escándalo del matrimonio secreto”.⁶ Por supuesto, todo esto, consecuencia del deseo arrebatado de un joven dieciochoañero que quiere casarse con una mujer mayor: Julia. Es precisamente este personaje el que analizamos, a fin de definir su estatus como *cougar* o no.

Asimismo, abordamos en ese papel a uno de los tres protagonistas de la obra *Fruta verde*. Esta narración es una novela de aprendizaje, que explora la intimidad de Germán Lugo, un joven aspirante a escritor; la vida sexual del dramaturgo Mauro Llamas; y los conflictos internos de Paula Recillas, una ama de casa divorciada, con un riguroso sentido de la decencia y cuyo rigor moral se tambalea ante las insinuaciones eróticas de un guapo adolescente. En esta novela, aparece un personaje secundario, pero no insignificante para el tema que nos ocupa. Se trata de Kimberly, una americana invitada a una de las fiestas que regularmente organiza Paula en su casa. Su papel como *cougar* es el punto de origen para que, más adelante, Paula considere en su vida misma un modo de ser que nunca antes había pensado para sí. Kimberly tiene treinta

⁵ Diana Beatriz Salem, “La tía Julia y el escribidor de Mario Vargas Llosa: Solo una actitud posmoderna”, en *Alba de América* (1996), núm. 14, p. 228.

⁶ *Ibid.*, p. 231.

y cinco años y Raymundo, un amigo de la familia, diecisiete. Durante una fiesta organizada por Paula en honor de Kimberly, echados en una hamaca, ambos tienen relaciones sexuales, lo cual provoca un escándalo. Esta circunstancia desata una discusión familiar, por lo inmoral y lo inaceptable del hecho, pues por “haberse acostado con un chavito, Kimberly era cómplice automática de las amantes filibusteras que robaban maridos y destruían hogares”.⁷ Aunado a lo anterior, Inés, una de las amigas de Paula, opina: “La principal responsable es Kimberly, por ser mayor de edad.”⁸ A lo que Paula responde: “Sí, claro, [...]. Pero si anda tan urgida, ¿por qué no se busca a un hombre de su edad? Raymundo tiene diecisiete años. En la jerga legal esto se llama corrupción de menores.”⁹ La conversación llega a tal punto que Germán y su madre difieren sobre la gravedad del hecho:

GERMÁN: De acuerdo, lo de la hamaca estuvo feo. Pero ustedes también los están juzgando por su diferencia de edades y eso no tiene nada de malo.

PAULA: ¿Ah no? Pues si todos somos tan liberales, yo también me puedo llevar a la hamaca a tu amigo Pável. [...].

GERMÁN: Ay, mamá, no pongas ejemplos absurdos.

PAULA: ¿Por qué absurdos? Sólo le llevo 25 años. Y según tú, en materia de sexo todo se vale.

GERMÁN: Pues si te quieres acostar con Pável, por mí encantado.

PAULA: Eso dices ahora, pero ya me imagino tu coraje. Se te caería la cara de vergüenza.

GERMÁN: Lo que me da vergüenza es verlas montar este juicio ridículo. Yo creí que ustedes eran señoras cultas de amplio criterio y están resultando unas mojigatas.¹⁰

En efecto, una de las primeras características que definen a una *cougar* es la diferencia de edades entre ella y su presa. En ese sentido, tanto Lawton y Callister como Phillips coinciden en que existe una fórmula socialmente aceptada entre las culturas de Occidente: “half your age

⁷ Enrique Serna, *Fruta verde* (México: Planeta, 2006), p. 73.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

plus seven.”¹¹ Lawton y Callister consideran que una *cougar* es una mujer de treinta y cinco años o más, en tanto que para Phillips se trata de una mujer de cuarenta o más.¹² Desde este punto de vista, *stricto sensu*, Paula sería *cougar*, pues tiene 42, mientras que Julia solamente 32. No obstante, aunque ninguna de las dos cumpliría con la regla matemática exacta de la diferencia de edades ambas mantienen el parámetro de ser mujeres mayores saliendo con muchachos mucho más jóvenes que ellas, ya que Pável tiene diecisiete y Varguitas, el sobrino, amante y posteriormente esposo de Julia, dieciocho. Por otra parte, las dos mujeres son divorciadas,¹³ hecho que también Gibson menciona como posible característica de una *cougar*.

Serna describe a Paula de la siguiente manera: “Aunque después de tres embarazos ya no tuviera las carnes tan firmes como antes, a los 42 conservaba una figura esbelta y aún podía ponerse vestidos pegados al cuerpo si hubiera querido gustarle a alguien.”¹⁴ Al respecto, Gibson destaca que una *cougar* no necesariamente tiene que verse como una estrella de cine o supermodelo, simplemente puede ser ella misma —interesante, activa, consciente, adaptable, divertida, sexy, amorosa, sensible y decidida. Normalmente, esta lista de virtudes es destacada desde el lente del joven interesado en la *cougar*. En una ocasión, Varguitas, por ejemplo, dice respecto a Julia: “Descubrí, algo tardíamente, que era una mujer muy atractiva.”¹⁵

Quienes han leído *Fruta verde* saben, de antemano, que Serna ha echado mano de *La tía Julia y el escribidor*, a modo de intertexto, como parte del desarrollo de su novela. Y es precisamente el pasaje donde Pável defiende las reacciones del personaje Julia, de la obra de Vargas Llosa, en el que destaca de Paula aquello que admira en ella: su sensualidad. Después de que Paula comenta que Vargas Llosa debió de ser muy guapo

¹¹ Lawton y Callister, “Older Women-Younger Men Relationships: The Social Phenomenon of ‘Cougars’. A Research Note”, p. 5. En el capítulo 2, Phillips dice: “The ‘half your age plus seven’ is a rule of thumb in Western cultures defining a mathematical formula to judge whether the age difference in a intimate relationship is socially acceptable.”

¹² Loc. cit. Phillips, *Confessions of a Scottsdale Cougar*. Véase capítulo 1.

¹³ Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* (Madrid: Santillana, 1977), pp. 20 y 167. Serna, *Fruta verde*, p. 15.

¹⁴ Serna, *Fruta verde*, p. 18.

¹⁵ Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, p. 81.

a los dieciocho años, Pável dice: “—Pues la tía no se quedaba atrás. Yo me la imaginé muy sensual, con un temperamento apasionado y un cuerpazo de diosa —suspiró Pável—. Creo que Varguitas ya me contagió el gusto por las señoras mayores.”¹⁶ Indudablemente, el comentario va dirigido a Paula. De esta manera, Pável le da claros indicios de una pasión inconfesable, que sólo se atreve a expresar más tarde, a través de una carta dirigida a ella como tía y firmada bajo el seudónimo Varguitas, emulando así la relación amorosa entre la tía Julia y el Marito de la novela del premio nobel de literatura. A continuación, señalamos los fragmentos de esa carta, que describen a Paula desde la percepción de Pável:

usted ha alcanzado ya una espléndida madurez, [...] [y] su vitalidad contagiosa borra la diferencia de edades [entre nosotros]. Cuántas veces, al verla derrochar alegría en las fiestas, me he sentido viejo por contraste con su juventud. [...]. Nunca pontifica ni se ufana de lo que sabe, pero al calor de la charla, sus opiniones más iluminadoras sobre el género humano brotan con sencillez y humildad, como el agua clara de un arroyuelo. [...]. No conozco mujer más buena y honrada que usted.¹⁷

Algunas de las características de Paula como *cougar*, más adelante, las reitera el narrador de *Fruta verde*, al comentar “Sólo un muchacho recién asomado al mundo, en plena educación sentimental, podía valorar la sensualidad reposada y el infinito potencial amoroso de una mujer madura”.¹⁸ Por todo lo anterior, podemos concluir que Paula cumple con los parámetros que Gibson señala en una *cougar*, es decir, se trata de una mujer interesante, adaptable, divertida, sexy, amorosa y sensible; en resumen, simplemente, es ella misma. De igual manera, la definición de *cougar* de Phillips coincide en muchos sentidos con la de Gibson. De acuerdo con Phillips, “una *cougar* es una mujer que en realidad no es mayor, sino más bien es muy mujer, siempre está llena de energía y es jovial de mente y espíritu. Ha sido suficientemente prudente para preservar y mantener una buena apariencia, de modo que las *cougars* son absolutamente maravillosas. [...]. Normalmente, la *cougar* tiene muchos

¹⁶ Serna, *Fruta verde*, p. 136.

¹⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁸ *Ibid.*, p. 202.

jóvenes pretendientes a los cuales prefiere antes que a los hombres de su misma edad. La *cougar* nunca está ansiosa o se muestra desesperada por atrapar a un joven, eso ya es cosa del pasado. Por el contrario, ahora son sus presas quienes tienden a ser los desesperados. La *cougar* es todo lo que una mujer debe ser. Ella no solamente es bella en sí misma, sino que también es fuerte como un látigo y ha desarrollado y madurado una sexualidad vivaz. La vida le ha otorgado sabiduría y sofisticación. Es deseable y segura, por lo que hombres de todas las edades quieren andar con ella”.¹⁹

En una de las fiestas familiares, Pável saca a bailar a Paula, pero es ella quien dirige el baile:

descubrió que le gustaba dominar a los hombres. Si fuera una lagartona podría llevárselo a la cama ahora mismo y enseñarle todo lo que sabía. ¿Verdad que te dejarías educar, papito? Estaba tan segura de su encanto que al terminar la pieza, cuando se retiró a la cocina en busca de un trago, exhausta y sedienta, adivinó por instinto que Pável vendría tras ella como un cordero. Así ocurrió, desde luego, y la enterneció que el pobre tragara saliva al verse a solas con ella. De sus reservas de coraje, Varguitas sacó fuerzas para preguntar:

–¿No está enojada por mi carta, señora?

–Cállate, tonto –Paula sonrió con picardía, como había visto hacerlo a las vampiresas de Hollywood en sus escenas de seducción. Cerró la puerta de la cocina y a mansalva le plantó un beso en la boca.²⁰

En el pasaje anterior, podemos observar otras características de Paula que la definen como *cougar*, tales como ser deseable, segura de sí misma y seductora. Respecto a definir si es Paula o Pável quien es la desesperada o el desesperado en la relación, tengamos en cuenta que Pável toma la iniciativa al escribirle la carta a Paula, aunque es ella quien da pie a que se inicie la relación amorosa, al atreverse a besarlo. No obstante, es en páginas posteriores donde se confirma que el joven busca con insistencia a Paula, pues “cansada de oír durante un mes las súplicas de Pável, en llamadas telefónicas cada vez más quejumbrosas, le había

¹⁹ Phillips, *Confessions of a Scottsdale Cougar*. Véase capítulo 1.

²⁰ Serna, *Fruta verde*, p. 156.

concedido [un] encuentro a solas, por consideración al pobre muchacho, confundido, sin duda, por los demenciales vuelcos de su conducta”.²¹

Como se ha dicho, una de las características de las *cougars* es ser deseable; este aspecto, así como el sentirse joven, olvidándose de la verdadera edad que se tiene, explica Phillips, son consecuencia de tener cerca una hermosa y bella juventud entre los brazos.²² En ese sentido, en una de las conversaciones entre Varguitas y Julia ésta reconoce que salir con él le hace sentirse otra vez jovencita. Dice: “–Eso de estar con un mocoso muerto de hambre, de sólo cogerse la mano, de sólo ir al cine, de sólo besarse con tanta delicadeza, me hacía volver a mis quince años.”²³ También Paula se siente así, ya que cuando se disculpa con Pável por haberlo besado le explica: “Fue un desfiguro de borracha [...]. De pronto me sentí como si tuviera quince años.”²⁴

Otro aspecto que menciona Phillips es el que tiene que ver con la dificultad que enfrenta la *cougar* para encontrar un hombre adecuado a su edad. La autora expresa que para estas mujeres hay menos hombres disponibles que sean cercanos a su edad, con los que puedan salir; y que, aunque lo encontraran, el grado más alto de rendimiento sexual ya ha pasado para ellos, en tanto que el de ellas apenas inicia.²⁵ Las quejas de Julia respecto a los hombres de su edad no tienen que ver con su desempeño sexual, sino con su falta de romanticismo, respeto hacia una mujer divorciada, además de la fealdad de ellos. Con relación a lo anterior, Julia le comenta a Varguitas:

–Lo terrible de ser divorciada no es que todos los hombres se crean con la obligación de proponerte cosas [...]. Sino que por ser divorciada piensan que ya no hay necesidad de romanticismo. No te enamoran, no te dicen galanterías finas, te proponen la cosa de buenas a primeras con la mayor vulgaridad. A mí me lleva la trampa. Para eso, en vez de que me saquen a bailar, prefiero venir al cine contigo. [...]. –Son tan estúpidos que creen que toda divorciada es una

²¹ *Ibid.*, p. 175.

²² Phillips, *Confessions of a Scottsdale Cougar*. Véase capítulo 2.

²³ Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, p. 213.

²⁴ Serna, *Fruta verde*, p. 177.

²⁵ Phillips, *Confessions of a Scottsdale Cougar*. Véase capítulo 2.

mujer de la calle [...]. Y, además, sólo piensan en hacer cosas. Cuando lo bonito no es eso, sino enamorarse, ¿no es cierto?²⁶

Y más adelante habla el narrador: “Ella se quejaba de que [...] los buenos mozos fueran pobres y los ricos feos, y de que cuando aparecía un buen mozo rico siempre estuviera casado.”²⁷

Dos puntos más a tratar. El primero tiene que ver con la perversión. En el capítulo dos de la obra de ficción *Nothing but Sex (Cougar Challenge)*, de Fran Lee, la protagonista se cuestiona por qué una mujer que pensara en tener sexo con un hombre más joven que ella sería considerada una pervertida, cuando existen millones de hombres que tranquilamente cogen hasta el cansancio a mujeres más jóvenes que ellos.²⁸ La razón, dice Gibson, es porque la sociedad tiene un doble estándar. Está bien que un hombre mayor salga con mujeres más jóvenes; de hecho, la sociedad tiende a aprobar ese tipo de relaciones. Sin embargo, cuando se trata de mujeres mayores las reglas son diferentes. A los hombres mayores que salen con mujeres más jóvenes se les mira con admiración –por otros hombres mayores– y se les llama viriles. Las mujeres mayores que salen con hombres más jóvenes que ellas son desdeñadas, por ambos sexos, y se les dice imprudentes o se utilizan otros adjetivos peores para referirse a ellas. En *La tía Julia y el escritor*, el día que Varguitas y Julia se conocen escuchamos a Marito en la voz del narrador: “Durante el almuerzo, [...] [Julia] me preguntó si tenía enamorada, si iba a fiestas, qué deporte practicaba, y me aconsejó, con una perversidad que no descubría si era deliberada o inocente pero que igual me llegó al alma, que *apenas pudiera* me dejara crecer el bigote. A los morenos les sentaba y eso me facilitaría las cosas con las chicas.”²⁹ En ese momento, la percepción de Varguitas sobre su tía es que es una mujer perversa. Más tarde, cuando Julia se rehúsa a entrar en una relación con Marito, principalmente de-

²⁶ Vargas Llosa, *La tía Julia y el escritor*, pp. 26-27.

²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁸ Fran Lee, *Nothing but Sex (Cougar Challenge)* (Ellora's Cave Publishing, 2010). Véase capítulo 2.

²⁹ Vargas Llosa, *La tía Julia y el escritor*, p. 21.

bido a su diferencia de edades, ella comenta: “Ésas son perversiones de las cincuentonas, yo todavía no estoy para ésas.”³⁰

Por último, en la primera página de su libro, Gibson enlista las reglas de las *cougars*; y la séptima de ellas dice: “Piense [en una relación] a corto plazo, no a largo plazo.” En ese sentido, tanto Paula como Julia son muy conscientes de que de optar por una relación con un jovencito les lleva a correr el riesgo de que ésta sea poco duradera. En su afán por convencer a Varguitas que casarse con ella sería una decisión descabellada, Julia le dice: “En el mejor de los casos, lo nuestro duraría tres, tal vez unos cuatro años, es decir hasta que encuentres a la mocosita que será la mamá de tus hijos. Entonces me botarás y tendré que seducir a otro caballero.”³¹ Después de pasar por muchas peripecias, buscando la manera de casarse y aún sin conseguirlo, en un rato de desilusión Julia insiste en que ha sido demasiado esfuerzo para lograr algo que va a durar muy poco: “—¿Cuánto duraría [nuestro matrimonio], Varguitas? [...]. ¿Al cuánto tiempo te cansarías? ¿Al año, a los dos, a los tres? ¿Crees que es justo que dentro de dos o tres años me largues y tenga que empezar de nuevo?”³² Luego, más repuesta le dice: “—Si me juras que me aguantarás cinco años, sin enamorarte de otra, queriéndome sólo a mí, okey [...]. Por cinco años de felicidad cometo esa locura.”³³ Por supuesto, la de casarse. Por su parte, en la conversación que entablan Paula y Pável, donde ella trata de aclararle que haberlo besado había sido un error y que ir más lejos en su relación sería un disparate, el joven insiste en que, a pesar de todo, ambos quieren cometerlo. A lo que ella responde:

—No digas tonterías, Pável [...]. Suponte que de verdad tuviéramos un romance. A los tres meses, que digo meses, a las tres semanas, me cambiarías por una niña de tu edad.

—Las chavas de mi edad no me interesan, tú lo has visto en las fiestas.

—No te interesan ahora, mañana quién sabe. La vida da muchas vueltas y es natural que la juventud busque a la juventud. Cuando te cansaras de mí,

³⁰ *Ibid.*, p. 212.

³¹ Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, p. 224.

³² *Ibid.*, p. 357.

³³ *Loc. cit.*

te largarías muy contento con tu noviecita y yo quedaría en ridículo delante de todo el mundo.³⁴

Efectivamente, también Paula, con la madurez que la caracteriza, está segura de que involucrarse con Pável significaría entrar en una relación a corto plazo.

En conclusión, son muchos los elementos a tomar en cuenta cuando se quiere definir a una mujer *cougar*. El primero de ellos, por supuesto, la diferencia de edades. El rango que existe entre los años de Paula y Julia y los de sus respectivos pretendientes es suficientemente amplio para que a ambas se les pueda considerar *cougars*. Además de que, en ambos casos, se trata de mujeres divorciadas, atractivas e infundidas de juventud.

El hecho de que Paula sea un personaje psicológicamente muy bien desarrollado nos permite contar con un mayor número de elementos que definen a Paula como *cougar*, especialmente con relación a casi todos los aquí mencionados por Gibson, tales como el ser interesante, adaptable, divertida, sexy, amorosa y sensible.

En cuanto a la perversión, ni Paula ni Julia pueden considerarse perversas, ni siquiera corruptoras de menores, pues en ambos casos son los jovencitos quienes muestran, en primera instancia, interés por ellas. Respecto a la duración de las relaciones, Julia y Paula son conscientes de que involucrarse con Pável y Varguitas, respectivamente, implicaría una corta permanencia. Afortunadamente, aunque casi al final de la novela Paula se encuentra a punto de aceptar una relación con Pável, la vida misma se lo impide. Julia, por su parte, paga las consecuencias de casarse con un jovencito, al tener que divorciarse al poco tiempo de matrimonio. De cualquier manera, nuestro análisis demuestra que Paula, mucho más que Julia, cuenta con los elementos que podrían considerarla una mujer *cougar*, sin llegar a serlo del todo.

³⁴ Serna, *Fruta verde*, pp. 177-178.

Conrado J. Arranz

El hotel como espacio literario en “Fin de milenio”, de Luisa Valenzuela, y “Las puertas indebidas”, de Fabio Morábito

Para Damaris y Nelli Yaretyz,
luchando juntas.

“Fin de milenio”, de la escritora argentina Luisa Valenzuela, y “Las puertas indebidas”, del escritor mexicano Fabio Morábito, tienen en común que se desarrollan, en parte o en su totalidad, dentro de una habitación de un hotel. En el caso del primer cuento, nos es posible vislumbrar los cambios que se producen, desde el punto de vista estético, cuando la acción se lleva a cabo en dicho hotel, a diferencia de otras escenas del cuento, que se producen en otros espacios, por lo cual nos detendremos más en este aspecto; por el contrario, el cuento de Morábito se lleva a cabo, en su integridad, en la habitación de un hotel y, por tanto, nos es imposible observar si hay matices estéticos implicados por la influencia del espacio con respecto a otros. Lo que sí podemos hacer en ambos casos es afirmar que el hotel se conforma como un espacio literario en el cual podemos analizar la influencia en el comportamiento o en el discurso de los personajes. A su vez, la conformación del espacio literario y las correspondencias estéticas que aquí exponemos toman cuerpo en un poemario de Coral Bracho, precisamente llamado así: *Cuarto de hotel*. En el poema “Los cuartos no son como deben ser”, los define así:

Los cuartos no son como deben ser
ni son la suma que aparentan. Surge
su diario esbozo del contacto:
Del perfil que protege en los objetos

y que éstos brevemente le dan.
De los rasgos cambiantes
que comparten.¹

Gaston Bachelard, en *La poética del espacio*, luego de una larga introducción en torno a la generación de imágenes poéticas –como producto directo del *ser* y no como consecuencia de una relación de causalidad– aborda, en los dos primeros capítulos, la importancia de los espacios físicos en donde habita el hombre. Dichos espacios influyen de manera determinante en la creación de imágenes poéticas: “el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños.”² La casa no se nos representa a todos igual. Tenemos una fijación selectiva con muchos de los detalles que la componen, con la situación que ocupa dentro de un espacio más general, con la cantidad de luz que entra por la ventana, con los olores, con algún retrato perenne en la fisonomía de las paredes. Todos esos detalles van formando parte del *ser* e influyen a la hora de crear imágenes poéticas: “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”,³ afirma Bachelard. De tal forma que el autor, al alojar a los personajes en un espacio fijo interior, afronta un gran peso en la recreación de las imágenes poéticas que emanan del mismo. Esta conexión en la recreación de los espacios se acrecienta en dos autores como Luisa Valenzuela y Fabio Morábito.

La escritora argentina nos confiesa, en una suerte de diario autobiográfico: “Creo en los caminos alquímicos y me ha tocado a mí la llamada *vía lunar*, que contrariamente a la *vía solar* transita de la práctica a la teoría. Es decir que primero hago, siguiendo el hilo narrativo o la llamada inspiración, y después trato de entender lo que hice, y sobre todo por qué lo hice.”⁴ Con lo cual lo intuitivo, lo sensorial, la exigencia de la situación, el espacio determinado para la misma, surge de un canal directo

¹ Coral Bracho, *Cuarto de hotel* (México: ERA-Gobierno del Estado de San Luis Potosí, 2007), p. 12.

² Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (México: FCE, 2009), p. 35.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Luisa Valenzuela, *Peligrosas palabras* (Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001), p. 11.

del autor, lejos de un esquema o estructura literarias que los impongan. De igual forma, el escritor mexicano parece representarse en la figura de Tusnedor —especie de *alter ego*—, personaje principal de “Las puertas indebidas”, un escritor que busca inspiración a través de una puerta de su habitación de hotel, que comunica con otra habitación. La inspiración, la soledad, el hotel y los personajes escritores son, además, lugares compartidos con el cuento que abre la colección, “El valor de roncar”, lo que demuestra que forma parte del imaginario del autor.

Las casas que inspiran los capítulos que desarrolla Bachelard están llenas de matices, como decimos; forman parte del espíritu y del alma del individuo a la hora de generar imágenes poéticas; y de esta manera, se trasponen literariamente. El espacio, por tanto, es una representación del *ser* del creador y, por ende, del personaje, que ve reflejado su espíritu en el espacio en donde se desarrolla la acción. Por ejemplo, no es casualidad que en el cuento “Chac Mool”, de *Los días enmascarados* (1954), de Carlos Fuentes, la acción de poder que ejecuta la escultura prehispánica comience a través del sótano y sea ese mismo sótano en el que acabe el cadáver de Filiberto, por orden del propio ídolo. Se cumple el objeto del estudio del autor francés: “las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas.”⁵ Esto se ve perfectamente en el poemario de Coral Bracho, y en concreto en un poema llamado “La línea de estar aquí”:

La línea de estar aquí habla apaciblemente, la línea
que nos envuelve
y nos da sedimento. La que murmura
en el otro cuarto; la que imita tu voz. Esa
que te desdice y suelta
tu estar ahí, tu ver ahí configurándose.
Que lo deja caer.⁶

Las casas contienen multitud de elementos referenciales que identifican el *ser* de los personajes y que son transmitidos al lector de manera unitaria a través de imágenes poéticas; sin embargo —y aquí empieza el drama

⁵ Bachelard, *La poética del espacio*, p. 30.

⁶ Bracho, *Cuarto de hotel*, p. 16.

que queremos desentrañar en nuestros dos cuentos elegidos—, ¿qué ocurre cuando el espacio en el que se desarrolla la acción es un hotel?, es decir, un lugar de paso, que, a su vez, es tan difícil de disociar con la representación de una habitación y un baño de una casa. Sin duda, de lo que estamos seguros es de que supone un reto para el creador, aunque, a su vez, éste se beneficie de la característica de misterio que entraña el hecho de que un personaje haya caído allí, a ese lugar de paso, un lugar escéptico y lleno de objetos extraños, que no le pertenecen; un lugar que supone un vacío material para el personaje —y como consecuencia, uno existencial—; un espacio sin marcas del pasado, es decir, en donde cualquier acción que ocurra en el tiempo presente es una formación de un nuevo futuro para el personaje y, por consecuencia, es una caracterización nueva de ese personaje para el lector.

Como haciéndose eco de ese vacío que supone el hotel en la vida pasada y en la esencia del personaje, ambos cuentos son especialmente parcos en la descripción de las habitaciones en las que se encuentran los personajes. En “Las puertas indebidas”, por ejemplo, sólo sabemos que la habitación tiene un pequeño “refri” porque éste es necesario para albergar la cerveza que necesita el personaje para combatir el calor y la sed; también, que hay un pequeño sofá en donde el personaje se sienta a leer, pero desconocemos el color de las paredes, si éstas son forradas en tela, si el suelo está enmoquetado o es de duela o cerámica; desconocemos el número de ventanas o si éstas tienen cortinas, cuáles son los colores que dominan la habitación; tampoco sabemos el mobiliario exacto que compone la misma, sólo que hay un cuadro que varía con respecto a otras habitaciones —pero tampoco dice de qué estilo es el cuadro. Esta austeridad en la descripción del espacio, además de pensar que viene provocada por cuanto de nuevo tiene también para el *ser* del personaje, estéticamente creemos que busca poner el foco de la narración en esa puerta que comunica el cuarto de Tusnedor con el cuarto contiguo y que va a ser elemento central de la acción del cuento. El resto de objetos sólo se nombran por cuanto van a resultar de alguna manera funcional al discurrir de la narración.

De la habitación del hotel donde se desarrolla la escena principal de “Fin de milenio”, sabemos todavía menos: simplemente que el

cliente no elige uno de los dos hoteles de cuatro estrellas que existen en la ciudad; y también, que paradójicamente la única descripción de objetos de la habitación se produce en relación al baño, del cual dice que hay un espejo y una bañera, en la que ella se debe dar un largo baño después de la relación sexual que mantengan ambos personajes. En el cuento de Valenzuela, sin embargo, como ya advertimos al inicio del estudio, sí podemos comparar la no-descripción de esta habitación de hotel con la descripción de otros espacios; en concreto, queremos hacerlo con respecto al Garby's, el antro al que acude él al encuentro de ella. Significativamente, del Garby's sí tenemos objetos y pinceladas que lo describen; sabemos que se accede a él a través de una puerta giratoria; nos transmite el olor del mismo –“un aire detenido donde el tufo a hombre será la invitación para abrir nuevamente los ojos”;⁷ un aire que luego dice ser azul–, también el sonido que predomina –el de las voces de los hombres que cuentan su vida–, los vasos y los ceniceros que pueblan las mesas del bar. Comprobamos, por tanto, que no es casual ni es tampoco parte del estilo de la autora la ausencia de referencias en la descripción de la habitación del hotel. La habitación del hotel se vacía para el lector porque se constituye en un espacio de ausencia referencial del pasado del personaje; éste no puede ser identificado por nada material que se encuentre allí, sino por lo que sea, es decir, por el *ser* presente del personaje frente a la soledad.

Es entonces cuando los personajes se enfrentan a la soledad de sus vidas, en un espacio que, como hemos afirmado antes, goza de una intimidad amigable. El espacio se vacía para dar paso al comportamiento humano. El carácter que el personaje demuestre en ese espacio no sólo va a construir el presente, sino que va a ser una elaboración de marcas que permitan al lector conocer más de su pasado. Escribe Coral Bracho en su poema “Cuando alguien entra a un cuarto”:

Cuando alguien entra a un cuarto
reemplaza el tiempo, la trama,
de su red de incidencias. Cada mínimo
rasgo, cada gesto,

⁷ Luisa Valenzuela, “Fin de milenio”, en *Cuentos completos y uno más* (México: Alfaguara, 1998), p. 559.

cada espacio mental y su sensación,
 filtran su habitado contexto, elástico
 interponerse,
 propiciar.
 Innumerables concreciones posibles
 despiertan,
 desencadenan. —Todas coinciden
 y se afectan:⁸

El espacio de soledad, de paso, de vacío, de ausencia de marcas, de intimidad que representa la habitación del hotel se suelda al ser humano que lo ocupa, en una especie de desnudo existencial, de vuelta a empezar. La soledad va a dar paso, en ambos cuentos, al deseo, al erotismo, a la ceremonia ritual, a los actos de creación. Nos dice Bachelard: “las pasiones se incuban y hierven en la soledad. Encerrado en su soledad el ser apasionado prepara sus explosiones o sus proezas. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables.⁹ Ésta es la identificación que el personaje hace de la habitación del hotel con respecto a una habitación de una casa que en el pasado le fue representativa, sólo que ahora dispone de un espacio vacío de intimidad donde empezar de nuevo. Bajo estas circunstancias, la pulsión erótica y de deseo se vuelven irrefrenables. El objetivo de Tusnedor —escribir— desemboca en un voyerismo que lo imanta a saber qué ocurre detrás de esa puerta que separa ambos dormitorios. Tras ella encuentra a Valeria y el pensamiento de Tusnedor de manera unívoca discurre en esos parámetros de deseo y erotismo que parecen impulsados por el espacio recreado por el narrador: “un leve escalofrío recorre el cuerpo de Tusnedor, porque a la mujer se le podría ocurrir, con la excusa de que su cuarto es más fresco que el suyo, venir a acostarse a su lado”.¹⁰ Y más adelante: “Tusnedor se pregunta qué es lo mínimo que trae puesto la mujer, si los calzones y el sostén, o

⁸ Bracho, *Cuarto de hotel*, p. 14.

⁹ Bachelard, *La poética del espacio*, p. 40.

¹⁰ Fabio Morábito, “Las puertas indebidas”, en *Grieta de fatiga* (México: Tusquets, 2006), p. 34.

los puros calzones.”¹¹ El erotismo que pa-recen buscar los personajes transgrediendo el umbral de esa puerta que comunica ambos cuartos, finalmente parece desembocar en un objetivo común, que sólo se puede materializar en soledad: escribir un cuento. Quizá por esto la narración comienza ya con la llegada de Tusnedor a la habitación del hotel. En “Fin de milenio”, la habitación del hotel sí produce una transformación en los personajes, en virtud de esa pulsión erótica y de soledad, estimulada por el espacio. Recordemos que durante el encuentro en el Garby’s, él “le propone, y por muy buena suma, ir a un hotel a pasar juntos lo poco que queda de la noche y quizá la mañana. Para dormir nada más, dice, y no la besa”;¹² sin embargo, una vez en dicho espacio comienza un ritual, basado en las necesidades y los deseos de ambos personajes. Poco a poco, él va borrando de su imaginario ese juego sexual con cuatro jovencitas –recordemos que el rasgo más característico de él es precisamente la no aceptación de su edad y de sus limitaciones–, hasta el punto de comenzar una relación con ella, tan intensa que lo lleva a la muerte; ella, sin embargo, sí acaba sintiéndose más joven y bella frente al espejo del baño. Ese espacio, un sencillo cuarto de hotel, de intimidad cercana, pero de intensidad presente, ha operado un cambio esencial en los personajes, un cambio que incluso los acerca a la realidad de sus tiempos cronológicos.

Nuestro análisis busca identificar también la influencia del espacio en el estilo narrativo de ambos cuentos. En ambos, el narrador es omnisciente y utiliza una tercera persona para las descripciones, no sólo espaciales, sino también de sentimientos, pensamientos y emociones de los personajes. Hay diálogos, aunque a veces es el narrador el que traspone los parlamentos del personaje. Lo que marca la diferencia es la forma de enfocar. “Las puertas indebidas” se beneficia de que la acción transcurre en un solo espacio y el foco narrativo presta una mayoritaria atención a Tusnedor, el personaje masculino, con el que además el narrador parece tener una relación especial, basada en que ambos tienen el objetivo de escribir un cuento. Los lectores conocemos todos los detalles de la acción, las descripciones, los sentimientos, desde el

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² Valenzuela, “Fin de milenio”, en *Cuentos completos y uno más*, p. 563.

punto de vista de este personaje masculino, mientras que del femenino sólo sabemos lo que directamente expresa a través de los diálogos. La estructura de “Fin de milenio” es más compleja, en virtud de que la autora busca la profundidad en la psicología de dos personajes y de que ambos se mueven en diferentes espacios: el bar del aeropuerto, el Garby’s y la habitación de hotel. Valenzuela decide estructurar el cuento en capítulos. En primer lugar, dedica un capítulo a cada personaje (“Él” y “Ella”) –en donde el enfoque a cada uno de ellos es individual–; luego, utiliza el capítulo “El bar del aeropuerto” como enlace a “El encuentro”, capítulo en el cual se produce la reunión de ambos personajes, primero en el Garby’s y luego en la habitación del hotel, en donde la autora prefiere mayoritariamente el enfoque del personaje femenino, es decir, describe las acciones de ambos y traspone los diálogos, pero sólo narra los pensamientos que se van sucediendo en ella.

Ambos narradores –el de “Las puertas indebidas” y el de “Fin de milenio”– emplean un estilo diferente de narración: por un lado, cuando abordan la descripción de los movimientos de los personajes a través del espacio y, por otro lado, cuando describen los sentimientos o reflexiones que embargan a los mismos. De esta forma, narran con oraciones cortas todo lo que opera en relación con el espacio, lo que provoca la sensación de lentitud, de soledad, de cadencia, de imágenes superpuestas que se van sucediendo. Esta forma de narrar nos genera una intriga, que nos hace preguntarnos qué será lo siguiente que suceda. Veamos ejemplos de ambos cuentos:

Se acerca a ella y gira la perilla, pero el seguro está puesto. Lo destraba, abre y ve otra puerta idéntica. Oye una conversación al otro lado.¹³

Él cerró el placard con llave y se guardó la llave en la bolsillo de la camisa. Él se echa en la cama con la camisa puesta, como cota de malla. Ella sigue con su historia.¹⁴

¹³ Morábito, “Las puertas indebidas”, en *Grieta de fatiga*, p. 27.

¹⁴ Valenzuela, “Fin de milenio”, en *Cuentos completos y uno más*, p. 564.

Sin embargo, cuando se trata de expresar los sentimientos o reflexiones de los personajes, las oraciones se alargan, se hacen más complejas, se juxtaponen, encadenando una cascada de emociones también en el lector:

comprende que en nada se distingue de un violador o de un asesino, y su osadía lo asusta. Bastaría una pequeña pérdida de control, un arrebató de locura, para que su vida diera un viraje inaudito, e imagina el forcejeo con la mujer, los gritos de ella, y se ve a sí mismo estrangulándola.¹⁵

Pero esta mujer a su vera, deleitándose con las últimas hebras de centolla, relamiéndose, de golpe brillaría con toda la luz y los colores del mundo y él perdería la opacidad de los últimos años, junto con ella se volvería radiante.¹⁶

El estilo cadente, de oraciones cortas, telegráficas, que caracteriza la narración de la forma en que el personaje interactúa a través del espacio —en nuestro caso, la habitación del hotel—, nos lleva irremisiblemente a asociarlo con una secuencia de cuadros pictóricos que se fueran sucediendo lentamente a través del tiempo. La ausencia de narración descriptiva detallista sobre la conformación de la propia habitación del hotel o sobre los objetos que hay en ella; la soledad de los personajes acrecentada por ese vacío que obliga a prestar más atención al expresionismo existencial, nos conduce a la asociación de ambos cuentos con los cuadros del pintor estadounidense Edward Hopper.

Edward Hopper, como parte de sus trabajos sobre escenas americanas, llevó a cabo una serie de pinturas¹⁷ en las que sitúa a personajes en habi-

¹⁵ Morábito, “Las puertas indebidas”, en *Grieta de fatiga*, p. 31.

¹⁶ Valenzuela, “Fin de milenio”, en *Cuentos completos y uno más*, p. 565.

¹⁷ Algunas de estas pinturas, que extraemos del catálogo —no exhaustivo— de Lloyd Goodrich, junto con el año en que fueron pintadas, el lugar en el que se encuentran depositadas y la página que ocupan en el mismo, son las siguientes: *Eleven a.m.* 1926, Joseph H. Hirshhorn Foundation (p. 107); *Hotel Room.* 1931, Nate B. y Frances Spingold Collection (p. 110); *Morning in a city.* 1944, Collection Mr. and Mrs. Lawrence H. Bloedel. Williamstown, Mass. (p. 117); *Hotel by a railroad.* 1952, Joseph H. Hirshhorn Foundation (p. 150); *Morning sun.* 1952, Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus, Ohio. Howald Fund (p. 152); *Hotel lobby.* 1943, The Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Ind. (p. 257); *Hotel window.* 1956, Collection Mr. and Mrs. Louis D. Cohen, Great Neck, N Y. (p. 284); *Western Motel.* 1957, Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. Bequest of Stephen Carlton Clark (p. 285).

taciones de hotel solitarias, en donde cualquier expresión —una postura, una mirada, una luz— cobra especial significación, bajo el interrogante de qué hará el personaje en ese lugar de paso. Hopper tampoco es prolífico en los detalles que se encuentran en ese espacio de hotel; a veces una cama, a veces una maleta o una simple ventana, acompañan al personaje solitario; el espíritu del personaje impregna sin duda el espacio o el espacio es consecuencia del vacío que quiere expresar el personaje.

Tanta relación encontramos con las pinturas de Hopper que creemos ver en el cuento de Luisa Valenzuela la descripción de una de ellas: “Ella vuelve sobre sus pasos y se sienta en la cama. Se desabrocha la blusa a pesar del viento que sopla afuera. El abrigo y la cartera los deja caer al piso. Está triste.”¹⁸ El autor del catálogo en el que encontramos las pinturas de Hopper, Lloyd Goodrich, no duda a la hora de señalar los puntos de vista preferidos por el pintor: “his viewpoint was more intimate, concerned with the immediate surroundings of everyday life”,¹⁹ con lo cual el enfoque del pintor tiene mucho de observación hacia la intimidad y la soledad de estos personajes que aloja en habitaciones de hotel:

No podemos salir del cuarto
porque es imposible empacar.
En los objetos no hay proyecto de orden
ni solidez.
No hay contorno ni peso
en que se identifiquen.
Su condición inalterable
los hace cada vez menos comprensibles,
cada vez más ajenos.
Más semejantes a nosotros.²⁰

No podemos salir del cuarto, dice Coral Bracho en su poema “No hay contorno ni peso”, sería intentar salir de uno mismo, desamarrarse al atractivo de un empezar-de-nuevo, aunque sujetos a lo que reconocemos cercano desde los primeros recuerdos. “Las puertas indebidas” y “Fin

¹⁸ Valenzuela, “Fin de milenio”, en *Cuentos completos y uno más*, p. 566.

¹⁹ Edward Hopper, *Edward Hopper / Text by Lloyd Goodrich* (Nueva York: Abradale, 1993), p. 103

²⁰ Bracho, *Cuarto de hotel*, p. 28.

de milenio” han sido una excusa para analizar la repercusión que un espacio tan característico como la habitación de un hotel puede tener en la esencia y existencia de los personajes, pero también en el estilo de la narración que el autor emplea.

Marina Martínez Andrade

José Emilio Pacheco y la poética del coloquialismo

Poeta, narrador, ensayista, traductor, antologador, periodista y crítico literario, José Emilio Pacheco (México, 1939-México, 2014) es una de las grandes voces de la literatura mexicana e hispanoamericana, cuya trayectoria ha estado signada por su intenso y constante trabajo poético, honrado con diversos galardones, entre ellos, el Premio Iberoamericano de Poesía “Pablo Neruda” (2004) y el XVIII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2009), año en que también obtuvo el Premio Cervantes. Sin embargo, en el discurso pronunciado al recibir el primero de ellos deja claro, con gran humildad, que “El triunfo y el fracaso no se miden en premios y homenajes. La hora de la verdad, la prueba final, es el encuentro solitario y en silencio entre el poema y la persona que al leerlo le da su voz y su verdadera vida a todo aquello que de otro modo sería materia inerte, tan sólo signos negros en la página blanca”.¹

La primera etapa de su producción poética se constituye por los libros *Los elementos de la noche*² y *El reposo del fuego*,³ en los que trabaja una poesía depurada, de carácter introspectivo y hondas preocupaciones filosóficas y metafísicas; asimismo, aparece en ella su preocupación por la historia, el tiempo y el desastre que se cierne sobre los seres y las cosas, temas obsesivos “que reaparecerán y se amplificarán en sus poemarios posteriores”.⁴

¹ José Emilio Pacheco, “Un lector de Neruda. Discurso pronunciado durante la entrega del Premio Iberoamericano de Literatura ‘Pablo Neruda’”, en *Proceso* (México, 2004), núm. 1446, pp. 62-66.

² José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche [1958-1962]* (México: UNAM, 1963).

³ José Emilio Pacheco, *El reposo del fuego* (México: FCE, 1966).

⁴ Thomas Hoeksema, “Señal desde la hoguera: la poesía de José Emilio Pacheco”, en *La boguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, selec. y prol. de Hugo J. Verani (México: UNAM/ERA, 1993), p. 83.

La publicación de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*,⁵ su tercer libro, marca un hito entre éste y los poemarios precedentes,⁶ no en cuanto al tema, pues la inquietud por el tiempo y sus efectos devastadores permanece, sino en cuanto al lenguaje poético, tendiente a romper distancias entre la solemnidad del arte y el hombre de la calle. Así, con los poemas que lo conforman, gestados entre 1964 y 1968, Pacheco se integra a los poetas hispanoamericanos que cultivaron el coloquialismo.

Diversos acontecimientos históricos, políticos y sociales, ocurridos en el continente americano y en el mundo en los años sesenta y setenta vigesémicos repercuten en el campo literario hispanoamericano de la época,⁷ en el que irrumpe una nueva promoción de poetas, que, además de sus preocupaciones sociales, buscan la renovación de los temas y modos del decir poético,⁸ dejando de lado la experimentación, el hermetismo y el intimismo predominantes en la poesía anterior. Se trata de los poetas coloquialistas Roberto Fernández Retamar, Jaime Sabines, Roque Dalton, Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Enrique Lihn, Jorge Enrique Adoum, José Emilio Pacheco y Juan Gelman, entre los más conspicuos,⁹ cuyo rasgo primordial consiste en el uso de un tono conversacional, próximo a la cotidianeidad de la palabra hablada, al igual que el tratamiento de temas personales y del diario

⁵ José Emilio Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo (Poemas, 1964-1968)* (México: Joaquín Mortiz, 1969).

⁶ Los críticos, entre otros Gordon (1990), Chouciño (1994) y Fernández Granados (2003), distinguen dos etapas en la poesía de Pacheco: la primera integrada por sus ya citadas obras iniciales; la segunda comprende *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976) y *Desde entonces* (1980). Fernández Granados considera una tercera etapa, en la que incluye *Los trabajos del mar* (1982), *Miro la tierra* (1986), *Ciudad de la memoria* (1989) y *El silencio de la luna* (1996).

⁷ Entre los más significativos: el avance de la penetración económica, política y cultural de los Estados Unidos en América Latina, el creciente desarrollo y poderío de los medios de comunicación, el fin de la Guerra de Independencia de Argelia, el inicio de los conflictos bélicos en Angola y Vietnam, la revuelta estudiantil de 68 en Francia, la matanza de Tlatelolco en México y, quizá el de mayor impacto, el triunfo de la Revolución Cubana, en 1959.

⁸ Sigo la atinada opinión de Samuel Gordon, quien los considera “Promoción y no generación porque, aún cronológicamente, se trata de un fenómeno supra-generacional”. Samuel Gordon, “Los poetas ya no cantan ahora hablan”, en *Revista Iberoamericana* 150 (1990), núm. 15, p. 255.

⁹ No incluyo a Nicanor Parra por razones básicamente cronológicas; su antipoesía empieza a generarse desde la década de los 40 y tiene su eclosión con *Poemas y antipoemas*, en 1954; sin embargo, la presencia de su antipoesía en la poesía coloquial es fundamental y evidente.

sucedan, pertenecientes en ocasiones al ámbito de lo habitualmente considerado como extrapoético, pero trabajados artísticamente.¹⁰ Sin mediar acuerdo, manifiesto o programa alguno que los unificara, inclusive, a veces, ni siquiera conocimiento personal, se establece entre ellos un entrecruzamiento de coincidencias estéticas y extratextuales, según el estilo de cada uno, su formación vivencial y las realidades concretas de sus respectivos países.¹¹

El epígrafe inicial de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, tomado de *Gethsemany Ky*, aparte de manifestar el *tempus fugit* como tema central, hace patente la adhesión de Pacheco al realismo coloquial o exteriorismo, del que Cardenal resulta el poeta emblemático:

Como figuras que pasan por una pantalla de televisión
y desaparecen, así ha pasado mi vida.
Como los automóviles que pasaban rápidos por las
carreteras
con risas de muchachas y música de radios...
Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos
y las canciones de los radios que pasaron de moda.¹²

La poesía de Pacheco establece, entre otras, múltiples relaciones intertextuales con la de Cardenal, sea en forma implícita, como sucede en el poema “THOSE WERE THE DAYS”:

Como una canción que cada vez se escucha menos
y en menos estaciones y lugares,
como un modelo apenas atrasado que tan sólo se encuentra

¹⁰ Comenta al respecto Alemany Bay: “Hay un acercamiento a la naturalidad, tan propia en la expresión oral, gracias a las frecuentes fusiones en los poemas de elementos precedentes de distintos géneros y a la utilización de diferentes códigos lingüísticos que buscan como alternativa impresionar al lector para, mediante la combinación de frases hechas, de giros coloquiales transfigurados, citas de personajes conocidos, de canciones populares o de moda, generar un guiño de complicidad que se completa con un marcado compromiso, evidente en casi todos los poetas coloquiales.” Carmen Alemany Bay, “Para una revisión de la poesía conversacional”, en <www.sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/AlmaMater/1997_n-314/poesía.htm>.

¹¹ Las manifestaciones del coloquialismo adoptan diversos nombres y matices: poesía conversacional, exteriorismo, nuevo realismo, realismo coloquial, antipoesía conversacional y otras formas que aluden a su carácter social y comprometido.

¹² Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, p. 8. Las citas pertenecen a la primera edición del libro, por contarse éste entre mis libros favoritos.

en cementerios de automóviles,
 nuestros mejores días han pasado de moda
 y ahora son
 escarnio del bazar,
 comidilla de polvo
 en cualquier sótano.¹³

sea en forma explícita, en la serie de epigramas con que se inicia la sección “Aproximaciones”, de *Irás y no volverás*, titulada “Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal)”: “Me dijiste que amabas a Licinio / y escribí ese epigrama contra César / por el que voy camino del destierro”.¹⁴

Con el coloquialismo, entran a la poesía de Pacheco, “provocando [...] la desacralización y la subversión de su propia estilización retórica”,¹⁵ un decir directo y hablado cercano al habla de sus lectores; el tratamiento de temas cotidianos y experiencias del hombre común, pero trascendiéndolos, como si fueran únicos e irrepetibles: “Tenemos una sola cosa que describir: / este mundo”;¹⁶ la ruptura de límites entre los géneros, particularmente entre la narrativa y la poesía; la versificación de temas propios de la prosa —considerada por algunos críticos como prosaísmo—; y la incorporación de discursos extrapoéticos, por ejemplo del periodismo y la publicidad, que puede observarse en el poema “YA TODOS SABEN PARA QUIEN TRABAJAN”, donde también se perciben ecos de la poesía cardenaliana:

Traduzco un artículo de *Esquire*
 sobre una hoja de Kimberly-Clark Corp.
 en una antigua máquina Remington.
 Corregiré con un bolígrafo Esterbrook.
 Lo que me paguen aumentará en unos cuantos pesos las arcas
 de Carnation, General Foods, Heinz,
 Colgate-Palmolive, Guillete
 y California Packing Corporation.¹⁷

¹³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴ José Emilio Pacheco, *Irás y no volverás* (México: FCE, 1973), p. 122.

¹⁵ Carmen Dolores Carrillo Juárez, *Espacio de confluencia. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco* (México: El Colegio de México, 2008), p. 74. Tesis de doctorado.

¹⁶ Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, p. 117.

¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

Otros rasgos presentes son la superposición del pasado con el presente, para explicar nuestra contemporaneidad, y la preocupación social, común a los poetas coloquialistas, constatable en el poema antes citado, en que hace una crítica de la sociedad de consumo y la invasión del capitalismo multinacional. Sin embargo, a diferencia de sus pares, para quienes la actividad política y revolucionaria se manifestaba estrechamente ligada con su quehacer poético, el compromiso de Pacheco se establece fundamentalmente con el lenguaje y con la misma poesía, cuya lectura conduce a entender el mundo y “entender el mundo –considera el poeta– engendra de inmediato la voluntad de transformarlo”.¹⁸

En la construcción de los textos poéticos correspondientes a esta etapa, Pacheco se vale de múltiples recursos y estrategias, propios de la expresión literaria en general y no sólo de la coloquialista; destacan la intertextualidad, el *collage*, la analogía, el uso de máscaras y heterónimos, el humor, la ironía, la paradoja, etc., esto sin abandonar el tono coloquial, que intensifica las relaciones con el lector, ni la profunda reflexión filosófica y la vasta cultura que lo caracterizan y lo hacen diferente de sus colegas practicantes de la poesía coloquial.

Si bien el tema central del poemario es el *tempus fugit*, tema poético por excelencia, presente en la poesía de todos los tiempos, junto a él se desarrollan otras preocupaciones tópicas: la historia de México, antigua y contemporánea; la resistencia a situaciones de violencia y dominación; el amor y la decadencia del mismo; el sufrimiento y la muerte; la sabiduría de los animales frente a la de los hombres; los viajes y el encuentro con los otros; y la metapoética. El último tema aflora en diversos poemas, tanto en forma manifiesta como tácita: de esta manera, el poeta plasma, en sus producciones, su concepción, reflexiones e inquietudes acerca del hecho poético.

La búsqueda de diferenciación con respecto a poéticas anteriores conduce al autor a reivindicar las nuevas concepciones en torno a la expresión poética, surgidas en un contexto de cambios:¹⁹ “Entonces debe plantearse a la asamblea una redefinición / que amplíe los límites

¹⁸ José Emilio Pacheco, *Los narradores ante el público* (México: Joaquín Mortiz, 1966), p. 27.

¹⁹ Aunque también acude a las fuentes de la tradición viva: “Sólo asumiendo el arte del pasado –con juicio discriminatorio por supuesto– podremos hacer una literatura mejor o diferente.” Pacheco, *Los narradores ante el público*, p. 253.

(si aún existen límites), [...] / que evite la sorpresa y cóleras de quienes / —tan razonablemente— ante un poema dicen: / ‘Esto ya no es poesía.’”²⁰ Asimismo, asume la defensa de la poesía ante un mundo tecnologizado y de consumo, que aleja a los lectores de los textos poéticos: “Quizá no es tiempo ahora: / nuestra época / nos dejó hablando solos.”²¹ Y considera que la poesía no es un hecho inmutable o estático, sino temporal y susceptible de cambios, como lo demuestra la constante reescritura y actualización de su producción poética:

*He aquí la lluvia idéntica y su airada maleza
La sal, el mar deshecho...*
Se borra lo anterior, se escribe luego:
*Este convexo mar, sus migratorias
y arraigadas costumbres*
ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas.²²

aunque a la vez, y paradójicamente, proclama la fugacidad de la misma y la transitoriedad del poeta y su obra: “Acaso nuestros versos duren tanto / como un modelo Ford 69 / (y muchísimo menos que el Volkswagen)”.²³

La caducidad de la poesía también se declara en versos de Julián Hernández, su heterónimo: “Todo poema / es un ser vivo: / envejece.”²⁴ En voz del mismo Hernández, y variando el famoso pensamiento de Lautréamont, escribe en el epígrafe a las “Aproximaciones de *Irás y no volverás*: “La poesía no es de nadie: / se hace entre todos”,²⁵ condensando la aspiración de Pacheco de crear una poesía anónima y colectiva, que demanda la participación activa del lector del texto, al grado de involucrarlo como cocreador del mismo.

Actualmente, no se puede decir que José Emilio Pacheco sea un poeta coloquialista, pero sí que su paso por el coloquialismo signó en forma definitiva su poesía, como se advierte en el poema titulado

²⁰ Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, p. 43.

²¹ *Ibid.*, p. 36.

²² *Loc. cit.*

²³ *Ibid.*, p. 70.

²⁴ *Ibid.*, p. 116.

²⁵ Pacheco, *Irás y no volverás*, p. 120.

“CARTA A GEORGE B. MOORE EN DEFENSA DEL ANONIMATO”, escrito en 1983 e incluido en el poemario *Los trabajos del mar*, donde refrenda su concepción poética: “Llamo poesía a ese lugar del encuentro / con la experiencia ajena”,²⁶ para, luego, hacerla equivalente a un acto de amor: “Sigo pensando / que es otra cosa la poesía / una forma de amor que sólo existe en silencio, / en un pacto secreto entre dos personas, / de dos desconocidos casi siempre.”²⁷

Además, en el mismo poema, reitera aspectos medulares de su poética, entre ellos el empleo del verso “como instrumento de todo aquello / [...] que hoy decimos en prosa”,²⁸ la fugacidad del texto poético: “(Tarde o temprano a todos nos espera el naufragio)”;²⁹ la ilusión de una poesía anónima y colectiva: “Y yo quisiera como el maestro español [JR] / que la poesía fuese anónima ya que es colectiva / (a eso tienden mis versos y mis versiones)”;³⁰ y la función trascendente del lector para completar el significado del poema: “Si le gustaron mis versos / qué más da que sean míos / de otros / de nadie./ En realidad los poemas que leyó son de usted: / Usted, su autor, que los inventa al leerlos”.³⁰

De la transitoriedad de la poesía nos habla el mismo paso fugaz del coloquialismo, cuyo apogeo, se ha visto, sólo abarcó dos décadas –los 60 y 70 del siglo pasado–; no obstante, a la vez que logró constituirse como “otra poesía”, marcó en forma definitiva tanto la producción poética de José Emilio Pacheco como la de los diversos poetas que aspiraron a ella.

BIBLIOGRAFÍA

- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, ANA. “La poesía en México desde 1960”, en *La poesía nueva en el mundo hispánico: los últimos años*. Madrid: Visor, 1994.
- FERNÁNDEZ GRANADOS. “José Emilio Pacheco, la negra fábula del tiem-

²⁶ *Ibid.*, p. 303.

²⁷ *Ibid.*, p. 304.

²⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*, p 304.

po”, en *Espéculo*. 2003. Núm. 23. Véase <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html>>.

MUSCHIETTI, DELFINA. “Las poéticas de los 60”, en *Cuadernos de Literatura*. 1989. Núm. 4.

PACHECO, JOSÉ EMILIO. *Tarde o temprano. (Poemas 1958-1978)*. México: FCE, 1980.

—. *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*. México: FCE, 2009.

Ingela Johansson

La mirada masculina de Isabel Allende: prostitución y maternidad en *La isla bajo el mar*

INTRODUCCIÓN

Violette Boisier emprende su trabajo con desenfado y buen humor en *La isla bajo el mar*:¹ la libertad y el libertinaje de esta prostituta adolescente contrastan fuertemente con el cautiverio de Zarité, esclava doméstica seria y responsable, que se sacrifica por el bien de sus hijos. La última obra de Isabel Allende, publicada en 2009, es una novela histórica realista, sin el ingrediente mágico que le ha dado tanta fama a la escritora. La novela abarca unos 40 años –del año 1770 al 1810– en la colonia francesa Saint Domingue, que, después de una sonada revuelta de los esclavos africanos, bajo el mando del legendario Toussaint Louverture, se convirtió en Haití, primera nación independiente de América Latina.

La isla bajo el mar contiene varias mujeres “fuertes”, características de la obra de Allende y, según algunos críticos, entre ellos Donald Shaw, prueba de un presunto feminismo.² No obstante, a pesar de presentar a varios personajes femeninos aparentemente autodeterminantes, el relato está marcado por ciertas incoherencias en la representación de ellos. El objetivo del presente estudio es analizar en qué consisten estas incoherencias, las cuales dejan al lector con la sensación de que, en la novela, hay un elemento contrariando el empoderamiento femenino, que imposibilita una ampliación constructiva del concepto de la feminidad.

De hecho, el personaje que sirve de hilo conductor a través de todo el relato es un personaje masculino, Toulouse Valmorain, dueño de una plantación de azúcar y de una gran cantidad de esclavos. Justo al principio del relato, este *entrepreneur* pragmático conoce a Violette Boisier,

¹ Isabel Allende, *La isla bajo el mar* (Barcelona: Random House Mondadori, 2001).

² Donald L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999).

prostituta quinceañera. Más tarde, ella se casará con un militar, que le ofrecerá la respetabilidad de una vida monógama; y en un momento dado, Valmorain le confiará a la pareja su hijo bastardo.

Valmorain también tiene una relación con la protagonista femenina de la obra, Zarithé, o Tété, la joven esclava que, al enloquecer la esposa española del dueño, hace las veces de ella, tanto en lo que concierne al hijo Maurice como en cuanto a los deberes matrimoniales. Antes de la revuelta de los esclavos, Tété se enamora perdidamente de un esclavo cocinero, más joven que ella, Gambo, con el que tiene una hija. A la hora de la revuelta, al verse obligada a elegir entre Gambo y la libertad, por un lado, o los niños y la esclavitud, por otro, Tété elige esto último, siguiendo a su amo a Nueva Orleans.

Con el fin de analizar la representación femenina, se examinará en primer lugar a Violette y luego a Tété, considerados aquí personajes clave; se estudiará la representación de estos dos personajes en relación con los personajes masculinos; y también se arrojará luz sobre su papel de madres.

VIOLETTE, TÉTÉ Y EL SEXO

La historia de *La isla bajo el mar* está contada por un narrador anónimo, que se instala a considerable distancia de lo narrado: describe a Tété de la misma manera distante como a Violette, pero, a diferencia de lo que ocurre con esta última –y con todos los demás personajes– deja a veces que Tété nos hable directamente, en primera persona, en breves capítulos intercalados. Por lo tanto, se establece una relación algo más cercana con este último personaje. Sin embargo, en el presente análisis se empezará por estudiar la representación textual de la primera figura femenina con la que se encuentra el lector, es decir, con Violette.

VIOLETTE

En el inicio del relato, la *cocotte* Violette Boisier es una de las prostitutas más solicitadas de Saint Domingue; y no es de sorprender, puesto que esta joven ya tiene cuatro años de experiencia, combinada con la frescura de sus pocos años: “La joven empezó a ejercer la profesión a los once años, bajo la tutela de su madre; a los trece, cuando ésta fue asesinada,

dominaba las artes exquisitas del placer, y a los quince aventajaba a todas sus rivales”.³

El narrador sigue describiendo, en tono de admiración, la vida libre e independiente de Violette: es evidente que se trata de una mujer que disfruta de sus contactos sexuales y de ejercer poder sobre los hombres. No depende económicamente de nadie. Su guardaespaldas es una mujer lesbiana, “gruesa y amachada”,⁴ Loula: en la esfera profesional, no se meten los hombres, sino como clientes necesitados, subyugados a su hechizo. En este sentido, Violette se presenta como mujer autodeterminante. Sin embargo, hay una escena de sexo entre ella y su futuro esposo, el militar Étienne Relais, que me ha hecho cuestionar su calidad de sujeto.

En dicha escena, el narrador desnuda por completo a la mujer ante los ojos del lector, mientras que apenas hay menciones del cuerpo del hombre. Se admira “la cascada oscura de su melena sobre los hombros y la espalda”, los senos que “no habían alcanzado aún su tamaño definitivo” y los pezones que “levantaban la seda verde, como piedrecillas”. Efectivamente, el narrador adopta la perspectiva de Relais, celebrando “ese cuerpo de mulata, las piernas firmes de tobillos finos, el trasero y los muslos gruesos, la cintura quebrada, los dedos elegantes, curvados hacia atrás, sin anillos”.⁵ En cuanto al militar, se menciona de manera sucinta su cuerpo musculoso y firme: Relais “le arrebató la túnica, revelando a esa muchacha esbelta y almizclada, que se plegaba, se fundía, se desmigajaba contra los apretados huesos y los duros músculos de su cuerpo de soldado curtido en batallas y privaciones”.⁶ Se hacen dos menciones más del cuerpo del amante de Violette, siempre aludiendo a su dureza: ella “se ensartó en su miembro pétreo con un hondo suspiro de alegría”;⁷ y es llevada en brazos de Relais, “clavada en su miembro”.⁸ Después del acto, cuando Relais le pide a Violette que

³ Allende, *La isla bajo el mar*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ *Ibid.*, p. 33.

se case con él, ella se nos presenta otra vez ante los ojos, sentada, “de piernas cruzadas sobre la cama, con el cabello húmedo pegado en la piel, los ojos incandescentes, los labios hinchados de besos”.⁹

No es solamente el hecho de que se describa con más detalle a la mujer que al hombre lo que llama la atención, sino también el que la descripción se haga con la perspectiva de Relais. Al lanzar la idea de la “mirada masculina” (*the male gaze*), ya en 1975, la crítico del cine Laura Mulvey enfoca el poder que supone el derecho a mirar y la sumisión que implica el convertirse en objeto de las miradas de otra persona. Una investigadora sueca, Anja Hirdman, parte de Mulvey al estudiar la masculinidad en los medios de comunicación, en su libro *Den ensamman fallosen (El falo solitario)*,¹⁰ cuya tesis principal es que la heterosexualidad masculina ha llegado a ser la sexualidad no marcada en nuestra sociedad y, de allí, tampoco definida: es omnipresente, pero, al mismo tiempo y por esta misma razón, invisible, mientras que la sexualidad femenina es altamente visible. Según la autora, la invisibilidad *versus* la visibilidad es una división que se puede observar de manera extremadamente nítida en la pornografía: allí, el cuerpo femenino entero se expone a las miradas y se nos presenta conquistable, mientras que el cuerpo masculino queda prácticamente invisible. Hirdman sigue argumentando que, exponiéndose, uno se hace vulnerable y que la invisibilidad es un prerequisite del poder. Mientras una autoridad se mantenga poco transparente y desconocida, le será más fácil ejercer el poder. Es más, en la pornografía estudiada por Hirdman la mujer suele dirigir su mirada hacia la cámara, mientras que el hombre, en el caso de que muestre su cara, dirige su mirada hacia la mujer. Lo que señala este juego de miradas es que la mujer, desplegando cada milímetro de su cuerpo, lo invita al espectador; en cambio, el hombre activo se presta a la identificación heterosexual.

La escena de Violette y Relais ilustra a la perfección la tesis sobre la mirada masculina y la visibilidad de la mujer de Mulvey/Hirdman. Por lo tanto, seguiremos comparando las ideas que desarrolla Hirdman a propósito de la incorporación de la “mirada masculina”, por parte de

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ Anja Hirdman, *Den ensamman fallosen. Mediala bilder, pornografi och kön* (Stockholm: Atlas, 2008).

las mujeres en la cultura occidental de hoy, con el texto de Allende. Hirdman escribe que en los medios destinados a un público femenino abundan imágenes de mujeres que están allí no tanto para despertar deseos sexuales, sino más bien para subrayar una identidad heterosexual femenina. En esta línea de ideas, la representación textual de Violette parece ser el resultado de una incorporación de la idea de la mujer como objeto lícito de las miradas, tanto femeninas como masculinas, lo que Mulvey llama, en su famoso ensayo, *the to-be-looked-upon-ness*.

TÉTÉ

A diferencia de lo que ocurre con Violette, Tété sirve a veces de focalizador, e incluso, como se ha señalado, hay capítulos narrados por ella en primera persona. Es más, el personaje de Tété tiene más peso: se nos presenta como extrañamente atractiva, pero no es su belleza lo que más admiramos, sino sus cualidades interiores, como la responsabilidad, el buen juicio y la fuerza moral, de los que da prueba cuando hay amenazas a la seguridad de los niños a su cargo. El mayor deseo de Tété es ser libre, pero, con los años, se resigna. Sin embargo, su sueño de libertad cobra nueva vida cuando ella se enamora de Gambo.

Hay una gran diferencia entre la manera en la que se describe el encuentro sexual entre Violette y Relais, por una parte, y entre Tété y Gambo, por otra. La primera vez que se reúnen los dos últimos se trata de un acto de consolación, con acentos maternales por parte de Tété: “*Gambo estaba tan abrumado por el dolor y por lo mucho que había perdido –su tierra, su familia, su libertad– que quise abrazarlo como habría hecho su madre. El cariño ayuda a sanar.*”¹¹ Pero el cariño pasa de maternal a sexual: “*Su cuerpo liviano sobre el mío, sus manos en mi cintura, su aliento en mi boca, sus ojos mirándome desde el otro lado del mar, desde Guinea, eso era amor.*”¹²

La diferencia reside, en parte, en el motivo: en el caso de Violette, ella no sólo necesita ganarse la vida, sino que también posee un deseo sexual devorador mientras, en lo que se refiere a Tété, se trata del amor romántico, que lo perdona todo. No obstante, y más importante, hay asimismo una diferencia en lo que se refiere a la perspectiva narrativa.

¹¹ Allende, *La isla bajo el mar*, p. 131. Cursivas en el original.

¹² *Loc. cit.*

En el acto entre Violette y Relais, la mujer se instala como objeto de las miradas del hombre y del lector, mientras que el acto entre Tété y Gambo está descrito “desde dentro”, tal y como lo experimenta el personaje sujeto y focalizador: Tété.

VIOLETTE, TÉTÉ Y LA MATERNIDAD

Otro tema que se tratará a propósito de las dos figuras femeninas centrales de *La isla bajo el mar* es la maternidad. Cuando Tété se encuentra ante la disyuntiva de la vida en libertad con Gambo o la esclavitud con los hijos, y termina eligiendo la última alternativa, los lectores sabemos que la protagonista cumple con uno de los criterios que tradicionalmente han definido a la “buena madre”: la abnegación.

En plena época posfeminista, la maternidad es un tema que queda por conciliar con la feminidad moderna. Según Katie Arosteguy, en “The politics of race, class, and sexuality in contemporary American mommy lit”, la maternidad es algo que ha quedado fuera del discurso hasta ahora: “Some of us may start to wonder if there really was a feminist movement in the 1960s because, it seems, we haven’t made many gains in the realm of motherhood. We’re still worried about the same things women have worried about through time: how to raise our kids, how to maintain a sense of our own identity, how to work and have a family.”¹³ La ausencia de estas preguntas en el discurso feminista ha dejado un vacío que sólo lo ha rellenado la cultura popular, lo cual se refleja en la narrativa que ha llegado a denominarse ‘mommy lit’, subgénero a las novelas ‘chick lit’. A continuación, se examinará con más detalle cómo se trata el tema de la maternidad en la novela de Allende.

Cuando Violette se casa con Relais, deja su trabajo de prostituta y empieza a vivir una vida decente: “Hacía varios años que Violette Boisier había abandonado la vida nocturna de Le Cap, no por haberse marchitado, pues todavía podía competir con cualquiera de sus rivales, sino por Étienne Relais.”¹⁴ A Violette y Étienne, se les encarga el pequeño Jean-Martin, hijo de Valmorain: Violette y Étienne evitaban “hablar de hijos, ella no podía

¹³ Katie Arosteguy, “The politics of race, class, and sexuality in contemporary American mommy lit”, en *Women’s Studies* (2010), núm. 39, p. 411.

¹⁴ Allende, *La isla bajo el mar*, p. 142.

concebirlos y a él no le interesaban, pero cuando una tarde inolvidable Toulouse Valmorain se presentó en casa con un recién nacido envuelto en una mantilla, lo recibieron como una mascota que llenaría las horas de Violette y Loula, sin sospechar que se iba a convertir en el hijo que no se habían atrevido a soñar.”¹⁵ Así es cómo la decencia de la Violette casada se corona con la maternidad. La última línea parece querer comunicarnos que todas las mujeres llevan por dentro el deseo de ser madres, aunque a veces ni siquiera quieren admitirlo a sí mismas.

Por su parte, Tété educa a Maurice, fruto del matrimonio entre Valmorain y su mujer demente: el pequeño no conoce a otra madre que la esclava doméstica de su padre. Ésta tiene una intuición maternal innata: “*A Maurice le hizo bien pasar sus primeros meses pegado a mí, como los niños africanos, que según me han dicho no tocan el suelo hasta que aprenden a caminar, siempre están en brazos.*”¹⁶ Trata a Maurice con el mismo cariño con el que trata a la hija biológica, Rosette, que tiene con Gambo.

Con todo, el ser madre significa para las dos figuras centrales de la obra un perfeccionamiento de carácter. El hecho de que se encarguen de manera abnegada de niños con los que no tienen ningún lazo sanguíneo nos asegura que, para ellas, la maternidad no corresponde con un deseo de verse “perpetuadas” —no hay pizca de egoísmo en su ejercicio de la protección maternal—, sino que se trata de los sentimientos más nobles. El sacrificio, tan ligado a la idea de la maternidad, se ilustra cuando Tété continúa como esclava en vez de huirse con Gambo.

DISCUSIÓN FINAL SOBRE LA REPRESENTACIÓN FEMENINA

Los dos personajes femeninos de más relieve en la novela de Isabel Allende representan idealizaciones de la mujer en el imaginario occidental y que abundan en la literatura: por un lado, la mujer sexualmente poderosa y atractiva, que goza de cierta libertad (Violette de joven), y, por otro, la buena madre (Violette como mujer casada y Tété).

Podemos constatar que la novela está centrada en mujeres y en sus experiencias. La existencia en el relato de la “puta feliz”, tipo de personaje recurrente en la tradición occidental, podría muy bien ser un guiño

¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

¹⁶ *Ibid.*, p. 156. Cursivas en el original.

irónico, característico del *posboom* y también del posfeminismo, a saber, podría tratarse de un intento por invertir el discurso patriarcal haciendo un nuevo uso de uno de sus tópicos predilectos. A pesar de desarrollarse en una época remota, la novela contiene personajes femeninos que parecen responder a la búsqueda de una identidad femenina que incluya la afirmación de la mujer como sujeto independiente, tanto en lo que se refiere a la vida en general como a la sexualidad.

Ahora bien, nuestro estudio narratológico de la construcción textual de los dos personajes femeninos centrales muestra que el considerar a Violette como una mujer independiente y “fuerte” es de hecho un error, ya que no está representada como sujeto, sino que se instala—sin ninguna ironía posfeminista— como objeto de las “miradas” del narrador y, así, indirectamente del lector. En las escenas analizadas, Tété sí está construida como sujeto, pero su función emblemática en la novela es la de ejercer la maternidad. A fin de cuentas, el relato no cuestiona las imágenes estereotipadas de la mujer como puta feliz y como madre abnegada, sino que las reproduce.

Tras leer *La isla bajo el mar*, el lector tiene la sensación de haber escuchado dos voces contradictorias e incoherentes, que se asocian con dos perspectivas completamente distintas, como si emanaran de dos fuentes diferentes: en lo que se refiere a Violette, el narrador apela a la lujuria del lector y adopta una “mirada masculina”, en el sentido mulveyiano, mientras que a Tété se la trata desde una perspectiva de solidaridad femenina. Sin embargo, esta última perspectiva no deja de ser condicional, es decir, Tété tiene que ubicarse dentro de los límites convencionales de la feminidad para poder describirse de manera positiva, esto es, es atractiva y le es permitido disfrutar del sexo, pero sólo dentro del marco del amor romántico, y debe ejercer una maternidad abnegada. Ni la feminidad de Violette ni la de Tété contribuyen a la ampliación del concepto. El que haya un límite nítido entre los dos tipos de mujer (prostituta/madre) en la obra no es ninguna coincidencia, sino que este hecho ilustra una resistencia a admitir un papel femenino más amplio y polifacético. La reproducción de estos dos tipos refleja una falta de esfuerzo por cuestionar y redefinir la “feminidad”.

BIBLIOGRAFÍA

MULVEY, LAURA. *Visual and other pleasures*. Basingstoke: Macmillan, 1989.

Esther Hernández Palacios

Pérdida, familia y memoria en *El paisaje era la casa* y *Jinete en contra*

Al pasado uno no lo encuentra, lo hace... y luego, uno dice que allí estaba que uno sólo se tomó el trabajo de recolectar frutos maduros.

Néstor Braustein

Desde hace algunos años, la literatura, como si hubiera un hartazgo de la ficción, se ha inclinado hacia la autobiografía, el testimonio, la crónica. En México, se ha inventado el verbo “cronicar” y se utiliza incluso para textos que más bien pertenecen, como la autobiografía, a la escritura del “yo”. Parecería que nuestro siglo, niño aún, está harto de historias inventadas, de personajes de tinta y papel y prefiere alimentarse de seres de carne y hueso, de historias reales que resultan más atractivas para el público lector mientras se alejan menos de la “verdad”, por lo que muchas de ellas están escritas desde la primera persona. Esta cuestión, que resulta más evidente en la narrativa y en esos textos posmodernos que nacen en el interregno de las memorias, el ensayo, los cuadernos y los diarios, no es ajena a la poesía.

Seguramente quienes lean el título de mi escrito piensen en dos escritoras decimonónicas, ángeles del hogar que escribían sus libros en el resguardo doméstico desde y para su círculo familiar, ya fuera esto cierto o simplemente una máscara para abrirse paso en un espacio de hombres. Lejos de eso Marianne Toussaint y Elva Macías, autoras de *El paisaje*

era la casa y Jinete en contra,¹ respectivamente. Son dos poetisas mexicanas contemporáneas, autoras de sendos breves poemarios de tono y tema autobiográfico. Estos libros no fueron escritos desde el mismo afán de sus antecesoras románticas, de encausar a sus hijos por la senda del bien, sino que nacieron en esa corriente contemporánea en que la literatura ha preferido beber los ríos de la memoria personal o social² que buscar el tema de sus versos en aguas más distantes.

Si bien es cierto que una parte de la poesía occidental ha estado, por lo menos desde el romanticismo, íntimamente ligada a la vida de su autor, también lo es que otra parte ha priorizado el canto a la Modernidad, la Ciudad, la Historia, la Nación, la Palabra, el Amor, la Muerte, etc. Destinada a ser leída por sus hijos, aunque este fuera un artilugio para lograr la publicación o, por lo menos, la lectura de un manuscrito sin despertar animadversiones, la poesía de las mujeres, durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, prefería temas y espacios de la domesticidad para expresar los intereses y las preocupaciones o pasiones de sus autoras. A medida que dejaba de ser excepcional, la voz poética femenina franqueó estas limitaciones y se abrió paso con decisión y valor entre la escrita por los hombres.

En el ámbito mexicano, hacia mediados del siglo pasado, Margarita Michelena defenestraba a sus congéneres que mantenían vivo el canon femenino ya superado y marcaba distancia para diferenciarse de aquellas a las que consideraba retrógradas. Después de la tríada formada por Rosario Castellanos, Dolores Castro y Enriqueta Ochoa, la voz poética de la mujer dejó de considerarse menor; ha sido escrita con absoluta libertad y leída en igualdad. Seguramente ni Elva Macías (Chiapas, 1944), ni Marianne Toussaint (Coahuila 1988), pensaron que si escribían un poemario dedicado a reconstruir una parte de su infancia y su familia a partir de la memoria, para expresar el dolor por la muerte de uno de sus miembros, estarían transitando los olvidados caminos de sus antecesoras.

Tanto el poemario de Macías como el de Toussaint buscan reconstruir su infancia y su familia a partir de la muerte de uno de sus miembros.

¹ Marianne Toussaint, *El paisaje era la casa* (México: Verde Halago/CNSA 2006). Elva Macías, *Jinete en contra* (México: Ediciones sin nombre/Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, 2012).

² Pienso en el hermosamente terrible *Libro de los susurros* del armenio-rumano Varujan Vosganian, que narra la historia terrible de su pueblo masacrado.

En el primer caso, será la muerte del padre y en el segundo, la de la hermana mayor; en ninguno de ellos se pretende construir una historia de vida, sino re-construir unos momentos, unas experiencias del pasado que les resultan indispensables para re-construirse a sí mismas, afrontar la pérdida y continuar su vida. En ambos casos, se trata de poemarios breves, que concentran, en su concisión, la memoria de la infancia y el dolor de la pérdida. Considerar como autobiográficos a textos pertenecientes al género poético no es novedoso. En 1975, en Francia, Philippe Lejeune, en su ya clásico volumen titulado *Le pacte autobiographique*, definía a la autobiografía como “el relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia”,³ pero al volver sobre sus pasos, en 1981, en su libro *Moi aussi*, admite que limitar la autobiografía a la prosa puede ser irrisorio e incluye entre los textos analizados poemarios de Raymond Quenau y George Perros. Uno de los aspectos más sobresalientes en este punto resulta el empleo de un “yo” autobiográfico, colocado sobre el nombre del propio autor en lugar del “yo” lírico, cuestión que da para mucho más, pero que solamente dejo aquí planteada. Leo, eso sí, como autobiográficas las dos obras poéticas que voy a comentar.

Jinete en contra es un poemario de pequeño formato, dividido en cuatro secciones, cuyos versos cuentan la historia de una familia provinciana y dibujan un espacio. La narración se inicia *in media res*, enfrentando la muerte: “Tuve una hermana, / más que vida era una promesa. / La esperé tanto a la orilla del río.”⁴ El verbo tener en pasado marca el inicio de la reconstrucción autobiográfica, a partir de la memoria. Dice Jean Philippe Miraux: “la escritura autobiográfica es el inventario de los muertos, es una especie de descenso a los infiernos, una voz que evoca los recuerdos y a los que han desaparecido: suscita el pasado para combatir la imposible inmovilización del presente.”⁵ En el género poético, la conciencia de que lo que se escribe es lo que se escoge y se transforma es más clara que en los géneros testimoniales. Después de presentarnos el tema principal: la muerte de la hermana, Macías arma, a partir de algunos

³ Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía. Las escrituras del yo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005), p. 130.

⁴ Macías, *Jinete en contra*, p. 11.

⁵ Miraux, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, p. 64.

detalles, que funcionan para dibujar –consciente de que cuenta tanto el olvido como el recuerdo–,⁶ un espacio, unos personajes y un ambiente, la historia de su familia en los 15 poemas de su “Desprendimiento”, título antitético de su primera sección.

El espacio será la casa familiar, humanizada y siempre en movimiento: “Alrededor del patio central: giraban las habitaciones”; “tenía pies, desnudos, circulaban haciendo los quehaceres”; la madre, sus terrores frente a las fuerzas de la naturaleza y su casi pueril inocencia frente a los misterios de la vida; el padre como guardián del honor; el hermano enfermizo en la niñez; la abuela recuperada en el delirio ajeno; y el personaje principal, la hermana de “rizos apretados y rubios como una doncella de Lucas Cranach” –tan caprichosa en la juventud como náufraga de su propio olvido en un pasado más cercano al tiempo de la escritura–, su temprano alejamiento de la casa pueblerina, su “obligado” viaje a Europa, su posterior y destructiva insatisfacción: “Te estorbó el cuidado de tus bienes / y como el segundo escorpión / sólo guardaste / ponzoña para tu propio cuerpo.”⁷

La segunda sección, “El reino de los leones”, que inicia con un epígrafe de Clara Janés: “Te miraba / y atónita / medía la densidad de tu / distancia”, se compone solamente de cinco poemas. El título es dolorosamente sarcástico: los leones no son metáfora del mundo salvaje ni símbolo de poder, son el calificativo del club social que reconoció la belleza de la hermana e hizo realidad su capricho al coronarla reina:

Isabel I te nombraron,
llevabas un vestido de tul con sobrefaldas.
ascendiste al trono arrastrando la capa
de armiño y terciopelo.
Apoyabas la mano con su mitón de encaje
en el brazo del chambelán que elegiste,

⁶ “riendo de la ingenuidad de mamá,
mi hermana lo cuenta.
Y yo río también porque en su mundo de olvidos
del olvido
–ella no se percata–
es la primera noticia que me incluye en este mundo.” Véase Macías, *Jinete en contra*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

el joven más apuesto del pueblo,
el repartidor de las cervezas.⁸

El tono satírico se mantiene incluso cuando no se refiere ya a los leones, sino a ampliar la descripción de espacio y ambiente:

Nuestro *Paradiso*
El cine del pueblo
se llamaba
Esperanza,
después se llamó
Ideal
y luego
desapareció.⁹

La economía verbal, reforzada por la alusión cinematográfica, concentra en apenas 14 palabras, distribuidas en siete versos, el destino de una persona, una familia y un poblado.

“Tiempo dividido” es el título de la tercera sección, que también inicia con un epígrafe, esta vez de Louise Glück: “Te hablo a través de un río / monstruoso o un abismo”. Consta de 18 poemas, la mayoría de ellos breves. Se diferencia de las anteriores porque algunos de los poemas están en cursivas, marcan la otra voz, la que habla desde el vacío de memoria: “—*Es hora de la siesta. Lloro para que me lleven / o me traigan / Si me preguntan por qué lloro, no digo la verdad. / No la conozco*”.¹⁰ El tono sarcástico no desaparece, pero se vuelve cada vez más amargo. Ya no se trata de recordar el remoto pasado infantil en la casa familiar, sino más cerca en el tiempo: la decrepitud de la hermana, que primero construyó una irrealdad, para después habitarla: “En la comba Isabelina de tu frente / suenan pasos de una estirpe extraviada / cuando en plenitud de tu belleza / inventaste un reino en el país de nunca.”¹¹ La voz poética reconstruye el pasado familiar a través de la memoria y el olvido —“somos

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 42

lo que recordamos, pero también lo que olvidamos”—¹² para brindar un lugar en donde nazca el absoluto olvido:

Peces arrojados a la orilla
de tu lago mental,
vientres de plata y humo
en temblor de sus cuerpos,
buscan volver
al agua serena del principio.¹³

El espacio doméstico se ha convertido en hospitalario: enfermeras, cuidadoras, fármacos, de cuyo olor cenizo surge una torre de Babel, pero hasta él regresan los habitantes de la casa paterna —ahora sombras fantasmales—, para cerrar el círculo, ya marcado por la estrechez del escenario:

Hoy una guardiana miró
la sombra luminosa del hermano.

Pasó como los entes que buscan cruzar
de un misterio de dolor a otro gozoso.
Su paso lento, impávido,
por tu escalera empecinada.

Hay que ponerle una luz y un vaso de agua.
Tiene y no tiene sed,
asidero no encuentra,
lame tus ataduras
para que lo sigas.
Hasta mí no llega.¹⁴

La cuarta y última sección inicia también con un epígrafe: “Tú sonríes en el pasado /y yo sé que existo porque te oigo llorar”, de Antonio Gamoneda. La componen 17 poemas más extensos. Como todos los anteriores, son versos libres, atados no al metro ni a la rima, sino, sólo

¹² Néstor Braunstein, *La memoria. La inventora* (México: Siglo xxi, 2008), p. 13.

¹³ Macías, *Jinete en contra*, p. 47.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

en un extremo, al recuerdo; en el otro, permanece la voz en *off* de su ausencia, marcada con cursivas. La voz de la memoria retorna al pasado de la infancia y la primera juventud, con sus primeras decepciones y desamores; las grandes tragedias familiares: la ya anunciada muerte del hermano que explican la tristeza del padre y el dolor de la casa; el espacio se amplía: ya no sólo se trata de la casa, sino del pueblo, que es descrito desde el presente de la memoria: “sumo de las nostalgias”.¹⁵

Jinete en contra, de Elva Macías, está escrito a partir de la necesidad de procesar la muerte, primero de la memoria y, posteriormente, de la totalidad humana de su hermana mayor, para lo que debe regresar a su infancia y re-hacerla a partir de los cimientos de su pasado familiar, tarea en la que se enfrenta además a la muerte prematura del hermano.

El paisaje era la casa, de Marianne Toussaint, participa de la misma necesidad de regresar a la infancia y a la familia, a partir de la muerte de uno de sus miembros, en este caso del padre.

Las palabras de Jean Philippe Miraux, dentro del inciso titulado “Afrontar la muerte”, parecen haber sido escritas para el poemario que Marianne Toussaint se vio obligada a escribir para afrontar la de su padre: “la escritura autobiográfica es el inventario de los muertos, es una especie de descenso a los Infiernos, una voz que evoca los recuerdos y a los que han desaparecido: suscita el pasado para combatir la imposible inmovilización del presente.”¹⁶ De sólo 49 páginas y dividido en tres secciones: “Mapas de humedad”, “En el corazón de los pájaros” y “Desasosiegos”, reconstruye el pasado y encuentra, desde el primer poema, titulado “Infancia”, que hace las veces de proemio, la voz poética testimonial en una niña: yo autobiográfico desde cuyos ojos la autora adulta reconstruirá su memoria familiar y podrá recuperar a su padre.

Todo escapa borrado en su blancura.
Asesta al fondo
más allá de los ojos,
donde una niña
 brinca en el abismo de su pié.
Una navaja rasgará la oscuridad,

¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶ Miraux, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, p. 64.

confundirá los límites del hueco,
en el hocico profundo de la infancia.

Habita el polvo de arroz
bajo la sombra de las cosas pequeñas
y se desviste de sí misma
tocada por el ángel.¹⁷

La sujeto poético va en busca de su voz y se reencuentra, en la memoria, consigo misma, cuando niña brincando en el abismo, para despojarse de su condición infantil al toque de su propia presencia adulta. Pero el yo autobiográfico de esta sección, la más grande del poemario, será tanto el de esa niña que describe como el de la adulta que recuerda y otorga voz a su niñez para narrar —¿encontrar?, ¿reencontrar?— su vida familiar en Marruecos: el rayo de sol que guillotina la vista en el desierto, la mágica lluvia del simún precipitándose sobre las caravanas, el mar como navaja oculta bajo la almohada, el lomo ardiente de casas y animales, la sed de las calles encaladas, la soledad de sus padres, el futuro.

El principal objetivo de esta búsqueda es encontrar un yo lírico capaz de rehacer la figura del padre muerto y siempre ausente, porque:

Una mujer sin padre
es un papel al viento
no entenderá cuando un hombre la mire
ni reconocerá olores y rutinas de casa.
Para una mujer sin padre
el mundo será siempre un desconocido.¹⁸

Afirma Néstor Braustein que “Al pasado uno no lo encuentra, lo hace... y luego, como mentiroso, uno dice que allí estaba, que uno sólo se tomó el trabajo de recolectar frutos maduros.”¹⁹ “En qué imaginación somos sorprendidos como ajenos?” se pregunta este yo lírico desasido de todo, abandonado en el laberinto de su memoria lúcidamente oscura: “Yo no recuerdo lo que dijo mi padre / O lo que quise que dijera. / ¿Cómo habría

¹⁷ Toussaint, *El paisaje era la casa*, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹ Braustein, *La memoria. La inventora*, p. 9.

de inventarme?”²⁰ Sin memoria, no hay identidad; para recuperarla, el yo autobiográfico que escribe estos versos (niña, joven, adulta) decide viajar al Marruecos de su infancia, para re-construir su familia; viajar a Granada sólo con su madre, para recordar la ruptura; a México, para vivir como si desde el principio; a La Rochelle, para re-conocer –ya una joven– a su padre; a Poitiers, para conocer a su abuela y la memoria de su familia partisana... Siempre se desdobra: el yo lírico que escribe guarda una distancia “saludable” del autobiográfico que recuerda y reclama.

Querías llevarla al mar.
A la cresta gris de La Rochelle
a La Rochelle y su olor fino de sal.
Toda la playa es un incendio en la cabeza de
aquella
 muchacha;
a la distancia hueles su vaivén soluble y claro.
El sol hendido
 por la daga del mar:
tuviste una hija
 como un punto sangrante del paisaje.²¹

La muerte del padre permitirá, finalmente, la escritura de la autobiografía, para alcanzar la reconstrucción de la memoria en el dolor de la pérdida y la unión de las dos voces:

Encendí velas,
invoqué la tribulación de su cuerpo
me volví la penumbra roja de los pasillos.
Desde su muerte soy un venado que presagia
el acoso de la sombra.²²

Sin embargo, no puede regresar al Paraíso quien nunca lo habitó. Si el recuerdo y su escritura no la salvan de la infelicidad, la memoria puede ser una casa donde resguardarse de la nada, acción imprescindible para continuar en el presente.

²⁰ Toussaint, *El paisaje era la casa*, p. 26.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

²² *Ibid.*, p. 31.

Publio Octavio Romero

Fruta verde: el arte de la seducción

El texto que usted escribe debe probarme que me desea. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra.

Roland Barthes: *El placer del texto*

Enrique Serna es de esos escritores que establecen una relación de empatía con sus lectores desde el primer encuentro con alguno de sus libros. La escritura de sus cuentos y novelas nos seduce, los asuntos que trata nos excitan a permanecer atentos a la vida de sus personajes. ¿Cuál es la fórmula que vuelve exitosa la recepción de un texto?

La literatura de Enrique Serna es fascinante por la actualidad de los asuntos que trata: sobre la diversidad sexual, la corrupción de los centros del poder político y cultural, la doble moral de la burguesía, etc., pero también porque las estrategias narrativas que despliega en la composición de sus libros se confabulan para cautivar a sus lectores hasta convertirlos de alguna manera en sus cómplices. El éxito literario de *Fruta verde* es el resultado de una *ars combinatoria* eficaz. La estructura del texto exhibe una meticulosa planeación, ejecutada con toda pulcritud en sus más mínimos detalles. En su exploración del mundo *gay*, la variedad de los discursos narrativos y los recursos del humor lúdico —la comedia, el drama y el melodrama, la parodia, la sátira, la ironía y la carnavalización— son las dinámicas estéticas con las que su autor ejerce una crítica despiadada sobre la sociedad mexicana.

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

Con los sucesos de 1968, se inicia el tiempo del desencanto para las

futuras generaciones de mexicanos. Los años que abarcan las administraciones de Gustavo Díaz Ordaz, Luis Echeverría, José López Portillo, Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari, sintetizan el tiempo en que la política del estado mexicano entra en una espiral de descomposición, que aún no termina, al mismo tiempo que la sociedad mexicana comenzaba a experimentar una suerte de decadencia social y económica, pero, asimismo, de desconcierto moral y espiritual. México había ingresado al tiempo de la posmodernidad.

Fruta verde centra su atención sobre la vida de la clase media. En la era de la posmodernidad, la sociedad mexicana ha conocido cambios vertiginosos, transformaciones culturales que de muchas maneras han alterado la “normalidad” de las relaciones sociales y familiares. La otrora monolítica institución de la familia mexicana, heredera de una rígida moral católica, se ha visto perturbada por la desintegración; el amor libre entre parejas heterosexuales y las relaciones amorosas entre homosexuales, bisexuales o lesbianas son una realidad insoslayable, que los estratos conservadores y homofóbicos no pierden ocasión de censurar; el uso de los anticonceptivos y el placer que las parejas disfrutaban con los juguetes eróticos han impuesto su dominio sobre el mandato divino de “Creced y multiplicaos”, aunque el VIH siga como amenaza contra los transgresores; el consumo de drogas es cada vez más frecuente entre mujeres y menores de edad; el surgimiento de los movimientos feministas y las marchas por el orgullo gay —abigarradas y coloridas columnas desfilando por las avenidas de las grandes ciudades— se han vuelto espectáculos atractivos de nuestra vida posmoderna.

Y aunque paulatina, no menos importante ha sido la incorporación de las mujeres a los sectores políticos y productivos, así como su desafiante participación de la vida democrática, acciones que le han redituado un cierto empoderamiento para ir desmantelando ese férreo patriarcado y machismo mexicanos.¹ Sobre este contexto social, se proyecta la historia de *Fruta verde*.

¹ “La familia mexicana ha atravesado casi indemne varios siglos de calamidades y sólo hasta ahora comienza a desintegrarse en las ciudades. La familia ha dado a los mexicanos sus creencias, valores y conceptos sobre la vida y la muerte, lo bueno y lo malo, lo masculino y lo femenino, lo bonito y lo feo, lo que se debe hacer y lo indebido. En el centro de la familia: el padre. La figura del padre se bifurca en la dualidad de patriarca y *de macho*. El patriarca protege, es bueno, poderoso, sabio. El macho es el hombre terrible, el chingón, el padre que se ha ido, que ha abandonado mujer e hijos.” Octavio Paz, *Vuelta al laberinto de la soledad* (México: FCE, 2000), p. 330.

Un tema recurrente de la narrativa serniana es el de las prácticas sexuales heterodoxas de nuestro tiempo. Enrique Serna cuestiona y literalmente “desnuda” el tramposo rol sexual del macho mexicano. En su comentario a *La sangre erguida*, Eduardo Antonio Parra señala: “Cargamos con atavismos sexuales que han perdido todo su valor como referentes prácticos para la vida, sin que a nadie le quede claro cuáles son las nuevas directrices de conducta masculina en un ámbito cultural que de un día para otro decidió darle vuelta a la tortilla del machismo.”²

Después de la publicación de siete novelas y tres colecciones de cuentos, es claro que el proyecto narrativo de Serna consiste en descorrer el velo de la doble moral que impera en ciertos sectores de la burguesía: cínica e hipócrita cuando se trata de abordar problemáticas que a su juicio transgreden las normas de una moral que tiene su más fuerte andamiaje en la ideología del catolicismo. En este sentido, Serna ha venido contando y describiendo en sus pormenores los nuevos espacios de la geografía sexual del mexicano, entendida ésta como el tejido social donde las pulsiones del deseo de los sujetos han venido acotando su ejercicio, apropiándose y, de alguna manera, legitimándolo.

Fruta verde sustenta su eficacia estética en tres aspectos que entran en el juego de su composición: la elección de un canon novelístico prestigioso: el *Bildungsroman*;³ la elaborada caracterización de los personajes y la variedad de otros discursos narrativos que enriquecen la dimensión semántica de la trama, algunos de ellos provenientes tanto de la alta cultura como de la cultura popular.

Fruta verde es un texto polifónico: tres voces narrativas —las de los protagonistas principales: Germán, Paula y Mauro— relatan y protagonizan el conflicto que da lugar a la historia central. Así, bajo el andamiaje del *bildungsroman*, la novela cuenta el proceso de seducción de que es objeto el

² Eduardo Antonio Parra, en *Revista de la Universidad de México* (México, UNAM, marzo de 2011).

³ En *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Jerome Hamilton Buckley propone una amplia definición taxonómica del género: “Un *Bildungsroman* es una novela que retrata, salvo dos o tres, todas las características, entre ellas: la ‘niñez, el conflicto entre generaciones, provincialismo, la sociedad en general, auto-educación, alienación, dolorosas pruebas de amor, la búsqueda de una educación y una filosofía manejable’”. Jerome Hamilton Buckley, *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974).

joven y apuesto Germán, a cargo de Mauro: un dramaturgo homosexual, cínico y promiscuo, a quien le tienen sin cuidado los juicios de la sociedad.

Paula Recillas, Germán Lugo y Mauro Llamas constituyen el triángulo protagónico de la novela. El aprendizaje intelectual, sentimental y sexual de Germán está sujeto a la voluntad de las figuras tutelares antagónicas: Paula, madre de Germán, y Mauro, su pretendiente y amante después de un tortuoso y prolongado asedio. Para Germán y Mauro, Paula constituye la piedra moral a superar. Para Paula, férrea protectora de la moral familiar, Mauro encarna la presencia diabólica del mal. De manera que Germán, vértice problemático de la historia, se encuentra literalmente entre la codiciosa espada de Mauro y la inamovible pared de Paula.

Germán cuenta su vida desde los días de su primera juventud, sus vivencias en la ciudad de México de los años setenta: el gusto por la música rock, de la trova, la canción de protesta, la moda del cabello largo entre los jóvenes, la afición a la marihuana y otras drogas, los conciertos masivos –Avándaro emulando a Woodstock–, su primer noviazgo, su paso por las aulas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, donde por esos años se privilegia el conocimiento de los textos canónicos del marxismo: *El origen de la familia*, etc. El aspirante a escritor hace suyas las doctrinas de la izquierda revolucionaria y progresista: el rechazo de la propiedad privada, la lucha de clases, los prejuicios de la izquierda y de la burguesía.

La educación sentimental de Germán abarca desde los años de la adolescencia, etapa en que el amor maternal se prodiga también en el gusto de sus primeras lecturas. Paula reflexiona, mientras escribe a máquina el cuento “La cripta” que le dicta Germán:

Sí, la lectura le abrió las ventanas del alma, pensó, sin perder el hilo del dictado y ahora, cautivada por ese misterioso cuento, donde parecía cocinarse en la sombra un final sorpresivo, sintió en el pecho un grato escozor, un palpito de vida que la hizo retroceder a sus primeras alegrías maternas, cuando el calostro fluyó por primera vez de sus senos. Es como si le diera el pecho otra vez, pensó con nostalgia, sólo que ahora manaba de sus pezones un borbotón de palabras.⁴

⁴ Enrique Serna, *Fruta verde* (México: Editorial Planeta, 1906), p. 10.

De niño, sólo recuerda un beso furtivo que le robó a una vecinita. En su primera juventud conoce y se enamora de Berenice, una joven casquivana que lo traiciona con Leonardo, su mejor amigo; esta frustración provocará en él los primeros síntomas de misoginia y desencadenará las acciones de la intriga principal de la novela: su encuentro con Mauro en la agencia de publicidad “Albatros” y su entrada en el mundo de la homosexualidad.

LA JAULA DE LAS LOCAS

La simpatía que suscitan los personajes *gay* de *Fruta verde* se debe al humorismo lúdico a que los somete el autor. Sus extravagancias, su declarada frivolidad y su comportamiento antisolemne corresponden a la intención desmitificadora de ese mundo que la sociedad burguesa se empeña en ocultar y mantener al margen de la realidad contemporánea. Por tal razón, al elenco de “La jaula de las locas” lo caracterizan figuras deliberadamente excéntricas, seres marginados de la sociabilidad aceptada como “normal”, proclives a transgredir las normas establecidas: en suma, navegan a contracorriente de las convenciones morales e ideológicas. A la cabeza del reparto, figura, desde luego, Mauro Llamas, junto con personajes secundarios como la Chiquis Lucero, Salomón y Joaquín Manzo, Julio “Juliette” Miranda y el par de lesbianas Roxana y María Pura. A este círculo, se incorpora el recién conquistado Germán, con el apodo de “Sor Juana”. Después de haberse entregado a Mauro, Germán escribe en su diario:

Desde hace un par de semanas, Joaquín Manzo comenzó a llamarme Sor Juana por mis estrictos hábitos de lectura y mi afán de saberlo todo... El mote corrió con fortuna y ahora todos los compañeros de la oficina me dicen así... Superado el impacto psicológico de ser tratado como marica, empiezo a encontrar divertida mi doble personalidad. Tengo una licencia para jotear y lo mejor de todo es que me estoy atreviendo a usarla. ¡Cómo me gusta hablar en femenino con mis queridas hermanas! (entrada del 28 de mayo de 1978).⁵

El humor es connatural al estilo de Enrique Serna. En sus textos, nos brinda una visión lúdica de la realidad, obtenida con los recursos de la

⁵ *Ibid.*, p. 263.

ironía, la caricaturización de los personajes, la parodia, la hipérbole; en ocasiones, se vale de la sátira para desmitificar las actitudes burguesas y los estereotipos sociales. La mirada sarcástica provoca mayor ambigüedad y subvierte la moral. Los hechos se narran sin ningún tabú y los personajes rara vez muestran remordimientos ni sentimientos de culpa ante sus actos desleales o crueles. El escándalo de la razón es la finalidad última del humor.⁶

LA DENSIDAD DEL UNIVERSO

Enrique Serna incorpora a la historia principal diversas formas de intertextualidad, un artificio que, al tiempo que le aporta densidad semántica a la trama, favorece el despliegue de las transformaciones sociales y culturales que se desarrollaron en la capital del país durante las tres últimas décadas del siglo xx. La más explícita relación intertextual que se establece es la de *Fruta verde* con *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa: el episodio melodramático que protagonizan la viuda Paula, ya cuarentona, pero todavía atractiva madre de Germán, y el jovencito Pável, amigo de la familia, quien ingenuamente cree estar enamorado de ella: Paula y Pável, la onomástica apunta ya al tono de parodia que hará contraste con la historia central de *Fruta verde*, contada ésta con un visión más apegada al discurso del realismo, cercano a veces al naturalismo, sobre todo en aquellas escenas que algunos calificarían de escabrosas. Ambos personajes, Paula y Pável, se permiten algunas travesuras: él llega un día a casa de Paula llevando un conejito y lo deja a su cuidado, un acto fetichista que funciona como símbolo erótico del deseo; Paula también se anima en una noche de copas —en las reuniones sabatinas que organiza en su casa, con mozalbetes en su mayoría— y le planta un beso en la boca al joven y apuesto Pável. Un ejemplo de la elegancia artística de *Fruta verde* es la carta que Pável dirige a Paula con este enunciado: “Querida tía”, y que firma como “Su desesperado sobrino, Varguitas”.⁷

⁶ “La risa pone al hombre de cabeza, lo destripa, lo ve desde arriba y desde abajo, le rompe sus resistencias externas, observa su interior, sus centros, duda de él, lo divide, lo desmiembra, lo desnuda y expone, lo examina libremente y experimenta con él. La risa destruye el miedo y la piedad”. M. Bakhtin. *The Dialogical Imagination* (1975).

⁷ Serna, *Fruta verde*, pp. 150-151.

Dos microhistorias se suman al humor de la novela, al tono de comedia que equilibra la sordidez del mundo *gay*; ambas tienen lugar en casa de Paula: la primera corresponde a la escena en que Paula sorprende al mozalbete Raymundo y a su invitada Kimberly, una gringa treintañera, haciendo el amor en una hamaca, a altas horas de la madrugada, luego de una noche de jolgorio –el escándalo de Paula es para escucharlo en sus propias palabras. La otra historia carnavalesca es la del *ménage a trois* que protagonizan los parientes asturianos a quienes Paula había invitado a conocer México: Baldomero, Rosalía, su esposa, y la sobrina Jacinta son los transgresores. En ambos episodios, tales paratextos desafían la moral conventual de Paula.

Un caso de intratextualidad lo constituye la obra de teatro *Los restos humanos*, una farsa escrita por Mauro, que de manera alegórica constituye la sanción moral de la propia *Fruta verde*: una crítica de las costumbres de la sociedad mexicana y, en particular, del mundillo de los artistas, pintores, teatreros, actores y actrices.

Otras referencias remiten a los productos culturales de la época. El cine: *Esplendor en la Yerba*, *El hombre del brazo de oro*, *La jaula de las locas*; la música popular de los años setenta que funciona como *sound track* a lo largo de la novela: “Fruta verde” de Luis Alcaraz, “Amada amante” de Roberto Carlos, *Love is in the air*, “Las clases del cha cha chá”, canciones de Frank Sinatra, Elvira Ríos, José Alfredo Jiménez; literarias: el *Rubaiyat* de Omar Khayyam, *El retrato de Dorian Grey* de Óscar Wilde, Tennessee Williams, Federico García Lorca, Walt Whitman, Dostoievski, Poe, Lovecraft, Stevenson, Wells, Flaubert y un largo etc. Finalmente, el título que Mauro le propone a Germán para la autobiografía que se propone escribir: “En homenaje a Gabo le puedes poner: *Memoria de mis putos alegres*.”⁸

Cáustico, demoledor, pero divertido, el texto *Fruta verde* se incorpora al *corpus* de un cierto número de novelas contemporáneas que definitivamente han abandonado los paradigmas de la modernidad. Me refiero a *Estrella de la calle sexta* (2000), de Luis Humberto Crosthwaite, *Educación a los topos* (2006), de Guillermo Fadanelli, *Canción de tumba* (2012), de Julián Herbert, *Al otro lado* (2009), de Heriberto Yépez, entre otras, novelas en

⁸ *Ibid.*, p. 304.

cuyas páginas la experiencia del mundo contemporáneo se experimenta de manera caótica, porque, sobre todo para los jóvenes lectores, las ideas de “progreso”, de un “futuro” promisorio y la “auto confianza” del individuo han dejado de tener sentido.

Norma Angélica Cuevas Velasco

***Fruta verde* de Enrique Serna: ni autobiografía ni autoficción**

Leer y coincidir en los sentidos que una obra literaria configura es quizá uno de los placeres más gratos que todo lector puede experimentar cuando, en el intercambio con el otro, hace vívida su lectura; el más alto placer reside, posiblemente, en las diferencias que quiebran aquella coincidencia inicial. Esto ocurre entre un lector y otro, pero también entre una lectura y otra que un mismo lector realiza. Nada hay absolutamente verdadero ni cierto; nada es totalmente irreal o ficcional; y allí, entre un intersticio y otro, tienen origen los nuevos sentidos de una obra: sea por la cercanía o la distancia temporal, sea por la empatía o antipatía ideológica, sea por lo que fuere, la riqueza discursiva es constante. En este artículo, el propósito que se persigue es muy sencillo: marcar un distanciamiento con las lecturas que han afirmado que *Fruta verde*, de Enrique Serna, es una novela autobiográfica. No hay tal intención en el texto; más bien se trata de transgredir el elemento autobiográfico, dándole predominio a la ficción, sin que por ello debamos ubicarla como texto autoficcional. Observar que en el texto autobiográfico debe existir correspondencia entre el nombre del autor y el nombre del narrador —que a su vez fungirá como el personaje protagonista— sería suficiente para afirmar que la novela de Serna no busca granjearse ese estatuto de novela autobiográfica. No obstante, son inquietantes las múltiples relaciones entre los elementos textuales y los extraliterarios, particularmente aquellos que involucran la figura del autor en algún proceso escritural o de desarrollo profesional, esto es, que, al parecer, la apuesta de Serna va por la vía del simulacro, que complejiza no sólo el nombre de autor por medio de su ausencia, de su no aparición como tal, sino que, aludiendo constantemente al universo del autor, construye una figuración estrictamente poética del autor, liberándose del compromiso de nombrarlo como a sí mismo. El nombre

Enrique Serna no aparece enunciado al interior de la trama tal y como el lector lo encuentra escrito en los paratextos del libro: portada, portadilla, forros, pero sí aparecen episodios de su vida, que él mismo ha procurado mantener en la memoria y que, en entrevistas, charlas y conferencias recupera una y otra vez. En este sentido, coincido con Manuel Alberca¹ cuando señala que si bien en la autoficción hay una zona de ambigüedad creada por los extremos en que se ubicarían, de un lado, el pacto autobiográfico y, del otro, el pacto ficcional, no es posible suministrar un sentido tan amplio al concepto de autoficción, al grado tal de pasar por alto la diferencia entre un nombre propio (del autor) y un nombre ficcional (del personaje). Esta no coincidencia anula el principio de representación autoficcional del autor. Dada la no existencia de identidad entre autor, narrador y personaje, *Fruta verde* se coloca, sin duda, en el espacio literario de la ficción. En ella, las relaciones de sentido que apuntan a referentes extratextuales son elementos que revisten de verosimilitud esa otra crisis de representación que Serna maneja magistralmente: la del realismo como ilusión y detonante de sentido en el proceso de recepción.

Empezaré por mencionar una peculiaridad de la narrativa no histórica de Enrique Serna y cuyo valor se ve intensificado, en gran medida, por la configuración espacio-temporal de lo que podríamos llamar una “zona de confianza”, a la que el lector no sólo puede incorporarse con cierta facilidad, sino a la cual, además, reconoce como propia. Se trata de la recreación de un mundo que hace constantes apelaciones al lector, quien tendrá que esforzarse por esquivar la cercanía entre su realidad y la configurada por la escritura a fin de tomar distancia crítica. Me refiero a la insistencia de Serna por reconstruir una realidad identificable para el lector, como si el referente aducido existiera tal cual lo dibuja la trama, es decir, las narraciones no históricas de Serna colocan al lector de frente a su contemporaneidad; lo colocan frente a un espejo deformante, en el que los personajes grotescos se desplazan con una gran desfachatez, pero que tiene como filtro un mecanismo irónico o paródico, que logra neutralizar, por decirlo de algún modo, la carga de

¹ Manuel Alberca, “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”, en *Cuadernos del CILHA* (2006), núms. 7-8, pp. 5-17.

violencia que lleva implícita la configuración decadente y la visión mordaz que Serna imprime a sus personajes y las situaciones de sus fabulaciones. En opinión del escritor Ignacio Solares, “El arte de Serna consiste en una serie de procedimientos encaminados a hacernos más persuasiva la ilusión realista —esa que sólo puede darse dentro de la mejor literatura—, a comunicar al lector la sensación de estar siendo directamente enfrentado a la vida, a *aquella* vida, al mundo objeto de lo narrado, sin la intermediación del autor”.² Inmediatamente después, especifica: “Subrayo sin intermediación del autor, porque tal parece que en Enrique Serna habitan dos escritores. Uno, el que puede permanecer, como quería Flaubert, en lo alto de una colina viendo indiferente el transitar y discurrir de sus personajes, y otro el que, por el contrario, se mete a las entrañas de las historias de esos personajes y en ellas participa abiertamente.”³ A este interés del autor por conformar una realidad concreta e identificable para el lector, se le van sumando otros fenómenos, que enriquecen y facilitan el reconocimiento, por parte del lector, de una cultura urbana bombardeada por los medios de comunicación; habría que sumar, de entrada, la presencia del humor crudo, que se inclina por el tratamiento de temas controvertidos, la inversión de valores, con la intención de romper disfraces o de desenmascarar a una sociedad que se transforma y se diversifica a contracorriente con un marcado desencanto, o, también, el registro de otros discursos, como el televisivo, el periodístico y el cinematográfico. Por ejemplo, en *Señorita México* (2000),⁴ la referencia a un concurso organizado por una televisora de canales abiertos es ya el primer gancho que nos alcanza, pues, lejos de encontrarnos con una embajadora de la belleza y las buenas costumbres, nos topamos con una prostituta, una fichera, que resulta ser un ángel recubierto de un aura de inocencia que no se da cuenta de nada. En *Uno soñaba que era rey* (1989), no hay posibilidad de recriminación para con el Tunas, un niño chemo, dado que sus acciones son consecuencia de su condición y de su circunstancia. Lo contrario sucede con Valladares, el personaje rico

² Ignacio Solares, “Enrique Serna. Una agridulce perversidad”, en *Revista de la Universidad de México* (México, UNAM, 2007), núm. 36, p. 92.

³ *Loc. cit.*

⁴ Esta novela fue publicada por primera vez bajo el título de *El ocaso de la primera dama* (Campeche: Gobierno del Estado de Campeche, 1987).

que aparenta ante los demás generosidad y buena voluntad, pero a quien el lector reconoce como culpable de sus actos por el sólo hecho de tener conciencia de ellos y, aún más, por no asumirlos, refugiándose tras su fachada de impecable caballero. En *El miedo a los animales* (1995), la comunidad literaria es comparada con la banda criminal de los altos mandos de la policía judicial, superándola a veces en cuanto a hechos criminales y de corrupción se refiere; esta mafia literaria resulta ser, dice el autor, tan peligrosa y destructiva como las mafias del gobierno.

Cuando aparece *Amores de segunda mano* (1991), los lectores de Serna, reconocen no solamente a un excelente cuentista, que domina las estrategias de ficción propias a la fabulación autorreflexiva, que sabe dialogar con los discursos sociales más diversos, artísticos o no, sino además a un autor que maneja con maestría una compleja hibridación de géneros y modalidades discursivas que ponen de relieve una excelente historia: el saber entrar a una historia y saber contarla es, a fin de cuentas, lo que más se apetece de la narrativa de Serna.

Con este libro, coincide la crítica, estamos a un tiempo frente a *Cuentos de segunda mano*, con narradores y formas discursivas de primera. Aquí, como en las narraciones anteriores, se trata de relatos que suceden en un espacio urbano y en una época que podemos reconocer como cercana. El lenguaje popular, los personajes de bajo linaje o poca monta, desvalidos, intelectuales, pequeño burgueses, travestis, no hacen más que sostener un diálogo entre sí y formar un continuum que se refugia y se cierra sobre sí mismo. Sin embargo, los giros en la narración son tantos y afectan a múltiples niveles que cuando el lector cree que se ha tocado el hilo central de la urdimbre hay un cambio de tuerca que desborda la certeza, poniendo al descubierto otra faceta de los personajes o de las situaciones en que están inmersos. El cruce de estos dos planos sorprende gratamente al lector: el primero dirige la anécdota; el segundo, la invierte por medio de una visión crítica que se proyecta hacia fuera del texto, a un contexto que acaba involucrando al lector en la obra como cómplice o testigo.

En general, podría decirse que las narraciones de Serna están habitadas por personajes transgresores e intensos, que van haciéndose un temple a fuerza de enfrentar situaciones y/o circunstancias poco conservadoras.

Se exige de ellos determinación y sensibilidad al mismo tiempo; se trata de sujetos interesados en la lectura, en el cine, o, simplemente, de actores de la vida que se saben con la capacidad de manejar un disfraz como medio para alcanzar aquello que desean. El arte literario, visual o plástico está puesto en riesgo por necesidad, por ignorancia, por prejuicios, por insensibilidad, en fin, por falta de entrega de aquellos que no lo han experimentado en sus entrañas.

Bastan estos trazos sobre la escritura de Enrique Serna como cerco a la lectura que busco expresar sobre *Fruta verde*. No es en dirección a un aparente realismo o a la problemática que encierra la novela urbana contemporánea hacia donde me interesa encausar estas reflexiones, sino más bien al modo en que, a partir de un trabajo con el lenguaje, se consigue hilar elementos autobiográficos en beneficio de la obra, es decir, la lectura que busco sugerir de *Fruta verde* no persigue ni la enumeración ni el develamiento de elementos posiblemente relacionados o emanados de la vida de un hombre llamado Enrique Serna; me seduce más la idea de señalar algunos componentes sobre la constitución del sujeto-autor a través de la recuperación y diálogo creativo con su propia producción literaria, es decir, no niego la importancia de la presencia autobiográfica en *Fruta verde*, pero no es por la vía de la constatación de datos vivenciales por donde intento explorar la novela; reconozco más bien, por ejemplo, a un autor que se dispersa en los personajes y recoge en ellos los aspectos y las personas más entrañables de su vida para homenajearlos con una existencia literaria. En *Fruta verde*, más que al Serna de la vida real encontramos al Serna de *Uno soñaba que era rey*, de *Amores de segunda mano* y del *Orgasmógrafo* (2001), e incluso, a un aprendiz de escritor y aun escritor consolidado de novela histórica, pero con cierto fastidio de serlo y que, como consecuencia de tal enfado, se propone dar un giro a su escritura, recuperando y exponiendo la ingenuidad de aquél aprendiz de escritor. Cito de una entrevista con el autor lo siguiente:

Desde niño vi que había dos maneras diferentes de acercarse a la literatura: una, la que me quisieron inculcar en la escuela, que consistía en memorizar títulos, fechas y nombres de corrientes literarias. La otra visión de la literatura me la dio mi madre, una lectora muy voraz que me suministró desde los siete u ocho años una enorme cantidad de libros; gracias a ella descubrí que la

literatura es sobre todo una forma de entretenimiento. En la preparatoria, ambas formas de concebir la literatura hicieron colisión en mi cerebro durante una tediosa clase de literatura universal, en que la maestra se limitaba a dictar fichas bibliográficas. Para escapar de ese horror escribí “La bóveda”, un relato fantástico que ocurría dentro de una cajetilla de cerillos, cuyos personajes eran los mismos fósforos. Posteriormente lo mandé al concurso semanal de cuento del suplemento “La cultura en corto”, del periódico *El Nacional*, donde al poco tiempo lo publicaron, seguramente por compasión, porque era bastante malo. Ver mi nombre en letras de molde me causó una gran alegría. Así descubrí mi vocación, tenía dieciséis años. A partir de entonces empecé un largo calvario, porque durante diez años estuve escribiendo cuentos fallidos que iban a parar al basurero y sólo después de haber escrito un par de novelas, adquirí el oficio necesario para volver a incursionar en el cuento.⁵

Las líneas de la primera páginas de *Fruta verde* vienen como eco tras la lectura de estas declaraciones: “esa mañana [Paula Recillas, dice el narrador] trabajaba con redoblado fervor, enternecida y orgullosa de cada frase pasada en limpio, porque su hijo Germán, a quien había iniciado en la lectura desde muy pequeño, le estaba dictando su primer cuento, un cuento fantástico escrito en un arrebato de inspiración.”⁶ Y es que en la novela, Germán Lugo Recillas escribe y publica su ópera prima atendiendo a la convocatoria de La Cantera, suplemento cultural del diario *El Matutino*. Se trata de “La cripta”, un relato que, a decir del narrador, “lograba crear una atmósfera de asfixia y mantenía el enigma hasta el último párrafo, cuando se descubría que los prisioneros de la cripta eran cerillos encerrados en una caja de cartón, con los que un niño pirómano había estado jugando hasta quemarse los dedos”.⁷

Como en las novelas históricas o en las novelas urbanas de aire *queer*, en esta novela Serna teje un contexto social y un trasfondo histórico

⁵ Este episodio sobre cómo incursionó al mundo de la literatura ha sido relatado por Enrique Serna en varias entrevistas o conferencias. Hay variantes en todas ellas, pero lo esencial de la reminiscencia se mantiene. Lo aquí citado forma parte del intercambio de ideas que el autor mantuvo con un nutrido público que escuchó, durante una semana, una serie de conferencias que impartió en el Salón Azul de la Unidad Académica de Humanidades de la Universidad Veracruzana, la primavera del 2011, a convocatoria del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias.

⁶ Enrique Serna, *Fruta Verde* (México: Planeta, 2006), p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

muy preciso: la década de los años setenta del siglo xx, donde, a decir de Adolfo Yáñez Leal, emergen varias desigualdades: “el *hippismo*, que contiene una mezcla de imágenes precarias, afirmación de la diversidad, revolución sexual, y modas que provocaron cierto desprecio en los medios conservadores. Se trata de un trazado psicológico, pero también físico-descriptivo, que detalla el asunto de la silueta como temática central.”⁸ En efecto, en *Fruta verde* la ideología de los personajes se delinea mediante la descripción del recorrido de ciertas calles de la ciudad de México; por las lecturas literarias que están de moda o en el gusto de los adolescentes y adultos cercanos a ellos; en el tipo de música que eligen para bailar o charlar. De hecho, el título de la novela proviene de un bolero de Luis Alcaraz:

Sabor de fruta verde
De fruta que se muerde
Y deja un agridulce de perversidad
Boca de manzana, boquita que reza,
Pero que si besa
Se vuelve mala mala...

Este bolero, uno de los preferidos por Paula, funciona como soporte del sentido de la novela. Por un lado, Mauro Llamas, un dramaturgo homosexual que se desempeña como publicista en la agencia donde Germán realiza su primer trabajo remunerado con el afán de irse independizando, dado su ingreso a la Universidad, recurre a esta canción, de suyo romántica, para romper la resistencia de Germán a su seducción, pero es, también, la prueba del deseo reprimido de Paula hacia las caricias de Pável, amigo de la familia, adolescente como los hijos de ella. Aquí, la iniciación en la escritura de creación literaria, el ingreso a la vida económicamente productiva, la iniciación sexual gay y la apuesta por un desafío a los códigos éticos de la moral de la época vienen a ser el caldo de cultivo de una obra que pone al descubierto, insisto, no tanto la vida íntima de un hombre, sino la trayectoria literaria de un autor que ha sabido ponerse en obra para marcar un nuevo rumbo en su literatura. Voy a detenerme

⁸ A. Yáñez Leal, “Diversidad sexual en conflicto: tensiones discursivas entre potenciales estéticos y moralidad represora en *Fruta verde*, de Enrique Serna”, en *Signos Literarios* (Enero-junio de 2013), núm. 17, p. 115.

un poco en los elementos que me animan a sostener la idea sobre la autoficción que reorienta el rumbo en la escritura de Serna.

En *Fruta verde*, el narrador cuida de proporcionarle a su lector las características que originan el ser de los personajes; se ocupa de su infancia, de mostrar cuál es la relación que tienen entre sí padres e hijos, hijos y hermanos, adultos y jóvenes haciendo énfasis en la fragilidad de todos ellos. Estos puntos flacos son tratados, por supuesto, con la más aguda ironía que le conocemos a Serna. Para quienes se adentraron en las novelas históricas ubicadas en el siglo XIX o en la Colonia, aquí se percibe un regreso a mundos ya mostrados en las novelas anteriores: aquí volvemos al sarcasmo con que se habla del mundo literario de *El miedo a los animales*; el ingreso a la subjetividad de los personajes para ironizar sus acciones, tal como sucede en *Uno soñaba que era rey* o en *Amores de segunda mano*; el falso recato moral y sexual desde el que se prefiere ocultar la realidad dan paso a un mirada crítica sobre la represión sexual tal como lo vimos en *El orgasmógrafo*. En resumen, diría yo que los hilos de estas narraciones se reúnen en *Fruta verde* para envolver a las tres figuras que, con sus prejuicios caídos, no tiene más remedio que observar el derrumbamiento de los valores que tenían por bien habidos.

Una notable diferencia en la construcción de la voz narradora es parte de las virtudes de esta novela, respecto a las primeras: el narrador interviene sólo para dirigir a los personajes, pero son ellos quienes enteran al lector de sus deseos, frustraciones, dudas o inconformidades, es decir, los personajes tienen voz propia. Es por esto que su cercanía con el lector se hace efectiva y no tanto por el vínculo con la realidad extraliteraria. Cada uno de los personajes, por ejemplo, tiene su propio confesionario: Paula lo hace frente a un retrato de su madre Manuela; Mauro tiene a sus amigos gays o las bugas para desahogar sus frustraciones y a Germán para tejer sueños; Germán, en cambio, tiene como confesionario las veinte partes en que se divide la novela, más una coda, que lleva por título “La ofrenda”. Se trata de una recapitulación en donde el lector, quien ha sido testigo de la crisis de los personajes, los observa asumiendo sus actos, sin preguntarse ya si son buenos o malos, como parte de su transformación.

La multiplicidad de tonos y puntos de vista narrativos desde donde se construye la enunciación de la novela posibilitan la convivencia de

dos voces: una en tercera persona, que, como dije, tiene por cometido configurar la historia de cada personaje, y otras en primera persona, asumida por Paula en esos monólogos de tono confesional o por Germán a través de sus diarios, pero sobre todo a través de la novela que vamos leyendo, una novela con notas de autoficción que, según Germán, fue sugerida por Mauro, pensando inmortalizar a la “leona herida” que es Paula y que Serna entrega a sus lectores una vez que ha sabido atender la máxima flaubertiana de que el arte supremo de la novela es desaparecer detrás de los personajes.

BIBLIOGRAFÍA

- SERNA, ENRIQUE. *Amores de segunda mano*. México: Cal y Arena, 2005.
—. *El miedo a los animales*. México: Joaquín Mortiz, 2003.
—. *Orgasmógrafo*. México: Debolsillo, 2004.
—. *Señorita México*. México: Plaza y Valdés, 1987.
—. *Uno soñaba que era rey*. México: Planeta, 2005.

María Esther Castillo García

Representaciones del vivir infausto en la novelística de Jordi Soler y Álvaro Enrigue

Esta propuesta se origina en una investigación centrada en las expresiones de lo ominoso, a partir de un *corpus* narrativo publicado en los albores del siglo XXI. Para ello, se seleccionaron distintas filiaciones y generaciones, en aras de indagar, comprender y reseñar la relevancia de tal objeto de estudio. Se contrastaron y presentaron los textos de Alejandro Rossi, Esther Seligson, Fabio Morábito, Jordi Soler y Álvaro Enrigue. Los mundos representados a partir de las acciones, personajes, relaciones espaciotemporales y narraciones en primera persona, expresan, en todos los casos, un tejido de ocurrencias temáticas, en donde los referentes entrelazan lo público (los otros) y lo privado (el yo) para expresar la inevitabilidad del dolor. Corroboramos que en cada texto el narrador inquiere sobre el origen de un algo “ominoso” –inherente a la angustia–, que insistentemente perturba su vida. En cada historia, una serie de circunstancias fatídicas u odiosas emergen en el ámbito familiar; se recrudecen a causa del entorno cultural o político; y se cancelan en cualquier intento de superación.

En tales ámbitos literarios, se muestra estéticamente que el pesar, la amargura o la adversidad configuran nuestra humanidad; y en ocasiones, es una condición necesaria.¹ La angustia, transcrita como el ‘vivir infausto’, que intitula este escrito, relaciona de manera específica las novelas de dos escritores, *La última hora del último día*,² de Jordi Soler, y *Vidas perpendi-*

¹ Al atender al origen y curso en torno a lo sagrado, místico, religioso, podríamos corroborar las expresiones del dolor como condición necesaria en el ascetismo (budismo zen), por ejemplo, así como lo ominoso y la melancolía en los tiempos del barroco occidental. Al estudiar el curso del dolor, nos encontraremos con estas circunstancias de lo humano en cada etapa de la cultura y de la historia. Y si elegimos un código literario en particular, lo inquietante se aloja en el llamado “bildungsroman”, como he anotado con el epígrafe ‘sentimiento de infancia’.

² Jordi Soler, *La última hora del último día* (Barcelona/México: RBA Libros/Colofón, 2007).

culares,³ de Álvaro Enrigue. En esta reiterada indagatoria, se trata de eslabonar otro marco de referencia, alterno a la premisa que Sigmund Freud signara en su ensayo “Lo ominoso”.⁴ Este ensayo se consideró en una propuesta anterior,⁵ en donde se reunieron las perspectivas de Trías, Zambrano, Agamben y Aseguinolaza para tratar lo siniestro bajo el apóstrofe: “sentimiento de infancia”. Ahora se asoma apenas otra alternativa de análisis, fincada en torno a las emociones, en un intento de continuar investigando interdisciplinariamente sobre la presencia y relevancia de lo infausto en la vida de los sujetos. Entre tales recursos epistémicos, se encuentran las relaciones provenientes de las ciencias sociales y antropológicas.⁶

Hipotéticamente, calificamos la expresión literaria del ‘vivir infausto’ como una estética de las tensiones, en donde la presencia de la represión, lo abyecto y la crueldad como tópicos literarios es un legado signado por la “escritura del mal”.⁷ Tal denominación artística hace resplandecer las presiones psicológicas, históricas y morales que actúan sobre los seres humanos en su tratar y no saber o desear y no querer, rechazar o consentir lo que figure como mal/malestar en la trama del miedo, la locura, la culpa y el abuso. Tales pasiones son expresadas a través de reacciones como las que a continuación se citan.

De *La última hora del último día* de Jordi Soler:

Yo a Marianne quería verla muerta. Quería que se muriera, o que alguien o algo la matara porque yo no tenía ni el valor ni la fuerza para hacerlo. Quería que desapareciera esa mujer que golpeaba a mi mamá hasta dejarla

³ Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares* (Barcelona: Anagrama, 2008).

⁴ Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras Completas* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 1919).

⁵ María Esther Castillo, “La imagen literaria de lo ominoso y su capacidad creativa de lenguaje en *Vidas perpendiculares*, una novela de Álvaro Enrigue”, en Argüelles (Coord.), *Imagen Literaria* (México: Eón, 2013).

⁶ Estudiosos de las ciencias sociales como Ian Miller, en *Anatomía del asco*, y Erving Goffman, en *Estigma –la identidad deteriorada–* (Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 1993).

⁷ La mención se ha conservado en la recepción histórica de la literatura y se debe sobre todo a *La literatura y el mal* de Georges Bataille –(Madrid: Taurus, 1979). Como mencionamos antes, el mal nos confiere a todos, pero de cuando en cuando un pensador la “autoriza” para referenciarlo en el curso de las investigaciones contemporáneas a cada *corpus* o periodo estudiados. La mención es proclive en la literatura hispana, más guiada por lo dionisiaco que por lo apolíneo.

tirada en el suelo con sangre en la boca. Quería eso hasta que de verdad pasó ‘Lo que de verdad me dolía’, ‘lo que de verdad pasaba’, hasta que la verdad pasó; no sé si está bien que en la primera página de una novela aparezca escrita tantas veces la palabra ‘verdad’.⁸

De *Vidas perpendiculares* de Álvaro Enrigue:

Los escuché alcanzar mi herrería y derrumbarla sin siquiera bajarse de los caballos, escuché el sonido sordo de las antorchas cayendo sobre los escombros y el inicio de las crepitaciones, los escuché detenerse afuera de mi casa. Se abrió la puerta, la luz del día reventó en mis pupilas. Un legionario de ojos verdes helados blandía su espada. Cerré los ojos antes de que la descargara contra mi cabeza.⁹

En la cita de Jordi Soler, nos encontramos, además de las expresiones pasionales, con una clara referencia acerca del problema de la verdad (historiográfica y ficcional) o de lo que se trata de expresar con el apuro de concebir un tipo de verdad simbólica que desdibuja el punto nodal señalado por Musil. La sugerencia metaescrituraria rebasa o interfiere el sentido del recuerdo del adulto sobre aquel odio infantil. En cambio, la cita de Enrigue no presenta mediación alguna: estamos de lleno ante una imagen que dispone el nudo en la percepción del recuerdo conservado en la infancia: la imagen resplandeciente y cegadora de lo incomprensible, presente incansablemente en su memoria, pero que sólo se expresa como imagen del miedo con toda su dureza.

Veamos que la elección de una historia no surge y se trama de manera impetuosa; siempre existen las preceptivas para rescatar el centro de lo que se desea expresar. Robert Musil, el escritor austriaco, autor de *El hombre sin atributos*, en uno de sus ensayos señaló: “el arte de escribir consiste en crear situaciones que adapten los personajes a lo que uno quiere decir, y por otra parte, en escoger lo que uno quiere decir, haciendo resaltar en cierta medida los puntos nodales que sugieren el flujo de las ideas”.

Amén de tales puntualizaciones, importa el tipo de contexto que circunda la verosimilitud de la anécdota. Las dos novelas, en su indivi-

⁸ Soler, *La última hora del último día*, pp. 10-11.

⁹ Enrigue, *Vidas perpendiculares*, p. 30.

dualidad, refieren la percepción de un recuerdo de infancia, con la diferencia del tipo de valores y “verdades” en juego, que inciden en lo íntimo del individuo y en lo histórico de un él o en lo ambiguo de “lo otro”. Las dos anécdotas presentan un telón de fondo historiográfico que complica las emociones individuales. *La última hora del último día* narra en primera persona la génesis histórica de un exilio, a causa de la Guerra Civil Española. La familia y los amigos de infortunio construyen y se refugian en una hacienda cafetalera llamada *La Portuguesa*, en el estado de Veracruz.¹⁰ El narrador es un escritor miembro de una de las familias que, de improviso, suspende su cómoda vida en Barcelona para indagar acerca de esa vida propia que le golpea de tiempo en tiempo, aparentemente olvidada en el acontecer de los otros y en la documentación historiográfica de los transterrados en México. Algo de esa existencia propia, llena de culpas y sortilegios, permanecía en aquel lejano lugar, que surge en el sueño recurrente de “esa historia con Marianne”. En *Vidas perpendiculares*, el narrador en falsa tercera persona relata la biografía de un tal Jerónimo Rodríguez Loera, cuyas señas de identidad recompone a través de una serie de recortes, fotografías, esquelas y epístolas, que muestran su vida como el extraño caso de una mente que recuerda por completo todo su ciclo de “reencarnaciones”. La biografía de Jerónimo vulnera por igual tanto la historiografía regional de Los Altos de Jalisco, durante la Guerra Cristera, como las luchas de una tribu prehistórica, o la historia griega en los primeros años de la era cristiana, o la serie de conspiraciones políticas y religiosas en el Nápoles del siglo XVII. Pero todo comienza y se fija a partir de una falsa recordación: la imagen de una prístina mirada helada.

Interesa sobremanera aquella historia de “la locura de Marianne” y esta violenta presencia de “una mirada helada”, pues en ambas imágenes existe el punto de intersección, o nodal, para que la noción de un recuerdo devele lo reprimido. Su revelación también podría leerse como síntesis

¹⁰ La hacienda y plantación cafetalera llamada *La Portuguesa* podría situarse entre sitios quizá más conocidos por los lectores: Galatea, Paso del Macho, Conejos, Potrero Viejo, Córdoba e incluso Yanga. Es evidente, asimismo, que lo que el narrador/autor y las editoriales promueven y designan como “selva veracruzana” dista mucho de serlo, ecológicamente hablando. Aclaremos para nosotros que esa región no corresponde a una selva tropical, sino a una zona lluviosa del este de nuestro país. Es evidente que el peso de la naturaleza juega un papel retórico de contraste entre lo reprimido, primigenio y literario-cultural.

de identidades deterioradas, al concebirlas como estigmas culturales y ejes literarios: Jerónimo es un hijo “bastardo”; Marianne está “loca”; la vida del primero está marcada en cada una de las etapas vividas por el odio de la figura paterna; en la segunda, la huella de una locura rebasa el síntoma personal para encontrar las marcas de una guerra perdida por todos los miembros de una familia republicana.

Las descripciones de Soler y Enrigue son expresiones ambivalentes de malestar y de angustia, que escarnecen todo acontecer ulterior; las imágenes concitadas en el recuerdo sorprenden a los mismos narradores porque no habían sido contadas –narradas– y porque es en la adultez cuando revelan con toda su intensidad las partes permeables y las paradojas del sujeto ante sí mismo y frente al otro, expresables a partir de dos diferentes mundos –el mundo originario o preexistente y el advenedizo, el que llega sin saber por qué–, en un preciso lugar y tiempo. Las instancias enuncivas subrayan la conciencia espacio-temporal del individuo, además de esclarecer la función apelativa desde los títulos. La intención del autor cobra fuerza en el texto y se hace cómplice al lector.

En la expresión de cuadros inherentes a la memoria, se encuentra el indicio de la lucha interior. Al querer apaciguar los recuerdos ingratos que angustiosamente se repiten, el contexto no deja margen de duda, actúa en contra. El narrador protagonista de *La última hora del último día*, tras una serie de retrocesos hacia su infancia temprana, busca la confrontación del rechazo ante su realidad vivida, experimentada, deseada y olvidada. Así relata su versión de un “paraíso corrompido por las alimañas y los bichos insalubres, y las plantas y las raíces”, cuando se sorprende a sí mismo –un niño de origen catalán– contemplándose en un acto “prohibido”, pero consuetudinario entre los niños indígenas: el acto consistía en montar sexualmente a una vaca. La inclusión de lo reprimido encuentra su lugar:

[Para dejar de ser un] maricón, choto, volteado y puto, me fui metiendo y comencé a sentir placer, un placer supeditado a los componentes que yo buscaba [...], cuando terminamos, busqué a tientas mis pantalones y al ponérmelos sentí que se habían batido de mierda y lodo. [...]. Caminamos [...] absorbidos por la humedad y los olores verdes y vivos de la savia,

aturdidos por esa vitalidad exacerbada del país de la selva, que colindaba todo el tiempo con la transgresión.¹¹

Los retrocesos continúan, para relatar la historia de su crecimiento, hasta llegar nuevamente a “esa historia con Marianne”, la niña, la adolescente que, para ser controlada, permanecía casi todo el tiempo encadenada por una discreta gargantilla a una silla, y siempre al cuidado del peón Sacrosanto, que, al final, se convida en el festín del estupro. Enfoquemos como lectores ese odio que el narrador adulto recuerda durante su infancia en contra de su tía Marianne para comprender que se convierta en culpa al testificar el abuso sexual del que ella fuera objeto y causa de su muerte. La memoria impacta porque entre la vida y la muerte circula por igual la indiferencia, el perdón, el remordimiento, la obsesión, el rencor. La invasión del cuerpo, la transgresión, se autentifica en la violencia descrita: “tumbada inmóvil, inerme y con la cabeza que se le sacudía de forma grotesca, emancipada del cuerpo, según el ritmo que le imponían los imponentes aluviones.”¹² Esta descripción copiaría el ímpetu de la imagen sexual sobre aquella ocurrencia infantil que citamos antes —el coito con la vaca— para extender el proceso de aversión sentido por el protagonista y subrayado en los cuerpos: tanto el suyo (físico y moral) como el de los otros (físico y moral), pero que no había contado hasta el momento en que transcribe el recuerdo de esa escena. Ian Miller afirma que los seres humanos somos probablemente los únicos capaces de sentir aversión por su propia especie. Tal aversión se escenifica literaria y culturalmente por proximidad o por contacto; aquí se acentúa la crueldad, de manera tangible, en un contagio, una forma de contaminación que en última instancia nos devuelve o comparte la animalidad involucrada. Esa forma anímica que hace al narrador repensarlo todo en la búsqueda de una verdad parte del sustrato corporeidad y naturaleza, deseo y rechazo. Miller explora la sensación de rechazo a través de cada uno de nuestros sentidos. En tanto, es la mirada hacia el cuerpo la que se privilegia en esta novela: el trayecto de la visión al sentir se dirige hacia la mirada propia, la que se introyecta, y se obliga a

¹¹ Soler, *La última hora del último día*, pp. 10-11.

¹² *Ibid.*, p. 218.

transitar por cada espacio recordado, inventado y reescrito, implicando las versiones que bien pueden revelar su carácter de estigma vertido hacia el mismo narrador. Soler contrasta la estigmatización del carácter y la insania de Marianne contra los propios y aquellos de los habitantes de la selva; unos y otros serían semejantes a los que Goffman denomina tribales: los de la raza, la nación y la religión, todos susceptibles de ser transmitidos por herencia “y contaminar por igual a todos los miembros de una familia”.¹³ Hay un contagio que corroe a los dos mundos que el narrador desea imposiblemente separados entre lo ilustrado y lo decadente: el de la naturaleza, que adjudica a la llamada selva veracruzana, y el mundo catalán e histórico, signado por la peculiaridad de una guerra perdida, que obliga a los sujetos a quedarse varados entre dos mundos y una actitud ética. Se patrocinan sentimientos colectivos que no todos comprenden; mejor rechazan esa “carrera moral” que condiciona y modifica la conciencia del “yo”, pues ese “yo” se encuentra rodeado por un círculo que crea su propio mundo y por ende no participa en el mundo de los demás. Un “yo estigmatizado” difícil de comprender, a pesar o en consecuencia de los vínculos con el otro y que paulatinamente se van transformando sólo en “compañeros de infortunio”.¹⁴

El infortunio lo registra Álvaro Enrigue en su máxima expresión, en esas *Vidas perpendiculares* de Jerónimo, a través de los relatos que enuncian el repudio del padre y de la abuela materna, en tanto el odio le produjo efectos y heridas tanto más terribles cuanto que el amor de la madre no podía cicatrizar. La posterior elucubración decisiva en la mente de Jerónimo surge en 1940, “cuando las imágenes de sus otras vidas empezaron a derramarse sin diques por su cabeza”¹⁵ y cuando su cerebro “dejó de parecerse a los rápidos de un río que bulle y desemboca en el dolor —la memoria es un registro del sufrimiento cuando no miente— y empezó a figurarse como lo que es hasta ahora, un atascadero de monstruos”.¹⁶

La ascunción de lo monstruoso es peor que el estigma de la propia bastardía relatada por Jerónimo; la transmutación de una vida en otra

¹³ Goffman, *Estigma —la identidad deteriorada—*, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵ Enrigue, *Vidas perpendiculares*, p. 39.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

siempre en retroceso le obliga también a emprender el trayecto hacia el origen, hacia la causa primera constitutiva de su “yo”, en alusión no sólo a una historia personal, sino a una manifestación de los instintos, que se simbolizan en la espesura, como en la novela de Soler, pero Enrigue los ubica en la etapa prehistórica, cuando “nuestro padre era el mundo de abajo [...], lo que había que soportar [...]. Todo lo que raspa y corta”, en oposición al “mundo de arriba [...] pero ser como ellos estaba prohibido. Nuestro padre olía esos animales en nosotros [...]. Y desde entonces el espíritu de mi padre me persigue”.¹⁷

Imágenes discursivas como las de Soler y Enrigue son formas de expresar aquello reprimido que se quiere resaltar como punto nodal del mal/malestar que continúa sobresaliendo como punto nodal en las escrituras actuales de gran parte de las literaturas más jóvenes.¹⁸ Narrativas todas en donde volvemos a encontrar imágenes generadas en la muerte o el dolor.

BIBLIOGRAFÍA

TRÍAS, EUGENIO. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral, 1984.

¹⁷ *Ibid.*, p. 83 y 93.

¹⁸ Destacamos a nivel de pie de página el corpus de una nueva búsqueda: Nettel, Miklos, Norma Lazo, Monge y Esquina, entre tantos más, enlazan sus obras en la emergencia de la abyección, que va desde una “interdicción” a una expresión más alegórica e incluso “vacía”. Se evidencia en ellos una nueva connotación de lo pasado, lo sufrido, lo padecido con profundidad o ante la pseudo-memoria cuando sólo es la historia de los estilos estéticos lo que se desplaza. Es importante estudiar las nuevas relaciones estéticas para deliberar acerca del proclamado fin del sujeto individual, unida a su expresión estética en tanto genere un efecto más importante que la pura herencia intertextual.

Tarik Torres Mojica

“*Demonia*”, de Bernardo Esquinca, y el cuento mexicano de horror

ENTRADA

Bernardo Esquinca (Guadalajara, 1971) es uno de los escritores de cuento mexicano que, al igual que sus contemporáneos, los escritores nacidos en la década de los setenta, ha buscado emanciparse de la sombra del canon literario mexicano. A través de su obra cuentística, Esquinca ha explorado el género de terror, tendiendo puentes hacia el cine de horror –David Lynch– y la narrativa detectivesca, de horror y de suspenso –Edgar Allan Poe, J. G. Ballard, Stephen King, entre otros.

Demonia,¹ su reciente colección de cuentos, contiene una serie de textos que exploran la oscuridad humana a través de personajes comunes, colocados en situaciones límite, y que, para resolverse, necesitan de un lector activo.

En el presente artículo, se abordará el cuento “*Demonia*”, y se analizará tanto desde la teoría del cuento como semánticamente, con el fin de evaluar algunos de sus alcances y limitantes.

SÍNTOMAS DE UNA GENERACIÓN “HUÉRFANA”

Y LA OBRA DE BERNARDO ESQUINCA

Gabriela Valenzuela señala que los autores mexicanos nacidos en los años setenta tienen en común que crecieron en un periodo sociocultural marcado por la crisis. Son, en pocas palabras, posmodernos, hijos de la globalización y la cultura visual.² De acuerdo con Tryno Maldonado, se trata de una generación para quienes “ya no es *cool* cometer parricidio simplemente porque ya no hay contra quién hacerlo”. Desconfían de

¹ Bernardo Esquinca, *Demonia* (México: Almadía, 2011).

² Gabriela Valenzuela Navarrete, *Si no es ahora, será mañana... Panorámica de los cuentistas mexicanos en el tercer milenio* (México: Universidad Iberoamericana, 2012), pp. 57-70. Tesis de doctorado.

los modelos establecidos previamente y en su obra reflejan “su inconformidad con rigores de todo tipo: desde la concepción de lo políticamente correcto o lo moralmente aceptable, hasta lo que tradicionalmente es, o debe ser, un género literario”.³

No es la primera generación que creció con la televisión encendida y con estudios universitarios, pero sí la que fue educada “en un mundo en que la televisión era ya un filtro obligado para entender la realidad, y muchos de ellos no sólo tienen una carrera profesional, sino que, además, profundizan sus conocimientos con maestrías y doctorados”.⁴

Las principales influencias presentes en la obra de Esquinca provienen primordialmente de las narraciones de Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, J. G. Ballard y Stephen King. Dichas tensiones pueden detectarse en las referencias intertextuales presentes en el universo esquinquiano, así como en los estilos puestos en práctica. Por ejemplo, Ballard es homenajeado en el cuento “La Señora Ballard, es la señora Ballard”;⁵ la influencia de Lovecraft puede ubicarse en “Moscas”;⁶ y la de King, en “Los niños de paja”.⁷

Esquinca también ha incorporado elementos de la obra de directores de cine como David Lynch. En una entrevista publicada en el 2012, afirma: él “me enseñó que los misterios no deben resolverse del todo.”⁸ Esta visión está presente en casi toda la obra de Esquinca, y “Demonia” es un ejemplo.

La obra de Bernardo Esquinca refleja un mundo fragmentado, plagado de incertidumbres, habitado por individuos comunes y corrientes que son empujados al caos y la locura. Como el mismo escritor tapatío confiesa: “Me interesan en general las anomalías, las pulsiones siniestras del alma humana [...]; indagar en la mente del asesino no es una de mis prioridades;

³ Valenzuela Navarrete, *Si no es ahora, será mañana... Panorámica de los cuentistas mexicanos en el tercer milenio*, pp. 40-41.

⁴ *Loc. cit.*

⁵ Bernardo Esquinca, *Los niños de paja* (México: Almadía, 2008).

⁶ Esquinca, *Demonia*.

⁷ Esquinca, *Los niños de paja*.

⁸ Luis Bugarini, “Conversación con Bernardo Esquinca”, en “Asidero”. Véase *Blogs de Nexos en línea*: <<http://asidero.nexos.com.mx>>.

tampoco ahondar en la psique de los locos consumados. Me parece más interesante el hombre común que está al borde de la monstruosidad.”⁹

Finalmente, la cuentística de Esquinca tiene la peculiaridad de desarrollar historias fragmentarias y de final abierto o ambiguo, en las que el lector tiene que volverse parte activa para la resolución del conflicto.

“Demonia” es un caso que, a nuestro parecer, sintetiza varios de los aspectos que se han mencionado a lo largo de este apartado.

“DEMONIA”

“Demonia” cuenta la historia de cuatro amigos que, después de varios años, vuelven a reunirse en una cabaña que se encuentra en una casa de retiro, en Tapalpa. Todos ellos están vinculados por lazos de afecto o por complicidades; no obstante, el lazo más fuerte que los une es que fueron testigos de la posible posesión diabólica de Teresa, antigua compañera de grupo y amiga.

“Demonia” es una narración que se desarrolla en 26 apartados: un preludio y 25 capítulos en los que se desarrollan las perspectivas de cuatro de los cinco personajes del texto: Ismael, Ignacio, Alfredo y Alma; Teresa, el quinto personaje, se construye a partir de los comentarios de los demás actantes y por medio de las pistas que proporciona el narrador omnisciente.

Es un cuento de carácter fragmentario, en el que el lector tiene el reto de atar cabos y otorgar sentido a una historia que tiene diversas posibles vías de interpretación. En términos ricœurianos, es un cuento estructurado bajo los términos de la *retórica de la lectura* y la *estética de la lectura*.¹⁰

En su conjunto, este texto de Esquinca tiene las características de un cuento clásico, es decir, en palabras de Ricardo Piglia, “narra en primer plano la historia 1 [...] y construye en secreto la historia 2 [...]. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario [...]. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie”.¹¹

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Paul Ricoeur, “Mundo del texto y mundo del lector”, en *Historia y literatura*, comp. de Françoise Perus (México: Instituto Mora, 1994), pp. 234-244.

¹¹ Ricardo Piglia, “Tesis sobre el cuento”, en *Teoría de los cuentistas*, comp. de Lauro Zavala (México: UNAM, 1993), p. 56.

En “Demonia”, se cumplen los principios descritos por Piglia: la historia 1 está conformada por el hecho de que cuatro personajes –Ismael, Ignacio, Alfredo y Alma– se reúnen en una cabaña para contar experiencias traumáticas de su adolescencia. Detrás del recuento de anécdotas escabrosas, va emergiendo de manera gradual la historia número 2: *el episodio*, es decir, el incidente de la posesión diabólica de Teresa. Al final, la historia número 2 termina por imponerse a la 1.

Otra característica del cuento clásico presente en “Demonia” es el intento de estructurar una narración con *precisión, concisión e intensidad*, que, al final, estén en función de la *unidad de impresión*.¹² Este es uno de los flancos débiles de este cuento, porque la historia tiene una calidad narrativa desigual, ya que la unidad de impresión se ve comprometida, debido a que hay segmentos donde se filtran fragmentos textuales de carácter ensayístico y enciclopédico que entorpecen el desarrollo de la anécdota. Por ejemplo, en el apartado número x, Alfonso, el antropólogo del grupo, cuenta el hecho traumático de su adolescencia. Para ello, inicia con una larga explicación sobre los rituales fálicos en diferentes momentos históricos y culturas. Después de una larga excursión erudita alrededor del tema de lo fálico en la historia y la cultura, finalmente habla de su trauma de adolescencia: “en otras tribus primitivas los hombres cavan un agujero en la tierra y copulan con ella para fecundarla... Y, sin ir más lejos, mis primos, sus amigos y yo nos masturbábamos en grupo.”¹³ Es posible que la extensa explicación ensayística que realiza el personaje tenga el propósito de describir su carácter –es un intelectual cínico–, empero se ponen en riesgo los principios de concisión y precisión al abundar en datos enciclopédicos, en lugar de continuar con la construcción de la trama, narrando.

Este cuento, por momentos, alcanza a construir ambientes y llega a fluir de manera eficiente. Por ejemplo, en el apartado xi, cuando Alfonso ha terminado de contar su peripecia, se lee:

Alguien tocó la puerta. Todos se miraron con expectación, pero nadie dijo una palabra. En cambio, Ismael imaginó que ése podría ser el inicio de una novela: cuatro personas, aisladas en una cabaña en la noche espesa del

¹² Pilar Leal, *Tras las huellas del cuento* (México: Edere, 2005), p. 16.

¹³ Esquinca, *Demonia*, p. 127.

bosque, conversan en torno a la chimenea. De pronto reciben una visita inesperada... Los golpes volvieron a sonar, ahora con mayor fuerza, así que Ismael dejó el caballito de tequila sobre la mesa, se levantó del equipal y cruzó la estancia. Antes de abrir la puerta, pensó: “Y esa visita es la de un antiguo amigo muerto.” El aire helado le petrificó la cara. Era el conserje del lugar, que llevaba más madera para la chimenea [...]. Siguió imaginando: “Es un amigo al que todos ellos asesinaron. Pero el muerto no quiere venganza. Sólo desea pasar la noche platicando con ellos porque se siente muy solo.” Se frotó las manos y salió de su ensoñación.¹⁴

Como puede percibirse, la tensión se mantiene en esta anécdota, y sin necesidad de explicaciones ni largos discursos; se continúa con la construcción de la historia número 2 y, además, se desarrolla al personaje de Ismael, el psicoanalista del grupo, quien se sumerge en los sueños y en el mundo de los símbolos, en busca de señales que le ayuden a entender los temores propios y ajenos.

“Demonia” es un cuento interesante por el hecho de constituirse a través de la incorporación de varios aspectos simbólicos relacionados con el mal, la hechicería, la locura, lo prohibido y lo perverso. Por ejemplo, la historia se estructura alrededor de cinco personajes. En este contexto, el número evoca un pentáculo o un pentagrama. De acuerdo con el *Diccionario de los símbolos*, de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “se le da el nombre de pentáculo a un sello mágico [...], se cree que los sellos están relacionados con las realidades invisibles, de cuyos poderes nos hacen participar. Pueden servir para suscitar terremotos, amor, muerte y para echar toda suerte de sortilegios [...], se funda en el número cinco, que expresa la unión de los desiguales [...], es un microcosmos”.¹⁵ En este cuento, el destino de los cuatro personajes se consuma cuando Teresa, el quinto elemento, se presenta para cerrar el ciclo que comenzó con *el episodio*: ella es el oráculo que revela el destino de cada personaje y, además, por quien se rompe la maldición desatada en ese mismo lugar, varios años antes.

Con respecto a las referencias intertextuales, el escrito de Esquinca tiende líneas de relación con filmes como *El exorcista*: Ignacio es el reflejo de

¹⁴ *Ibid*, pp. 129-130.

¹⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona: Herder, 2007), p. 810.

los sacerdotes Lankester Merrin y Damien Karras, al ser, al igual que ellos, un jesuita y un exorcista; también es un ministro de culto que se encuentra en una crisis de fe y es el único capaz de liberar a Teresa y a sus amigos del mal.

Para concluir, al igual que en los filmes de David Lynch y las narraciones de J. G. Ballard, en este cuento existe una exploración del lado oscuro del alma humana, a partir de una historia en la que no hay una respuesta única al conflicto planteado, sino pistas difusas: ¿Teresa era una auténtica posesa?, ¿es una directora de escena?, ¿es una histérica o es la sacerdotisa de un culto primitivo?

SALIDA

Uno de los méritos de la obra cuentística de Bernardo Esquinca es que explora el género del horror, procurando ir a su núcleo: la construcción de ambientes sórdidos y el desarrollo de situaciones límite donde los personajes gradualmente se van descomponiendo psíquicamente. Es interesante, pues, cómo en “Demonia” se representan la maldad, el caos y el vacío; también la forma como el texto demanda de un lector que recurra a la *retórica de la lectura* y la *estética de la lectura*.

En tanto que en la literatura mexicana no es usual que nuestros escritores cultiven el género del horror, es explicable el hecho de que Esquinca recurra a fuentes de inspiración como Edgar Allan Poe, Lovecraft, Stephen King y Ballard, sin por ello renunciar a la búsqueda de ambientes, espacios, situaciones y elementos culturales propios del contexto mexicano, como los rituales católicos y las supersticiones relativas a la brujería.

No obstante, este cuento, como otros textos de Esquinca, tiene en su contra algunos aspectos de naturaleza técnica y métodos de estructuración narrativa, como los ya señalados errores en la construcción de la tensión y en descuidos como nombrar de dos maneras diferentes al mismo personaje —En “Demonia”, “Alfredo” es nominado también como “Alfonso”. Recordemos que el cuento es un género que demanda un uso preciso y conciso del lenguaje, en el que los excedentes se tornan visibles y pueden comprometer la unidad de impresión.

Para concluir, también es justo decir que en la colección de cuentos de *Demonia* hay narraciones bien elaboradas, como “A donde voy siempre es de noche” y “Moscas”. De ellas, tal vez, nos ocuparemos en otra ocasión.

Asmara Gay

Las teorías del cuento y sus contradicciones

Allí donde un investigador ve un nuevo asunto, otro sólo hallará una variante, y recíprocamente.

Vladimir Propp

INTRODUCCIÓN

Con Edgar Allan Poe inicia el cuento contemporáneo, no sólo por los elementos que incorpora en sus relatos, sino, sobre todo, por la racionalización que hace de su proceso creativo. De entonces a la fecha, las teorías del cuento¹ procedentes de los escritores se vuelven populares y cada vez más personales. Estas teorías son las que han permitido el enriquecimiento de un género que no puede constreñirse a una definición, pues las definiciones que se han intentado establecer han dejado fuera cuentos exquisitos o, para decirlo de otro modo, para cada definición del cuento hay un cuento que responde con la negación de dicha definición.

Acaso podríamos intentar una definición del cuento a través de su estructura, pero el arte del cuento actualmente consiste en hallar estructuras diversas, extrañas o cambiantes, cuya semejanza es variable. Aun sabiendo esto, intentaré establecer algunos rasgos que, me parece, independientemente del cuento que se trate, deberían estar contenidos en él: brevedad, precisión, conflicto, transformación del estado inicial del personaje principal, poca adjetivación. Ya no se trata, en el cuento moderno, de pasar horas escuchando la elocuencia de un orador, sino que lo que se está contando adquiere relieve por la manera en que se narra, y

¹ Llamadas así, teorías del cuento, como referencia a la estructuración del cuento moderno que inicia con Edgar Allan Poe, en contraposición con el cuento tradicional, que tiene su raíz en el cuento oral.

en muchas ocasiones a través de lo que Aristóteles llama “anagnórisis”, es decir, una revelación importante hacia el desenlace del cuento. A partir de este elemento, Ricardo Piglia desarrolla su *Tesis sobre el cuento*,² en donde expone que, se trate del cuento que se trate y la forma que tenga, éste siempre cuenta dos historias, una de ellas oculta.³

Habría que revisar con detalle, sin embargo, si la tesis de Piglia tiene sustento para todo tipo de cuentos, como los cuentos de terror, en los cuales la base de la narración recae en la cantidad de información que se proporciona –suspense narrativo– y en el establecimiento de un mundo extraordinario dentro del cuento, que es adverso al protagonista –aunque este es tema para otro trabajo.

Hemos visto, con lo que hasta aquí vengo diciendo, que intentar atrapar al cuento en una definición inamovible es iluso. No obstante, a través de todas estas teorías el cuento se ha beneficiado y ha quedado claro lo difícil que es escribir uno, porque su escritura tiene que ver también con la personalidad del escritor.

La idea de este escrito está pensada precisamente para afirmar las contradicciones entre las teorías, al igual que sus vasos comunicantes, y que siguiendo modelos de creación el cuentista desarrolla, afina y afirma su estilo. Es imposible abordar cada teoría del cuento existente en esta exposición, por lo que retomo solamente las primeras, de acuerdo con los siguientes aspectos: como columnas en el proceso de la formación de los escritores, como una herencia en diálogo con escritores que las retoman de otros pensadores y como un devenir contradictorio necesario en la afirmación de cada escritor.

LA TEORÍA DE POE Y SU INFLUENCIA ARISTOTÉLICA

A partir de la publicación de los ensayos sobre composición poética de Edgar Allan Poe –especialmente con “El principio poético”, “Hawthorne y la Filosofía de la composición”–,⁴ las teorías del cuento procedentes de

² Ricardo Piglia. “Tesis sobre el cuento”, en Carlos López (Comp.), *Decálogos, mandamientos, credos, consejos y preceptos para oficinistas de la escritura* (México: Praxis, 2006), pp. 203-212.

³ Es probable que Piglia haya retomado esta noción, la de las dos historias en el cuento, de Borges. Véase Jorge Luis Borges, “Prólogo a un libro de cuentos”, en Lauro Zavala, *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas* (México: UNAM, 2008), pp. 39-40.

⁴ Véase “El principio poético” y “La filosofía de la composición”, en Edgar Allan Poe,

escritores se hicieron populares, por dos motivos: porque Poe expuso que la composición se asienta sobre la conciencia de la escritura y porque al publicar sus ideas el peso del relato ya no caía sólo en la historia, sino en la forma en que estaba elaborado.

Pese a todo, Poe no estaba innovando. En la teoría de Poe, hay una clara influencia de la *Poética* de Aristóteles y el legado de la unidad de impresión se deriva tanto de la retórica de Gorgias⁵ —estética del efecto— como de la idea de unidad de tiempo de la tragedia aristotélica. Aristóteles señalaba que las siguientes características eran indispensables en la construcción de las tragedias: la longitud no debe ser muy breve porque se hace imperceptible y no debe ser muy extensa porque no se le puede abarcar de un golpe de vista; un buen argumento no comienza ni termina por donde sea, sino que sigue un orden previamente establecido; tanto la trama como sus actos y el desenlace deben estar explicados racionalmente dentro de la trama, en relación con el efecto que sobre los espectadores busca el poeta.⁶

Así, parece que estamos leyendo a Poe.

Para preservar la unidad de impresión o efecto, dice Poe,⁷ es necesario leer el texto de un tirón y evitar la brevedad excesiva, porque además de degenerar en epigrama no produce un efecto profundo o duradero en el lector. Así, los textos deben componerse pensando en que sean leídos entre media hora y dos horas. También afirma que hay que tratar al texto como si fuera un procedimiento matemático, donde los efectos se originen de causas directas y donde todos los elementos tengan una correspondencia dirigida al desenlace, por no hablar de la búsqueda —como él mismo lo refiere— de que sus textos sean *universalmente* apreciables, y de la comunión entre Belleza, Verdad y Armonía como reglas del Arte. Todos estos aspectos son explicados por Aristóteles en su *Poética*.

Escritos sobre poesía y poética (Barcelona: Hiperión, 2009), pp. 9-54 y 125-142. “La unidad de impresión”, en Zavala, *Teorías del cuento 1. Teorías de los cuentistas*, pp. 13-14.

⁵ Gorgias afirmaba que las palabras siempre tienen un efecto sobre el oyente y que su uso en los discursos debe estar en relación con este efecto, porque la palabra modela al espíritu como quiere. Véase Gorgias. “Encomio de Helena”, en *Fragmentos* (México: UNAM, 1980), pp. 10-16.

⁶ Aristóteles, *Poética* (México: UNAM, 2000), pp. 10-22.

⁷ Poe, “El principio poético”, en *Escritos sobre poesía y poética*, pp. 17-19.

De esta manera, observamos que la teoría del cuento de Poe renueva la composición literaria, extrayendo elementos de la composición aristotélica, aunque con la mirada creadora del siglo XIX.

Paradójicamente, en la actualidad la teoría de Poe se desdeña, por ser excesivamente racional y por basarse, según algunos escritores o editores, en finales sorprendivos. Esta tesis del final sorprendivo en Poe procede, me parece, de Piglia y su ya mencionada *Tesis sobre el cuento*. Sólo que en la actualidad no se ha cuestionado esta afirmación—finalmente es una tesis y puede estar equivocada— y en la teoría de Poe no encuentro esta sugerencia. En cambio, observo su rechazo a los efectos sorprendivos artificiosos, que no estén en correlación con cada elemento que ha colocado dentro de un texto.⁸

Con todo, la racionalidad en la creación es lo que ha motivado a muchos escritores posteriores a Poe a encontrarse en las poéticas de otros y a desarrollar la suya como fundamento de su creación.

SEGUNDA TEORÍA: CHÉJOV Y LA AFIRMACIÓN DE LA CONCIENCIA DEL ESCRITOR

A diferencia de lo que ocurre con Poe, a Chéjov se le considera el maestro del cuento moderno y se busca sin rechazo seguir sus consejos para escribir. Desde mi punto de vista, por dos razones en particular: por su apego a la objetividad en la narración y por el uso del sobreentendido o, como él lo llama, quedarse corto, para que el lector desprenda la subjetividad ausente en el relato.

En sus cuentos, Chéjov intentó ausentarse, como escritor, de sus relatos. Pero esto, que parecería en principio opuesto a la manera de crear de Poe, tiene mucho que ver con él. Ausentarse del relato, para un escritor, no quiere decir que el relato se construya solo, sino no emitir opiniones, no intentar influenciar al lector con ideas morales,⁹ políticas, religiosas, etc., no regodearse en palabras vacías que no tienen relación con el cuento, sino que se cae en palabrería, en el regodeo del escritor por las palabras y por mostrarse ante el lector.

⁸ *Loc. cit.*

⁹ Es conocido el enojo que muchas veces causó en Tolstoi el que Chéjov no apuntara alguna idea moral sobre el lector.

De ninguna manera esta ausencia del escritor dentro de su relato tiene que ver con carencia de la técnica o con una falta de búsqueda del arte en la creación literaria. Al contrario. A Chéjov le importaba mucho el arte. Podemos observar en sus cartas las recomendaciones que les hace a escritores, amigos suyos, en los que se muestra apegado a una idea de creación: brevedad, rechazo a los lugares comunes, descripción a partir de los detalles, búsqueda de un efecto o impresión general y estructura; y en este sentido, Chéjov busca que todos los elementos contribuyan a una impresión general del texto.

Podemos observar que la técnica de Chéjov está en diálogo con la de Poe, reflejándose en algunos aspectos, matizando otros, pero de manera indiscutible enriqueciendo el arte de escribir como una toma de conciencia.

EL DEVENIR DE LOS DECÁLOGOS Y LA MUERTE DEL PADRE

La publicación del *Decálogo del perfecto cuentista*, de Horacio Quiroga (1925), revela la influencia que en su literatura estuvieron, entre otros, Poe y Chejov. La necesidad de afirmarse a través de un criterio, de apegarse a unas reglas, es herencia de ambos, pero también la idea de saber desde la primera palabra hacia dónde se dirige el relato; la capacidad de ver a los personajes en su propio mundo literario, con independencia del escritor; la repulsión a adjetivar sin sentido; y de escribir solamente por inspiración.

Al crear su decálogo, Quiroga intuyó la necesidad de afirmarse como escritor, como lo hizo Poe. Sin embargo, y allí se encuentra el devenir de los demás decálogos y poéticas de los escritores, sabía que debía matar al padre literario. No se puede crear exclusivamente con el estilo de otro. Uno tiene que hacer muchos ejercicios de escritura, encontrar su propio estilo y observar qué le funciona y qué no. Por eso, en el punto 3, Quiroga afirma que el desarrollo de la personalidad es una ciencia.

Desde Quiroga, el devenir de los decálogos y las poéticas han adquirido este aliento. Por un lado, retoman aspectos aprendidos de otros escritores y, por el otro, niegan o reniegan de su padre literario.

Ese es el caso de Borges, quien en 1964, en el “Prólogo” a *Los nombres de la muerte*, de María Esther Vázquez, señalaba: “Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la exageración

o simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que un prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de la fábula.” Pero en 1982, durante una conferencia, aseguró: “no creo, contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, sea un operación intelectual. Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra.” Tal vez haya afirmado esto último pensando en Chéjov, pero Chéjov no lo hubiera asegurado en el sentido que lo hace Borges, pues líneas adelante se degusta platicando sobre la inspiración en Grecia y como a él la inspiración o el aliento del mundo le indicaban qué escribir. Claro, para 1982, con todo lo que había leído y escrito Borges ya tenía clavadas sus técnicas en su cuerpo.

Así, desde el decálogo de Quiroga, las poéticas y los decálogos siguen personalísimos consejos, que no tienen por qué servir a todos y, por lo mismo, se contradicen, pero que han abierto el panorama literario para quienes se acercan, por primera o centésima vez, a la escritura de los cuentos, sobre todo cuando les toca el turno de escribir su propia poética.

CONCLUSIONES: LA ESCUELA DEL ESCRITOR

El siglo XXI es heredero de casi doscientos años de renovación de la teoría aristotélica de la creación poética. Sin embargo, al parecer estamos confundidos; ya no parecemos interesados en aprender estas teorías para, como en las vanguardias, romper con los moldes y poder crear o proponer nuevos estilos, encontrar otras vetas. Además, los editores parecen más interesados en las ventas que en la calidad literaria y desalientan a los escritores tanto para escribir cuentos como para escribir siguiendo un modelo —es el caso de Poe, como si escribir siguiendo esta teoría fuera fácil. Así, estamos en una campaña negra contra el cuento, a pesar de ser un género idóneo, por la dificultad que lo caracteriza, para que sea practicado por aquellos que desean ser escritores.

Es importante que los escritores busquen su propia poética con base en la estética, a partir de la cual van a crear, pero cómo van a encontrarla si no han reflexionado y practicado diversas maneras de crear sus composiciones.¹⁰ De este modo, el aprendizaje de las teorías del cuento, al

¹⁰ Desafortunadamente en ocasiones esta búsqueda se aleja de la intención creadora y observamos composiciones que están más cerca de lo que Juan Antonio Rosado ha llamado el

menos de la de Poe, Chéjov, Quiroga y Hemingway, deberían retomarse como necesarias en el aprendizaje del escritor. En consecuencia, nadie es más actual que Aristóteles en estos momentos, quien recomendaba imitar para crear, porque imitar las técnicas, en otras artes —como la música o la pintura—, es hacer escuela, y esta escuela también debería ser aprendida en el arte literario.

Bibliografía

BERISTÁIN, HELENA. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1998.

“irracionalismo creador”. Juan Antonio Rosado, “El arte contra el imperio de la emoción”, en *Cultura en México* (México. *Siempre*, 23 de abril de 2013).

ENTREVISTAS

Camilo González

Orlando Guillén: la poesía es la escritura por excelencia

– En mi generación he encontrado jóvenes que leen poesía, pero parece que se ha perdido. Parece un elemento que sólo habla del amor, pero ¿tiene otros elementos?

– Evidentemente. En primer lugar, la poesía es la escritura por excelencia. Un poeta supone un prosista dentro de él. La confusión que se produce entre la poesía y la poesía de tema amoroso viene de la época romántica, pero eso se ha quedado más bien en la canción popular. La poesía ha sido siempre la canción, pero la canción de la especie humana; y abarca todo lo humano. La poesía es una concepción del mundo, una forma de conocimiento, una forma de sentimiento. Es el máximo resorte que puede tocar la sensibilidad humana, y la penetración más profunda que hay en el establecimiento de las condiciones de fe y con respecto al fenómeno esencial del misterio del cosmos y la soledad en que vivimos.

Pero la otra cosa que tú dices es producto precisamente de esto, del hecho de que se ha querido encajonar a la poesía dentro de un fenómeno meramente sentimental; y lo sentimental es un contenido de la poesía, pero no es toda.

– Cómo fue tu primer enfrentamiento con la poesía. El mío fue algo difícil... cuesta trabajo.

– Para mí no. Yo escribo, prácticamente, desde niño, desde que estaba en quinto o sexto año de primaria. Pero mi manera de entrar a la poesía pues se produce más bien en la secundaria. Y yo tuve la suerte de tener maestros de literatura que lo eran. Entonces, entré por la vía del conocimiento de los poemas más simples, poetas del tipo de Gutiérrez Nájera y de Luis G. Urbina, que son, de algún modo, la culminación del romanticismo

mexicano, pero el inicio del modernismo. Eso es muy fácil de entender. Es una poesía que se entiende con facilidad.

– De mucho color...

– Y muy cercana a las inquietudes y a los sentimientos adolescentes con respecto a la muerte, con respecto al amor. Digamos que es una poesía hasta cierto punto digerida. Eso te permite adentrarte. Yo, de manera inmediata, entré en Rubén Darío y ahí tuve el primer problema, ese que tú seguramente tuviste. Porque Rubén Darío y Díaz Mirón fueron los primeros poetas que, como poetas ya verdaderos, con una obra que abarca el sentido de la poesía, el sentido total de la poesía, pues sí me causaron dificultades serias para comprenderlos. Y de hecho son autores que uno termina por comprender con la vida. No los abandona uno ya. Son autores permanentes, como todos los poetas verdaderos.

Pero la poesía actual tiene un inconveniente: o es demasiado coloquial, demasiado directa, y entonces se queda en la superficie del juego del idioma, o es una escritura retórica, que la leen los jóvenes y dicen “esto no me dice nada”, “esto no me significa a mí nada”. Y esto se debe a que hay demasiada farsa, hay demasiado simulacro de poesía. La poesía siempre ha sido combatida porque es un fenómeno de conciencia. Entonces, su lugar lo han ocupado políticos de la literatura, políticos del arte, con el objetivo de que la verdadera poesía no llegue a los jóvenes. Pero esto es un problema fundamentalmente de educación. Si a uno lo educaran acercándose a la poesía desde niño, sería muy distinto. Yo conozco, por razón directa de mis hijos, el sistema de educación primaria en España y tú ves que los ejemplos que ponen vienen de la poesía clásica. La poesía clásica española no es fácil, pero explicada y puesta al alcance de los niños se entiende. Se va desarrollando un modo de captar la poesía que no todos siguen, pero la mayor parte de la poesía queda, porque a lo que los niños responden es a lo que queda, a lo que permanece; y eso permite que con el tiempo se lea poesía. Se lee mucho más poesía en Europa debido a ese tipo de cosas. Yo lo vi también en Francia. De lo que se puede leer aquí también. Por ejemplo, yo recuerdo las cosas que me ponían a leer en primaria. No eran más que las fábulas de Iriarte,

esas imitaciones baratas de Esopo. Entonces uno leía eso y era poco divertido. Por ejemplo también, cuando me decían: cuando veas un libro no lo rompas, no lo hieras, etc. Y cosas así, chistosas, pero que no dejan un sentido, no dejan un poco de comunicación humana, entre otras cosas; y lo que necesitamos es el crecimiento del espíritu de los pueblos, que es algo sustancial y básicamente tiene su defecto en la educación primaria.

– ¿La poesía para el poeta se vuelve el amor de la vida o es el demonio con el que siempre carga, tratando de llevar esos sentimientos, esa interpretación de la vida?

– La poesía es la vida misma del poeta. De hecho, poesía es todo, absolutamente es todo. Puedes depender del humor, convertir en poesía desde la mierda hasta el éter. No es un problema de que las cosas no sean poéticas. De hecho, el mundo es poético. La explicación del mundo poético tiene su base racional; la poesía es racional también. Entonces, el fenómeno de la vida lo enfrentas poéticamente si eres un poeta. Eso es lo que sucede. De hecho, se identifican. Vaya, no hay manera de separarlo; es como el cuerpo y el alma. Y además, todo se da simultáneamente. Vida y muerte son cosas unidas. Tú naces y sabes; con el tiempo, te enteras de que desde que naciste estás empezando a morir. No se puede separar una cosa de la otra. Todo desemboca en la muerte.

– ¿Se convierte la vida en una buena vida, la vida con poesía?

– Bueno, la vida del espíritu es lo deseable para la especie humana. Sin embargo, la vida cotidiana es una vida material, no una vida espiritual. La vida espiritual es lo que nos diferencia del ser animal puro, no porque no seas animal, sino porque el animal humano tiene vida espiritual. Su desarrollo es el desarrollo de la poesía y de la vida misma.

– La poesía la llevo conmigo, pero enfrentarme a quien la hace... nunca lo había hecho. Esa plática con quien hace la poesía y de dónde nace, cómo se transforma de lo cotidiano a tanta belleza...

– El fenómeno de la belleza es un asunto subjetivo, es lo mismo, es la misma cuestión. La belleza lo es todo. La fealdad es un criterio subjetivo, es decir, en razón de qué vas a decir tú que una rata es fea o un parásito intestinal. La belleza está atada en lo que existe, en lo que llamamos realidad. La realidad la compone todo aquello que está vivo o muerto. Ahora, que esté realmente muerto, no podría yo decírtelo. Decir si está vivo o está muerto el elemento aire, o el elemento fuego, o el elemento agua, o el elemento tierra, pero la combinación de todos esos elementos es la vida también.

– No tienen la vida humana como nosotros, pero sí son parte del conjunto.

– Así es. Eso es el asunto; que son palabras subjetivas; que también se clasifican y también tienen que ver con el mismo problema o con el mismo caso. Si uno tuviera este tipo de acceso, de manera permanente a estas cosas que son en realidad de una obviedad manifiesta, las entenderíamos mejor.

– Entonces, el enemigo de la poesía se vuelve lo material y cotidiano.

– No, el problema de la poesía, fundamentalmente, es que sus bases son la verdad y la libertad. La verdad es algo que molesta a los poderosos. El enemigo de la poesía, y en términos generales del ser humano en su vida espiritual, es el poder. Esa es la realidad: el poder se combate de muchas maneras, desde los cimientos de la familia hasta la opresión del ser social.

– Y de ahí se convierte en el enemigo.

– Porque es voz y conciencia, y porque le recuerda a todo aquel que prefiere el sufrimiento y la opresión de los demás que está totalmente fuera de la realidad real, de la realidad profunda, donde realmente están los poderes. Y los poderes son los poderes del cosmos, como la poesía misma; son poderes que no tienen el ánimo de lucrar, sino el ánimo de enriquecer la vida espiritual de la gente. Y, te repito, la vida espiritual es lo único que nos diferencia de los animales. Entonces, la poesía es una carga muy

pesada para un poeta, pero también tiene su contraparte en el amor, y el amor también es poesía. Paga por lo que vale, independiente del mero fenómeno de la creación.

– ¿Qué distancia hay entre el filósofo y el poeta?

– La distancia que hay entre el filósofo y el poeta es que el filósofo es esencialmente racional, propone una interpretación racional del mundo, pero el mundo no sólo es racional: es irracional. El mundo tiene muchas otras maneras de presentarse a la cotidianidad, que no son la pura lógica. Por ejemplo, en términos de lógica, pensamos los occidentales a partir de la lógica griega clásica, pero los orientales no parten de una lógica formal, porque esta lógica, como la de Aristóteles, por ejemplo, que es la base de la lógica del pensamiento racional occidental, es una lógica de la *polis*, es una lógica propia de una época y en función de una sociedad que está superada. Por eso, cuando en la Edad Media se establece como algo formal, formal se queda la lógica de Occidente. Pero la lógica de Oriente se da en términos religiosos; y ahí te vas hacia el fenómeno de la nada, hasta convertirte en nada, en tu propia negación; eso es el zen, eso es el budismo. Y es una lógica, una manera distinta. Pero esas lógicas, como en términos generales todas las mitologías humanas, que son muchas, van a esa raíz, a la raíz que no es lo meramente racional, no es el dos por tres son seis. Es una cuestión que parte de la simultaneidad de vida-muerte. Son las bases de este conocimiento, que es distinto al conocimiento occidental. Como la filosofía, desde su propio nombre, su nombre griego, que significa amor por la sabiduría, estas dos palabras, que van a una sabiduría meramente racional, entonces pierden otros sentidos dimensionales y espirituales del conocimiento, de la conciencia humana, que de la poesía son precisamente sus enemigos, son con los que trabaja. Por eso, a veces es oscura. La poesía siempre te sacudirá porque es un lenguaje de imágenes puras y símbolos verdaderos, pero la poesía sin verdad no existe.

– ¿Se vuelve una buena arma de defensa, de defensa tal vez ante ese terror del enfrentamiento a la muerte, de defensa frente a la catástrofe del poder?

– Quizá de consuelo. La creación es el sentido de la vida. El ser humano es creador. Siempre quiere proponer algo. Lo que pasa es que todo lo que es creador es cortado por el poder; es acotado por el poder. De modo que en un momento dado una inteligencia se pervierte porque las cuestiones materiales lo copan en el intermedio. Pero el ser humano, por naturaleza, es creador, porque es la forma de enfrentar a la muerte, porque eso supone un atraso de la muerte y de la vida de la persona individual y colectiva.

– La creación se vuelve, entonces, la antítesis de la muerte.

– Exactamente. Entonces, de algún modo, te consuela. Hay un verso de Homero que lo resume. Me parece que es cuando uno de sus personajes, Odiseo, baja al Hades, la región de los muertos, y encuentra ahí a Ajax, que ha muerto en combate y le empieza a decir “Tú que eres grande...”, etc. Y aquél le dice: “No intentes consolarme de la muerte.” Porque de la muerte sólo te puede consolar la vida, si la vives en su plenitud, en su grandeza. Y eso es lo que la poesía nos da: un consuelo de saber que, bueno, eres mortal, pero eres humano, puedes trascender el fenómeno de la mortalidad. El resto de los animales no tienen conciencia de la muerte, por lo menos no la conciencia que tenemos nosotros. Entonces, no se puede confundir la grandeza del ser humano...

– Con la simpleza tal vez...

– Pues sí. Digo, es de algún modo simple el ser irracional, meramente irracional, meramente animal, porque del resto de los elementos no podemos saber nada, porque no sabemos. Qué tal si una piedra ha alcanzado tal grado de meditación que ya ni se mueve. Entonces, la poesía dota mucho ese extremo del espíritu; se acerca mucho al pensamiento espiritual, el pensamiento ajeno a lo material.

Es material el fenómeno también, porque somos cuerpo también; y la celebración del cuerpo forma parte de la vida, es decir, es base del amor. Es un fenómeno material, pero la perspectiva con que lo miras es la perspectiva espiritual. Es la manera en que lo trasciende.

– ¿Cuántos años lleva en la poesía?

– Pues unos 50, prácticamente, de los 60 que tengo, aunque en la poesía he estado los 60 años, porque uno nace para algo y yo nací para la poesía. Aunque he estado siempre, tengo una conciencia de estar en la poesía desde los 10 años.

RESEÑAS

José Sánchez Carbó. *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. Puebla: Universidad Iberoamericana Puebla, 2012.

Si reducida al mínimo algo puede esperarse de la literatura es la sorpresa. Y de ésta hay mucho –nunca en demasía– en la lectura de “Ridentem dicere verum, ¿quid vetat?” (1814) y “Los paseos de la verdad” (1815) de uno de los fundadores de las brevedades mexicanas, José Joaquín Fernández de Lizardi; en “El buen ministro” y “Aarón Raschild” (1830) del primer romántico latinoamericano en el campo de la cuentística, José María Heredia; en “Pierrot enamorado de la gloria” (1897), “Pierrot y sus gatos” (1898), “Las nupcias de Pierrot” (1899), “El gesto de Pierrot” (1899), “Caprichos de Pierrot” (1900) y “Pierrot sepulturero” (1901) del modernista Bernardo Couto Castillo; en “Un crimen sin nombre”, de *El café de nadie* (1926), y “Un crimen provisional”, de *Cuentos del día y de la noche* (1945), que también contiene los textos dedicados a la burguesita, la chiquilla y Androsio, todos ellos del estridentista Arqueles Vela; en *Los cuentos de Lilus Kikus* (1954) de Elena Poniatowska; en “Victorio Ferri cuenta un cuento”, “Los Ferri” y “La palabra en el viento”, integrados a *Tiempo cercado* (1959) de Sergio Pitol; en *Céfero* (1961) de Xavier Vargas Pardo; en *La semana de colores* (1964) de Elena Garro; en *De Zitilché* (1981) de Hernán Lara Zavala; en *La banda de los enanos calvos* (1986) de Agustín Monsreal; en algunos de los cuentos de *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990) de Martha Cerda; en *Evocación de Matthias Stimmerberg* (1995) de Alain-Paul Mallard; en *Cómo mataron a mi abuelo el español* (1999) de Beatriz Espejo; y en *En realidad no es una historia de amor* (2005) de José Sánchez Carbó. ¿De dónde se alimenta la sorpresa en esta serie de obras mexicanas? La respuesta, a nivel interno, puede intentarse en los laberintos y exactitudes del lenguaje convocado por aquéllas; en la diversidad o unidad de los temas tratados; o en los recursos técnicos puestos en juego. Desde luego, la búsqueda puede cumplirse también en los aspectos externos, mas siempre partiendo de lo interior, como por ejemplo en las influencias, la tradición donde un texto se inserta o los diálogos metaficcionales entre éste y otros más. Sin embargo, por ahora,

sólo habrá de explorarse el campo de lo técnico, esto es, en la base central de *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*, de José Sánchez Carbó.

Sánchez Carbó percibe en obras como las de Lara Zavala, Monsreal, Cerda, Mallard o Espejo un rasgo de suyo interesante, a saber, la existencia de un conjunto de textos que puede leerse como libro de cuentos y como novela o, si se desea, una modalidad literaria cuyas “características estructurales y temáticas [...] permiten tanto la autonomía como la interrelación entre los textos al tiempo que descubren la presencia de elementos unificadores como marcos, personajes y motivos” (p. 44). Es una modalidad en la cual “un autor reúne y organiza en un libro una serie de textos autosuficientes que, [...], configuran, con la colaboración del lector, un todo coherente y permiten un orden de lectura sucesivo o saltado” (p. 46). Esta organización puede clasificarse mediante tres concreciones textuales, rastreadas por Sánchez Carbó en las literaturas europeas, norteamericanas, latinoamericanas y mexicanas: “1) Colecciones de relatos integrados técnicamente; 2) Colecciones de relatos integrados implícitamente; y 3) Colecciones de relatos integrados explícitamente, estas últimas con dos variables de desarrollo: el sincrónico y el diacrónico” (p. 96).

En el primer caso, la “relación entre los relatos procede habitualmente por la utilización de ciertas estrategias formales. De esta manera, [...] aglutina colecciones unidas por un marco, por anáforas discursivas o por recurrir a una modalidad narrativa específica como biografías imaginarias, minificciones, diálogos o crónicas” (p. 97). El marco supone una circunstancia más o menos fortuita que une historias no necesariamente conectadas entre sí, salvo por el marco mismo, como sucede en *Noche al raso* (1870) de José María Roa Bárcena, donde “cuatro pasajeros se ven obligados a pasar la noche en el camino por una avería de la diligencia que los transporta. Para aderezar la fría noche de invierno de 1840 hacen una fogata con la madera del carruaje y cada uno cuenta una aventura de la que fue protagonista o testigo” (p. 145). La anáfora discursiva está marcada por la “repetición de frases en todos los cuentos” (p. 96) o, como en el caso de *Las vocales malditas* (1988), de Óscar de la Borbolla, por la reiteración empecinada de una vocal

al momento de construir un texto, verbigracia, “Cantata a Satanás” o “El hereje rebelde”. El alarde técnico de la integración, además, puede basarse en el uso de modalidades narrativas como las biografías imaginarias, las crónicas o las minificciones, no siendo extraños los casos donde se deriva del virtuosismo discursivo, ya en la variante epistolar, ya en la conversacional.

Las colecciones de relatos integrados implícitamente “se desarrollan por la reiteración temático-ideológica, la recurrencia de símbolos o motivos y la configuración de un personaje colectivo” (p. 99); también por el constante uso de un espacio narrativo específico –la ciudad, el barrio, la ciudad de provincia, etc.– o de una variante narrativa como la ciencia ficción, la fantástica o la policial.

Por último, las colecciones de relatos integrados explícitamente tienen como rasgo distintivo la intratextualidad, “básicamente identificable por la repetición combinada de elementos en el nivel de la historia: personajes, acción, tiempo o espacio, a los que se agrega el frecuente caso de los volúmenes protagonizados por los miembros de una familia” (p. 101). El desarrollo diacrónico de estas “colecciones es perceptible cuando existe un avance temporal, la sucesión de eventos enmarcados en un periodo independiente del orden en que éstos son presentados. El desarrollo diacrónico caracteriza bastantes colecciones donde un personaje es protagonista de la mayoría de los relatos” (p. 102) o donde se recurre al marco de un momento determinado de la historia de una sociedad –la Revolución Mexicana, el movimiento cristero, etc. El desarrollo sincrónico se asienta “más en el orden espacial” (p. 102). Son relatos “sobre personas que habitan o frecuentan un lugar, pero no delatan un sentido de avance temporal” (p. 102). Una variante, que combina lo diacrónico y lo sincrónico, es la de las sagas familiares, donde el narrador puede incorporar a “familiares de varias generaciones” o configurar a “una familia en un tiempo específico de la trama” (p. 102).

Varias son las consecuencias venidas del recurso de la colección de relatos integrados:

refrenda la estética de la fragmentación porque representa una totalidad fracturada en la que cada una de las partes se transforma en sistema; elude la noción de centro verificable a través de la indefinición de trama, argumento o intriga; provoca efectos de inestabilidad e indeterminación; rompe con la

ficción lineal pues cada relato introduce cambios bruscos de tiempo y espacio, varios personajes asumen el papel protagonista e incorpora múltiples puntos de vista; transforma el orden secuencial lógico de la novela decimonónica; exige una mayor participación del lector; es posible eliminar o agregar en ella nuevos relatos sin que cambie esencialmente su sentido y, por último, obvia la noción de final (p. 39).

Impecables conclusiones las de José Sánchez Carbó. Nada que reprocharles, en principio. Sólo queda festejar las propuestas candentes de *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados* y ponerse en situación de aplicarlas. Y sin embargo...

Dejando de lado el tan llevado y traído papel del lector pasivo o activo –como si el lector, en mayor o menor medida, no participara del texto y el acto de creación cuando lee–, habría que preguntarse si Sánchez Carbó no está exigiendo o flexibilizando demasiado cuando trata de las colecciones de relatos integrados técnica e implícitamente, esto es, si basta con reiterar una frase o un motivo de un texto a otro; con anclar las historias en un tiempo o un espacio determinados; con recuperar una y otra vez a un mismo protagonista; con reenviar los textos a una variante narrativa como lo fantástico, lo policial o lo onírico para echar a andar la maquinaria del relato integrado. Según sus categorías, y así lo afirma, *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, pertenecería a esta modalidad literaria por el hecho de anclar sus historias en el mundo rural. También, si partimos de la base de las variantes narrativas, como lo fantástico o lo policial, deberían clasificarse como integrados los libros fantásticos u oníricos de Francisco Tario, *La noche* (1958), *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas* (1952) y *Una violeta de más (Cuentos fantásticos)* (1968). Pero no es así. Recordémosle sus palabras a Sánchez Carbó: la marca más notoria de las colecciones de relatos integrados es la intratextualidad, “básicamente identificable por la repetición combinada de elementos en el nivel de la historia: personajes, acción, tiempo o espacio”, esto es, porque el autor manifiesta su voluntad de crear un conjunto coherente de textos a un tiempo autosuficientes y correlacionados donde pasa revista a diversos aspectos de una misma historia y una problemática, como el propio Sánchez Carbó lo explicita cuando habla de su cuentario *En realidad no es una historia de amor*, cuyo “reto era escribir una serie de relatos tan

autónomos como dependientes en torno a la vida de una joven pareja” (p. 9). Y si esta voluntad no se marca en los textos, entonces...

Estas reflexiones no buscan el demérito de *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*; por el contrario, reconocen la savia del libro, que resuelve varios detalles en torno al tema de los relatos integrados, sí, pero también deja sobre el tapete muchas discusiones e interrogantes, señal del valor de un libro imprescindible, como éste de José Sánchez Carbó.

Alfredo Pavón

Jaime Erasto Cortés. *Del gusto y la memoria. Ensayos sobre cuento mexicano*. Pról. de Jacqueline Bernal Arana. Epílogo de Federico Arana. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012.

El *Diccionario de escritores mexicanos*, de Aurora Maura Ocampo, considera a Jaime Erasto Cortés —nacido en la Ciudad de México, el 29 de octubre de 1938—, dentro de las labores literarias, como un investigador especializado en el cuento mexicano de los siglos XIX y XX. Él, a “través de antologías, prólogos y ediciones críticas, ha desarrollado una encomiable labor de difusión de la literatura mexicana”.¹ De hecho, su labor crítica no sólo se entiende por la cantidad de estudios publicados, sino por su aporte —una crítica seria— a la construcción de una cultura del cuento nacional, de las letras y la literatura. La Universidad Veracruzana, a través del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, presenta una esencial compilación de textos ensayísticos del crítico y cuentólogo: *Del gusto y la memoria. Ensayos sobre cuento mexicano* es el ejemplo concreto de una rigurosa investigación.

Para Edmundo Valadés —cuentista y cuentólogo, a quien, por cierto, Jaime Erasto Cortés dedica su ensayo “Antologías de cuento mexicano”—, sólo existen dos tipos de antologías: de cuentos o de cuentistas. Esta disyuntiva, hoy por hoy, se pierde en la lontananza. Los criterios, ya estéticos, ya empáticos, subrayan la subjetividad que gobierna al mundo: el antólogo basa sus decisiones en preceptos y expectativas particulares, dando como resultado, muchas veces, un producto intrascendente. No es el caso de Jaime Erasto Cortés, quien propone una suerte de dialéctica —¿una antología de antologías del cuento mexicano?— al estudiar el conjunto de “treinta y siete” antologías generales, como él mismo señala: “lo que permitirá un balance en número y atributos” (p. 17). El crítico trabaja con las antologías de Bernardo Ortiz de Montellano, Joaquín Ramírez Cabañas y José Mancisidor, como antólogos pioneros; con la de Emmanuel Carballo, por ser “un trabajo consistente, sistemático y profesional en torno a la producción cuentística del siglo XX” (pp. 21-22). Con respecto a la compilación del trabajo literario joven, Cortés considera *Narrativa joven*

¹ Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos* (México, UNAM, 1988), p. 405.

de México y Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33, de Margo Glantz, por su enfoque testimonial de las nuevas narrativas en la sexta década del siglo xx. Entre otros antólogos y antologías, como Gustavo Sainz y *Jaula de palabras* (1980), *Los mejores cuentos mexicanos* (1982), Fernando Curiel, Margo Glantz y Francisco Guzmán Burgos y *Cada veinte años. Cuentistas mexicanos del siglo xx* (1984); Carlos Monsiváis y *Lo fugitivo permanece. 21 cuentos mexicanos* (1984); Roberto Bravo e *Itinerario inicial (La joven narrativa de México)* (1985); Alfredo Pavón y *El cuento está en no creérselo* (1985); Ángel Flores y *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. La generación de 1939 en adelante* (1985); Jaime Erasto Cortés y *El cuento. Siglos xix y xx* (1985). De ellos, puntualiza tanto sus aciertos como sus deficiencias, y no es para más, si atendemos las palabras de Federico Patán: “la nómina que Jaime presenta comprueba sobradamente su hondo conocimiento de la narrativa breve mexicana, conocimiento que no se limita a la enumeración de títulos, fechas y nombres, sino que incluye un examen inteligente de los textos” (p. 168), es decir, no sólo el gusto será criterio fundamental para el ejercicio de una crítica, la interacción —acaso historicista— de una memoria colectiva y su reflexión deberá respaldar los criterios en la confección correcta de la antología. Jaime Erasto Cortés sabe que la antología es divulgación, por ello el interés en su estudio y el afán de usarla como medio eficaz en la invitación a la lectura.

En *Del gusto y la memoria. Ensayos sobre cuento mexicano*, Jaime Erasto Cortés trae a la luz el dato relevante, el detalle olvidado, que sólo un ojo clínico y experto como el suyo logra capturar de una forma “sistemática, formal y definida”. Nos lleva de la mano, en un recorrido desde los orígenes del cuento nacional hasta su actualidad, lo que es otra de las insistencias del cuentólogo: el género breve requiere un estudio independiente, lo cual asume como necesidad, y la responsabilidad de una crítica especializada con respecto a la prioridad del cuento como género literario, su defensa ante la idea de tratarlo como un género menor a la novela: “el cuento se presenta como un objeto literario que puede y debe responder a un análisis propio, para lo cual ha de encontrar su crítica” (p. 48). Esta crítica, desde luego, la encuentra el cuento mexicano en Luis Leal, Edmundo Valadés, Ignacio Trejo Fuentes, Federico Patán, Russell M. Cluff, Alfredo Pavón y Jaime Erasto Cortés, quienes han consolidado ya una tradición

y una escuela de críticos especialistas en el cuento; sus [ocu]paciones: el cuento, los cuentos, las antologías y la divulgación literaria *per se*; todo, en conjunto, por el gusto crítico de leer.

Por otra parte, para enriquecer las evidencias que hacen de la figura de Jaime Erasto Cortés una autoridad de las letras mexicanas, *Del gusto y la memoria. Ensayos sobre cuento mexicano* ofrece el estudio, de caso, de diferentes cuentistas, entre los que destaca –en una atención especial por parte del propio crítico– el dedicado a los cuentos de Gerardo Murillo, el Dr. Atl, la producción de Edmundo Valadés como antologador, el caso de los escritores no-nacidos en México, que figuraron –o buscaron figurar– en las letras del país, como Arturo Souto Alabarce y José Luis González, la poesía narrativa de Fabio Morábito, etc., como ejemplos de una crítica puesta en práctica.

Después de 15 años de encuentros con especialistas del cuento mexicano, de los cuales hay mucha memoria para degustar, Jaime Erasto Cortés no sólo es un antologador de esa memoria por gusto, sino por su compromiso y amistad con la literatura, el cual se refleja en el trato a sus queridos amigos.

Pablo Palacios

Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (Eds). *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria*. Madrid: Verbum, 2011.

La ciudad es un triunfo de la convivencia. Su resultante, la ciudadanía, es uno de los argumentos evidentes de la renuncia del ser humano a la soledad y del deseo que le ha animado a convertirse en integrante de un grupo, de una sociedad. La urbe, la polis, se erige como el primer paradigma de ese conjunto social, pues en este espacio es donde se alza con mayor rotundidad la conjunción humana, pero también se convierte en el mejor escaparate para observar las dificultades que conlleva mantener la humanización, la racionalidad y el equilibrio, en teoría, *inter pares*. *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria*, publicado por Verbum, bajo la edición de las profesoras Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez, es, ante todo, un libro aclaratorio sobre este asunto, que tanto interés suscita en estos años iniciales de un siglo que ha sido parido bajo el paraguas de la desorientación.

El hecho de que afirmemos que es un texto que contribuye enormemente a esclarecer el laberinto en el que nos hallamos –político, económico, religioso, cultural..., el maremágnum en explosión– parte de una premisa esencial: el estudio, o la suma de estudios que componen el volumen, es completo. Están elegidos los trabajos, así como sus autores, para dar una visión de globalidad sobre el asunto. Desde la “Introducción”, debida a Ángeles Mateo del Pino, hay un planteamiento inequívoco por aportar claves para resolver el desnorte que nos gobierna, hasta amedrentarnos. En esa línea, estas primeras páginas abonan una consideración que fluye en todo el libro: la observación de la realidad desde una perspectiva interdisciplinar. No hay más remedio, si anhelamos insertarnos en un universo tan complejo y diverso como el que nos circunda. La lectura de esta obra es una inmersión en las corrientes, con embestidas y calmas chichas, de la interculturalidad, enfocada en una órbita que une las dos orillas del Atlántico, las cuales se comunican desde siglos a través de un diálogo ebrio de idas y venidas, fomentando una simbiosis de pensamientos, actitudes, problemas y soluciones de índole común.

Si algo nos está enseñando este fatídico periodo de crisis en el que nos hallamos es que la economía es un componente básico en la constitución de los pueblos. Por tal motivo, el primer trabajo, “Desequilibrios socioeconómicos, migraciones y transnacionalismo: una perspectiva atlántica”, de Josefina Domínguez Mujica, se nos antoja fundamental, porque asienta una magnífica explicación del proceso económico que se produjo en el siglo xx y el significado especial que el poscolonialismo tiene en el Atlántico. En este desarrollo evolutivo, cobran un rol relevante las migraciones. La autora profundiza en la mundialización de este fenómeno, en la transición migratoria que en las últimas décadas, antes de la crisis, generó un amplio trasvase demográfico desde los países latinoamericanos hacia España. Precisamente, esta situación ha hecho que salga a la luz, con gran fortaleza, el enfoque de la transnacionalidad. Es interesantísima esta cuestión que pone sobre la mesa Domínguez Mujica. ¿Hoy en día la pertenencia, o la identidad, se direcciona hacia un país, estado, nación, con fronteras políticas, o más bien, se entiende desde el entronque con una comunidad cultural que le es afín a un sector que traspasa ciudades y límites establecidos en las cartas geográficas, y que se reconoce por las fibras de la herencia cultural?

De este concepto, de la herencia cultural que unifica, sobresale el idioma. El español es un elemento cohesionador. Leemos a Borges, García Márquez, Vargas Llosa en la lengua en la que escribieron Cervantes, Lope de Vega o Pérez Galdós. Hablamos con colombianos, argentinos o peruanos en la misma lengua que utilizamos los mexicanos, cubanos o españoles. Esto no es una hipótesis, es una realidad, que consolida la pertenencia a un ámbito culturalmente vertebrador. Aquí se hace fuerte la literatura, vehículo transmisor por excelencia. Ya dentro de este terreno, José Ismael Gutiérrez elabora un profundísimo ensayo en torno a la repercusión en la creación literaria de la experiencia traumática del exilio: “Poéticas de la extraterritorialidad: duplicidad y desencuentros en la experiencia del intelectual exiliado”. A partir de la “dinámica de amputación y nomadismo” que supone el exilio, en palabras del ensayista, éste realiza un pormenorizado análisis sobre la influencia de ser un exiliado en el campo de la literatura. Esto lo lleva a plantear una relación de constantes, que se vertebran en esta escritura, como la temática de la identidad, la nostalgia, la memoria, el origen, el regreso...

De una visión de gran angular sobre la literatura del exilio en general, como lleva a cabo José Ismael Gutiérrez, pasamos a un microcosmos concreto, el del peruano Cronwell Jara. Ángeles Mateo del Pino, en “Como el agua de derivo. Violencia y ciudadanía en Perú. La narrativa de Cronwell Jara”, se vuelca con los ojos abiertos, y sin retirar la mirada, en la realidad golpeada que aparece en la obra de este escritor, centrándose en una de sus novelas, *Montacerdos*, publicada en 1981. En esta obra, salta, como un chorro de sangre caliente al ser tajada la piel de la superficie cotidiana de la sociedad, el salvajismo heredado de la lucha por la supervivencia en este mundo tan, en apariencia, avanzado como el que vivimos. No hay frase que precise mejor la intención de su trabajo y el de la narrativa de Cronwell Jara que aquella que Ángeles Mateo del Pino señala al hablar de *Montacerdos* y definirla como una narración en la que se cuenta “la lucha encarnizada por conquistar la ciudadanía”. Los montacerdinos son inmigrantes que abastecen la gran ciudad; viven en barrios marginales con condiciones pésimas, y en los que se generan situaciones de gran conflictividad, que se reproducen en otras grandes ciudades. Montacerdinos existen con otros nombres en las favelas brasileñas, en las villas miserias argentinas o en las cayampas chilenas, lo que demuestra que esta imagen de un microcosmos, que proyecta la creación de Cronwell Jara, no está exenta de universalismo; es más, es el paradigma de una geografía urbana que se extiende con una velocidad vertiginosa en esta época en la que las desigualdades sociales resurgen con la violencia de un disparo.

En esta línea literaria, se adentra también el siguiente trabajo del poeta y profesor chileno Javier Bello: “Poesía y postdictadura en Chile”. Ajena a las dimensiones de divertimento, que han atacado como un virus, si no letal sí aletargador, a las corrientes literarias, a muchos autores y, por supuesto, al horizonte de expectativas que se ha generado entre el público lector al amparo de una interpretación del posmodernismo, observamos que la poesía de la posdictadura chilena se aleja bastante de dulcificaciones y fanfarrias fantásticas, para ahondar en la “conciencia subterránea” del pueblo, en la que aflora el *shock* del golpe de estado. Bello hace hincapié en la revisión del sujeto poético inserto en una sociedad desarticulada. Para ello, repasa la historia de la poesía chilena del

siglo xx y xxi. No en vano, este autor conoce de primera mano, como investigador y como poeta, este periodo de las letras chilenas. El país, su historia, su territorio, tiene cabida en esta poesía de la posdictadura, hasta armarse lo que denomina “*territorialización* de lo político”, que es una manera de entender que la poesía no puede desideologizarse. Demuestra bien a las claras nuestro autor que en la poesía chilena late la pulsión del “estado social”. La sociedad llevada al papel, a los versos, aunque lo que se cuente esté escrito sobre los rescoldos de la sangre.

Otro trabajo que nos vehicula con una realidad concreta es el de Cecilia Salerno: “Una mirada al *desexilio* uruguayo: *Apenas diez* de Marisa Silva Schultze”. Si el libro *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria* quería ser un texto abarcador, como hemos afirmado que lo es desde el principio, tenía que hacer referencia al fenómeno del *desexilio*. ¿Qué sucede al regreso? ¿Puede este convertirse en una experiencia tan traumática como la de la emigración? La autora elige la obra *Apenas diez*, de la escritora uruguaya Silva Schultze, para dar cuenta de la reinserción de los exiliados a su país de origen. Aspectos como el extrañamiento ante un espacio que ha cambiado, diferente al que guardan inalterado en su memoria; la comprensión o la contranostalgia son tratados de manera profunda por Cecilia Salerno, a través del examen que le proporcionan los entresijos de los protagonistas de la obra, en la que diez personajes reflejan un fuerte conflicto emotivo y social. Es patente en este estudio el interés que desprende Silva Schultze por contar su historia con objetividad, lo que hace que el cristal con el que miramos esos hechos esté del todo limpio.

María Luisa Iglesias Hernández lleva a cabo, en “Historia oral y memoria colectiva. Una mirada atlántica”, una aportación muy importante para los propósitos de reflexión sociohistórica y cultural. En los últimos trabajos a los que nos hemos referido, los autores se habían alineado en torno a la literatura —pocos recursos como la poesía para presentar la verdad—; sin embargo, como si se tratara de un ejercicio contrapuntístico musical, necesario a todas luces, la profesora Iglesias Hernández vuelve el foco hacia el testimonio histórico, sin el tamiz que la ficción le concede a la literatura. A través de la historia oral, aparece el verdadero recuerdo del pasado, que, como se advierte, está contagiado de subjetividad, porque nace de las experiencias humanas y, por lo tanto, son cambiantes e indi-

viduales. Pero es la suma de todas esas experiencias individuales la que conforma esa abstracción llamada sociedad. Si queremos saber lo que es la ciudadanía, lo que piensa y cómo se ha formado, tenemos que bajar a pie de calle, como lo ha hecho María Luisa Iglesias Hernández, y empaparnos de sus recuerdos.

Desde las Islas Canarias, el centro atlántico en el que se incardinan las riberas culturales que se asoman a este libro, la presencia del continente africano es especialmente significativa, más aún desde el enfoque de los procesos migratorios. En este sentido, se estructura “Mareas migratorias. Intervención en espacio-frontera Dakar/Las Palmas. Memoria de un proyecto artístico”, de Gloria Luz Godínez Rivas. Con un basamento teórico de indudable calado, se lanza la autora a llevar a cabo una experiencia cuyos resultados no pueden ser más significativos y elocuentes. Godínez Rivas, a través de la praxis artística, con dibujos elaborados por los migrantes acerca de cómo veían el espacio al que deseaban llegar antes y después de alcanzar este territorio, nos revela sensaciones que tienen que ver con la imagen que proyectan los mass-media de Europa, con las ilusiones que se hacen en torno a esa idealización y, posteriormente, su constatación de una realidad que siempre es diferente. Pero, y eso es apuntado con precisión por la autora, desde África se sigue viendo la cara del espejo que devuelve la imagen del esplendor, un acicate para la migración, que se ha convertido en una mercancía y, por lo tanto, surge en torno a ella el negocio para transportarla, un negocio que está en la cara posterior del espejo con la sordidez entre sus dedos.

No podía acabar mejor *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria* que con el excelente corolario que conforma el estudio de Arturo Delgado Cabrera. Un término deviene en necesario para que toda la problemática que arranca con la ciudadanía se atenúe: la tolerancia. Por eso, “Las ideas filosóficas de la tolerancia” se convierte en un epílogo idóneo, pues, después de haber visto a través de las páginas de este volumen ensayístico el grado de conflictividad humana y social que se perpetra en nuestra época, el trabajo de Arturo Delgado Cabrera nos devuelve la esperanza en el ser humano. Tras realizar un riguroso recorrido histórico del significado y del alcance que la tolerancia ha tenido durante nuestra existencia, aboga porque ésta sea elemento prioritario en la

educación y que desde ésta se produzca la feliz consecuencia de la comprensión. *Ciudadanía. Alteridad, Migración y Memoria* se integra, con todas las luces encendidas en la acepción ilustrada, en ese intento educativo para alcanzar la tolerancia.

Francisco Juan Quevedo García

Alfredo Pavón. *Fastos nefastos (Ensayos sobre narrativa mexicana)*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2012.

Fastos nefastos (Ensayos sobre narrativa mexicana), de Alfredo Pavón, reúne diez ensayos sobre narrativa mexicana, teniendo como finalidad contribuir a la historia del cuento mexicano del siglo XIX y XX. Atiende algunos temas y autores poco estudiados, pero de gran importancia para el desarrollo del género.

En los primeros dos ensayos, se aborda el tema de la violencia en escritores como Ignacio Rodríguez Galván, Manuel Payno, Vicente Riva Palacio, Pedro Castera, Manuel Gutiérrez Nájera, Carlos Díaz Dufoo, Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Francisco M. de Olaguíbel y Rubén M. Campos. Los restantes atienden temas diversos en narradores del siglo XX, entre los cuales se encuentran Francisco Tario, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Federico Patán, José Revueltas, Gerardo de la Torre, Gonzalo Martré, Juan Tovar, René Avilés Fabila, Jorge Arturo Ojeda, Roberto Páramo, Roberto López Moreno, Orlando Ortiz, Hernán Lara Zavala, Alberto Enríquez, Guillermo Samperio, Raúl Hernández Viveros, Alberto Huerta, Sergio Gómez Montero, Enrique López Aguilar, Alán Cervantes e Iván Farías Carrillo.

En el primer ensayo, “De la violencia en los modernistas”, Alfredo Pavón estudia el cuento producido en el modernismo mexicano, analizando algunos de los finales y pasajes violentos característicos de aquél. Retoma, previamente, a los románticos, al estudiar cuentos de Ignacio Rodríguez Galván (“La hija del oidor” y “Manolito el pisaverde”), Manuel Payno (“Aventuras de un verano”), Vicente Riva Palacio (“La bestia humana”) y Pedro Castera (“Sobre el mar”), en los cuales se observan antecedentes de la violencia, tema que más tarde asumirían los modernistas.

“El mundo alucinante de Bernardo Couto Castillo” muestra cómo, en el marco de un proceso de evolución de la cuentística mexicana, Couto Castillo construye un universo “extraño, lleno de suicidas, homicidas, prostitutas, opiómanos y alcohólicos” (p. 48), en el cual se encuentra inserto el relato “¿Asesino?”, donde se comete un homicidio con la finalidad de

buscar placer, mediante el estrangulamiento de una niña. En este cuento, se analiza al protagonista y las causas que lo orillan a cometer dicho crimen, confirmando el característico mundo alucinante, extraño y agresivo propuesto por el autor.

En “Francisco Tario: ruptura y continuidad”, respecto de la cuentística del siglo xx, se muestra cómo el escritor se orienta hacia lo onírico, la locura, lo pasional y lo fantástico, en volúmenes como *Yo de amores qué sabía*, *Breve diario de un amor perdido* y *Tapioca Inn. Mansión para fantasmas*, a través de los cuales se logra visualizar cómo Tario se alejó de los modelos de la época y propuso uno osado y nutricional para nuevas generaciones.

“El discreto encanto de la perversión” presenta la incansable búsqueda del amor y la felicidad en “Sombra entre sombras”, de Inés Arredondo, donde la transgresión a una regla acaba en perversión. De dicho relato, se analiza a Laura, la protagonista, y las situaciones en torno a ella, para demostrar cómo en su intento por conquistar la felicidad tuvo que pervertir los órdenes establecidos por un sistema social.

En “Tenaz y cruel, el imposible amor”, Alfredo Pavón da muestra del carácter biográfico de la narrativa de Juan Vicente Melo, mostrando las líneas de contacto entre la vida del autor y su obra, en la cual resalta la imposibilidad del amor, a través del estudio de *La rueda de Onfalía*, donde realiza un análisis comparativo entre los personajes y los miembros de la familia de Melo.

En “Elegir es arder”, el autor nos lleva de la mano por seis obras de Federico Patán: *Nena, me llamo Walter*, *En esta casa*, *El paseo y otros acontecimientos (Antología personal)*, *Bitácora de extravíos*, *La piel lejana* y *Encuentros*, para descubrir a diferentes seres desdichados, viejos, solitarios, conformistas, desesperanzados, cuyas existencias coinciden en la imposibilidad de la felicidad.

“Recuerda cuerpo (La cuentística del 68)” es una exploración acerca del cuento enfocado en la matanza de estudiantes en Tlatelolco y las consecuencias de este acontecimiento, a través de diferentes autores que reflejaron en sus relatos este episodio de la historia mexicana, tales como José Revueltas, Gerardo de la Torre, Gonzalo Martré, Juan Tovar, René Avilés Fabila, Jorge Arturo Ojeda, Roberto Páramo, Roberto López Moreno, Orlando Ortiz, Hernán Lara Zavala, Alberto Enríquez, Guillermo

Samperio, Raúl Hernández Viveros, Alberto Huerta, Sergio Gómez Montero y Enrique López Aguilar.

En “Típico urbano”, el autor estudia los conflictos amorosos, las infidelidades y los infortunios de la mujer urbana, a partir del análisis de *Mi vida privada es del dominio público* de Bernarda Solís, organizando su estudio en tres líneas narrativas: artificios, brevedades defechas y cuentos de varia fortuna.

“Con los tiernos infantes terribles”, recuerda que la cuentística tlaxcalteca actual está conformada por autores como Alejandro Meneses, Efrén Minero, Alán Cervantes, Yassir Zárate Méndez, Alberto Aguilar e Iván Farías Carrillo. De estos, Pavón sólo retoma a Alán Cervantes, para realizar el estudio de los relatos contenidos en *La luz que regresa*, donde, además de destacar la temática de violencia intrafamiliar, se distinguen los aciertos y conquistas técnicas de Cervantes.

En “Llantos, risas y nocaut”, se hace un estudio sobre los cuentos de Iván Farías Carrillo, en un intento por mostrar los caracteres definitorios de su obra. Para ello, primero se muestra un panorama de la novísima cuentística mexicana, dentro de la cual se ubica Farías, para después exponer el análisis de los volúmenes *Luz de Fosfeno* y *Entropía*.

He aquí, el itinerario hecho por estos diez ensayos de *Fastos Nefastos*, que son muestra del arduo trabajo de Pavón, dedicado a dar cuenta de las obras y autores mexicanos, contribuyendo de esta manera a la historia del cuento mexicano del siglo XIX y XX.

Andrea Muñoz Ortega

RESÚMENES/ABSTRACTS

Rolando Álvarez: “Antonio Cornejo Polar, Luis Montero y Efraín Miranda: tres voces para una poética de la heterogeneidad”.

Los años 2010 y 2011 registran acontecimientos de una importancia capital para la vida cultural del Perú: la restauración de la obra poética *Los funerales de Atabualpa* del pintor Luis Montero, la celebración del centenario del natalicio de José María Arguedas y la edición del libro colectivo *¡Soi Indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. Dichos acontecimientos enmarcan la presencia del indígena y el choque cultural de que fue objeto durante la Conquista. Siguiendo las ideas expuestas por Antonio Cornejo Polar y el concepto de “multiplicidad heterogénea”, se explora el valor y significado de las obras de Montero y Miranda: en ambas, se cede la voz a quien puede enunciarse en un “sistema” que le es propio, en un sistema históricamente simbólico y que revela, a su vez, su identidad heterogénea.

The years 2010 and 2011 dated important facts to the cultural life of Peru: the restoration of the pictorial paint *Los funerales de Atabualpa*, by Luis Montero, the centenary celebration of José María Argueda’s birth and the collective book edition of *!Soi indio! Estudios sobre la poesía de Efraín Miranda*. This facts involve the indian presens and the cultural crush they where subjects during the Reconquist. Following the expressed ideas by Antonio Cornejo Polar and the concepts “heterogeneous multiplicity”, the author explores the meaning and the value Miranda’s and Montero’s art pieces, because in both, the voice belongs to the persons whom effective and affectability can enounce or, better say, enounce himself in his own “system”, in a symbolical and historical system that reveals, at the same time, his heterogeneous identity.

Alicia Pastrana Ángeles: “Borges o la memoria apasionada. Una lectura del “Tema del traidor y del héroe””

Barthes y Borges proponen un método analítico de lectura que sea capaz de multiplicar y diversificar la interpretación de un texto. Bajo esta premisa, se analiza el “Tema del traidor y del héroe”, el cual ofrece al lector un

mapa de navegación por el texto, que devela cómo la estructura replica, a través de sus bifurcados y laberínticos caminos, lo que el relato cuenta. El discurso se sustenta en dos líneas paralelas: a) la Historia y su interpretación como una repetición cíclica y predeterminada de sucesos a lo largo del tiempo; y b) la tradición literaria, que deja su huella indeleble en el canon de una civilización. Todos los personajes viven la Historia y la literatura como traidores y héroes: por un lado, fieles a la verdad y al hombre histórico; por otro, su traición.

Barthes and Borges propose a read analytic method able to multiply and diversify a text interpretation. Behind this idea, it is analyzed “Tema del traidor y del héroe”; it offers to the reader a navigation map by the text, who shows how the structure replies, throw its labyrinthine roads, what the story means. The speech is supported by two lines: a) the History and its interpretation as a cyclical and predetermined repetition of facts in the time; and b) the literary bitrate, who imprint its mark in the civilization canon. Each character lives the History and the literature as heroes or treacherous: by a side, loyal to the truth and to the historical man; by the other, to his bitrate.

Araceli Sulemi Bermúdez Callejas. “Nieve solícita: la relación intertextual entre ‘Nieve’ de Tedi López Mills y ‘Cubre de nieve solícita figura’ de José Lezama Lima”

El infierno y la nieve, aparentes opuestos, en esencia no lo son tanto para Tedi López Mills y José Lezama Lima, pues ambos piensan que infierno y nieve son sólo imágenes de aquello que, aunque aún no se ha visto, se tiene una idea, que se nombra y se repite. Así, el término “intertextualidad” puede ser aplicado al poema “Nieve” de López Mills y a “Cubre de nieve solícita mirada” de Lezama Lima, ya que exploran la idea de lo ignoto como más revelador que lo conocido, pues la representación de lo que no se conoce lleva a enumerar esas otras imágenes de lo que no se ha visto, pero de lo que se tiene certeza. Para ninguno de los autores la claridad es apremiante.

The hell and the snow, apparently opposites, they aren't so mucho to Tedi López Mills and José Lezama Lima, because they both think that hell and snow are images, however they never have seen them, they have an idea of them. So, the concept "intertextuality" can be applied to the poem "Nieve", by Tedi López Mills, and to "Cubre de nieve solícita mirada", by José Lezama Lima, because they explore the idea of the unknown things as more reveling than the known things, therefore the representation of known things is able to enounce of never seen images, but they have a certain of its existence. To neither of both is the clarity important.

María Francisca Ugarte Undurraga: "Representaciones del trabajo doméstico en la literatura latinoamericana: colonialismo y empoderamiento"

El personaje de la empleada doméstica es una constante en la literatura latinoamericana. Este trabajo aborda esa figura, pero desde otra perspectiva: el empoderamiento de las empleadas domésticas sobre sus patrones. Para ejemplificar el desarrollo de estas relaciones de poder, así como la crisis y ruptura que sufren, se analizan las relaciones entre siervos y patrones en tres novelas: *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique, *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel y *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. De una a otra novela, se explica, de manera gradual, ese cuestionamiento y empoderamiento, que invierte las jerarquías tradicionales y muestra a empleadas domésticas poderosas, que usan ese poder en contra de sus patrones, logrando, en algunos casos, su completa desaparición.

The domestic employee character is constant in the latinoamerican literatura. This paper explores that figure, but since another perspective: the empowerment of the domestic employees above their masters. To exemplify the development of this power relationships, as well as the crisis and brake up that happen to it, the relationships between serfs and masters are analyzed in three novels: *Un mundo para Julius*, by Alfredo Bryce Echenique, *Como agua para chocolate*, by Laura Esquivel and *El oscuro pájaro de la noche*, by José Donoso. Throw each novel, it is explained, gradually, the employees empowerment, because it inverts the traditional hierarchies

and shows powerful domestic employees, that use their power against their masters, been able to disappear them in some cases.

*Elissa Rashkin y Norma Esther García Meza: “Poder y resistencia en *Los recuerdos del porvenir*”*

Partiendo de las observaciones que Jean Franco hiciera sobre *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, acerca de la exclusión de las mujeres de la narrativa mexicana, en este artículo las autoras explican e interpretan los espacios donde las relaciones de poder funcionan de manera algo diferente, subvirtiendo la dinámica de exclusión y opresión con sutileza y complejidad. Valiéndose del concepto *heterotopías*, de Michael Foucault, y del de putas honestas, de Martha Lamas, analizan el espacio del burdel y explican cómo se convierte en un “espacio otro”, pues invierte los valores sociales establecidos; con ello, las habitantes del burdel adquieren cierto grado de agencia y representatividad dentro de la novela.

Thinking on the observations that Jean Franco made about *Los recuerdos del porvenir*, by Elena Garro, in order to explain the women exclusion of the mexican narrative, in this article the authors explain and interpret the spaces where the power relationships work out in a different way, because it inverts the exclusion and oppressive dynamic with kind and complexity. Using the concept “heterotopy”, by Michael Foucault, and the “honest whores”, by Martha Lamas, the whorehouse space is analyzed and explained as a “space-other”, because it inverts the establish social values; with it, its habitants get a representatively degree inside the novel.

*Susana Ynés González Sawczyk: “La experiencia muda de la infancia en *Memoria por correspondencia* de Emma Reyes”*

En 2012, se publica *Memoria por correspondencia*, de Emma Reyes. Está conformado por veintitrés cartas escritas entre 1969 y 1997. Son textos breves, que, más allá de cierta confesión afectiva, con los caracteres de los relatos

de la infancia, que, como cifra de una génesis dolorosa, nos invitan a sumergirnos en los procedimientos de la mediación del lenguaje, en el padecer en la palabra ante el intento de asir y dar cuenta de la aflicción. Además, abre una reflexión sobre la construcción del yo narrativo que emerge, desplazado en el tiempo y por la escritura, para dislocarse y pasar de sujeto de la enunciación a testigo, que entrecorta su monólogo interior e interpela a su escucha y a sí misma.

In 2012, *Memoria por correspondencia*, by Emma Reyes, is published. It is conform by twenty-three letters, written between 1969 and 1997. They are short texts that, passing the affective confession and the childhood stories, as a painful start, let us see the linguistic mechanisms, and throw the word pain and the chance to show the sorrow. Although, it let us make a reflection about the “self-narrative” construction that appears, when the time is displaced by the writing, to dislocate itself and let subject transform into witness, who break up its interior monologue and talks and listens to herself.

Wilton Barroso Filho: “Lectores y escritores: un estudio sobre las relaciones intelectuales entre Carlos Fuentes y Milan Kundera”

El fatídico año de 1968, durante la ceremonia de entrega del premio anual de escritor checo del año, es el punto de reunión que vería nacer un diálogo y una estrecha amistad entre el entonces ganador del premio, Milan Kundera, y el escritor mexicano Carlos Fuentes. Bajo este contexto, surgen dos reflexiones primordiales: por un lado, México y Praga presentan aspectos culturales, históricos y lingüísticos propios; por otro, existen entre ellos similitudes cuando se piensa en la situación histórica global. Así, surge entre los escritores un debate acerca del romance, que no sólo se centra en la literatura, sino que abarca, también, un contexto social colapsado.

The fateful year or 1968, during the dedication ceremony to the best Czech writer, was the reunion place to see born the relationship between the winner by that time, Milan Kundera, and the Mexican writer Carlos Fuentes.

In this context, appears two important reflections: in one side, Mexico and Prague present their own cultural, historical and linguistic aspects; in the other side, between them both exist similar issues when we think about the historical and global situation. So that, appear between the writers a debate around the romance, not only as a literature, although as a social context.

Jorge Luis Herrera: “‘Óscar’ de Amparo Dávila: el caprichoso dios del patriarca”

La presencia de “bestias” y locos es frecuente en la cuentística de Amparo Dávila, como bien se advierte en “Óscar”, cuya historia está centrada en un ente extraño, violento y de identidad imprecisa, que vive encerrado en una casa dominada por un patriarca conservador y moralista, capaz de dominarlo todo, excepto el poder de los instintos, el caos y el sueño, mismo que habrá de destruirlo a él, a su sistema de gobierno y a la familia.

The presence of “beasts” and crazy characters is frequent in Amparo Davila’s short stories, this is shown in “Óscar”, where the story is centered on a strange, violent and and imprecisly identified entity that lives imprisoned in a house dominated by a conservative patriarchal moralist, capable of dominating everything, except the power of instincts, chaos and sleep, which will destroy him, his governing sistem and the family.

Carlos Roger Castillo Novelo: “El erotismo de la libertad en ‘Rito’ de Juan García Ponce”

El cuento “Rito”, de Juan García Ponce, gira en torno a la práctica sexual de un joven matrimonio, en el cual Arturo mira cómo su mujer, Liliana, seduce y se entrega a un tercero o invitado, en una ceremonia de baile y alcohol, transgrediendo con ello los límites y valores establecidos por una educación católica ortodoxa. Aquí, los actos performativos de la religión son sustituidos por los ritos de la seducción y el erotismo. Así, el autor

de este artículo explica cómo todos los elementos de una ceremonia litúrgica son suplantados y alterados por los nuevos oficiantes para obtener una existencia como sujetos, al mismo tiempo que desaparecen.

The tale “Rito”, by Juan García Ponce, talks about a young married couple’s sexual practice, in which Arturo watches how his wife, Liliana, seduces and has sex with a third or guest man, into a ceremony full of alcohol and dance, so the boundaries and establish values are violated. Here, the religion performative acts are replaced by the seduction and erotic rites. The author of this article explains how to obtain an existence as a subject, at the same time, they disappear.

Sara Rivera López: “Apuntes para la construcción de una retórica pornográfica en *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce”

A partir de *Crónica de la intervención*, de Juan García Ponce, se explica la concepción de lo erótico y lo pornográfico desde tres aristas: *el erotismo como sinónimo de perversión*, *el erotismo como subversión del canon sexual de la época* y *el erotismo como intertextualidad*. Estas tres retóricas, de corte pornográfico, parten de una tradición literaria que opera en el nivel del fondo y de la forma, es decir, en lo que, en términos de la retórica clásica, llamamos figuras literarias de carácter religioso, en las que la paradoja y la antítesis brotan como parte del juego conceptual. Así, estos paradigmas posibilitan una lectura de la obra con referencias a otras obras literarias, de carácter prohibitivo o de transformación de la visión que la sociedad tiene de la sexualidad femenina.

In *Crónica de la intervención*, by Juan García Ponce, it is explained the conception or the erotic and pornography since three points: the eroticism as perversion synonym, the eroticism as sexual canon subversion of the time and eroticism as intertextuality. This three rhetorical ways, are the departure of the literary tradition that is develop in a deep level; it means that, in classical rhetoric terms, we call them literary figures related with religion, in which several terms are part of the conceptual game. So, with these concepts we are

able to relate it with another, which are forbidden or can transform the society view of the female sexuality.

Julio Romano: “Europa tropical: configuración de la ciudad europea en la narrativa de Sergio Pitol y Chico Buarque”

Sergio Pitol y Chico Buarque, en gran parte de su narrativa, ubican a sus personajes en ciudades europeas. Partiendo del análisis de la novela *Budapest*, de Chico Buarque, y de los cuentos “Nocturno de Bujara”, “Una mano en la nuca”, “El regreso” y “Hacia Varsovia”, de Sergio Pitol, se exploran las vivencias y enfrentamientos ante una cultura que, como premisa, les es ajena a los personajes y que varía en función misma de su carácter y su pasado. ¿Cómo perciben y se enfrentan las culturas americanas a las europeas? ¿Cómo las aceptan o rechazan? ¿Cómo se desenvuelve el latinoamericano en un contexto que le es, si no total, al menos parcialmente ajeno? Estas son algunas de las preguntas que se pretende responder en este trabajo.

Sergio Pitol and Chico Buarque, in a big part of their narrative, locate their characters in European cities. Analyzing the novel *Budapest*, by Chico Buarque, and the tales “Nocturno de Bujara”, “Una mano en la nuca”, “El regreso” and “Hacia Varsovia”, by Sergio Pitol, the author explores the cultural facing between the characters and their new reality. How do the characters perceives and face the European cultures? How do they accept or refuse it? How do the Latin-American develop himself in a foreign context? These are some of the questions this article tries to solve.

Erivelto da Rocha Carvalho: “Una relectura brasileña de Cervantes: *Dom Quixote em cordel* de J. Borges”

En 2005, fue editado en tierras brasileñas *Dom Quixote em cordel* –adaptado da obra de Miguel de Cervantes, de J. Borges, con ilustraciones a cargo de Jô Oliveira.

Lo que resalta en esta obra es el sincretismo entre dos imaginarios que se dan las manos y que tienen un fondo común, señalado a través de un evidente espejismo. En su relectura de Cervantes, más que adaptación, *cordelista* e ilustrador se acercan al universo quijotesco con el intento de prolongarlo en los personajes hasta entonces desconocidos o, para decir de otra forma, *por mares nunca antes navegados*. Es a través del sueño que Don Quijote y Sancho conquistan el *sertão* nordestino, a pesar de la derrota de Don Quijote ante el rey del *cangaço*.

In 2005, was edited *Dom Quixote em cordel – adaptado da obra de Miguel de Cervantes*, by J. Borges, illustrated by Jô Oliveira. In this text the most important thing is the sincretism between two imaginaries with a common base, pointed throw a reflected image. In their Cervante's interpretation, illustrator and *cordelista* try to prolong Quijote's universe in unknown characters or, in other words, by unavigated seas. It is throw Don Quijote's and Sancho's dream that the new characters conquered the *sertão*, inspite of the Don Quijote's defeat against the *cangaço* king.

Claudia Young: “¿Julia y Paula, *cougars*? Análisis de dos personajes en *La tía Julia y el escritor* de Mario Vargas Llosa y *Fruta verde* de Enrique Serna”

El término *cougar* es acuñado en los ochenta para referirse a las mujeres solteras mayores interesadas en salir con jovencitos. Una vez definido este concepto, el propósito principal de este trabajo es establecer en qué sentido las protagonistas de *La tía Julia y el escritor*, de Mario Vargas Llosa, y *Fruta verde*, de Enrique Serna, podrían considerarse *cougars*. El rango que existe entre los años de Paula y Julia y los de sus respectivos pretendientes es suficientemente amplio para que a ambas se les pueda considerar *cougars*, además de que, en ambos casos, se trata de mujeres divorciadas, atractivas y dispuestas a la práctica sexual y erótica.

The *cougar* concept refers to single and old women interest going out with younger men. Taking this concept as reference, the principal purpose of this paper is to establish if the main characters of *La tía Julia y el escritor*, by

Mario Vargas Llosa, and *Fruta verde*, by Enrique Serna, can be considered as *cougars*. Paula and Julia can be considered as *cougar* because they both are divorced, attractive and are available to an erotic and sexual practice, although, they are older than their lovers.

Conrado J. Arranz: “El hotel como espacio literario en ‘Fin de milenio’, de Luisa Valenzuela, y ‘Las puertas indebidas’, de Fabio Morábito”

“Fin de milenio”, de la escritora argentina Luisa Valenzuela y “Las puertas indebidas”, del escritor mexicano Fabio Morábito, tienen en común que se desarrollan, en parte o en su totalidad, dentro de una habitación de hotel. En ambos casos, puede afirmarse que el hotel se conforma como un espacio literario en el cual se puede analizar la influencia en el comportamiento o en el discurso de los personajes. A su vez, la conformación del espacio literario y las correspondencias estéticas que aquí exponemos toman cuerpo en un poemario de Coral Bracho, precisamente llamado así: *Cuarto de hotel*. El discurso que se configura en los tres textos está determinado por el espacio literario que recrea, y determina también, a los sujetos que lo habitan. “Fin de milenio”, by Luisa Valenzuela, and “Las puertas indebidas”, by Fabio Morábito, have in common that the spaces in which are developed is a hotel room. In both cases, the hotel room as a literary space can be analyzed related with the character’s behavior and their speech. At the same time, this literary space is related with *Cuarto de hotel*, by Coral Bracho. The configured speech in the three texts is determined by the hotel room as literary space, and it determines to the subject into it.

Marina Martínez Andrade: “José Emilio Pacheco y la poética del coloquialismo”

Con la publicación de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, José Emilio Pacheco se integra a los poetas hispanoamericanos que cultivaron el coloquialismo. Esta vertiente poética consiste en el uso de un tono conversacional, próximo a la cotidianidad de la palabra hablada, al igual que el tratamiento de temas personales y del diario suceder, pertenecientes en ocasiones al ámbito de lo habitualmente considerado como extrapoético, pero trabajados

artísticamente. Con el coloquialismo, entran en la poesía de Pacheco un decir directo y hablado cercano al habla de sus lectores, el tratamiento de temas cotidianos y experiencias del hombre común, pero trascendiéndolos, como si fueran únicos e irrepetibles.

With *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, José Emilio Pacheco is integrated to the hispanoamerican poets that cultivated the colloquialism. This poetical kind consists in the use of a conversational tone, near to the daily talking, about personal and periodical facts, but treated artistically. With colloquialism, a directly speech near to the readers, is integrated to Pacheco's poetry, but it is used as a unique topic.

Ingela Johansson: “La mirada masculina de Isabel Allende: prostitución y maternidad en *La isla bajo el mar*”

La isla bajo el mar contiene varias mujeres “fuertes”, características de la obra de Isabel Allende y, según algunos críticos, prueba de un presunto feminismo. No obstante, a pesar de presentar a varios personajes femeninos aparentemente autodeterminantes, el relato está marcado por ciertas incoherencias en la representación de ellos. El objetivo del presente estudio es analizar en qué consisten estas incoherencias, las cuales dejan al lector con la sensación de que, en la novela, hay un elemento contrariando el empoderamiento femenino, que imposibilita una ampliación constructiva del concepto de la feminidad.

La isla bajo el mar contains many “strong” women, typical in Isabel Allende's literature, and said by the critics, proof of a suppose feminism. Despite the female characters, apparently autodetermined, the story is pointed by some incoherent aspects in their representation. The principal point in this paper is to analyze these incoherent aspects, because they are confuse, given that there is an element against the feminine empowerment, and makes impossible the feminine concept.

Esther Hernández Palacios: “Pérdida, familia y memoria en *El paisaje era la*

casa y Jinete en contra”

Marianne Toussaint y Elva Macías, en *El paisaje era la casa* y *Jinete en contra*, respectivamente, crean sendos breves poemarios de tono y tema autobiográfico. Ambas buscan reconstruir su infancia y su familia a partir de la muerte de uno de sus miembros. Los breves poemarios concentran, en su concisión, la memoria de la infancia y el dolor de la pérdida. *Jinete en contra* está escrito a partir de la necesidad de procesar la muerte; *El paisaje era la casa* participa de la misma necesidad de regresar a la infancia y a la familia. La muerte de la hermana mayor, en el primero, y la del padre, en el segundo, permite la escritura autobiográfica para alcanzar la reconstrucción de la memoria, acción imprescindible para continuar en el presente.

Marianne Toussaint and Elvira Macía, in *El paisaje era la casa* and *Jinete en contra*, respectively, create short poems with autobiographic tone and topic. They both try to look back to their childhood and their family through one of a member's death. The two books look to the childhood memory and the lost pain. *Jinete en contra* is written in the need to understand death; *El paisaje era la casa* needs to go back to the childhood and to the family. The older sister's death, in the first one, and the father's, in the second one, let the autobiographic writing reach the memory, it lets continue with the present.

Publio Octavio Romero: “*Fruta verde: el arte de la seducción*”

Fruta verde, de Enrique Serna, sustenta su eficacia estética en tres aspectos que entran en el juego de su composición: la elección de un canon novelístico prestigiado: el *bildungsroman*, la elaborada caracterización de los personajes y la variedad de otros discursos narrativos que enriquecen la dimensión semántica de la trama, algunos de ellos provenientes tanto de la alta cultura como de la cultura popular. *Fruta verde* es un texto polifónico que cuenta, bajo el andamiaje del *bildungsroman*, el proceso de seducción del que es objeto el joven y apuesto Germán, a cargo de Mauro, dramaturgo homosexual, cínico y promiscuo. Cáustico, demoledor, pero divertido, el texto *Fruta verde* es una novela contemporánea que abandona

los paradigmas de la modernidad.

Fruta verde, by Enrique Serna, supports its esthetic efficiency in three aspects: a novelistic canon choice: the *bildungsroman*, the well done making of the characters and the multiplicity of narrative speeches. These three elements make a better semantic dimension, because some of them belong to the classical culture and others to the popular culture. *Fruta verde* is a polyphonic text that, using *bildungsroman*, shows how the handsome and young German is seduced by Mauro, homosexual, cynical and promiscuous playwright. Cutting, destructive but fun, *Fruta verde* is a contemporary novel that leaves the modernity paradigms.

Norma Angélica Cuevas Velasco: “*Fruta verde* de Enrique Serna: ni autobiografía ni autoficción”

En este artículo, el propósito que se persigue es muy sencillo: marcar un distanciamiento con las lecturas que han afirmado que *Fruta verde*, de Enrique Serna, es una novela autobiográfica. No hay tal intención en el texto; más bien se trata de transgredir el elemento autobiográfico, dándole predominio a la ficción, sin que por ello debamos ubicarla como texto autoficcional. Al parecer, la apuesta de Serna va por la vía del simulacro, que complejiza no sólo el nombre de autor por medio de su ausencia, de su no aparición como tal, sino que, aludiendo constantemente al universo del autor, construye una figuración estrictamente poética del autor, liberándose del compromiso de nombrarlo como a sí mismo.

The propose this article follows is very simple: make a distance with the opinions that point that *Fruta verde*, by Enrique Serna, as an autobiographic novel. That is not the novel intention; it tries to pass throw theses elements, making the fiction the most important, without consider it as an autofictional text. Serna's bet goes to simulation way, it makes complex the author's name throw his absence, his non-appear as himself, and is constantly making references to the real author's universe to build an author's poetical

figure; with this is free to name him as himself.

María Esther Castillo García: “Representaciones del vivir infausto en la novelística de Jordi Soler y Álvaro Enrigue”

En el ámbito literario, se muestra estéticamente que el pesar, la amargura o la adversidad configuran nuestra humanidad; en ocasiones, es una condición necesaria. La angustia, transcrita como el “vivir infausto”, relaciona de manera específica las novelas *La última hora del último día*, de Jordi Soler, y *Vidas perpendiculares*, de Álvaro Enrigue. Aquí, la expresión literaria del “vivir infausto” se califica como estética de las tensiones, en donde la presencia de la represión, de lo abyecto y la crueldad como tópicos literarios es un legado signado por la “escritura del mal”. Las imágenes discursivas que presentan Soler y Enrigue en sus novelas son formas de expresar lo reprimido, que se enaltece como punto nodal del mal/malestar que continúa sobresaliendo en las escrituras actuales, pues vuelven a generarse en la muerte o el dolor.

The literature shows esthetically that the pain, the sorrow or the adversity configures our humanity; in some cases, it is even necessary. The anxiety, translate as “fateful life”, relate the novels *La última hora del ultimo día*, by Jordi Soler, and *Vidas perpendiculares*, by Álvaro Enrigue. Here, the literature expression “fateful life” means tension aesthetics, where the presents of the repression, the abject and the cruelty are literary topics signed by “the evil writing”. The discourse images presented by Soler and Enrigue in their novels express the repressed, and it is important because the actual writings are generated in the pain and death.

Tarik Torres Mojica: “‘Demonia’, de Bernardo Esquinca, y el cuento mexicano de horror”

Demonia, la más reciente publicación de Bernardo Esquinca, contiene una serie de textos que exploran la oscuridad humana a través de personajes

comunes, colocados en situaciones límite, y que, para resolverse, necesitan de un lector activo. El presente artículo aborda el cuento homónimo y se analiza tanto desde la teoría del cuento como semánticamente, con el fin de evaluar algunos de sus alcances y limitantes. Bernardo Esquinca explora el género del horror, procurando ir a su núcleo: la construcción de ambientes sórdidos y el desarrollo de situaciones límite donde los personajes se descomponen psíquicamente. En este cuento, se representa la maldad, el caos y el vacío, demandando un lector que recurra a la *retórica de la lectura* y a la *estética de la lectura*.

Demonia, Bernardo Esquinca's most recent publication, contains several texts that explore the human darkness through common characters, located in hard situations, that's why need an active reader to be solve. This article analyze the homonym tale, semantic and theoretically, to evaluate its elements. Bernardo Esquinca explores the horror genre, trying to reach its center: the construction of dark spaces and the development of hard situations where the characters get mad. In this tale, the evil, the chaos and the emptiness are represented, and demand the reading rhetorical and the reading aesthetic from the reader.

Asmara Gay: "Las teorías del cuento y sus contradicciones"

Las teorías del cuento procedentes de los mismos escritores, desde que Poe iniciara el cuento contemporáneo, han ganado popularidad. Estas teorías son las que han permitido el enriquecimiento de un género que no puede constreñirse a una definición, pues las definiciones que se han intentado establecer han dejado fuera cuentos exquisitos o, para decirlo de otro modo, para cada definición del cuento hay un cuento que responde con la negación de dicha definición. Bajo este precepto, se discuten y comparan las teorías propuestas por Poe, Chéjov, Quiroga y Hemingway, haciendo hincapié en su raíz común: la *Poética* de Aristóteles.

The tales theories from the own writers, since Poe's theory about contemporary tale, had won popularity. These theories had let the enrichment of a genre can't be simply define, because the most of those definitions have let out several important tales. Because of this, the author discusses and compares

Poe's, Chéjov's, Quiroga's and Hemingway's theories, showing their common base: Aristotle's *Poetic*.