

Palabra

Postergada

Olimpia Guevara Hernández
(Coordinadora)

Ensayos de literatura hispanoamericana
contemporánea



Universidad Autónoma de Tlaxcala

Palabra Postergada.

Ensayos de literatura hispanoamericana
contemporánea

Palabra Postergada.

Ensayos de literatura hispanoamericana contemporánea.

© Universidad Autónoma de Tlaxcala
Calle del Bosque s/n
Col. Centro.
C.P. 90000
Tlaxcala, Tlax., México.

Primera edición: 3 de febrero de 2017

ISBN: 978-607-8432-84-4

Cuidado de la edición:
Ma. A. Olimpia Guevara Hernández

Diseño editorial y de portada:
Lorena Pérez Sánchez

Derechos exclusivos de edición para todos los países de habla hispana.
Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita de los editores.

Hecho en México.

DIRECTORIO

Mtro. Rubén Reyes Córdoba
Rector

Dr. Luis Armando González Placencia
Secretario Académico

Mtra. María Samantha Viñas Landa
Secretaria de Investigación Científica y Posgrado

Lic. Edilberto Sánchez Delgadillo
Secretario de Extensión Universitaria y Difusión Cultural

Mtro. Efraín Ortiz Linares
Secretario Administrativo

M.C. José Antonio Joaquín Durante Murillo
Secretario Técnico

Dr. Ernesto Meza Sierra
Secretario de Autorrealización

Mtro. Hugo Pérez Olivares
Coordinador de la División de Ciencias y Humanidades

Lic. Teodolinda Ramírez Cano
Directora de la Facultad de Filosofía y Letras

Índice

Presentación	1
<i>Alberto Aguilar Carmona</i>	
Poesía	
Configuración del destinatario en <i>Trilce</i> : Una instancia del diálogo vallejeano	3
<i>David Miralles Ovando</i>	
Historiar y ficcionar: Entramado poético en <i>Nadie me verá llorar</i> de Cristina Rivera Garza	15
<i>Ester Bautista y Mariana Perusquía</i>	
Muerta inmortal: Ausencia y presencia de la madre en <i>Trilce</i>	25
<i>Marina Martínez Andrade</i>	
El otro César Vallejo.....	45
<i>María Cecilia Saenz-Roby</i>	
Cuento	
Espejos encontrados: Mauricio Montiel Figueiras y “Lo más oscuro del espejo”. ..	58
<i>Marisol Nava Hernández</i>	
Cómo contar una historia de amor fantástica a finales del siglo XX. La propuesta narrativa de Óscar de la Borbolla	78
<i>Gerardo Farías Rangel</i>	
Novela	
Margo Glantz: el cuerpo descifrado en la escritura	91
<i>Aída Nadi Gambetta Chuk</i>	
La tradición oral en <i>Ceremonial</i> de Jesús Morales Bermúdez	106
<i>Micaela Morales López</i>	
Narrativa de los 90: El desencanto de las utopías políticas en algunas novelas de temática histórica	123

Cecilia López Badano

La corrosiva crisis de la autoría o *La muerte de un instalador* de Álvaro Enrígue 144
María Esther Castillo García

Voces del fin del mundo: los narradores en *Memoria de los días* de Pedro Ángel Palou 159
Cristina Mondragón

Narrativa de los 90: El apocalíptico mundo queer 178
Carmen Ancira Zamudio, Adriana Jaimes Alonso, Luz Alejandra Guerrero Funes, Tanhía Mota Sánchez

"Cuánto sufren las mujeres hermosas y qué fácilmente se pierden". Análisis de las voces narrativas de *Señorita México* de Enrique Serna 197
Jorge A. Muñoz Figueroa

La luna siempre será un amor difícil: Una propuesta paranoica (lúdica y estética) de semiosis literaria 215
Araceli Rodríguez López

Novela colombiana en los años noventa: una re-escritura de la novela de la violencia 231
Samanda Espitia

Teatro

Los 90: Por la desilusión y el desencanto de la Revolución seguirá hablando la dramaturgia 247
Olimpia Guevara Hernández

De lectores profesionales y aventuras finiseculares

Alberto Aguilar

Siempre, cuando me entregan la lectura que preciso cumplir, de alguna forma, enlazo mi relación con las librerías. Es un ritual complicado, baste decir lo siguiente: los títulos, abundantes en las mesas de novedades, se vuelven apetitosos, como una amante que no envejece. Así lo puede comprobar el lector, tan sólo al leer el índice de este libro, pues no sabrá por cuál ensayo comenzar, porque será igual a contar una historia de amor fantástica a finales del siglo XX.

El modo de selección será laborioso: alguien que dé una ojeada al interior de las páginas de este libro advertirá “el cuerpo descifrado en la escritura”. En efecto, leo con interés las voces del fin del mundo para ascender el muro de egoísmo que nos divide, traspasarlo y encontrar en sus páginas las circunstancias de la corrosiva crisis de la autoría.

Es cierto, la rutina y una sarta de situaciones nos pueden complicar el tiempo que le dedicamos a la lectura, pero la luna siempre será un amor difícil y no por eso dejamos de mirarla. Cuando todos mis vecinos duermen, yo leo. Y leo porque es mi responsabilidad hacerlo, a pesar del desencanto de las utopías políticas en algunas novelas de temática histórica.

Hoy, los invito a participar de estos estudios literarios: Será una instancia del diálogo, una configuración del destinatario. Aunque la tradición oral aventaje a la escritura, ésta no será una muerte inmortal, ausencia y presencia. No, no lo será. En la década de 1990, ese apocalíptico mundo de la democracia en crisis nos dejó sin lectores, sin nuevas librerías y con escasas editoriales. Quienes todavía éramos jóvenes, pudimos historiar y ficcionar con ello. Nos gustaba hacerlo, nos gustaba editar porque era un entramado poético descubrir al otro César Vallejo o a la novela colombiana y su reescritura de la novela de la violencia.

Son los noventa en la literatura y me invade una melancolía indecible. La nostalgia. ¿De qué? De los calendarios de Gloria Trevi. Cuánto sufren las mujeres hermosas y qué fácilmente se pierden... Por la desilusión y el desencanto seguirá hablando la dramaturgia.

Abreviemos. He cerrado el libro con sigilo. Y ahora agradezco a los estudiosos, a los investigadores.

En poesía a David Miralles Ovando, Ester Bautista, Mariana Perusquía, Marina Martínez Andrade, María Cecilia Sáenz-Roby. En cuento a Marisol Nava Hernández, Gerardo Farías Rangel. En novela a Micaela Morales López, Aída Nadi Gambetta Chuk, Cecilia López Badano, María Esther Castillo García, Cristina Mondragón, Tanhía Mota Sánchez, Jorge Muñoz Figueroa, Araceli Rodríguez López, Samanta Espitia y en teatro a Olimpia Guevara Hernández.

He agradecido a los autores, ahora corresponde mi agradecimiento a las autoridades que afianzaron y editaron este proyecto literario para que sea una realidad en nuestras manos, en nuestro conocimiento y en nuestros argumentos.

Sólo me falta decir que estos 16 textos de crítica diversa y divergente van más allá del mero material que conforma el texto examinado. Es decir, la literatura ondea nuestro espíritu para significar la vida, para mostrar nuestros conceptos culturales, nuestra historia e identidad. Y el crítico, sin ser profético, los fundamenta y los pone a prueba.

2

Alberto Aguilar.

Configuración del Destinatario en *Trilce*: Una Instancia del Diálogo Vallejeano

David Miralles Ovando

Introducción

La crítica vallejeana siempre ha coincidido plenamente en un punto: el carácter ilegible de *Trilce*. Esta coincidencia, más allá de su aspecto injusto, resulta interesante porque parece revelar aquello que bien pudiera tomarse como el producto de una falla, como una fisura infranqueable entre un texto y su consumo. Uno tiene, entonces, derecho a preguntarse: ¿qué es lo que falla en este sutil comercio entre la obra y su lectura? O dicho de otra forma, ¿contra qué atentan los textos de *Trilce* sometidos al proceso de lectura? Y uno puede también ensayar algunas respuestas. Por una parte, se diría que estos textos, más que cualquier otro, excitan la inteligencia de los lectores. En la medida que ellos no se someten mansamente a los protocolos usuales de lectura propiciando el recalentamiento de dicho proceso con la consiguiente, y a veces penosa, elaboración de una interpretación. De acuerdo con esta característica se inscriben tácitamente en el rubro, ya antiguo, de los textos de ingenio o herméticos, minusvaloración de la que adolecen pacientemente. Por otra parte, no puede dejar de subrayarse que estos mismos textos excitan la emotividad, la sensibilidad y aun la sensiblería de sus lectores. Doble juego en el que se debaten tanto los críticos como los lectores comunes. La desbocada polisemia, que a menudo se sorprende en la espesura de estos textos, impide, por un lado, el deseo de síntesis, propio de toda apropiación lectora, por el otro, se encuentra alimentando casi siempre el *pathos*, la emocionalidad y lo sensible. Hay pues, un impacto doble en los desventurados lectores de Vallejo. ¿Cuál es el signo de éste oxímoron textual? La respuesta ha llenado ya muchas páginas, probablemente demasiadas.

Mi propósito en el presente trabajo no se dirige ciertamente a elaborar un "texto latente" en palabras de Julio Ortega, ni siquiera un fragmento de él. Y aunque mi propósito es de algún modo también hermenéutico, me gustaría contribuir en

aquel plano más material de "los signos y los sintagmas, de los versos y las estrofas" que tan ponderadamente aconseja el mismo Ortega. Quisiera sobre todo, examinar los textos de *Trilce* como meros mecanismos enunciativos, detenerme en la arquitectura dialógica de los mismos, echando mano de algunos conceptos más bien estructurales. Es oportuno examinar la configuración del destinatario en estos textos, pues parece ser una instancia que por su valor dialéctico permitiría, eventualmente, observar y aquilatar al propio sujeto enunciativo. Esto resulta especialmente interesante cuando se piensa que, es precisamente en esta instancia donde estos textos parecen anclar su referencialidad de manera más convencional. La problematicidad del acto enunciativo ha sido ya largamente estudiada en la poesía vallejeana, especialmente en lo que se refiere a la relación del lenguaje con sus referentes, y es esto justamente lo que ha dado origen a las diversas lecturas interpretativas de *Trilce*. En este sentido, pienso que puede resultar de interés observar aquello que, al estar, al mismo tiempo, dentro del lenguaje, ofrece una conexión certera con la realidad. Quiero decir que me propongo entrar al texto por aquellas partes que tocan más cercanamente lo real, por aquello que podríamos denominar sus puntos referenciales, en concreto, acceder al "tú" del diálogo, allí donde todavía hay diálogo.

Considerando lo anterior mi labor será más bien de carácter descriptivo. No obstante, creo que esta descripción permite plantear algunos puntos de gran interés para la lectura de *Trilce*. Mi hipótesis de trabajo, que ha quedado ya esbozada en las líneas anteriores, puede resumirse, más o menos, en los siguientes términos: la observación de la figura del destinatario en *Trilce* posibilita una vía de acceso a un estrato semántico, cuya contigüidad con los referentes permite pensar el lenguaje textual cuando todavía no ha modificado del todo su modo de vincularse con el mundo. En palabras más simples, ello significa que los textos que presentan explícitamente un destinatario son, precisamente, aquellos cuya estructura se acerca a la de un cierto tipo de poema más convencional. Por otro lado, esta observación del destinatario permite, colateralmente, sorprender al propio sujeto lírico en el instante en que es menos vacilante y más entero.

Definición del concepto de destinatario

Hasta aquí hemos hablado libremente de destinatario, por suponer que su valor semántico es moneda común. Se impone, sin embargo, una mayor precisión en su futuro manejo. Es dudoso que este concepto se encuentre acuñado en alguna teoría sobre el texto poético, por ello lo emplearemos aquí como una extrapolación del concepto de “narratario” perteneciente al corpus crítico elaborado por Gerald Prince en su famoso *Diccionario de Narratología*.

Para comodidad de este trabajo, citaremos a continuación el concepto tal como aparece definido en el *Diccionario de Términos Literarios* de Chris Baldick:

...narratee, the imagined person whom the narrator is assumed to be addressing in given narrative. The narratee is a notional figure within the ‘space’ of the text itself, and is thus not to be confused either with the real reader or with the implied reader (who is addressed by the implied author at a separate ‘level’). Narratees are often hard to identify clearly, since they are not usually described or characterized explicitly. In some works, though, they appear as minor characters, especially in a frame story (e. g. the wedding Guest in Coleridge’s “The rime of the Ancient Mariner”), and in some they even function as narrators as well: Lockwood, the narratee of Nelly’s embedded narratives in *Wuthering Heights*, is the narrator of the story as a whole. (Baldick, 2008)

5

Evidentemente, hacemos coincidir en todo las características del narratario, en relación con el destinatario, su homólogo en el texto poético. Es también éste un ente imaginario al que se dirige el discurso del hablante. Se encuentra, también, dentro del espacio textual y por ello no puede ser confundido con el lector implícito del texto, aun cuando, a veces, llegue a representar a alguna persona real. Ello por cuanto lo que se observa, fenomenológicamente, es el destinatario textual y no su contrapartida real.

Caracterización del destinatario en *Trilce*

Luego de una cuidadosa lectura de *Trilce*, he logrado determinar aquellos poemas que presentan un destinatario en los términos anteriormente definidos. A

continuación, he tratado de clasificar dichos destinatarios en categorías similares. He aquí el resultado de esta somera taxonomía:

1er. tipo de destinatarios: Entes filiales.

1. Los hermanos cuando pequeños (poema 3).
2. La madre (poemas 18, 23, 65).
3. La hermana (poema 52).

2do. tipo de destinatario: Ente amoroso.

4. La mujer/ la novia (referente: Otilia).
(Poemas 13, 15, 34, 46, 51, 71, 75).

3er. tipo de destinatarios: Entes espaciales.

5. Santiago de Chuco (poema 67).
6. El mar (poema 69).
7. Un salón (poema 72).

4to. tipo de destinatarios: Entes abstractos o imaginarios.

8. La Venus de Milo (poema 36).
9. Un lector ideal (poema 36).
10. Primera persona plural (poema 76).
11. Difuntos (poema 66).
12. El absurdo (poema 73).
13. El día (poema 60).
14. El tormento / el dolor (poema 54).
- 15 La esperanza (poema 19).

Estos 15 Destinatarios se reparten en un total de 22 textos. La mayoría quedan circunscritos al ámbito de un sólo poema, pero existen otros más recurrentes como la madre y la mujer que aparecen en varios de los textos. En su conjunto, representan casi un 30 % del total del libro. La conclusión más obvia sería que una tercera parte de *Trilce* se estructura como un diálogo virtual. Sin embargo, tratemos de profundizar un poco más esta constatación.

El siguiente análisis no persigue agotar cuantitativamente la clasificación que he propuesto, sino solamente caracterizar algunos de estos hablantes, aquellos que a mi juicio poseen mayor relieve y problematizan mejor la globalidad de la instancia textual.

En el tercer poema de *Trilce* encontramos ya el primer destinatario explícito. Lo constituyen tres niños: Aguedita, Nativa y Miguel, quienes se corresponden en un plano extra textual a los hermanos más cercanos del sujeto- autor. La presencia de estos niños, convocados en el texto por la fuerza apelativa del hablante, no puede obliterar el estatuto ficcional que posee este destinatario colectivo. Según Espejo (Espejo, 1965, p.112), este texto fue escrito por Vallejo en 1919, lo que implica que en el plano de la realidad las personas, referentes de este destinatario, son ya mayores. Es más, uno de ellos, Miguel, hace ya cuatro años que ha muerto. En el texto son, sin embargo, y para siempre, cuatro pequeños: el hablante y sus destinatarios. El presente del texto, el presente gramatical, es el pasado de la realidad. En el tiempo textual, el hablante y sus destinatarios son niños. En el presente extra-textual, el poeta se encuentra aparentemente preso y uno de sus hermanos ya no existe. No obstante, como se trata aquí de un texto literario, este presente gramatical nunca concordó con ningún presente real. Estos destinatarios no son pues, en definitiva, los hermanos reales del autor, sino aquellos dobles infantiles en el espacio subjetivo de aquella emoción que el texto crea y transparenta. Estos destinatarios funcionan en la arquitectura de este texto como una extensión del hablante. Representan un otro que reafirma dialécticamente esta conciencia imaginada, también infantil, puesto que el texto ha sido escrito desde la adultez. La función de este destinatario queda delineada en tanto recurso artístico. Se trata así, de un simulacro. El poema construye una escena cargada de patetismo. La reclusión y el desamparo de unos niños presentados a través de la conciencia de uno de ellos: el hablante. Hablante que no coincide entonces con el autor, sino hasta el final, donde parece sufrir una transformación y, acaso, una identificación plena con el adulto. Consecuentemente, del espacio de la reclusión, la casa paterna, ha devenido otro,

la cárcel. Y el tiempo, ese presente que el simulacro ocultaba, ha tomado una consistencia entera y real. El texto ha tocado casi la realidad.

Un segundo destinatario lo encontramos en los poemas 18, 23 y 65, pertenecientes, al igual que el anterior, a los llamados poemas del "ciclo de amor familiar". Esta destinataria aparece configurada como la madre del hablante. En el poema 23, por ejemplo, existen varias alusiones que restan fuerza connotativa a la totalidad del poema. Tales son los elementos biográficos de la persona del autor: la mención del hermano muerto y de sus hermanas. Esta madre, en tanto tú del diálogo textual, debe asociarse pues, forzosamente, con la madre real del autor. No obstante, por ello debemos descuidar su estatuto textual. Es decir, el tomarla como un elemento en el trabajo connotativo del texto y, con ello, como un nodo semántico privilegiado. En este sentido, su calidad de destinataria en un plano denotativo y, por tanto, en el plano de la mera referencialidad, se relativiza al considerar que se trata de la madre difunta. Ello retrotrae toda la energía apelativa del texto hacia sí mismo. La madre muerta, en tanto destinataria, es entonces, y por sobre todo, una instancia del texto. Este hecho, nos lleva a entender la dialéctica del hablante como una excavación en su propia subjetividad. Esta madre, en el pasado, ha nutrido al hablante hasta otorgarle su consistencia actual y es responsable de su más honda identidad. El alimento que le fue dado para nutrir sus emociones, su sentido de sí mismo, por esta madre que en tanto otra, es la fuente del mismo hablante.

Un tercer Destinatario inscrito también en el ámbito del amor familiar, lo encontramos en *Trilce* 52. Se trata aquí de una destinataria, la que se presenta como la hermana del Hablante/Autor. La apelación a esta destinataria se realiza en un presente textual que resulta problemático si queremos vincularlo con alguna instancia extra-textual. Presente desde el que se predica un futuro ya imposible; futuro clausurado en la medida que se constituye de un pasado biográfico visto desde la perspectiva autoral. El tiempo (extra-textual) de la escritura se oculta o se disfraza, en el tiempo (extra-textual) del pasado biográfico, constituyendo un presente ficcional. Recordemos que la data de este texto, según Espejo, es 1919.

Estos complejos recursos constituidos por juegos temporales textuales y extra-textuales, más allá de revelar los sofisticados procedimientos artísticos empleados por el poeta, funcionan como una exclusiva entre el ámbito de la realidad y la ficción poética. Por ello, no es posible leer estos textos exclusivamente desde una u otra perspectiva.

La remembranza del pasado se estructura aquí como un programa:

"Y nos levantaremos cuando se nos dé
la gana, aunque mamá toda claror
nos despierte con cantora
y linda cólera materna."

Este programa para el que no habrá jamás un tiempo, aparece así dislocando la lógica de un discurso cuya referencialidad parece tan obvia. Ello, precisamente, sitúa a su destinataria más allá de los lindes del tabú del incesto. En el tiempo imposible de este cronograma poético, ella yace plena de significación erótica, más allá de las articulaciones del tiempo real, como un objeto verbal paralelo a toda realidad. Y este hecho, contraviniendo la idea atribuida a Vallejo de que "el mundo está mal ordenado en el lenguaje", (idea horrorosamente ingenua), le otorga al lenguaje, precisamente, aquella densidad mundana que posee en cuanto órgano. Hay cosas que pueden ocurrir en el lenguaje, con el lenguaje y por el lenguaje, cuya transparencia mediadora es sólo un espejismo.

Otro de los destinatarios ampliamente privilegiados por el discurso trilceano es una mujer. La crítica indica a esta destinataria como Otilia, novia del poeta durante la época de escritura de los textos de *Trilce*. Esta destinataria aparece en siete poemas, siendo claramente, la más recurrente.

La observación de la dialéctica que el hablante establece con esta destinataria, permite establecer el curso de una pasión y nos enfrenta también a algo menos trivial, aquello que siendo texto es adyacente a la realidad. Realidad que, por otro lado, nunca puede ser sencillamente traducida, sino soslayada desde la propia realidad del texto. En otras palabras, lo que encontramos en estos textos

es, más que nada, una cierta configuración del deseo, aquello que se presenta como la femineidad y su dificultosa relación con el hablante.

Por otra parte, es interesante consignar que muchos de estos textos fueron escritos originalmente siguiendo las convenciones del soneto, forma canónica del poema amoroso en la tradición literaria occidental (pienso en Petrarca o Shakespeare, etc.), siendo reelaborados posteriormente, al ser incluidos en *Trilce*. Ello ha de tenerse en cuenta, sobre todo si se piensan estos textos en su compleja inserción en la literatura. En este caso, no se trata tanto de examinar fuentes, bastando sólo la constatación de su génesis en una forma de la tradición. En el caso de estos poemas amorosos trilceanos, es obvia la recurrencia apelativa a la amada, al modo canónico.

Sin embargo, aunque el carácter circunstancial de estos textos no puede ser olvidado, resulta interesante observar una forma de destinatario también convencional en el contexto de un libro signado por su carácter vanguardista. Esta destinataria surge entre el andamiaje verbal como una presencia femenina caracterizada por sus atributos de *ángel del hogar*.¹

"... Es el rincón
donde a tu lado, leí una noche,
entre tus tiernos puntos,
un cuento de Daudet..."
"Me he puesto a recordar los días
de verano idos, tu entrar y salir,
poca y harta y pálida por los cuartos".

10

Así también la femineidad de esta destinataria se halla caracterizada especialmente por su natural pasivo y sufriente, por su debilidad fingida. Ella parece jugar un juego erótico caracterizado por la simulación del desamparo, lo

¹ Para este concepto cito aquí los trabajos seminales de Nancy Armstrong, especialmente su *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Publicado por Oxford University Press, en 1987.

que ciertamente obedece a un canon del deseo o de aquello que cierta cultura ha definido como lo femenino.

"A mí que había tanto atisbado si de veras
llorabas,
ya que otras veces sólo te quedaste
en tus dulces pucheros,
a mí, que ni soñé que los creyeses,
me ganaron tus lágrimas."

Por contraste, el hablante se perfila como un ser masculino que, aunque está en el juego y sigue las reglas y se emociona entrando en el deseo, no parece tan comprometido. Sabe que es un juego y ello parece disolver su entrega en nada.

"Más ya lo sabes: todo fue mentira.
Y si sigues llorando, bueno, pues!
Otra vez ni he de verte cuando juegues."

Esto último parece reafirmarse en el último texto. En él se apela a esta destinataria. Aquí se aprecia el quiebre de su vínculo con suficiente claridad. Contradicción entre la forma del deseo que ella, en tanto forma textual, se haya representando y una aspiración no declarada por el hablante.

"Cállate. Nadie sabe que estás en mí,
toda entera. Cállate. No respires. Nadie
sabe mi merienda suculenta de unidad..."

Esta mujer textual es socavada en el monólogo que constituye al texto. Su pasividad pedregosa, sin habla, es en definitiva una extensión del hablante que no quiere perder el control. Este hablante surge tan extrañamente pleno frente a esta destinataria que uno no puede dejar de asombrarse al encontrarlo luego en el

entramado de otros textos, tan otro, tan disgregado, tan vacilante. ¿Qué es lo que ocurre? Será acaso que este hablante procede de otros textos (del canon) y ha suplantado en algo al hablante del resto del libro. En cualquier caso, cabe preguntarse si se trata del mismo hablante y si la respuesta fuera afirmativa, ¿no se podría responder que la distancia de "la realidad" es menor para el hablante no canónico? Por otro lado, también es posible pensar que son los destinatarios los que definen al hablante y éste asume distintos roles frente a cada uno.

Todo lo anterior podría corroborarse mediante el análisis de dos de los destinatarios del tipo abstracto.

En el famoso poema 36 de *Trilce*, convergen dos destinatarios singulares: una obra de arte, la Venus de Milo, y un lector privilegiado, el artista.

Ya en la primera estrofa de este texto, se nos permite hacer algunas asociaciones que tienden a sintetizar las imágenes ordenadas en sintagmas yuxtapuestos. Somos llevados pues, a pensar en la figura tan clásica de las proporciones del cuerpo humano de Da Vinci. En el arte clásico, la proporción perfecta. La figura de un cuerpo masculino, que en la cultura occidental se tuvo por un canon de belleza. La mujer (la hembra) entonces se ve como una continuación del hombre (el macho). Así mismo, la dificultad artística, homologando la dificultad ética cristiana: pasar por el ojo de una aguja, ha consistido en la búsqueda de la armonía en el arte clásico. Por eso, se apela a aquella figura que dentro del mismo arte grecorromano establece la imperfección misma: la ruptura de esas doradas proporciones. Debemos notar, de paso, que es lo femenino lo que en este arte se atreve o puede ser imperfecto o no proporcionado. En este sentido, la segunda estrofa del poema resulta muy clara. La apelación del hablante a Venus, la destinataria, no es otra cosa que la aseveración de que, aunque carece de perfección, al menos de cierto tipo de perfección, ello no representa un impedimento pues la existencia puede acogerla en su plenitud. Parece claro que la armonía escamoteada no más que una superimposición humana, imaginación pasajera, histórica de lo bello. Así, Venus aparece en el discurso que la define y la interpela sin problemas, porque se desenvuelve muy bien en la existencia que, por otra parte, sí tiene brazos.

Existencia que sostiene esa imperfección. Existencia que mantiene todo aquello que es apenas insinuación, lo todavía en ciernes, lo increado aunque ya inmortal.

Por último, la parte final de este texto apela al destinatario artista, resolviéndose en un discurso que toma la forma canónica del arte poética. Las instrucciones estéticas. Se trata entonces de trabajar en el momento anterior a la perfección, en el momento anterior a la armonía.

La última estrofa de este texto reflexiona sobre la inutilidad de la armonía cogiendo uno de los elementos del cuerpo humano cuya presencia parece deberse exclusivamente a razones de armonía: el inútil dedo meñique.

Termina de este modo el texto dirigiéndose de nuevo al artista para señalarle la vía de lo impar, de lo imperfecto y además lo huérfano, lo solitario: lo individual.

Bibliografía

- Armstrong, N. (1987). *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Inglaterra: Oxford University Press.
- Baldick, C. (2008). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Inglaterra: Oxford University Press.
- Espejo, A. (1965). *César Vallejo. Itinerario del hombre. 1892-1923*. Lima, Perú: Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Hernández, R. (1988) *Poesía Completa de César Vallejo*. La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, Casa de las Américas.
- Marghescou, M. (1974) *Le concept de littérature: essai sur les possibilites theoriques d'une science de la literature*. La Haya, Holanda: Mouton.
- Ortega, J. (1986). *La teoría poética de César Vallejo*. Providence, EUA: Del Sol.
- Prince, G. (1987). *A Dictionary of Narratology*. EUA: University of Nebraska Press.

Historiar y ficcionar: entramado poético en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza

Ester Bautista y Mariana Perusquía

Historiar y ficcionar son las estrategias discursivas que Cristina Rivera Garza emplea en *Nadie me verá llorar* (Rivera Garza, 1999), con las cuales logra crear y darle vida al personaje de Matilda Burgos. El interés de este trabajo se centra en analizar ambos conceptos retomando algunas publicaciones de la propia escritora sobre dichos términos. Es importante señalar que el rastreo remite a documentos fechados a partir del 2000, pero el énfasis central de la ponencia consiste en discutir el sentido de Historiar y ficcionar dentro de la novela.

En *Nadie me verá llorarse* abordan de manera frontal la enfermedad, la locura y la muerte. La acción se desarrolla en las primeras décadas del siglo XX. A través de la narración, el lector se sumerge en la vida no de un México en particular, sino en la fragmentación de una ciudad de México vista desde diferentes perspectivas, en específico, desde la mirada de dos personajes marginados socialmente. Cristina Rivera Garza se sirve de sus amplias investigaciones de archivo de los expedientes médicos de La Castañeda para explorar los hilos de vida de mexicanos marginales del Porfiriato: Matilda Burgos y Joaquín Buitrago; una enferma mental y un adicto a la morfina.

La novela comienza con una pregunta, hecha por la protagonista Matilda Burgos: “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (Rivera Garza, 1999, p. 13). Interrogante dirigida al otro personaje principal, Joaquín Buitrago. En otro momento, en circunstancias semejantes, Matilda vuelve a preguntarle: “¿Cómo se llega a ser fotógrafo de putas?” (Rivera Garza, 1999, p. 18). No hay respuestas claras ni concretas a sus preguntas, sino una serie de fragmentos de la vida de Buitrago que se van develando conforme transcurre la novela. El lector va acomodando todas las piezas sueltas para re-construir el pasado de un joven fotógrafo en los albores de 1900. Esas imágenes fragmentadas de la vida de Buitrago son algunas tarjetas pornográficas de prostitutas que guarda en un baúl

junto con retratos de pacientes registrados en la Castañeda tomados unos veinte años después. Mientras el lector va armando la historia de Buitrago –muchas decepciones románticas y una adicción a la morfina-, también va observando la de una mujer fotografiada: Matilda Burgos a quien Buitrago finalmente le responde recurriendo a otra interrogante más: “Mejor dime cómo se convierte uno en una loca”(Rivera Garza, 1999, p. 16). Dichas preguntas no sólo están dirigidas para ellos mismos, sino también funcionan como un motivo que seduce al lector y lo invita a seguir leyendo esa ficción que tiene en sus manos.

El epígrafe inicial del libro, atribuido a la profesora Magdalena O. viuda de Álvarez, funcionaria del Departamento de Sarapes y Rebozos del Manicomio General que dice: “Esta enferma observa buena conducta. Le gusta trabajar, es dedicada y tiene buen carácter. La enferma habla mucho, ésta es su excitación”. (Rivera Garza, 1999, p. 11). Enmarca la trama y se repite en el último capítulo cuando ya se han expuesto los fragmentos claves de la vida de Matilda. Aparte de las voces de los protagonistas –Matilda y Joaquín- así como la de otros personajes –Eduardo Oligochea, el psiquiatra representante del Positivismo; Cástulo Rodríguez, el anarquista, “la Diamantina”, la prostituta amante de Matilda- la polifonía de la novela se escucha también en los informes supuestamente auténticos de la Castañeda, fruto de la investigación de Cristina Rivera Garza.

Escritura, Historia y Literatura

La trayectoria de la novela histórica en América Latina resurge a finales del siglo XX y juega un papel de suma importancia en las últimas décadas del siglo XX en el contexto socio-histórico y cultural, según María Cristina Pons (Pons, 1999), la novela histórica representa y refleja una determinada conciencia y de manera simbólica se aproxima a una realidad social que a partir de la década de los setenta cobra relevancia en América Latina y llega a imponerse como un modo dominante de la narrativa proyectada a finales del siglo pasado. Entre las características de este tipo de producción literaria se da cuenta de la presencia de anacronías, efectos de inverosimilitud, la ironía, parodia y lo burlesco además de formas autorreflexivas que capturan la atención sobre la ficción de los textos y la

reconstrucción del pasado representado. Pons sugiere que esta tendencia que ha seguido desde entonces la novela histórica pone de relieve la subjetividad en la reconstrucción literaria del pasado histórico por lo que, de acuerdo a teóricos como Burke, dicha construcción sería relativa entre la percepción de este pasado y la escritura de la historia en dos versiones completamente distintas.

No se trata de abordar a la novela histórica como tema principal de esta discusión, pero si debemos partir de esta conflictiva relación entre historia, literatura y escritura para hablar de otra de las tendencias literarias de los últimos tiempos, una propuesta que se identifica en la obra de *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza, que si bien no es una novela histórica, sí resulta un ejercicio entre Historiar y Ficcionar.

Cristina Rivera Garza en “(Con) jurar el cuerpo: Historiar y Ficcionar” (Rivera Garza, 2010) nos plantea una manera de mirar a la historia por medio de la literatura cuestionándose la posibilidad del poder entrevistar a un documento histórico y coincidiendo con Pons en cuanto a las estrategias de lectura y escritura que en los últimos años han “animado” a los historiadores a hacer-como-si pudieran escuchar las voces del pasado y hacerlas hablar.

Pons, por su parte, sugiere que en algunas novelas los personajes y las situaciones que se narran están basadas en hechos históricamente verificados y como también se logra por medio de la reconstrucción del pasado mediante la imaginación y la ficcionalización de ciertos elementos como si estos hubieran ocurrido realmente. Para la autora de este trabajo la intención en estas novelas es clara pues intentan recoger la historia “de abajo” y suponen una cierta ética que implica no darle un lugar privilegiado a lo que hizo historia sino a reivindicar a los que sufrieron sus consecuencias o actuaron desde los márgenes sin dejar ningún rastro.

Jorge Ruffinellien “Ni a tontas ni a locas: notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar” considera que *Nadie me verá llorar* es una novela de ficción aunque posee sus propios códigos en la que se cuenta no solamente la historia de Matilda Burgos sino que convergen muchas otras como, por ejemplo, la de la Diamantina Vicario, la del doctor Eduardo Oligochea o la de Marcos Burgos.

Ruffinelli afirma que a la par de estas historias está la “otra” historia. Aquí es cuando se retoma la “Historia mayor” o a la que se conoce solo como “Historia”. Ruffinelli menciona que Rivera Garza emplea una estrategia hermenéutica alternativa que fue inspirada por Walter Benjamin y que ésta se da en torno a pequeños momentos particulares, visibles eventos y objetos de la historia total. Por eso es que en la historia no se recurre a una cronología tal como tal se haría en un discurso histórico.

Ruffinelli plantea una pregunta sumamente interesante, a manera de imitar lo que hace Cristina Rivera Garza cuando cuestiona constantemente durante la novela el cómo se convierte uno en un fotógrafo de putas, y lo traslada a ¿cómo consigue el hecho histórico constituirse en lenguaje? Esta pregunta nos muestra un interés de la autora por el lenguaje que parece serlo todo para sus personajes, es una herramienta como, por ejemplo en el lenguaje médico y un análisis del discurso sobre el control y la modernidad. Es así que Ruffinelli asegura que es a través de sus personajes que la autora explora al lenguaje. Además señala que la relación entre la autora con la escritura de su novela es “agónica” similar como, por ejemplo, el doctor Oligochea se relaciona reflexivamente con el lenguaje. Esta novela usa el documento y la ficción, los documentos son reales, se incorporan los textos autobiográficos de las enfermas con otras letras y bajo autoridades “ficcionesales” se fusionan elementos documentales con su ficción así como la autora había usado dispositivos ficcionales en su libro de investigación.

Por otro lado, Brian L. Price asegura en *“Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia”* que la escritora entabla un diálogo no sólo con la tradición historiográfica de su país sino también con los textos canónicos de la literatura de la revolución, no se apega a los momentos más renombrados de la historia de México sino que escapa de las típicas convenciones del género literario para enfocarse a esas historias olvidadas, ignoradas y paralelas. Aunque los personajes se mantienen en el margen de la historia, Rivera Garza margina también a la historia oficial ya que no cuenta la historia “tradicional” de los héroes renombrados como Pancho Villa o de villanos como Victoriano Huerta. La escritora ofrece al lector otro ángulo, son historias periféricas que surgen en regiones como

Veracruz y San Luis Potosí, el panorama de principios del siglo XX en un contexto bajo el influjo del positivismo filosófico relativo a la higiene y el orden social, la prostitución y los burdeles funcionando bajo leyes, las nuevas tecnologías en fotografía y el aislamiento de todo aquello que pudiera poner en peligro el “orden y el progreso” como lo fue el manicomio general La Castañeda, que como la historia, también se ubicaba, entonces, en las periferias de la ciudad.

Y esto es quizá lo que llama la atención de *Nadie me verá llorar*, que posee una característica que de inicio podría cuestionar su género como-si-fuera novela histórica pero que a final de cuentas y con la colaboración de esta nueva propuesta contemporánea de Rivera Garza nos permite identificar nuevas formas de estructura narrativa en cuanto a Historiar y Ficcionar y que además no puede alejarnos de conceptos básicos y teorías que la relacionan de alguna manera con la novela histórica y esta polémica relación entre la triada de escritura, literatura e historia.

Cristina Rivera Garza publica en 2010 *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México 1910-1930*. Las primeras líneas son el punto de partida de este trabajo e investigación:

Estamos, ustedes y yo, ante el extraño caso del hermano siamés que fue separado, momentos apenas después de nacer, de su doble y su espejo y su contrario. Otro cuerpo. La hermana siamesa, porque a la novela le corresponde el artículo femenino, se echó a andar hacia finales de 1999 y, desde entonces, apenas tuvo el deseo o la inclinación de volver su mirada hacia atrás. Nadie me verá llorar. Arrancado de sí, el hermano siamés guardó silencio. Encerrado en cajones herméticos o perdidos en listas interminables, cuando no intercambiables, de archivos, el siamés aprendió a observar con cuidado los bordes siempre tibios de su muñón. Carne viva. Más un arrancamiento que una división de caminos. Más un desmembramiento. Estamos, ustedes y yo, ante un acto de violencia. Estamos en la restitución. (Rivera Garza, 2010, p. 11)

Rivera Garza nos habla de dos cuerpos que se desprenden del mismo origen, por eso quizá le confiere esta “extrañeza” al caso de ambos textos, que son espejos y contrarios al mismo tiempo. Contrarios porque en el caso de su trabajo documental es la misma autora la que acredita las fuentes de donde obtiene la

información, y cuál fue su objetivo: su tesis de maestría, primero, y después de su doctorado; las fuentes de consulta que le permitieron entrar en contacto con los documentos del Manicomio General La Castañeda en el archivo de la Secretaría de Salubridad y Asistencia.

Entre estos expedientes Rivera Garza encuentra un viejo documento con la información de una de las pacientes que permaneció interna en este manicomio durante 35 años, se trata de Modesta Burgos a quien la autora le confiere voz propia para desmitificarse a sí misma, para revelar las condiciones bajo las que vivieron ella y cientos de pacientes que estuvieron internos, es uno de estos personajes de la historia “desde abajo” que plantea Pons, que sufrieron las consecuencias de una ideología o un régimen, que no dejaron rastro; pero Rivera Garza “no pretende dar voz a los sujetos históricos que cuentan, como lo atestiguan tantos expedientes de la institución, con voz propia”(Rivera Garza, 2010, p. 15), lo que ella pretende es darle voz al personaje desprendido, al espejo y contrario que se convierte en Matilda Burgos.

Analizando desde el nombre del personaje queda claro que *Nadie me verá llorar* no es novela histórica, aunque Matilda es producto de Modesta, no pueden ser nunca iguales ni tener la misma voz, y entonces es cuando surge el ejercicio entre Historiar y Ficcinar, es el acto que se desprende de un discurso histórico académico, de un expediente que en su regreso a la narrativa histórica permite y propone una lectura y escritura que derivaron en la creación de textos dialógicos y procesuales. Cristina Rivera Garza no escucha las voces del pasado, deja claro que el pasado, los archivos, documentos y expedientes solo son palabras escritas sin sonido, sin embargo una versión de esos documentos y lecturas de los mismos se convirtieron en *Nadie me verá llorar*, a la que originalmente la autora había titulado como “*Yo, Matilda Burgos*” Rivera Garza siguió una estrategia narrativa para llevarlo a cabo presuponiendo la ficción como facilitadora en esta conjuración del cuerpo y esta persuasión al lector pero sobre todo al lector de textos históricos de que oír voces no sólo es del todo posible “sino también deseable”.

La lectura-en-modo-histórico la incita a regresar al lugar del origen, busca entrevistarse con ella, pero reconoce que para poder lograrlo debe sumergirse en una lectura en modo histórico-etnográfico:

Es, quiero decir, una lectura falsa. Una impostura. Y lo que sucede en este esfuerzo por leer de manera enigmática un documento histórico es lo siguiente:...No me interesa en este presente-ahora, como nunca me interesó en otros presentes ahora, contar la vida de Matilda Burgos como pasó. Quiero decir que reconocí desde el inicio, que ésa era una tarea o verdaderamente imposible o irremediabilmente condenada al fracaso. En este presente-ahora en el que, o a través del cual, busco esbozar algunas cuestiones sobre la aproximación, en el sentido más enigmático del término, entre lector y el texto histórico, voy hacia ese expediente que, de hecho, viene ahora de regreso de su viaje y estancia, en la ficción.(Rivera Garza, 2010, p. 257)

Esa imposibilidad de contar exactamente la vida de Matilda Burgos como ocurrió y reconocer que ello es imposible, da cuenta de un texto de ficción derivado de un acercamiento previo al texto histórico. El ejercicio de Historiar y Ficcionar, implica el conjuntarlo todo, un collage, desde que Rivera Garza escribe historia que fue tiempo después de que ella escribiera novela, comenzó a tener la idea de que la gran mayoría del público en general no se acercaba a leer historia por la linealidad de su narrativa que se conforma por la elaboración de un contexto estable y documentado, la descripción detallada del conflicto suscitado en un determinado contexto, y la producción de una resolución final, esta idea de una narrativa secuencial dejan fuera el sentido de impermanencia y simultaneidad, ante esta teoría Rivera Garza considera que una escritura histórica en modo etnográfico precisa de otras estrategias narrativas que luchan contra este fenómeno y además dan pie así al poder dialogar con el texto.

Bajo la influencia de Walter Benjamin y su filosofía para la historia, Rivera Garza ve en este collage, una estrategia que deriva en la redención del texto, es así que confiesa como la lectura del expediente de Modesta B, es una evidencia de una construcción multivocal y contradictoria que a manera de capa geológica posee revisiones y anotaciones, dobles diagnósticos, correcciones, todo a manera

de capas geológicas en un palimpsesto, es decir, lo hace a manera de collage y contribuye a este deseo por parte de Rivera Garza a desarrollar sobre papel su historia y como esta se compuso a principios del siglo pasado al interior del manicomio lográndolo a manera de collage y resultando así en *Nadie me verá llorar* una novela fragmentada con distintas aproximaciones.

Para Cristina Rivera Garza el collage tiene una función principal: “Sostener tantas versiones como sea posible y colocarlas tan cerca una de la otra como para provocar el contraste, el asombro, el gozo, es decir, el conocimiento producido por la epifanía no enunciada sino compuesta o fabricada por el mero tendido del texto, su arquitectura” (Rivera Garza, 2010, p. 260). Ella como historiadora en modo etnográfico, escribe de acuerdo con estos principios del collage y no busca preservar su posición hermenéutica como una interpretación de documentos o descifradora de signos, no es Rivera Garza una historiadora buscando la verdad de las cosas, ella busca aproximarse a, responder cada una de la preguntas que se genera con cada re-lectura del expediente, y precisamente de esta serie infinita de preguntas que no pueden ser respondidas en un contexto real, le dan un valor agregado y logran que la autora Haga-como-si realmente pudiera escuchar todas esas voces y dar todas esas respuestas, sin duda alguna un acto que más que convertirse en Historia se convierte en un acto de Historiar y Ficcinar por medio de la (Con) juración del cuerpo, de esta hermana siamesa que es *Nadie me verá llorar*, que está desprendida de estos argumentos basados en la propia voz de la autora, y en un acto que nos aproxima a un proceso de Escritura e Historia.

Una relectura crítica y desmitificadora dan lugar a la reescritura de Cristina Rivera Garza, en una historia ficticia de la historia misma, lo cual a decir de Pons se privilegia el constituir una vía de acceso a la historia misma aunque privilegian el proceso de escritura del relato novelesco y de la historia misma.²

La búsqueda de respuesta del lector a la pregunta planteada ¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de putas? Se da por medio de las transgresiones de la

²María Cristina Pons en “La novela histórica de fin de siglo XX: De inflexión literaria y gesto histórico, a retórica de consumo” pone de ejemplo otros textos que emplean el mismo recurso como *La novela de Perón* y *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez, *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso; *Yo el Supremo* de roa Bastos; *Juanamanuela, mucha mujer* de Marta Mercader; *El Informe* de Martín Kohan.

narrativa de la propia Rivera Garza en esta historia. Su poética parte del ejercicio de ficcionar dentro de una época y una etapa en la Historia (con H mayúscula, como dice Rivera Garza) en la que una mujer no podía traspasar muchos tipos de barreras. Matilda confirma su condición como personaje de una obra literaria, reafirma que es un producto del acto de Ficcionar, del acto de cómo-si se pudiera conferir voz propia a los personajes que salen de su propia condición de Históricos.

Para este ejercicio la autora debió considerar de manera puntual el manejo del lenguaje, la manera en cómo explora por medio de sus personajes al propio lenguaje. Matilda es un personaje que deconstruye el modelo literario y una manera de comportamiento que no se basa en el género sino en la transgresión al mismo como lo que hace Rivera Garza con personajes como Diamantina, que adoptan roles del género masculino en formas de vestir, en su participación activa en el movimiento revolucionario y sobre todo en rebasar las expectativas que tiene la sociedad de ella. Es precisamente esta idea parte del ejercicio de Historiar y Ficcionar, rebasar las fronteras, rebasar las expectativas, no quedarse en esta triada compleja entre literatura, escritura e historia.

Nadie me verá llorar es una de las novelas actuales que son ejemplo claro del aspecto poético-simbólico y en gran medida la base la encuentra en su propio autora cuya experiencia de poeta nos entrega una historia en torno a la identidad, la locura y la muerte que van de la mano de la época de control y represión en la que está enmarcada dicha historia.

Bibliografía

- Pons, M. C. (1999). La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo. En *Perfiles latinoamericanos* (pp.139-169). México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Price, B. (2010). Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia. En O. Estrada, *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto*. México: Eón.
- Rivera Garza, C. (1999). *Nadie me verá llorar*. México: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2010). *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México 1910-1930*. México: Tusquets.
- Ruffinelli, J. (2007) "Ni a tontas ni a locas: Notas sobre Cristina Rivera Garza y su nuevo modo de narrar". *Cien años de lealtad. En honor a Luis Leal. OneHundred Years of Loyalty. In Honor of Luis Leal*. Vol. I. Ed. Sara Poot Herrera, Francisco A. Lomelí y María Herrera-Sobek. México: UCSB, UNAM, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Universidad del Claustro de Sor Juana, UC-Mexicanistas.

Muerta inmortal: ausencia y presencia de la madre en *Trilce*

Marina Martínez Andrade

El aniversario 120 del nacimiento del poeta César Vallejo (Santiago de Chuco, Perú, 1892- París, 1938) y los 90 años de *Trilce*, su obra poética más lograda - surgida al mundo en octubre de 1922, si bien algunos de sus poemas empezaron a ser escritos en 1918- son motivo para rendir homenaje póstumo al gran poeta peruano, y qué mejor que hacerlo a través de la relectura de *Trilce*, un libro fundamental de las vanguardias y de la poesía no sólo latinoamericana sino también universal.³

Antenor Orrego, gran amigo de César Vallejo, afirma en el prólogo de la primera edición de *Trilce* que: “En el habla española sólo Darío alcanzó en algunos instantes, en los mejores, este vuelo en el que el ala a fuerza de ascender desdibuja y esfuma para la pupila humana”(Orrego, 1922). No obstante, los lectores y críticos de la época recibieron sus setenta y siete poemas con suma desconfianza e inclusive con gran hostilidad calificándolos como incomprensibles y estrambóticos, reacción que perturbó profundamente al poeta, quien así lo comenta en una carta dirigida a Orrego:

El libro ha nacido en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizá, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y

³ Si se pregunta por la corriente vanguardista a la que se adscribe Vallejo –aunque algunos le ven rasgos ultraístas, surrealistas, futuristas e inclusive antipoéticos- se puede responder que no tiene un nombre concreto pero es completamente original y de novísimo aliento. *Trilce* “parece surgido por generación espontánea”. Vid., Saúl Yurkievich. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1971 (Breve biblioteca de respuesta), pp. 15-16. Por otra parte, Américo Ferrari expresa al respecto: “Aunque, sin situarse propiamente en ninguna escuela, es evidente que la obra de Vallejo, sobre todo a partir de *Trilce*, recibe el impacto de su época, recibe la atmósfera de la nueva poesía y se inmerge en las corrientes revolucionarias que jalonan las primeras décadas del siglo”. Américo Ferrari. *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, p. 7. Asimismo, Alfredo Bosi en su artículo “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” reconoce a Vallejo entre los “vanguardistas más lúcidos” de la década del 20. En Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 18.

de artista, ¡la de ser libre! Si no he de ser hoy libre, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta que bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva! (Mariátegui, 1968, p. 237)

El enigmático título de la obra también causó bastante desconcierto y lo continúa provocando en sus noveles lectores, quienes a menudo inquietan por su significado, el que estrictamente se desconoce y sobre el cual se han trazado algunas conjeturas. Inicialmente se iba a titular “Cráneos de bronce” y su autor pensaba firmarlo con el seudónimo “César Perú”, a la manera de Monsieur Jacques Anatole Thibault que se hizo llamar “Anatole France”; sin embargo sus amigos se burlaron tanto de ese plan que el poeta decidió publicarlo bajo su propio nombre, y de pronto se le ocurrió titularlo *Trilce*. Según André Coyné esta palabra es una adaptación fonética de *tres libras*, equivalente a los *treinta soles* que le iba a costar la corrección de galeras debido al cambio de título (Coyné, 1968, pp. 126-127); los que para Juan Espejo son sólo *tres soles*, justo el precio del ejemplar (Espejo Asturrizaga, 1965, pág. 109). Larrea se opone a estas hipótesis y plantea que la palabra *trilce* deriva de *tres* = cuerpo, alma, esperanza + *dulce*, lo que significaría “la dulce situación amorosa subida a tercera potencia” (Larrea, 1973, pp. 82-83).

Frente a esta cauda de explicaciones, Georgette de Vallejo manifiesta la más sencilla y verosímil, dado el carácter lúdico y musical del poeta:

Se han inventado las anécdotas más banales sobre el origen del título *Trilce*. Sospechando que no había salido de un prosaico conjunto de cifras o cálculos, le hice la pregunta a Vallejo. Entonces, pronunció sencillamente: ttttrriiil...ce, con entonación y vibración tan musicales que hubiera forzado a comprender a quien le oyera, y dijo: “Por su sonoridad...” y volvió a pronunciar: ttttrriiil...ce. (De Vallejo, 1968, pp. 360-361)

Con el tiempo, la obra del poeta peruano no ha necesitado –a pesar de los valiosísimos aportes realizados por la crítica- más punto de apoyo que ella misma para terminar imponiéndose en el panorama de la literatura latinoamericana por su originalidad e importancia. Sin embargo, los lectores comunes, en especial los jóvenes, aun los cercanos al mundo de las letras, poco frecuentan el libro porque lo encuentran difícil.

A ello contribuye –opina al respecto Américo Ferrari-, sin duda, intrínsecamente, la textura difícil y sorprendente de muchos de sus poemas, la oscuridad de su expresión, que requieren una colaboración lenta y asidua por parte del lector, una disponibilidad y una simpatía que nos permita escuchar el dictado del poeta en su oscura, a veces ininteligible desnudez. (Ferrari, 1989, p. XIX)

Y es que estos poemas deben ser, primero que nada, leídos en bloque; pues sólo después de fundirse el lector en el bloque oscuro e inquietante del texto, a fuerza de estudio, análisis y gusto por la poesía, podrá construir los puentes necesarios para acercarse a su sentido; tal como lo pide el poeta en uno de sus poemas póstumos:

Dejóse comprender, llamar, la tierra
terrenalmente,
negóse brutalmente así a mi historia,
y si vi, *que me escuchen, pues, en bloque,*
si toqué esta mecánica, que vean
lentamente,
despacio, vorazmente, mis tinieblas.
("Panteón", *Poemas póstumos I*, p. 406)⁴
[El subrayado es mío]

27

José María Valverde, hablando de *Los heraldos negros* [1918] comenta que "Al abordar el primer libro de Vallejo hay que anotar algo que sigue ocurriendo en los

⁴ En César Vallejo. *Obra poética*. Las citas de los poemas de Vallejo que aparecen a lo largo del trabajo las tomo de la edición coordinada por Ferrari, referida ampliamente en la nota anterior. En lo sucesivo, sólo anotaré después de la cita, la página o páginas de las que procede.

posteriores libros: sus poemas se nos dividen casi por sí mismos, en dos categorías muy diferentes”(Valverde, 1970, pp. 246-247), que aumentan a tres en el caso de *Trilce*: por un lado, los menos inteligibles como entregados al gusto por la expresión misma, sólo interesantes para un ejercicio “no figurativo” del lenguaje poético; por otro, los más inteligibles, menos en número, donde hay profunda experiencia sentimental (más tarde social); y, luego, un tercer grupo, especialmente reducido, formado por poemas “abstractos”, pero hasta cierto punto evidentes. Lo mismo que Valverde opinan otros críticos, uno de ellos, el ya citado Américo Ferrari, quien coloca en una vertiente los poemas “tradicionales” o “claros” y, en otra, los “herméticos”, de una construcción más audaz y que, según su criterio, dan al poemario su significado particular(Ferrari, 1972, p. 243).

Sin embargo, la calificación de algunos poemas como “claros” de ninguna manera invalida la retórica trilceana que, al apartarse de los cánones establecidos, produce una serie de rupturas en los campos léxico, fónico, sintáctico, rítmico, lógico e ideológico de los textos, haciendo prevalecer la imaginación desbordada, las imágenes insólitas, la dislocación sintáctica, los aspectos visuales, las audacias del lenguaje, que, no obstante los atrevimientos, siempre dejan a salvo un núcleo de sentido garante de la unidad y estructuración del texto.

El hecho de que el poeta haya suprimido los títulos de los poemas y los haya encabezado sólo con números romanos, LXXVII en total, es porque se aleja de la intención de resumir el contenido de los mismos en una o en pocas palabras, pronunciándose con este acto a favor de una poesía continua “en la que cada poema, como inacabado, se prolonga en el otro, naufraga a veces en el silencio que lo separa del otro, recomienza en todo caso un monólogo interminable y que no tiene nombre”(Ferrari, 1972, pp. 242-243).

El presente trabajo aparte de ofrecer un estudio analítico de algunos poemas trilceanos, fundamentalmente pretende constituirse en una propuesta de lectura, en orden a la cual he seleccionado los poemas: XXIII (“Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos”), XVIII (“Oh las cuatro paredes de la celda”) y XLVI (“La tarde cocinera se detiene”), cuyo hilo conductor para llegar a la riqueza del libro es

el tema de la madre: la muerta inmortal, su ausencia y su presencia, uno de los ejes temáticos más intensos en la poesía del poeta peruano.

Trilce XXIII

El poema está compuesto por 33 versos libres divididos en 5 estrofas heterométricas o pseudoestrofas, por la irregularidad en su conformación, la primera constituida por un dístico:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos
Pura yema infantil innumerable, madre.
(Vallejo, 1993, p. 195)

En este par de versos aparece, al final del segundo, un vocativo clave para llegar a la significación del texto: el sustantivo *madre*, equivalente a dos de las metáforas que lo preceden relacionadas con él por aposición: “tahona estuosa de aquellos mis bizcochos” y “pura yema infantil innumerable”, a las que se sumará “tierna dulcera de amor” en la penúltima estrofa. Dichas metáforas dan cuenta del registro de la imagen materna en la memoria del yo lírico: ardiente y amorosa al cocinar y hornear el pan: “tahona estuosa”; pan preparado con “pura yema infantil innumerable”, metáfora que, a la vez, representa a la madre como el más preciado ingrediente del alimento mismo y como matriz generadora de la vida de sus hijos; a los que consuela con sus dulces palabras y caricias: “tierna dulcera de amor”.

La evocación de la madre muerta se apoya en la alternancia del pasado (predominante en las tres primeras estrofas) y el presente (en las dos últimas): es decir, el antes y el ahora, que a la vez marca el paso inexorable de la vida a la muerte. En las tres primeras estrofas, aunque el poeta mira hacia el pasado: “nos repartías”, a veces salta hacia el presente: “para que ahora nos sobrasen”, en una fusión de dimensiones temporales en la que finalmente se cierra la alternancia, trasponiendo definitivamente el pasado al presente. Según José María Valverde esta poesía gira “en torno a un verdadero presente temporal, en sentido mucho

más amplio que el gramatical; un `ahora´ que contiene todo el `ayer´”(Valverde, 1998, p. 27).

Asimismo, en ellas, el yo recurre a la memoria con el fin de evocar sus felices días de la infancia, paraíso perdido en el que se daba una profunda relación entre la madre y los hijos. De esta manera se emplaza ante el lector un doble ritual: el primero de carácter alimentario en la segunda estrofa, donde los hijos “tus cuatro gorgas”:⁵ (las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto y yo) son especie de polluelos o mendigos de comida en torno a la madre que alimenta, grupo familiar en el que el yo lírico se define por las letras del abecedario y el aprendizaje del lenguaje que lo liga a su niñez:⁶

Oh tus cuatro gorgas, asombrosamente
Mal plañidas, madre: tus mendigos.
Las dos hermanas últimas, Miguel que ha muerto
Y yo arrastrando todavía
Una trenza por cada letra del abecedario.
(Vallejo, 1993, p. 195).

30

En la tercera estrofa se instala el segundo ritual, que es de carácter religioso: así, se delinea la figura de la madre repartiendo a sus hijos el pan, acto equivalente a un ofertorio, en el que les ofrenda “ricas hostias de tiempo” como dual estiba o cargamento, es decir, como alimento físico y espiritual para el porvenir, para la vida; puede observarse que el pronombre *yo* cede el paso al *nosotros*:

⁵ Gorga: alimento, comida para las aves de cetrería y, por extensión. Llamar a los polluelos para la comida; así, en el poema, “gorgas” resulta una metáfora de los cuatro hermanos, por analogía con polluelos.

⁶ Sin embargo no se puede hablar en el sentido que lo hace Valverde cuando dice: “Lo infantil es quizá la clave de la poesía de Vallejo, no sólo en cuanto base conservada en su manera de percibir el mundo, sino también y aún más en cuanto acento de su lenguaje, siempre como naciente”, *Historia de la literatura latinoamericana*, p. 248, sino más bien en el sentido de Ferrari: “Pues si el poeta puede hablar como un niño, puede hablar también de otra manera, lo que el niño, justamente no puede hacer. Vallejo utiliza todas las posibilidades de expresión, pero considerando siempre la expresión como un problema, lo que excluye lógicamente lo que caracteriza el lenguaje `normal´ ya sea el de los niños o el de los adultos: la ingenuidad. *El universo poético de César Vallejo*, p. 237.

En la sala de arriba *nos* repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora *nos* sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24
en punto parados.
(Vallejo, 1993, p. 195)

Perdida la conjugación temporal que ella gestaba, el tiempo se detiene en la hora 24, al final de sí mismo y marca la hora de la ausencia, terrible momento para el cual la madre parece haber preparado a los hijos.

A lo largo del texto se desarrolla la isotopía del pan o alimento para la vida, de la que forman parte los bizcochos igual a panes dulces que gustan a los niños elaborados con pura yema, el pan convertido en hostia, símbolo de la comunión espiritual establecida entre la madre y los hijos, y también del tiempo.⁷ A esta cadena además pertenecen las palabras migaja y harina situadas respectivamente en el tercer y en el quinto verso de la cuarta estrofa, la primera de ellas connota el alimento que de la madre ha quedado en el hijo y, la segunda, las cenizas de la madre muerta:

Madre, y ahora! Ahora, en cuál alvéolo
quedaría, en qué retoño capilar,
cierta migaja que hoy se me ata al cuello
y no quiere pasar. Hoy que hasta
tus puros huesos estarán harina
que no habrá en qué amasar.

(Vallejo, 1993, p. 195)

⁷ Recordemos que el lenguaje poético es de carácter connotativo, esto logra que un mismo vocablo o expresión pueda tener varios significados, en ello radica su riqueza, su plurisemia, su posibilidad de distintas interpretaciones.

Si en la primera parte del poema la madre alimenta a sus hijos con dulces bizcochos; en la segunda, una migaja se atasca al cuello: lo que connota el cambio de una posición de felicidad y generosidad hacia otra contraria de desamparo y necesidad. Muerta la madre, el hijo se sume en una dolorosa perplejidad que lo conduce a nuevas y más duras realidades, aparece así el tema de la deuda:

Tal la tierra oirá en tu silenciar,
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejás
y el valor de aquel pan inacabable.
(Vallejo, 1993, p. 195)

Estos versos expresan una amarga queja con respecto a la relación del hombre con el mundo: el hombre debe pagar el alquiler del mundo en el que vive y el valor de ese pan inacabable. El poema entra en una dimensión existencial y ontológica: por una parte, el hombre tiene que sufragar una deuda gratuita, incomprensible, quizá se trate de una deuda metafísica en la que por ahora no voy a ahondar y, por otra parte, con este acto resulta víctima de una injusticia, porque la estancia en el mundo le fue dada y, por tanto, debiera pertenecerle:

Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie [...]
(Vallejo, 1993, p. 195)

Existe una necesidad inexplicable del dolor y del mal que el género humano ha de asumir sin comprender; proyectadas en el dominio de lo social, estas imágenes se

traducirán en denuncia de la injusticia y solidaridad con las víctimas de una sociedad de explotación.

Se acumulan la ausencia y el vacío, pero la escritura poética tiene la virtud de hacer presente a la madre, produciendo una especie de resurrección, al establecer un diálogo con ella, abierto por el proceso de enunciación. Proceso en el cual el enunciador del poema, mediante el vocativo inicial: madre, apela a un enunciatario con características humanas para suscitar una respuesta. Una madre que ya no está ahí, pero que sigue escuchando con oídos no terrenales, de ahí que en la tercera estrofa le dirija una pregunta; “Madre y ahora! Ahora, en cuál alvéolo / quedaría, en que retoño capilar / cierta migaja que hoy se me ata en el cuello”, y que en el último verso del poema, la interpele directamente y con una entonación concreta: “¿di, mamá?”. Este hecho produce un efecto de sentido como si estuviera ella presente, aunque esté ya muerta, estableciéndose así el diálogo, puesto que el cambio o intercambio de los sujetos discursivos, no siempre se materializa.⁸ La comunicación entre el poeta y la madre sólo es posible en y por la poesía.

Trilce XVIII

Este poema tiene como espacio la celda de la cárcel y es uno de los escritos por el poeta peruano cuando vivió en carne propia la amarga experiencia de ser encarcelado: lo que reina en dicho espacio es, ante todo “la obsesión de la cárcel y de los muros contra los cuales el espíritu, que quiere alzar el vuelo hacia la libertad, se rompe las alas”(Ferrari, 1972, p. 265).

Las obsesiones o constantes en la poesía de Vallejo –comenta Ferrari- tales como la muerte, el tiempo, la existencia humana, el mal, los límites, el número, el amor, la madre, el destino, etc., son múltiples y se imponen del

⁸ “Dicho cambio –aduce Susana Reisz de Rivarola, con base en Bajtin- no necesita, sin embargo, materializarse en una expresa alternancia de réplicas: todo *enunciado*, en el sentido bajtiniano, se orienta hacia el otro y contiene `una especie de *dixi* silencioso´ que espera respuesta (Bajtín 1982, p. 261). Desde este punto de vista tan amplio resulta ineludible extraer la consecuencia de que *todo* poema tiene al menos este grado débil de *dialogismo*”. “Dialogismo y polifonía anárquica en *Trilce* de César Vallejo”. Centro Virtual Cervantes. www.cvc.cervantes.es/literatura/arh/pdf/10/arh_10_4_012.pdf. Consultado: 08/03/2012.

principio al fin de la obra (Ferrari, 1972, p. 350). En la lectura de *Trilce* se descubre que dichas obsesiones no aparecen solas, sino en relación unas con otras; así, en *Trilce XVIII* aparece la obsesión de la cárcel ligada a las de la madre, los límites, el número y la creación poética.

Trilce XVIII está constituido por 23 versos de metro irregular agrupados en 5 estrofas también irregulares, aunque la primera y la segunda con cierta homogeneidad, porque están compuestas cada una por 3 versos, igual que la cuarta y quinta que se integran, a la vez, cada una por seis versos, lo que sumado a algunas rimas asonantes esporádicas: versos 1, 3, 13, 16: e-a; versos 2, 6, 7: a-e; versos 5, 8, 11: a-a; versos 15, 23: o-e; versos 19, 20, 21, 22: a-o; y a otras rimas internas: arranca-aherrojadas, versos 5, 6; innumerables-llaves, verso 7; o estuvieras-vieras, verso 8, imprimen su especial ritmo del poema.

La anáfora de los dos versos iniciales muestra la insistencia y la obstinación del hablante y su estado de exaltación, incertidumbre y soledad:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.
(Vallejo, 1993, p. 190).

34

En la estrofa siguiente, la celda es equivalente a “criadero de nervios”, “mala brecha”, expresiones que por sinestesia producen una sensación de mutilación en el sujeto de la enunciación (enfaticada por la aliteración de la *r*, la *c*, y las vocales abiertas *a*, *e*, *o*), porque perdida su libertad ya no es un ser completo; esta metáfora sintetiza toda la angustia producida por el confinamiento:⁹

Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

⁹ La sinestesia es una figura retórica de significación, emparentada con la metáfora, la sinestesia y la hipálage; en general, es una especie de metáfora que describe una experiencia sensorial por medio de otra.

(Vallejo, 1993, p. 190).

y se relaciona con la idea expresada en el último verso del poema: “esta mayoría inválida de hombre”, en la que finalmente el sentimiento de orfandad en el mundo se contrapone a la esperanza de la presencia y consuelo de la madre, figura en la que confluye la de la amada y: “que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo”.

La voz del enunciador de *Trilce XVIII* rebota contra las cuatro paredes de la celda en una especie de soliloquio, en un lugar en que no es posible ser escuchado por nadie; pero busca remedio al dolor invocando a la madre que representa la armonía de los elementos vitales, la alimentación, el afecto y la protección. La madre es invocada por el vocativo “Amorosa llavera de innumerables llaves”, que a la vez constituye una metáfora que la significa como una fuerza liberadora enfrentada a la idea de encierro; sus innumerables llaves connotan una posibilidad de libertad y de sosiego:

Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!(Vallejo, 1993, p. 190).

[El subrayado es mío]

En varios poemas trilceanos aparecen los números; su contenido simbólico es complejo y variable. Ferrari considera que el número 2 suele tener una connotación negativa en cuanto en él se enfrenta sin superarse la unidad; sin embargo, en *Trilce XVIII*, el 2 aparece como símbolo privilegiado de amor y se contrapone al nefasto 4 de los muros de la celda(Ferrari, 1972, p. 51). El ansia de presencia y de libertad es tan fuerte que, en un estado de duermevela, el yo lírico percibe la imagen onírica en que las dos puertas de la celda, las más altas o

grandes, toman vida cual si fueran madres protectoras que llevan de la mano a un niño cada una, que en su conjunto connotan la ansiada libertad:

Ah las paredes de la celda.
de ellas me duele, entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una(Vallejo, 1993, p. 190).

En la situación enunciativa se produce además del soliloquio, ya mencionado, un diálogo manifiesto en el plano de la posibilidad: “si estuvieras aquí”, “si vieras”, “seríamos contigo, los dos, más dos que nunca”. Se convoca a la madre no sólo por el hecho de que podría liberar al prisionero, sino porque ella encarna al interlocutor del coloquio: “di, libertadora!”; así, mediante el diálogo se instaura la presencia de la madre.

En la última estrofa del poema emerge explícitamente el yo poético que enuncia con precisión su estado solitario y de desamparo, aunque se muestra sujeto a la búsqueda y la espera prefiguradas por “el terciario brazo” el de la amada, según opinión general de la crítica; sin embargo, considero que el gesto expresado en los versos “con la diestra, que hace por ambas manos, / en alto, en busca de terciario brazo” también puede constituir una representación metafórica de la escritura poética, puente a través del cual el yo lírico invoca la presencia protectora de la madre y establece un diálogo con ella: diálogo sólo posible, como en el caso de *Trilce* XXIII, en y por la poesía:

La cárcel, espacio sofocante y reductor, se convierte de esta manera en espacio poético. Escribir, acto que se realiza con la mano derecha, se convierte durante el encarcelamiento del poeta, en la única posibilidad de encontrar un sentido a su vida. El acto de la escritura se representa en el gesto del niño que levanta la mano en busca del contacto tranquilizador de la madre, de su protección

y presencia en su espacio, en su tiempo y en su vida toda, hundido en una desolación esperanzada:

Y sólo yo me voy quedando
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre (Vallejo, 1993, p. 190).

Trilce XLVI

La primera sorpresa que se lleva el lector en su encuentro con Trilce XLVI es que se trata de un soneto aparentemente bastante ajustado al canon: 14 versos endecasílabos divididos en dos cuartetos y dos tercetos; sin embargo, si los versos de los cuartetos tienen rima alterna y consonante ABAB ABAB, los versos constitutivos de los tercetos aparecen sin ella, con la clara intención de fracturar la previsible pauta rítmica y con ello el molde tradicional:

La tarde cocinera se detiene
ante la mesa donde tú comiste;
y muerta de hambre tu memoria viene
sin probar ni agua, de lo puro triste.

Mas, como siempre, tu humildad se aviene
a que le brinden la bondad más triste.
Y no quieres gustar, que ves quien viene
filialmente a la mesa en que comiste.

La tarde cocinera te suplica
y te llora en su delantal que aún sórdido
nos empieza a querer de oírnos [sic] tanto.

Yo hago esfuerzos también; porque no hay

valor para servirse de estas aves.
Ah! qué nos vamos a servir ya nada
(Vallejo, 1993, p. 226).

De este poema existe una versión anterior transcrita por José Espejo Asturrizaga (crítico que gusta de dar explicaciones sumamente biográficas –a veces útiles- de la creación de los poemas trilceanos) en la cual la figura femenina aparece nombrada como Otilia, una de las amadas de Vallejo:¹⁰

La tarde cocinera [que te auxilia
de amor, tras su mandil de tintes suaves
te llora, y como en cena ya acabada.

cuánto más te ama por ausente. Otilia
no podremos servirnos] de estas aves.
¡Ah! Qué nos vamos a servir ya nada. (Primera versión
p. 227)

[El subrayado es mío]

Emerge en este poema nuevamente la obsesión por los alimentos (tema equivalente al del hambre) ligada al recuerdo de la amada. La supresión del nombre de Otilia en la versión final, por un lado expresa la intención de eliminar aspectos anecdóticos y, por otro, la de acentuar la ambigüedad del texto. Confluyen en el ser añorado la imagen de la mujer amada y la de la madre ausente por ampliación o extensión del símbolo; dicha imagen se hace presente por un acto de memoria.

¹⁰ Según este autor, el poeta escribió el soneto en 1919 sobre el pretil de un puente de Lima al dorso de un programa hípico, emocionado ante los manjares de una vendedora de viandas que le recordaron una comida que con Otilia había tenido en ese lugar. Juan Espejo Asturrizaga. “Cuatro poemas de *Trilce*, tal como lo fueron en su primera versión”, en César Vallejo. *Itinerario del hombre, 1892-1923*, Lima, Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1965, pp. 180-192.

La hora de los alimentos, momento privilegiado de comunión para el poeta (Trilce XXIII), pertenece ya a un mundo inexistente, evocado desde la soledad de un hombre desamparado para el que comer es ahora sin amor. La amada se hace presente al menor recuerdo y la memoria del poeta se muere de hambre de la mujer o de la madre amada; la obsesiva añoranza por ella surge de un conjunto de representaciones referidas al acto familiar de cocinar y sentarse a la mesa: todo está dispuesto para compartir la comida, pero la realización de ésta es imposible, porque el ser amado ya no está. El yo lírico se ve profundamente afectado, lo invade una angustia sin nombre que va más allá del recuerdo, punto de partida del poema: “Y no quieres gustar, que ves quien viene / filialmente a la mesa en que comiste”.

Destaca la personificación de la tarde como cocinera (el tiempo en función doméstica) vestida con su delantal, que ya humanizada suplica y llora por la presencia de la ausente, haciéndose eco de la nostalgia y la amargura del yo lírico. La memoria también sufre una personificación, de modo que, como antes se ha visto, muerta de hambre de presencia y afecto, se resiste a “probar ni agua, de lo puro triste”. Se enfatiza mediante este proceso de metaforización el hambre de presencia y afecto.

En la última estrofa estalla la desolación, pues el yo lírico constata una vez más su soledad y toma conciencia de la ruptura con su mundo anterior, en el cual amor y comida compartida con el ser amado eran equivalentes. Ante la imposibilidad de la presencia se produce la angustia que cierra la garganta y hace de los alimentos algo irreal y sobrante, la tristeza le impide pasar bocado:

Yo hago esfuerzos también; porque no hay
valor para servirse de estas aves.

Ah! qué nos vamos a servir ya nada (Vallejo, 1993, p. 226).

Es evidente que uno de los ejes de la poesía trilceana es el recuerdo de la familia de Vallejo cuyo centro es la madre, muerta en Santiago de Chuco en agosto de 1918. En octubre del mismo año Vallejo decía a su hermano Manuel en una carta:

Yo vivo muriéndome; y yo no sé a dónde me irá a dejar esta vida miserable y traidora. En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir. Y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor”(Flores, 1982, p. 24).

Quizá escribe entonces el poema LXV: “Madre, me voy mañana a Santiago, / a mojarme en tu bendición y en tu llanto”(Vallejo, 1993, p. 251); aunque Coyné opina que es en 1920 cuando la presencia de la “muerta inmortal” invade la obra del poeta(Coyné, 1968, p. 36). La madre se constituye así en numen de protección y de orden, en mediadora ya perdida entre él y las cosas del mundo, en ser irremplazable, ausente y, sin embargo, siempre presente, como se ha visto, a través de la memoria y del diálogo establecido con ella, mediante la escritura poética:

Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.

Así, muerta inmortal.
Así. (Vallejo, 1993, p. 251)

La imagen de la madre reaparece en los primeros textos de los *Poemas póstumos*¹¹ y, en los subsecuentes, aun cuando no se alude a ella como tema directo, su presencia sigue siendo molde privilegiado para plasmar contenidos de más amplio espectro humano y social. Así, entre los primeros textos de este poemario se encuentra el titulado “El buen sentido”, en el que el hijo se dirige a la

¹¹ Georgette Vallejo edita los poemas póstumos de Vallejo con el título de “Poemas Humanos”, Américo Ferrari en la edición crítica los llama “Poemas Póstumos”.

madre como si estuviera viva y le habla de París. La madre se configura almorzando, mira al hijo, le ajusta el cuello del abrigo y lo dispone para salir, aunque da la impresión de que en realidad lo está preparando para la muerte, acontecimiento que para el poeta estaba ya próximo, de ahí que el hijo puede percibirla tan cerca:¹²

Mi madre me ajusta el cuello del abrigo no porque
empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.

La mujer de mi padre está enamorada de mí,
viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de
pecho a mi muerte. Que soy dos veces suyo: por el
adiós y por el regreso. La cierro, al retornar. Por eso me
dieran tanto sus ojos, justa de mí, infraganti de mí,
aconteciéndose por obras terminadas, por pactos
consumados. [...]

_Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama
París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez
grande.

La mujer de mi padre, al oírme, almuerza y sus ojos
mortales descienden suavemente por mis brazos. (P. P. 1, p.
309-310)

41

Los tres poemas analizados en el presente trabajo y otros más ejemplifican muy bien el carácter obsesivo de ciertos temas en la poesía vallejeana. Se ha visto cómo dos de ellos se organizan en torno a la repetición de dos términos inseparables *madre* (o mujer amada) y *comer, almorzar, cenar* (o términos de análogo sentido), y que en los dos hay una obsesión del alimento que al huérfano le representa la ternura maternal perdida; pero el tema del hambre como tal sólo aparece en forma indirecta, por las frecuentes alusiones a los alimentos, a la

¹² Lo que parece corroborarse en una de las variantes encontradas por los recopiladores de la edición crítica: [Mi madre], al oírme, almuerza [y muestra en] sus ojos mortales [la orden de mi vida personal]. [Y sus ojos mortales [ejecutan] [ejercen] la orden de mi vida personal], p. 310.

mesa, al pan, y siempre en referencia a la madre (la amada) o el hogar. Por tanto, no se trata propiamente de una sensación elemental y directa de hambre fisiológica, sino de un estado de vacío espiritual que desrealiza los alimentos, porque los alimentos no están simplemente asociados al amor de la madre, sino que son el amor de la madre, de tal manera que las viandas que se sirven dejan de ser sustancia de vida y se transforman en signos y evocación de muerte. En otro de los poemas analizados la imagen de la madre se hace presente en el desamparo y confinamiento del yo lírico en la cárcel y es invocada su presencia como fuerza liberadora y protectora por medio de la escritura poética. La ausencia de la madre siempre conduce obsesivamente a su memoria o a su presencia, de modo que el yo lírico puede hablar con ella, quejarse con ella, entrar en plena comunión con ella.

Desde sus primeros poemas Vallejo ve al hombre desamparado ante un universo cerrado y hostil. En *Trilce* la obsesión del hombre huérfano se acentúa y se vincula estrechamente, por un lado a la imagen de la madre, que aparece en la obra como símbolo de conocimiento y, por otro, a la angustia que suscita la intuición de lo desconocido y lo incognoscible; sin embargo de la misma orfandad surge el poder de la nueva poesía, su capacidad de subvertir los órdenes dados.

42

De la manera presentada, entrando a *Trilce* por una vía sencilla y a la vez compleja, el lector sorprendido y emocionado podrá internarse paulatinamente en la lectura y goce estético de la poesía de Vallejo hasta comunicarse con su visión de mundo y con sus pensamientos y sentimientos vitales.

Bibliografía

- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bosi, A. (1991). La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 13-24). Madrid, España: Cátedra.
- Coyné, A. (1968). *César Vallejo*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- De Vallejo, G. (1968). Apuntes biográficos sobre Poemas en prosa y Poemas humanos. En *Obra poética completa*. Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Espejo Asturrizaga, J. (1965). *César Vallejo. Itinerario del hombre 1892-1923*. Lima, Perú: Librería Editorial Juan Mejía Baca.
- Ferrari, A. (1972). *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Ferrari, A. (1989). *César Vallejo. Obra poética*. México: CONACULTA.
- Flores, Á. (1982). *César Vallejo. Síntesis biográfica, bibliografía e índice de poemas*. México: Premia.
- Franco, J. (1989). La temática de Los heraldos negros a los Poemas póstumos. En A. Ferrari, *César Vallejo. Obra poética* (pp. 575-605). México: CONACULTA.
- Larrea, J. (1973). *César Vallejo, héroe y mártir indohispano*. Montevideo, Uruguay: Biblioteca Nacional.
- Mariátegui, J. C. (1968). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Perú: Amauta.
- Neale-Silva, E. (1975). *César Vallejo en su fase trícica*. Madison, EUA: The University of Wisconsin Press.
- Orrego, A. (1922). *Prólogo a Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.
- Reisz de Rivarola, S. (s.f.). *Dialogismo y polifonía anárquica en Trilce de César Vallejo*. Obtenido de Centro Virtual Cervantes.
- Vallejo, C. (1989). *Obra poética*. México: CONACULTA.

Vallejo, C. (1993). *Trilce*. Madrid, España: Cátedra.

Valverde, J. M. (1970). *Historia de literatura latinoamericana*. Barcelona, España: Planeta.

Valverde, J. M. (1998). *Obras completas* (Vol. 3). Madrid, España: Trotta.

Yurkievich, S. (1971). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona, España: Seix Barral.

El otro César Vallejo

María Cecilia Saenz-Roby

*Canta César poético el profundo dolor humano,
dolor que quiebra al Hombre en niños,
y al niño rompe en pedacitos,
y revélanos el verdadero rostro de la desdicha...*

Jorge Varas

El trabajo literario y la correspondencia de César Vallejo hacen pensar inevitablemente en la otredad que siente el autor como ser humano y en cómo el autor llega a mitificar la alteridad del mestizo y del mismo hombre en su obra. La obsesión de sentirse el otro, el “Étranger à nous-mêmes”,¹³ llega a infectar su obra y sus poemas distinguen insistentemente el “yo del otro” e intentan mostrarle al lector aquel desconocido e idealizado mundo que ha dejado atrás el autor. En otras palabras, Vallejo en la ciudad— llámese Trujillo, Lima o París—se enfrenta ante toda posibilidad de volver a vivir en familia y, a pesar de que dicho espacio urbano le brinda las posibilidades intelectuales y profesionales que busca, lo obliga a reconfigurar su imagen personal. Dicha fragmentación lo lleva a deslindarse de la ideología hegemónica para resaltar y dar a conocer justamente su herencia indígena y su origen serrano.

Los cambios de paisajes le hacen cambiar de imagen, pasando de ser una persona de gran mérito intelectual, respetada y aceptada en Santiago de Chuco, a pesar de las carencias económicas, a una simple minoría tanto en la capital de su provincia como en la de su país y a extranjero en Francia y en España. En París, irremediamente su imagen va a ser (auto)determinada no sólo por su raza sino por su manejo del francés y su nueva y angustiante situación

¹³ Tomando prestada la conocida expresión de Julia Kristeva.

socioeconómica.¹⁴ Para complicar un poco más la propia perspectiva de sí mismo, como a todo extranjero, por un proceso de generalización dado por el superficial conocimiento del otro país, se lo va a terminar identificando con el mismo capitalino sudamericano,¹⁵ a quien se lo toma por el habitante típico de la nación.

Los procesos de autodefinition y de obligado crecimiento causados por situaciones extremas y ambientes desconocidos, lo hacen ahondar su cavilación y su sensibilidad sobre la fragilidad y el dolor humanos lo que redundará en sus duros, directos y novedosos versos. Paradójicamente a lo que podría esperarse en estos casos, a Vallejo le sobra seguridad sobre su origen y su obra no muestra ninguna marginalidad literaria ni falta de legitimidad simbólica. Sin embargo, sus versos están teñidos de consternación y desasosiego por la imperfección humana.

En varios poemas, por ejemplo "XIV" de "Trilce", se auto-representa como un verdadero paria en la gran capital, Lima, que lo rechaza por su falta de pertenencia, por su etnicidad y por su carencia de recursos para acceder a las esferas sociales que desearía. Ese "absurdo" o esa "demencia" de haberse trasladado allí para recibir un menesteroso "sueldo de cinco soles" y sobre todo, para padecer su otredad y subalternidad, le pesan excesivamente (Vallejo, 1968, pág. 156). Es allí donde su autoimagen o el concepto de sí mismo se vuelven la imagen casi de un extranjero en su propia nación. Vallejo se enfrenta con otra visión sociopolítica y etnográfica que divide al Perú y que lo llevan a sentir la separación del "yo y del otro". Su enajenación ante la complicadísima dicotomía con que se enfrenta, va a desplegarse claramente en su narrativa epistolar. En mayo de 1915, le escribe a su hermano Manuel desde Trujillo, donde escribe su tesis de Bachiller, y le dice que se siente "triste, muy triste" (Vallejo, 1982, p. 22) y en octubre de 1918, donde le confiesa que en Lima está "desquiciado y sin saber

¹⁴En 1923 se traslada a Francia sin demasiados fondos y sin contar con un trabajo y, consecuentemente, sin domicilio.

¹⁵ Desde la colonia, las grandes capitales hispanoamericanas han contado con la mayor concentración de población de clase media-alta. Por lo tanto, sus pobladores son los que tenían más posibilidades de educarse en el extranjero o de emprender viajes de placer convirtiéndose en los grandes embajadores de dichos países. Irónicamente, ellos se convertían en la imagen de toda la nación. En otras palabras, todos los peruanos provenían de Lima. En la actualidad, se ve el proceso contrario ya que se identifica al habitante del país con los inmigrantes ilegales que llegan a trabajar a otra nación.

qué hacer, ni para qué vivir” y que pasa sus “días huérfanos lejos de todos y loco de dolor” (Vallejo, 1982, p. 33). Pero su alteridad también se confunde y agudiza con un sentimiento de pérdida, temporaria o permanente, de sus seres queridos, paisajes y de su cultura. Esto se ve reflejado en la idealización de los paisajes serranos y de sus habitantes en su poética, así como en su insistente reclamo ante el silencio sepulcral de su familia. Le dice a su hermano: “Yo vivo muriéndome; y yo no sé a dónde mi [sic] irá a dejar esta vida miserable y traidora. En este mundo no me queda nada ya” (Vallejo, 1982, p. 33).

Es en la ciudad donde se enfrenta con las consecuencias del uso de un discurso hegemónico que se empeña en remarcar diferencias etnográficas, culturales y socioeconómicas entre los habitantes de la costa y de la sierra, en vez de enfocarse en las similitudes.¹⁶ Pues como explica Van Linthout, “en primer lugar la raza y luego el lenguaje son factores esenciales para determinar la esencia de la gente” y, consecuente, muy empleado para clasificarla (Van Linthout, 2008, p. 344)(mi traducción). El sufrimiento que le produce dicha falta de pertenencia, lo concientiza de la marginalidad que toleran los suyos, por quienes siente un profundo aprecio y respeto. Consecuentemente, “[e]sa manera de caminar por los trapecios” limeños lo lleva a afianzar su imagen como el otro, justamente para afirmar su cultura y elevar un reclamo ante la alienación a la que es sujeta (Vallejo, 1968, p. 156). En otras palabras, el autor se vale del discurso de la otredad para diferenciarse étnica e ideológicamente con el propósito de que las personas conozcan al otro y, así, se puedan establecer las bases para un descubrimiento paulatino de las similitudes entre ambos grupos. Asimismo, Vallejo comprende que el discurso hegemónico acerca de la identidad nacional, continuamente sufre negociaciones y renegociaciones a través de un proceso de articulaciones y desarticulaciones, según Carvalho (Carvalho, 2008, p. 201).

Vallejo despliega una exquisita sensibilidad poética, enriquecida por sus experiencias y reflexiones acerca de las carencias más esenciales que sufre el

¹⁶ Este análisis está basado en la teoría de la otredad de Said que habla de “la visión política de la realidad que promueve justamente las diferencias entre lo familiar (Europa, el Occidente, “nosotros”) y lo extraño (el Oriente, el Este, “ellos”)” utilizada para definir y tratar a lo que nos resulta foráneo (citado en Van linthout 337, mi traducción).

hombre. En poemas como “Los heraldos negros”, donde evoca la pérdida de su familia y de su terruño, se replantea su propia identidad y la inexplicable universalidad del dolor humano. Como explica Fernando Alegría el “dolor es la palabra clave de Vallejo, no es rebelión ni cólera, a menos que la cólera vaya dirigida a sí mismo”. Esa angustia por el padecimiento humano se va a convertir en un leitmotiv en su obra, especialmente cuando de alguno de los “Vallejos” en que se desdobra el autor. Siguiendo el razonamiento de Kristeva acerca del “étranger à nous-mêmes”, se podría afirmar que Vallejo a veces ve al otro en sí mismo, a ese yo-otro que no reconoce, pero con el cual dialoga en su poesía.

En “Espergesia” parece aceptar su propia otredad, pues él ha sido un verdadero accidente divino y lo expresa con los siguientes versos: “Yo nací un día/ que Dios estuvo enfermo, /grave”; es justamente por eso que “Todos saben... Y no saben” lo que él siente y piensa (Vallejo, 1968, p. 138). En el caso de este conflictivo poema, dicha blasfemia es elevada contra todos, incluyendo a su Creador que acepta dicha incompreensión. Diez años más tarde, va a expresar nuevamente este reconcomio en una carta a Pablo Abril de Vivero, donde se queja del olvido de sus compatriotas diciendo:

La verdad es que yo no debo merecer el más mínimo socorro, en concepto de los peruanos. El más desgraciado y oscuro de los vagabundos peruanos consigue pasaje y pasaje en dinero. Las recomendaciones se cruzan en el aire y llueven pasajes, pensiones, asignaciones, premios, regalos, etcétera. Sólo este pobre indígena se queda al margen del festín. [...] No sé muy bien si las revoluciones proceden, en gran parte, de la cólera del paria(Vallejo, 1982, pp. 173-174).

Los términos “indígena” y “paria” remarcan lo expresado anteriormente acerca del poema “XIV” de “Trilce”; él nunca va a dejar de ser un subalterno ni el otro para los peruanos ni tampoco, desgraciadamente, para los europeos. Y en Lima siente: “Esa goma que pega el azogue al adentro” (Vallejo, 1968, p. 156). A través de sus cuantiosas cartas a Pablo Abril de Vivero en las cuales insistentemente habla

sobre el dinero que le había prometido Perú para pagar su artificioso¹⁷ pasaje de regreso a su país y para una beca del gobierno español que tarda en llegar, se ve un pertinaz reclamo a su marginalidad y a la impunidad contra el mestizo, el de la sierra, ese al que peyorativamente sus compatriotas insistentemente denominan el cholo. Y por ello, Vallejo declara: “Voy sintiéndome un revolucionario y revolucionario por experiencia vivida, más que por ideas aprendidas” (Vallejo, 1982, p. 190) y la voz poética del poema XVI de “Trilce” juega con dicho concepto y dice “Tengo fe en que soy, / y en que he sido menos” (Vallejo, 1968, p. 158). A su vez en “La rueda del hambriento” reclama “Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?”, haciéndose parte del grupo de gente que no recibe nunca nada (Vallejo, 1968, p. 361).

Es un hombre con vida y demasiada sensibilidad que se halla enfrentado a una humanidad desalmada y egoísta, llena de seres muertos de “extraña manera de estarse muertos”, como expresa en el poema “LXXV” de “Trilce” (Vallejo, 1968, p. 217). En ese medio no puede hallarse tampoco y lo invade un profundo dolor acompañado de una gran angustia existencial. El tener que expresar su condición y pena indígenas en la lengua del colonizador, ya que no sabe quechua, aumentan naturalmente su alteridad. Él comprende su esencia peruana y añora el cooperativismo y la fraternidad del ayllu, pero su (auto)imagen ya no es la de un cholo. Algunas de las imágenes con las que a veces se enfrenta la del humilde serrano son: las de un reconocido intelectual extranjero, la de un ideólogo marxista, la de un elegante y exótico bohemio, etc.

En cuanto a su relación con el europeo, vemos que su discurso vuelve a enfocarse en las distinciones entre el “yo y el otro” y en sus “Crónicas” de octubre de 1923, después de tres meses de su llegada, subraya: “Vivo a diario y con toda fraternidad con Silva, que es lo único de grande que hasta ahora he hallado en Europa. Lo demás está, sin duda, aun tras de los telones que no he forzado todavía” (Vallejo, 1982, p. 46). Tanto en Lima como en París, se siente un mero observador de aquel espectáculo colectivo al que no está invitado y que le

¹⁷ En realidad, no tiene ninguna intención de regresar a su país natal y termina utilizando ese dinero para hacer un viaje a Moscú, que emprende el 19 de octubre de 1928.

remarca tenazmente su falta de pertenencia. Como explica Gustavo Geirola, Vallejo escribe sus “Crónicas”, como lo hicieron los españoles en su llegada a América para “historizarla realidad del otro, de anotar lo notable, de hacer memoria, de preservar la escena” (44).

En este caso, Vallejo se enfoca en lo común en vez de las diferencias entre “*las imágenes de lo extranjero y lo familiar*”, usando la expresión de Leerseen(1986, pág. 9)(en mi traducción) y les describe París a sus compatriotas como una capital como cualquier otra. También se podría argumentar que su discurso está notoriamente influenciado por su ideología política en contra del capitalismo que, según el autor, relegaba al hombre a un segundo plano haciéndole sufrir una verdadera fragmentación. Fragmentación muy conocida por Vallejo, según se ve en su obra. Ya no es el Vallejo obnubilado por las grandes construcciones parisinas, sino el que compara a la gran y ostentosa capital con una verdadera máquina en la que “las cosas se mueven por resortes más o menos semejantes a las enmohecidas tuercas de América” (Vallejo, 1982, p. 185).

Pero al enfatizar la similitud entre ambas capitales, crea inevitablemente una fusión entre sus imágenes como el otro en Lima y el extranjero en Francia, igualando la otredad de las personas ante la injusticia social y “la falta de humanidad de una sociedad donde los hombres mueren de las más elementales y urgentes necesidades ante la mirada indiferente de los otros, de los que viven en la hartura y en la insolente ostentación de la hartura”, como señala Américo Ferrari acerca del poeta (Vallejo, 1968, p. 21). Lógicamente, no se siente parte, ni se lo permiten, de dicho motor que perpetúa el hambre biológico, espiritual y vital, como explica Ferrari (ídem). La ubicuidad y semejanza de ese mecanismo que golpea incansablemente a la humanidad lo llevan a continuar preguntándose el porqué y la condición ontológica del ser humano y, una vez más, lo hace empleando las mismas estrategias poéticas que en su tierra.

Su alteridad se refleja claramente en “Espergesia” donde se refiere a su origen marcado por el dolor, a su vacío metafísico, pues al estar Dios indispuerto probablemente olvidara darle su bendición o un alma como la de los demás, más simple, menos complicada, que le permitiese plantearse con menos dureza sus

diferencias y aquellos golpes duros que “Abren zanjas oscuras/en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte”, como dice en el poema “Los heraldos negros” (Vallejo, 1968, p. 51). Aquel nacimiento suyo también le ha marcado el lomo, por eso su madre se ha marchado demasiado pronto de este mundo y ella la figura que le daba fuerza para seguir adelante. Para llenarla de satisfacciones podía soportarlo todo, antes de que pudiese haber enorgullecerla con su éxito.

La tensión y el dolor que le producen su alteridad del haber vivido “en Lima, en Trujillo, en la miseria, en la embriaguez, en la orfandad, en la prisión, en duros trances siempre”, como le explica a Manuel Vázquez Díaz en abril de 1926, agudizan su sensibilidad lírica acerca de las preocupaciones sociales, que se expresan con técnicas de desdoblamiento entre el hombre y el escritor en unos poemas y de *desfamiliarización* en otros (Vallejo, 1982, p. 109). Claros ejemplos de desdoblamiento o del “yo-otro” se ven en varios poemas en los que toma distancia para observar la imagen del otro ya muerto, de aquel poeta César Vallejo, que una vez más es apaleado y muere sufriendo, pues parece que una vez más Dios se halla ocupado o achacoso en tal crucial momento. Por eso, expresa:

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo...
...
César Vallejo ha muerto, le pegaban
Todos sin que él les haga nada;
Le daban duro con un palo... (Vallejo, 1968, p. 341).

51

El tema del “doble” y/o el juego de las distintas imágenes que lo representan no son ajenos a Vallejo, pues como lo remarca el crítico Xavier Abril, el peruano lo usa primero en su prosa y luego en su poesía. Siguiendo el modelo de Edgar Allan Poe en su cuento titulado “William Wilson”, en donde el personaje se encuentra con “su patética figura humana en el espejo” (Abril, 1963, p. 12). En su novela “Fabla salvaje” el protagonista Balta Espinar, campesino de los Andes, enloquece de celos al observarse en un espejo y ver una cara desconocida. Según él, ese

fantasma del amante de su esposa, lo persigue y lo lleva al abismo al mismo tiempo que su esposa da a luz (Abril, 1963, p. 12). Dicho desdoblamiento de las imágenes del yo-otro se lo plantea en “A lo mejor soy otro...” y también aparece en “Piedra negra sobre una piedra blanca”, pues al observarse muerto. Vallejo se observa a sí mismo en un espejo con un fantasmagórico cuerpo del hombre, que le anuncia la cercanía de la muerte del escritor Vallejo, que algún jueves lluvioso le ha de llegar. Como acertadamente señalan varios críticos, como Abril, Franco y Hart, en otros casos su segmentación llega a ser tripartita al decir que: “Ahora mismo hablaba/ de mí conmigo”, o sea que aparece como los dos entes y el tema mismo de la conversación (Vallejo, 1968, p. 433). En estos versos, como en la siguiente estrofa surge una tercera entidad, aparte de la persona y el escritor, que se refiere a la identidad o a la imagen que se tiene del famoso Vallejo:

César Vallejo, parece
mentira que así tarden tus parientes,
sabiendo que ando cautivo,
sabiendo que yaces libre!
Vistosa y perra suerte!
César Vallejo te odio con ternura (Vallejo, 1968, p. 279).

52

Además, se presenta otra duplicidad también paradójica: el que anda cautivo en su cuerpo y el que yace ya liberado del mismo y al que por fin, el hombre puede aborrecer con cierto cariño.

Señala Stephen Hart que también se ve dicha duplicidad en su correspondencia, pues mientras que con Pablo Abril de Vivero habla de su miseria e impotencia para recibir lo suyo, con Gerardo Diego negocia hábilmente adelantos. Personalmente, no veo tanta diferencia entre los tonos de sus cuantiosas cartas reclamando la ayuda de diversas personas. En cuanto a su accionar político, Hart señala acertadamente que Vallejo cuida el tono de sus cartas y hasta le recomienda a Georgette en una carta de 1932: “No seas tan franca con ningún amigo, con ninguno”, pero más que una duplicidad de carácter

podríamos mencionar con más exactitud, las tretas del débil (Hart, 1998, p. 713). Vallejo no está en una situación que le permita moverse despreocupadamente y ha sido criado dentro de una raza que se ha visto forzada a realizar o fingir el “performance” deseado por los que sustentan el poder. Para ejemplificar dicha afirmación se puede presentar su poema en prosa llamado “Hallazgo de la vida”, en el cual se auto-aconseja:

Ahora yo no conozco a nadie ni nada. Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible. No, señor. No hable usted a ese caballero. Usted no lo conoce y le sorprendería tan inopinada perla. No ponga usted el pie sobre esa piedrecilla: quién sabe no es piedra y vaya usted a dar en el vacío. Sea usted precavido, puesto que estamos en un mundo absolutamente desconocido (Vallejo, 1968, pp. 248-249).

Es necesario moverse con prudencia en un terreno poco conocido y cualquier serrano o persona sensata que no se halle en su medio lo sabe bien y lo practica a rajatabla.

Sin embargo, a nivel estilístico no le falta valor para romper las reglas y distanciarse de los otros escritores vanguardistas. Pero, lo que cabe preguntarse es si lo hace para explotar y mitificar precisamente su otredad o para encontrarse a sí mismo y poder reconstruir su fragmentada imagen. De lo que no queda duda alguna, es que tiene claro que su obra negocia y renegocia con el discurso hegemónico y las normas establecidas y, precisamente, dichas características peculiares hacen de su obra algo único y no una simple repetición de lugares comunes. Lo que lleva a los críticos españoles contemporáneos a decir que su “poesía [era] desarticulada, sin falsas delicadezas, tierna a fuerza de ser profunda, que no respetaba inclusive las convenciones que los propios poetas de vanguardia no se atrevían a amenazar” (Bondy, 1971, p. 218). Mientras que uno de sus pares, el poeta inglés Martin Seymour-Smith, va a calificarlo más tarde como el “más grande poeta del siglo XX de cualquier lengua”.

Cabe aclarar, que el dolor que impregna a sus escritos no es egocéntrico, sino que alcanza a aquellos indígenas que miran con melancolía imperial ese horizonte de Mansiche que alguna vez les perteneció y que “al hierro de la tarde,

fingen reyes/que por muertos dominios van llorando” (Vallejo, 1968, p. 87). Asimismo se apena de aquellos obreros que se ponen “en fila a medida que se les llama y [parten] para los campos de maíz, en los que se extenuarán hasta el sol poniente, con un puñado de arroz por todo alimento”. Pero su padecimiento se convierte en complejo de culpa, como se ve en “El pan nuestro”, donde la voz poética dice: “Yo vine a darme lo que acaso estuvo/asignado para otro; / y pienso que si no hubiera nacido, / otro pobre tomara este café” (Vallejo, 1968, p. 110). Es decir que a pesar de sentirse una minoría, no puede dejar de reconocer que es un mestizo con ciertos privilegios, porque está mucho mejor que aquellos desposeídos. Otra vez, vemos un desdoblamiento entre el ser cholo y el no serlo, así como su otredad hacia los peruanos y a esos pobres cholos u obreros. Nuevamente, se identifica con su falta de pertenencia a ambos grupos, aunque paradójicamente también se auto-identifica de alguna manera con ellos, y en este caso deja de pensar en sí mismo, toma consciencia y se disculpa.

En el poema “Los desgraciados” le advierte al pobre y, se advierte a sí mismo, a guardar sus cadenas “detrás de tu retrato”, a disimular pero a estar preparado y le recuerda a los de su clase: “Ya va a venir el día, ponte el alma” esa alma que ha acallado y ocultado detrás de esa imagen, de esa máscara (Vallejo, 1968, p. 381). Pero el autor no se oculta en sus poemas, por el contrario se auto-nombra estableciendo su autoridad para negociar y renegociar un lugar para los suyos, al decir: “Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza. / Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada/hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal...” (Vallejo, 1968, p. 197).

Como ya se ha dicho, César Vallejo insiste en honrar lo suyo y, lógicamente, escribe a veces como indígena y otras, como español. En su primera etapa, él se auto-describe claramente como mestizo, como lo supo hacer el Inca Garcilaso de la Vega. “Huaco” de “Nostalgias imperiales” ejemplifica sus sentimientos acerca de una faceta de su identidad:

Yo soy la gracia incaica que se roe
en áureos coricanchas bautizados
de fosfatos de error y de cicuta.

A veces en mis piedras se encabritan
los nervios rotos de un extinto puma (Vallejo, 1968, p. 97).

Como se advierte en esta estrofa y, en todo el poema, la transculturación se atestigua así como el dolor y la rabia que ha producido. Aquel “coraquenque ciego/ que mira por la lente de una llaga”, esa llama trasquilada o ese “pichón de cóndor desplumado/ por latino arcabuz” no se consuelan (Vallejo, 1968, p. 97). Pero como indica Michelle Clayton, el conflicto y las complicaciones al ofrecer los estereotipos usados por los criollos. Agrega que: (“¿Cóncores? ¡Me friegan los cóncores!”) no es sino una forma de mostrar la marginalidad indígena (Clayton, 2011, p. 12-13).

Vallejo busca conciliar las propias imágenes con las de los demás en la sierra, la ciudad y por último, en el extranjero. A través de su escritura se ve la lucha de sus diversas identidades y el yo conversa con el otro, lo indígena con lo hispano, el pasado con el presente, lo pagano con lo cristiano... Consecuentemente, su otredad a la que debe enfrentarse en Trujillo primero, luego en Lima y por último en Europa, va a marcar su temática y estilo. La duplicidad de imágenes origina una creativa polifonía que subvierte el discurso hegemónico que se empeña en marginar y alterizar a ciertos grupos de personas.

55

Se puede concluir indicando que la configuración de César Vallejo como el “otro” se destaca en su obra, a pesar de no haber sido el único escritor que la ha utilizado, pero la originalidad con que la emplea le agrega a su obra un sello distintivo, autoridad y la llena de exquisita sensibilidad, al mostrar el dolor padecido por el escritor y su gente. Consciente de ello, Vallejo dice “Quiero ser libre, aún a trueque de todos los sacrificios. Por ser libre me siento en ocasiones rodeado de espantoso ridículo [descentrado y alterizado] con el aire de un niño que se lleva la cuchara por las narices” (Vallejo, 1982, p. 44). Esa conciencia vallejeana del “yo-otro” y su genialidad para utilizar dichas imágenes como diferentes voces poéticas o narrativas, así como su categórica oposición por seguir al rebaño, como manifiesta Américo Ferrari, lo elevan justamente entre sus pares. Precisamente, esa individualidad poética y esa capacidad para comprender el sufrimiento humano lo llevan a utilizar esa alteridad para hacer de ella un tema

crucial en su obra. La otredad del Vallejo indígena, mestizo, pobre, desolado, necesitado, descentrado, inquisitivo, revolucionario y cristiano-pagano sólo representa la alteridad intrínseca del mismo ser humano. Y, es justamente, ese elemento el que le permite unificar espléndidamente su sensibilidad lírica con su conciencia socio-política y su constante búsqueda personal. Irónicamente, su “otredad” estilística es lo que intentan lograr varios de sus múltiples seguidores.

Bibliografía

- Abril, X. (1963). *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid, España: Taurus.
- Alegría, F. (1971). Las máscaras mestizas. En Á. Flores, *Aproximaciones a César Vallejo* (pp. 193-209). New York, EUA: Las Américas.
- Bondy, S. (1971). Entre dos mundos. En Á. Flores, *Aproximaciones a César Vallejo* (pp. 217-219). New York, EUA: Las Américas.
- Carvalho, A. (2008). Deconstructing a Portuguese City: Cement, Advertising and the Hegemony of Green Growth. En N. Carpentier, & E. Spinoy, *Discourse Theory and Cultural Analysis: Media, Arts and Literature* (pp. 179-206). EUA: Hampton Press.
- Clayton, M. (2011). *Poetry in pieces. César Vallejo and Lyric Modernity*. Londres, Inglaterra: University of California Press.
- Franco, J. (1976). *The Dialectics of Poetry and Silence*. New York, EUA : Cambridge University Press.
- Geirola, G. (1999). Enunciación y teatralidad. *Revista chilena de literatura*, 31-65.
- Hart, S. (1998). Vallejo's Other: versions of otherness in the work of César Vallejo. En *The Modern Language Review* (pp. 710-723).
- Kristeva, J. (1988). *Étranger à nous-mêmes*. París, Francia: Fayard.
- Leerseen, J. (1986). *Mere Irish and Fíor-Ghael: Studies in the Idea of Irish Nationality, its Development and Literary Expression Prior to the Nineteenth Century*. Amsterdam, Holanda: John Benjamins.
- Vallejo, C. (1968). *Obras poéticas completa*. Lima, Perú: Francisco Moncloa Editores.
- Vallejo, C. (1982). *Epistolario general*. España: Pre-Textos.
- Van Linthout, I. (2008). Both Self and Other. The Construction of "Flanders" in National Socialist Literary Discourse. En N. Carpentier, & E. Spinoy, *Discourse Theory and Cultural Analysis: Media, Arts and Literature* (pp. 333-358). EUA: Hampton Press.

Espejos encontrados: Mauricio Montiel Figueiras y “Lo más oscuro del espejo”

Marisol Nava

El autor y su obra

En la década de los noventa, varios jóvenes escritores inauguraron su trayectoria con un proyecto notable y genuino. Es el caso de Mauricio Montiel Figueiras (Guadalajara, 1968), quien ha escrito cuento, poesía, ensayo, crónica y crítica (literaria y cinematográfica). Muchos de sus trabajos se han publicado en los principales diarios y revistas de México, así como en diversos medios de Canadá, Chile, Colombia, Estados Unidos, España, Inglaterra e Italia. La obra de Montiel Figueiras ha recibido las siguientes distinciones: el Premio Gilberto Owen en 1989; el Premio Nacional de Cuento Carmen Báez en 1992; al año siguiente, en 1993, obtuvo dos galardones, el Premio Nacional de Poesía “Hugo Gutiérrez Vega” y el Premio Nacional de Poesía Joven “Elías Nandino”; posteriormente, en el 2000 obtuvo el Premio Latinoamericano de Cuento “Edmundo Valadés”. Asimismo, fue becario del Centro de Escritores “Juan José Arreola” (1999-2000), del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-1994 y 2001-2002) y de la Fundación Rockefeller (2008), la cual le concedió una residencia en Bellagio, Italia. También ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores. Este reconocimiento hacia su obra se fundamenta en un hecho señalado por la crítica: “Su escritura muestra un rigor estilístico insólito”(José Homero, 1995, p. 6).

Mauricio Montiel Figueiras ha publicado cinco libros de cuento: *Donde la piel es un tibio silencio* (1992), *Páginas para una siesta húmeda* (1992), *Insomnios del otro lado* (1994), *La penumbra inconveniente* (2001) y *La piel insomne* (2002). Para Armando Oviedo, sus tres primeros libros poseen una contundente vena fantástica(Oviedo, 1995, p. 11), razón por la cual se considera uno de los exponentes más lúcidos del cuento fantástico en México: “la incursión de los nuevos escritores en el género de lo fantástico, como es el caso de Mauricio Montiel, implica una revaloración ética y estética del género. A nivel de tramas y

estructuras, la innovación reside en el redescubrimiento del lenguaje poético y su incorporación a una óptica de lo erótico y de lo patológico"(Serrato Córdova, 1997, p. 180).

Nuestro trabajo se centra en el relato "Lo más oscuro del espejo", incluido en su segundo libro, *Páginas para una siesta húmeda*, el cual ha recibido críticas favorables. Así, José Homero "descubrió a un autor capaz de visitar los lugares más concurridos del erotismo, los relatos góticos, el *thriller* y los *roadmovie*, imprimiéndoles un sello propio"(José Homero, 1995, p. 6); en ese mismo tenor, Guadalupe Flores Grajales enfatiza las temáticas del volumen: "con un título de por sí bastante sugestivo, nos interna en mundos imaginarios donde las preocupaciones anteriores, si bien no desaparecen del todo, son sustituidas por la inclusión de una nueva temática: la vinculación entre erotismo y muerte"(Flores Grajales, 1999, p. 381). Estos temas son dos de los pilares semánticos de nuestro cuento, aunque no es lo más relevante estéticamente hablando, pues como lo indica Serrato Córdova, "Mauricio crea en sus textos una realidad exageradamente demencial por ser exageradamente culturalizada, en el sentido de que todas sus tramas y personajes están conscientemente ligados a una referencia cinematográfica, musical o literaria"(Serrato Córdova, 1997, p. 181). Este diálogo que establece la obra de Montiel Figueiras con el mundo de las artes resulta fundamental en su propuesta estética, lo cual se incrementa en sus cuentos fantásticos:

Lo fantástico en Montiel convierte lo cruel, lo violento, lo irracional en una cita erudita o en un guiño de ojo entre dos que saben que se están refiriendo, en la lectura y en la escritura de un mismo relato [...] Porque el sentido de lo fantástico para nuestro autor es diluir, en el vértigo del exceso cultural, el pánico arcaico de lo siniestro. Esa característica, que en un contexto convencional se convierte en defecto, en el universo hipercultural de Montiel Figueiras se transforma en virtud(Serrato Córdova, 1997, p. 182).

Así, con base en la teoría de Genette, postulamos que "Lo más oscuro del espejo" realiza una transposición diegética de las obras más importantes de Lewis Carroll, es decir, *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, gracias a lo cual

el cuento deviene fantástico por sus secuencias insólitas sostenidas por sus registros discursivos y tematizaciones.

Alicia y la transtextualidad

En una entrevista con Claudia Posadas, Mauricio Montiel Figueiras puntualiza un asunto importante para nuestro estudio: “Sostengo que a estas alturas del partido es muy difícil intentar ser original. Todo está dicho, y lo importante es cómo se diga. Por eso el amanuense es una especie de imagen irónica del escritor. Ya todo está hecho y uno sólo se dedica a ser amanuense de lo ya escrito” (Posadas, 2002, p. 11). Esta concepción artística, enfatizada por sus críticos, se observa en todas las obras de Montiel Figueiras; por eso, “Lo más oscuro del espejo” resulta un paradigmático ejemplo de su poética, pues desde el íncipit irrumpen las claves semánticas y dialógicas del cuento:

El timbre del teléfono, esa araña terca que hurga en el moho más verde del oído, despertará a Alicia el día de su sí-cumpleaños número catorce a las seis de la mañana con seis minutos, justo cuando la niña tenga su menstruación más abundante y sus senos crezcan tres centímetros y sus pezones maduren como pequeños ojos rosados y el vello púbico le germine entre las piernas igual que el musgo después de la lluvia (Montiel Figueiras, 1992, p. 87).

60

Desde el inicio, Alicia se destaca como el personaje principal, quien comienza un día significativo, pues es su cumpleaños y está en pleno crecimiento sexual; de ahí la precisión en el tiempo que avanza y testimonia el desarrollo de la adolescente mediante imágenes eróticas de considerable intensidad poética. El nombre de Alicia y el hecho de su cumpleaños develan, en principio, la relación de palimpsesto establecida entre nuestro cuento y las obras del escritor inglés Lewis Carroll (1832-1898), particularmente nos referimos a *Alicia en el País de las Maravillas* y *A través del espejo*.

Para analizar este vínculo, recuperamos la teoría de Gerard Genette, quien establece el término genérico de transtextualidad o trascendencia textual del texto, entendida como, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con

otros textos”(Genette, 1989, p. 10). Este vínculo adopta diversos talantes; particularmente nos interesa el de la hipertextualidad: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al cual llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...] Para decirlo de otro modo tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente”(Genette, 1989, p. 14). Nuestros hipotextos serán las obras de Carroll en torno a la pequeña Alicia, quien en sendas obras realiza dos viajes extraordinarios: el primero al País de las maravillas y el segundo al otro lado de un espejo; dichas diégesis, con algunos de sus motivos, se trasladan a nuestro hipertexto, el cuento “Lo más oscuro del espejo” de Mauricio Montiel Figueiras, el cual se sirve de las obras carrollianas para contar otra historia de Alicia: una adolescente, quien el día de su cumpleaños realiza un viaje insólito al atravesar seis diferentes espejos; gracias a este recorrido Alicia descubre un terrible secreto familiar: el incesto acontecido años atrás entre su padre y su hermana Elena, quien nunca pudo convertirse en mujer y murió; este suceso subraya, por el contrario, el proceso sexual de Alicia, quien regresa a su mundo tras este siniestro y fantástico viaje, aunque con la terrible sugerencia de que el incesto se repetirá con ella.

De principio, y como también lo aclara Genette, es común que dicha hipertextualidad se declare mediante un indicio paratextual(Genette, 1989, p. 18); en “Lo más oscuro del espejo” son dos los elementos destacables: la dedicatoria “In memoriam Lewis Carroll” y el título del mismo, el cual remite a una de las obras más sobresalientes del escritor inglés, *A través del espejo*. La dedicatoria y el título, como elementos paratextuales, alimentan la relación hipertextual que establece el cuento con las obras de Carroll, en donde “Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (Genette, 1989, p. 495).

De los diferentes mecanismos hipertextuales propuestos por Genette, nos interesa la transposición diegética, en tanto implica el traslado de una diégesis a

otra trama, es decir, de “una época a otra o de un lugar a otro, o ambas cosas a la vez. Tal transposición diegética o, para decirlo más brevemente [...] *transdiegetización*, no puede realizarse sin, al menos, algunas modificaciones de la acción en sí misma”(Genette, 1989, pp. 377-378). Pese a las transformaciones diegéticas, las similitudes que conserve el hipertexto respecto a su hipotexto serán las que posibiliten la relación hipertextual: “Un signo casi infalible de la fidelidad diegética es aquí el mantenimiento de los nombres de los personajes, signo de identidad, es decir, de su inscripción en un universo diegético: nacionalidad, sexo, pertenencia familiar”(Genette, 1989, p. 379). En “Lo más oscuro del espejo”, la protagonista conserva el mismo nombre proveniente de las diégesis de Carroll, es decir, Alicia e incluso también el mismo núcleo familiar: padres y hermana, aquí designada con el nombre de Elena. Lo diferente es la edad, pues la protagonista de Carroll tiene siete años, mientras que la de Figueiras catorce; sin embargo, como también lo aclara Genette: “La edad de los personajes no parece contar como una variable diegética muy pertinente. Podríamos imaginar una transposición que se limitaría a envejecer [...] o a rejuvenecer a los héroes sin modificar la trama de sus conductas”(Genette, 1989, pp. 379-380). Y como veremos, los rasgos distintivos de la Alicia carrolliana se conservan en la protagonista del cuento.

La transposición diegética de *Alicia en el país de las Maravillas* al texto de Montiel Figueiras surge por varias situaciones. En primer lugar, el motivo del conejo enfatizado por la presencia de múltiples juguetes:

Con la mirada triste, Alicia recorrerá su habitación. Por donde quiera conejos de todas edades y colores y tamaños, de peluche y hojalata y algodón y hielo seco y quién sabe cuántos otros materiales, parados y sentados y acostados y algunos en cuclillas, mirando hacia distintos cenits del dormitorio desde la cómoda, el tocador, el closet, los libreros, los sillones, las mesas, la mecedora, la alfombra, la cama(Montiel Figueiras, 1992, p. 20).

Este abundante motivo se concreta en un horrible conejo, el cual origina lo fantástico:

se sentirá observada desde el buró y volteará hacia él sin respirar, ahogando una exclamación de asco y sorpresa al encontrar sus ojos con los del conejo despellejado en un vértigo de pupilas desorbitadas; la náusea dará paso a la fascinación cuando el animal haga funcionar los músculos de su hocico como para masticar algo y salte del plato al suelo en una pirueta que salpicará sangre en distintas direcciones y avance limpiándose las patas en la alfombra y se detendrá cerca de la puerta del baño para mirar a Alicia, que imaginará una voz infantil plantada de pronto en su cerebro (Montiel Figueiras, 1992, p. 23).

Al ser un texto fantástico, "Lo más oscuro del espejo" deviene ambiguo en diversas secuencias; una de ellas es la voz infantil que Alicia imagina en dicho conejo, quien similar al de Carroll, emite palabras y frases, aunque a primera vista ininteligibles, pues al ubicarse al otro lado del espejo las expresiones están en sentido inverso al común,¹⁸ así, en lugar de niña, dice añin, Alicia se transforma en Aicila, Elena en Anele, el papá en ápap y el abuelo en oleuba, por mencionar las palabras más frecuentes. En este sentido, es interesante el desciframiento que debe realizar el lector, pues varios párrafos presentan esta forma invertida, significativamente los relacionados con el incesto; este original discurso, en primera instancia, dificulta la lectura aunque después se transforma en una actividad lúdica y trascendente por la información que revela.

63

Aunado a ello, en *Alicia en el País de las Maravillas* la aventura de la protagonista comienza cuando ésta sigue al conejo, el cual se convierte en un tipo de guía en su viaje por ese mundo maravilloso; este hecho también se advierte en el cuento: "él entrará en el baño y *ella lo seguirá*, con el camisón pesado por la mirada de los juguetes; el conejo irá al enorme espejo rectangular situado cerca de la tina de vidrio y lo atravesará de un salto, abriendo un hoyo en el reflejo que vibrará a punto de romperse: *Aicila lo imitará*".¹⁹ Alicia atravesará seis espejos, siempre persiguiendo al conejo, corriendo tras él, enfrentando lugares, personajes y situaciones siniestras, cuyo clímax se halla en la escena del incesto y en la persecución de su hermana.

¹⁸ Aunque no a la manera de Carroll, donde la protagonista incluso tiene que poner frente al libro un espejo para comprender los caracteres invertidos.

¹⁹ *Ibid.*, p. 94. Las cursivas son nuestras.

De la segunda obra de Carroll, *A través del espejo*, el cuento de Montiel Figueiras recupera el espacio interior como primordial escenografía; así, la recámara de Alicia es el sitio fundamental y, posteriormente, espacios cerrados como baños y otras alcobas. En ese contexto, el espejo es fundamental en ambas obras, en tanto umbral y origen de los viajes de las dos Alicias, pues las protagonistas deben atravesarlo para acceder a esos espacios alternos; por ello, cruzar el espejo implica ingresar a un mundo donde, como lo dice Alicia en la obra de Carroll, “las cosas están al revés de como están aquí”(Carroll, 2010, p. 243); por esta razón, tal cual lo indica Manuel Garrido, muchos de “los principios y leyes que consideramos válidos en el mundo real ceden el paso a otros muy distintos”(Carroll, 2010, p. 14); traspasar el espejo supone ingresar a un “registro de asimetrías y fenómenos de desviación lateral [...] el universo al otro lado del Espejo es un mundo enantiomorfo del nuestro, un universo zurdo o invertido”(Carroll, 2010, p. 65), lo cual se aprecia en el cuento de Montiel Figueiras:

La añin examinará el espejo al pie de la cama, también hecha de papel: allí estará ella tan exacta como el dormitorio, cada detalle repetido con una perfección casi geométrica que la espantará; qué raro verse reflejada en su verdadero cuarto desde el interior del reflejo de ese cuarto que normalmente no podría tener tres dimensiones sino sólo una, qué chistoso notar que al otro lado del óvalo la mano derecha es la izquierda y viceversa por efectos de la realidad y el lenguaje al revés, así que dentro del espejo ella será zurda y eso la hará soltar una carcajada nerviosa(Montiel Figueiras, 1992, p. 93).

64

Bajo esa perspectiva, resulta normal que el lenguaje al otro lado del espejo, como lo hemos indicado, esté invertido. Un aspecto más que traspone el cuento de Mauricio Montiel Figueiras de *A través del espejo* de Carroll es el motivo del cumpleaños de Alicia que, en el hipotexto, Tentetieso le cuestiona a la niña a partir del argumento de que son mejor los cumpleaños, o sea, los no-cumpleaños, pues se festejan más (364 cumpleaños frente a 1 cumpleaños) (Carroll, 2010, p. 315); “Lo más oscuro del espejo” recupera este dato, aunque también invertido, mediante la frase y el hecho del sí-cumpleaños de Alicia, indicado desde el comienzo.

Además, el cuento de Montiel Figueiras apela, en forma conjunta, a dos asuntos principales de las obras de Carroll. El primero es la curiosidad de Alicia como eje motor de su proceder, pues al igual que en la obra de Carroll será una de las más importantes explicaciones del comportamiento de Alicia; así, al inicio del cuento “Alicia colgará el auricular y, movida por *una curiosidad azul*, se dirigirá al óvalo”(Montiel Figueiras, 1992, p. 91)(Las cursivas son nuestras); posteriormente, esta curiosidad se centra en la imagen del conejo desollado, al cual sigue Alicia durante los seis espejos que atraviesa. La curiosidad de Alicia, la presencia del conejo y la acción de seguirlo se funden en una importante secuencia del cuento con evidente relación hipertextual respecto a las obras de Carroll.

El segundo asunto que “Lo más oscuro del espejo” traspone de las novelas carrollianas es el viaje, pues en ambas historias, mediante una caída a un hoyo o por la acción de atravesar un espejo, Alicia ingresa, transita y conoce sitios maravillosos, tras lo cual regresa a su mundo y realidad. En nuestro cuento, Alicia cruza seis espejos y conoce sendos territorios, descubriendo misterios familiares rodeados de escenas atroces que convierten su desarrollo sexual en un proceso angustiante.

Un cuento fantástico

“Lo más oscuro del espejo”, además de mantener una relación hipertextual con las obras de Lewis Carroll, resulta un cuento fantástico. Para analizar esto, partimos del narrador: extradiegético y omnisciente, esta voz habla en futuro, tal cual lo hiciera años atrás Carlos Fuentes en *Aura* o en *La Muerte de Artemio Cruz*; por ello, resulta un vaticinio de lo que les sucederá a los personajes, un tipo de oráculo anunciándoles su destino. Por supuesto, este narrador alimenta la incertidumbre al dar cabida a los pensamientos y sentimientos de los personajes, mediante un discurso indirecto.

Una de las principales manifestaciones de esta incertidumbre narrativa es la ambigüedad exteriorizada por un personaje, estrategia trascendente, pues “El protagonista experimenta su propia aventura como problemática; comenta su

extrañeza al mismo tiempo que siente las emociones que le perturban, unas emociones que generalmente se manifiestan en el registro del miedo, y que siempre provocan o identifican una angustia" (Bellemin-Noël, 2001, p. 110). En "Lo más oscuro del espejo", Alicia duda respecto a lo que percibe: "Alicia colgará la mano del auricular, dejando que su mano derecha resbale por el buró y regrese a la cama y se estremecerá, asustada; creará haber reconocido la voz de Elena, su hermana mayor muerta cuatros años atrás" (Montiel Figueiras, 1992, p. 88); esta vacilación, ubicada en el principio del cuento, se incrementa con la imagen del conejo y, posteriormente, cuando atraviesa el primer espejo: "Para comprobar que no se encuentra en medio de un sueño, la niña sacudirá la cabeza varias veces; se pellizcará el brazo izquierdo-derecho con la mano derecha-izquierda" (Montiel Figueiras, 1992, p. 94).

Una vez dentro del primer espejo, Alicia reconoce los espacios: aparentemente familiares, pero al mismo tiempo alterados por lo antiguos, sucios y desordenados que están. Por cada nuevo espejo que franquea, la intensidad narrativa aumenta; por ello, al final observamos una clara estructura *in crescendo*, donde las escenas de horror funcionan como puntales. La primera imagen de horror que atestigua Alicia es el conejo desollado; más adelante, en el segundo espejo, surge la abuela: "ella volteará hacia la tina de porcelana rota y allí estará la abuela, bañándose en el agua oxidada, lavándose con un estropajo la piel que en algunas partes se le desprenderá, dejando ver unos huesos blancos y perfectos; la abuela observará a su nieta y sonreirá sin dientes" (Montiel Figueiras, 1992, p. 94); posteriormente, en el cuarto espejo aparece una lúgubre monja acunando al conejo desollado; la última escena de horror surge cuando Elena persigue a Alicia, quien huye aterrada:

y entonces las manos del aire saldrán del cristal, dejando su prisión geométrica pero las manos del aire no, serán las manos descarnadas de Elena que alcanzará a olfatear su nuevo reflejo desde el interior del vidrio, las manos de Elena enmohecidas por tanta lluvia y tanta húmeda oscuridad y seguidas por los antebrazos de Elena, la pierna derecha-izquierda de Elena, los hombros de Elena y la carrera de Alicia a la escalera, el conejo golpeando su tambor y el eco transformándose en el corazón de Alicia

mientras sube por los peldaños de sogas lo más rápido imposible, más rápido, sin hacer caso a la voz despellejada que dice que no corras, hermanita, vamos a celebrar tu sí-cumpleaños tú y yo juntas [...] y el pie izquierdo-derecho de Alicia atorándose en una mano que jalará con fuerza hacia abajo, Alicia zafándose antes que la presión sea demasiada en el tobillo pero sin mirar atrás (Montiel Figueiras, 1992, p. 98).

Complementando los registros estructurales, se encuentran los motivos temáticos; en primer lugar, se localiza el sueño. En las obras carrollianas, Alicia comienza sus viajes cuando se queda dormida; en el caso de nuestro cuento el desafío es mayor, pues el relato inicia cuando Alicia despierta, aunque siempre tiene la sensación de seguir en el sueño: “Alicia se sentirá húmeda y molesta y *creerá que es parte del sueño del que aún no se ha desprendido totalmente*, parte de la alberca sucia y llena de nenúfares donde ha nadado toda la noche, rodeada por mosaicos rotos y la presencia de su hermana mayor y las aguas de la pesadilla” (Montiel Figueiras, 1992, p. 87) (Las cursivas son nuestras). El continuo traspaso de espejos y las escenas de horror expuestas en esos mundos especulares originan este aspecto onírico pesadillesco que permea a todo el texto.

El tiempo es otro motivo temático relevante en nuestros hipotextos e hipertexto. En la obra de Carroll, éste se aborda con el motivo del conejo y del reloj. En el cuento de Mauricio Montiel Figueiras, significativamente, en el principio se menciona un “reloj del buró en forma de conejo sentado” (Montiel Figueiras, 1992, p. 88) ubicado en el cuarto de Alicia. Desde este momento, se indica el transcurrir del tiempo hasta convertirse en un elemento más de lo insólito, pues el relato empieza a las 6:06 am, posteriormente el narrador menciona las 6:28 y, tras ello, sobreviene el mundo especular del otro lado del espejo, donde Alicia descubre que el tiempo es distinto: “Alicia observará el reloj incrustado en la panza del conejo de plástico sobre el buró: diez minutos para las siete, en el otro reloj las seis veintiocho” (Montiel Figueiras, 1992, p. 91).

El sueño y el tiempo confluyen en un motivo temático fundamental anunciado desde el título del hipo e hipertexto: el espejo, móvil de la irrupción fantástica, en tanto el centro de ambas obras es la acción de atravesarlo. Recordemos la manera como se aborda el asunto en la obra de Carroll:

¡Fíjate, Mínimo! ¡Parece que el cristal del espejo se está empañando, que se disuelve en una especie de niebla! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través de él! Y en un abrir y cerrar de ojos, sin saber muy bien cómo, la niña se encaramó a la repisa de la chimenea. Y efectivamente el cristal del espejo se *estaba* disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia como si fuera una bruma plateada y brillante (Carroll, 2010, p. 244).

En nuestro cuento, la escena adquiere tientes más poéticos:

volteará a ver su buró, y al comprobar que allí no hay ningún plato, extenderá ambas manos para hundirlas en el espejo como en una alberca ovalada; en la superficie del cristal se formarán círculos concéntricos que distorsionarán el reflejo de la habitación: Alicia se introducirá poco a poco en esa pared líquida sin importarle mojarse, primero la cara para poder abrir los ojos al otro lado y darse cuenta que atravesar el espejo es tan sencillo como pasar de la sala al comedor; después los hombros, el brazo izquierdo, la pierna derecha para mantener el equilibrio y así hasta hallarse dentro del reflejo de su propio dormitorio, empapada de la cabeza a los pies, escurriendo agua que olerá a nenúfares (Montiel Figueiras, 1992, p. 92).

Mientras que la Alicia de Carroll sólo atraviesa un espejo, la de Montiel Figueiras cruza seis: cada uno de ellos localizado dentro del espejo anterior, a manera de cajas chinas. Estos seis diferentes espejos se caracterizan por determinadas formas, por la presencia de ciertos personajes y, a partir de ello, por las acciones de Alicia. El primer espejo semeja una alberca ovalada, una pared líquida, cuya agua huele a nenúfares. El segundo espejo es rectangular y “ha sido fabricado con una especie de gelatina gris y Alicia quedará manchada de esa viscosidad [...] este nuevo baño será una antigua copia del otro” (Montiel Figueiras, 1992, p. 94), en este espacio aparece la imagen descarnada de la abuela. El tercer espejo es una “luna hecha de un lodo casi transparente” (Montiel Figueiras, 1992, p. 94); en él se presencia el incesto entre el padre y la hermana de Alicia, quien inútilmente grita para impedirlo, hasta que “una tibia llovizna como de verano empieza a caer en el dormitorio” (Montiel Figueiras, 1992, p. 95). El cuarto espejo tiene forma circular y “será como brincar dentro de una telaraña, una sedosa sensación de falanges a todo lo largo del cuerpo, una caricia de aire podrido que permanecerá

entre los labios” (Montiel Figueiras, 1992, p. 95); ahí aparece la madre y un hospital sucio y viejo, en donde una monja acaricia al despellejado conejo. El quinto espejo, también rectangular, es de difícil acceso, pues “se desmoronará con una larga exhalación de tierra y terrones rojos [...] bañado por un resplandor de plata y una lluvia tan insistente que formará charcos en la alfombra”(Montiel Figueiras, 1992, p. 96); en este espacio Alicia testimonia el enfrentamiento de la madre y el abuelo en contra del padre, a quien reclaman el abuso sexual cometido con su propia hija, esta violenta escena termina con un alud de juguetes que lo arrasan todo. Finalmente, el sexto espejo es ovalado y, para franquearlo, Alicia debe hacer “estallar el espejo en un millón de cristales triangulares y desvaneciéndose en una penumbra fétida, de nénufares ahogados al fondo de un lago [...] un pozo sin principio pero con fin: hacia arriba, sólo oscuridad perfecta y un lejano ruido semejante al aleteo de los murciélagos, una altura inconmensurable de donde goteará un líquido que se sentirá como baba en el rostro”(Montiel Figueiras, 1992, p. 97); en este lúgubre espacio se encuentra Elena, quien persigue a Alicia tratando de alcanzarla. Como se observa, el narrador describe estos espejos recurriendo a imágenes poéticas, las cuales también funcionan como indicios del incesto.

En este siniestro viaje de Alicia, lo predominante es la ausencia de causalidad; al respecto, Rosalba Campra indica: “Es esta particular carencia causal lo que constituye una modulación que podríamos llamar sintáctica de lo fantástico, y que ilumina con su aura distintas clases de textos”(Campra, 2008, p. 130). “Lo más oscuro del espejo” se construye bajo esta omisión, pues no hay causas conocidas para explicar el traspaso de Alicia por los espejos, así como para las siniestras escenas exhibidas en ellos, algunas de las cuales remiten a determinados sucesos del pasado (el incesto, los enfrentamientos familiares) y que, como en una obra de teatro, se representan frente a la mirada de Alicia, quien atestigua todo ello sin poder impedirlo y sin que dichos personajes la vean.

“Lo más oscuro del espejo” presenta otro desafío y prueba innegable de su pertenencia a lo fantástico: el motivo de la Flor de Coleridge u objeto mediador, estrategia discursiva que, como lo explica Remo Ceserani, “Es un objeto que, con

su inserción concreta en el texto, se convierte en testimonio inequívoco del hecho de que el personaje-protagonista ha realizado efectivamente un viaje, ha entrado en la dimensión de otra realidad y ha traído consigo un objeto de aquel mundo"(Ceserani, 1999, p. 108). En el cuento esta prueba se localiza hacia el final, cuando Alicia, huyendo de su hermana, decide "lanzarse al óvalo de agua y así llegar a la habitación verdadera, sin pensarlo dos veces arrojar contra el vidrio el primer conejo de hojalata al alcance de la mano derecha y observar cómo el óvalo explota en una llovizna de reflejos"(Montiel Figueiras, 1992, p. 99), tras lo cual "Alicia se incorporará, refugiándose entre sollozos en los brazos de papá que mirará espantado a su hija empapada de pies a cabeza y luego, sorprendido, al espejo roto"(Montiel Figueiras, 1992, p. 99). El espejo quebrado y, sobre todo, la imagen de Alicia empapada crean el fulminante efecto fantástico sostenido por las diferentes descripciones de los espejos, las cuales aluden, como lo hemos señalado, a la humedad y al agua.

Temáticamente hablando, según la propuesta de Todorov, "Lo más oscuro del espejo" expone los temas del tú, pues el centro semántico se constituye con el encubrimiento de un tabú sexual: el incesto entre padre e hija, el cual se revela gracias al fantástico viaje de Alicia. Siguiendo la clasificación de Rosalba Campra, otro tema del cuento es el del espacio, del aquí y del allá, representado en nuestro cuento mediante la "realidad" de Alicia y los espejos a los cuales incursiona; complementando esto, se halla la dicotomía animado-inanimado encarnada por el conejo que, pareciendo muerto, se instaura como guía de Alicia en esos mundos especulares.

70

Espejos encontrados

Guadalupe Flores Grajales, respecto a *Páginas para una siesta húmeda*, comenta:

Montiel Figueiras muestra una nueva preocupación al abordar la problemática de sus personajes desde otras perspectivas [...] el juego de los sentidos que se produce en los sujetos al contacto con experiencias concretas, mismas que los conducen a encuentros prohibidos, sea el erotismo, entendido como el cúmulo de sensaciones que florecen en el interior de los protagonistas, o la muerte, como resultado final del goce. Las

imágenes eróticas empiezan a poblar las descripciones de este segundo volumen, así como la constante alusión a la muerte (Flores Grajales, 1999, p. 381).

“Lo más oscuro del espejo” expone estos temas complementarios a los fantásticos. El erotismo se trasluce mediante el desarrollo sexual de la joven protagonista: “Alicia se levantará el camisón hasta la garganta y durante largo rato contemplará fascinada el reflejo de sus pechos, dos duraznos terminados en sendas gotas de almíbar que al tocarlos dolerán un poco, la semana anterior apenas se distinguían, eran un defecto del tórax, unas brevísimas dunas en un desierto olvidado” (Montiel Figueiras, 1992, p. 87). El tema también se observa en la obra de Carroll, aunque de forma sutil: “— ¡Vaya día que estoy pasando! Y pensar que ayer mismo todo sucedía como de costumbre... ¿Será que he cambiado durante la noche? Vamos a ver, ¿era yo la misma cuando me levanté esta mañana? Ahora que lo pienso, recuerdo que me sentía un poco extraña, como si fuera diferente. Pero si ya no soy la misma, entonces ¿quién demonios soy?” (Carroll, 2010, pp. 122-123); como lo menciona Manuel Garrido, en la obra carrolliana el tema del crecimiento se manifiesta por las constantes transformaciones de tamaño que experimenta Alicia, por sus subsecuentes crisis de angustia y por su incompreensión frente a ese mundo que le desconcierta; en esa medida, “Jonathan Miller [...] pensaba que el poder de la fascinación que continúan ejerciendo a través de las generaciones está en haber sabido expresar, mediante el lenguaje del sueño, el secreto terror que le produce a todo niño la experiencia de crecer” (Carroll, 2010, p. 8). Significativamente para nuestra lectura hipertextual, “Lo más oscuro del espejo” presenta a una Alicia en pleno desarrollo de su sexualidad; para ello, el narrador recurre a imágenes relacionadas con la sangre y el agua, muchas de ellas vinculadas con la forma de los espejos, las cuales apelan a la humedad; incluso, el bello epígrafe de Ítalo Calvino, en su función de paratexto, lo sugiere: “La fantasía es un lugar en el que llueve”.²⁰

²⁰Todo indica que ésta es una de las frases favoritas de Mauricio Montiel Figueiras, pues la señala en una conferencia que brindó sobre su obra. Véase “Mapa de un verano literario” en Poot Herrera, Sara y otros. (2002). *Cuento bueno, hijo ajeno (La ficción en México)*. México: Universidad

Sobre un tema como el erotismo vinculado con lo fantástico, Mauricio Montiel Figueiras señala: “el concepto de cuento fantástico que siempre me ha gustado, pero siempre anclado a la realidad. Es un terreno que tiene más que ver con los miedos psíquicos, con una zona psicológica, que con una irrupción de lo fantástico en el sentido estricto”(Posadas, 2002, p. 10). En esa medida, tanto el incesto como un hecho transgresor y lóbrego de la “realidad” de Alicia, sugerido metafóricamente desde el título del cuento, así como su desarrollo sexual, implican situaciones de ineludible carga realista que, a la postre, originan lo fantástico.

Además, como también lo señala Garrido, en la obra de Carroll encontramos un revelador acontecimiento: “La lucidez que Carroll presta a Alicia en sus viajes por ambos países imprime con esa consciencia –la lúgubre convicción de que el desarrollo del sexo en el adolescente mata la vida inocente del niño”(Carroll, 2010, p. 38). De esta forma, no es casual que en el cuento Alicia descubra el secreto atroz del incesto justamente en su desarrollo sexual, cuando su infancia está concluyendo:

ápap estará sentado al borde de su cama en desorden, sin ropa y desvistiendo a una añin de espaldas a Aicila que reconocerá esa abundante cabellera oscura, esos hombros cuajados de pecas, esa piel semejante a la leche recién ordeñada, esa silueta frágil de la que resbalará el vestido en una nube de seda azul y ropa interior con olor a jardín húmedo(Montiel Figueiras, 1992, p. 95).

72

Por otra parte, la descripción del incesto incluye un relevante indicio por las implicaciones que tiene para Alicia: la lengua, cuyo sentido inicia con la imagen de la trenza vinculada con el padre al ser quien la elabora: “el cabello amarillo *atado* por papá en una larga *trenza*” (Montiel Figueiras, 1992, p. 88);²¹ estas palabras reaparecen cuando Alicia llega al sexto espejo y, para descender al abismo que tiene frente a ella, utiliza “una escalera de sogas que, *atada* al borde

Autónoma de Tlaxcala, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, p. 220.

²¹Las cursivas son nuestras.

del espejo, serpenteará igual que una *trenza*” (Montiel Figueiras, 1992, p. 97);²² en ese abismo encuentra a la descarnada Elena, de quien huye despavorida, por ello, para salir de aquél lugar: “Alicia soltará la *trenza* sin poder sacudirse la sensación de traer una *lengua* que le recorre el *vientre*” (Montiel Figueiras, 1992, p. 97), elocuentemente, el narrador emplea una imagen semejante para describir la consumación del incesto entre padre e hija: “*ápap comenzará a besar* el pecho y el *vientre* de Anele y su *lengua* explorará los centímetros más profundos de la carne, los rincones más frescos del cuerpo de su royamajih y ella no se moverá; horrorizada, Aicila gritará ¡zapnealajéd!, ¡zapnealajéd! Hasta descubrir que *ápap* y Anele no la pueden escuchar”(Montiel Figueiras, 1992, p. 95).²³

Estos indicios plantean una interesante situación que Guadalupe Flores percibe en el libro al cual pertenece nuestro cuento: “La imagen del espejo o, más bien, del espejismo, le permite desdoblar los mundos de los personajes; éstos brindan al lector su cara oculta; de inmediato surgen imágenes que hacen patente el deseo de los personajes; la manifestación de un deseo que no es posible en su realidad”(Flores Grajales, 1999, p. 378). La imagen del espejo, presente desde el título, adquiere diferentes funciones en el cuento: motivo temático,²⁴ relación establecida por contraste o similitud entre los personajes y la transtextualidad instaurada con la obra de Carroll. En este sentido, hablamos de espejos encontrados en su doble acepción: el de oponerse a un otro y el de coincidir con un otro, circunstancias antitéticas que por momentos se confunden al vaticinar la transgresión implícita en “Lo más oscuro del espejo”.

La primera y gran imagen especular se establece entre Alicia y Elena. La situación contrastante es el desarrollo sexual: nulo en Elena, pleno en Alicia, quien “revisará las bragas y descubrirá un hermoso listón de terciopelo rojo, única prueba de que su menstruación no fue una pesadilla, una alberca sucia”(Montiel Figueiras, 1992, p. 89), acontecimiento fisiológico inexistente en su hermana:

²²Las cursivas son nuestras.

²³Las cursivas son nuestras.

²⁴ Analizado líneas arriba.

Elena, muerta a los catorce años y aún tan viva en la memoria de la familia, Elena tan delgada como el Quijote con el que Alicia sueña de cuando en cuando, Elena devorada despacio por una extraña enfermedad que le impedía menstruar, el tórax de Elena tan gastado como un molino de viento y la sangre que nunca pudo descender por sus piernas semejantes a lanzas oxidadas acumulándosele en el vientre hasta hacerla reventar(Montiel Figueiras, 1992, p. 90).

Pero Alicia y Elena no sólo se configuran como imágenes especulares por la diferencia, sino también por la posible futura semejanza, tal cual lo predice la hermana mayor: "Elena que alcanzará a olfatear su nuevo reflejo"(Montiel Figueiras, 1992, p. 98). Este indicio confluye en un tenso final por los alcances para Alicia, pues así como antaño el padre abusó de Elena, en el presente todo sugiere una situación parecida con la protagonista, incluso Alicia tiene la misma edad que Elena cuando ésta murió; por eso, el desenlace es estremecedor, pues tras franquear los seis espejos:

Alicia despertará en el cuarto acondicionado de Elena, molesta por una araña que andará hurgando en el musgo del oído: se levantará en un codo y escuchará, allá en lo más oscuro del espejo al pie de la cama, el timbre de un teléfono mezclado con una fina lluvia estival. Abrirá la boca para gritar cuando un *hilo de sangre se deslice entre sus muslos y un vientecillo empiece a trenzarle el pelo, lánguido, caliente*(Montiel Figueiras, 1992, p. 99).²⁵

74

La sugerencia del abuso que sufre Alicia por parte de su padre se anuncia con la imagen ya comentada de la trenza y labor exclusiva de éste, la cual se resignifica en este final mediante otras características, no sólo implícitas en el órgano de la lengua (parte central del incesto cometido con Elena), sino también en el falo, en tanto ese viento que le trenza el cabello a Alicia se describe como lánguido y caliente. Además, este final adquiere mayor intensidad narrativa, en tanto recurre a los mismos motivos del principio, es decir, la metáfora de la araña que hurga en el oído de Alicia y que aquí apela al abuso sexual; por ello, el relato se construye como una historia circularmente fatídica.

²⁵Las cursivas son nuestras.

Elena, por su parte, funda otra imagen especular respecto al siniestro guía de Alicia, pues el narrador la describe como "un conejo a punto de ser despellejado y cocinado con laurel y aceite de oliva según la famosa receta de la abuela"(Montiel Figueiras, 1992, p. 90), similar caracterización posee el conejo que dirige a Alicia durante su recorrido por los espejos; esta descripción resulta un tanto irónica, pues se habla de una receta familiar, propiamente de la abuela, y justamente el incesto ocurre entre padre e hijas, como una fatal herencia de esa familia.

Por otra parte, aparecen dos personajes masculinos opuestos: el padre y el abuelo de Alicia, quienes se enfrentan tras la revelación del incesto: "ápap, que se verá más pequeño al igual que los otros, sujetará a ámam por el pelo cuando ella se acerque al teléfono y el oleuba se le echará encima insultándolo; Aicila gritará al ver que ápap pateaba al oleuba para alejarlo pero nadie la oirá ni notará su presencia"(Montiel Figueiras, 1992, p. 96); por ello, configuran un espejo encontrado en la acepción de choque y enfrentamiento.

En un nivel mayor y en su doble acepción de similitud y contraste, acaece otra imagen especular entre la obra *A través del espejo* de Carroll y el cuento de Montiel Figueiras. La semejanza surge por el espejo que deben franquear ambas protagonistas; la diferencia por lo que conseguirán tras ello; así, mientras la Alicia de Carroll, a partir de un juego de ajedrez, debe pasar ocho casillas para ser coronada reina, la Alicia de Montiel Figueiras debe transitar por seis espejos para descubrir el secreto familiar del incesto; ambas imágenes, contrapuestas en sí mismas, configuran otro espejo encontrado.

Finalmente, aunque con los debidos reparos pues se ubica en el plano de la biografía y la suposición, el cuento establece una relación hipertextual con una obra creada por un autor al que los rumores calificaron de pederasta, tal cual lo comenta Manuel Garrido: "El papel que jugó la persona real de Alicia Liddell en la vida de Dodgson/Carroll es, por falta de datos, materia de especulación, y recuerda en parte al de Beatriz en la vida de Dante y al de Lolita para el Humbert Humbert de Nabokov"(Carroll, 2010, p. 53); no olvidemos la dedicatoria a Lewis

Carroll que integra el cuento y el anhelo pederasta, doblemente transgresor por el incesto, que lleva a cabo uno de sus personajes, es decir, el padre de Alicia.

A manera de conclusión

“Lo más oscuro del espejo” de Mauricio Montiel Figueiras resulta un excelente cuento por dos insoslayables atributos. El primero es que, como lo indica Serrato Córdova, “La atracción de la obra de Montiel es el reto de atreverse a caer en el exceso y en la aventura de trastocar los temas clásicos de la literatura fantástica”(Serrato Córdova, 1997, p. 185); de este modo, teniendo como punto de partida las obras de Carroll, el cuento otorga nuevas y siniestras tonalidades a clásicos motivos de esa obra y de la literatura fantástica como son el espacio, el tiempo y el espejo. El otro aspecto valioso es el estilo poético de Mauricio Montiel Figueiras, el cual va tiñendo hermosamente las *Páginas para una siesta húmeda* y nuestro cuento lo ejemplifica; sin perder fuerza narrativa, las metáforas y comparaciones, por mencionar a las principales figuras retóricas que utiliza el texto, irrumpen en descripciones, indicios y secuencias.

Genette subraya el valor estético de la literatura “libresca”, es decir, esa literatura alimentada de otras obras, cuyo ejemplo sería un cuento como el que acabamos de analizar, en tanto “la humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevos formas antiguas [...] y a la hipertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido” (Genette, 1989, p. 497). Bajo ese objetivo de resemantizar las obras, “Lo más oscuro del espejo” de Mauricio Montiel Figueiras, a través de la transtextualidad establecida con la obras de Carroll, de sus registros fantásticos y de sus imágenes especulares, resulta uno de los cuentos más desafiantes de la cuentística mexicana actual, cuya intensidad narrativa claramente resulta memorable.

Bibliografía

- Bellemin-Noël, J. (2001). "Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)". En A.A.V.V, *Teorías de lo fantástico* (pp. 107-140). Madrid, España: Arco/Libros.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. España: Renacimiento.
- Carroll, L. (2010). *Alicia en el País de las Maravillas. A través del Espejo*. (M. Garrido, Ed.) Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Madrid, España: Visor.
- Flores Grajales, G. (1999). "Fantasía, erotismo y muerte". En A.A.V.V, *Cuento y figura (La ficción en México)* (pp. 377-386). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, España: Taurus.
- González, E. H. (26 de Octubre de 2003). "La cadencia encadenada". *Semanal suplemento cultural de La Jornada*, p. 14.
- José Homero. (26 de Febrero de 1995). "La mitad siniestra de Mauricio Montiel". *El semanario de Novedades*(662), p. 6.
- Montiel Figueiras, M. (1992). *Páginas para una siesta húmeda*. México: CNCA/ Fondo Editorial Tierra Adentro.
- Oviedo, A. (9 de Diciembre de 1995). "Mauricio Montiel: Oscuras palabras para escuchar a Satie". *Sábado de Unomásuno*(949), pp. 11-12.
- Posadas, C. (13 de Enero de 2002). "Los oscuros pasajes de la ciudad. Entrevista con Mauricio Montiel Figueiras". *Dominical, suplemento cultural de Crónica*, pp. 10-11.
- Serrato Córdova, J. E. (1997). "La narrativa de Mauricio Montiel Figueiras". En A.A.V.V, *Ni cuento que los aguante (La ficción en México)* (pp. 179-185). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.

**Cómo contar una historia de amor fantástica a finales del siglo XX.
La propuesta narrativa de Óscar de la Borbolla**

Gerardo Farías Rangel

En este artículo se describen y analizan los elementos fantásticos presentes en el cuento «Las esquinas del azar» del escritor mexicano Óscar de la Borbolla. En el cual, a través de los elementos fantásticos, se propone una nueva manera de contar una historia de amor. La intriga de la historia está generada por cuestiones que rompen con el mundo de la lógica y también con una línea narrativa sencilla. Lo fantástico del relato no se presenta a través de situaciones totalmente incomprensibles o sobrenaturales sino que hay una serie de posibles eventos que probabilísticamente pueden incluso ser explicados. La estructuración narrativa se basa en un modelo científico que ayuda a explicar el desorden de un sistema: la entropía, pero ésta no es capaz de dar una solución a la tragedia amorosa al final de la historia. El azar se presenta como un ente todopoderoso que obliga a dos personajes a encontrarse y separarse en contra de su voluntad, lo cual nos invita a reflexionar sobre la naturaleza desordenada de nuestro mundo, donde la casualidad y el destino se encuentran en constante enfrentamiento. La experimentación con las formas narrativas es un eje esencial en la literatura de Óscar de la Borbolla cuya constante extrañeza por la vida y sus posibilidades lo han llevado a cuestionarse sobre por qué las cosas son así y no de otro modo.

“Las esquinas del azar” pertenece a un libro de 1994 titulado *El amor es de clase*, publicado por la editorial Joaquín Mortiz; dicha obra fue corregida y aumentada por el autor varios años después, y apareció con el nombre de *Dios sí juega a los dados* bajo el sello Nueva Imagen en el año 2000. Este cuento aparece en ambas ediciones, es decir, resistió la edición, y dicha permanencia se debe a su representación clave en la propuesta narrativa del autor. El cambio de título de un libro a otro revela la intención de proponer algo más que sólo historias de amor. ¿Por qué el autor nos dice que Dios sí juega a los dados? ¿Cómo es este Dios y qué tipo de juego lleva a cabo? Los dados son un juego de probabilidades donde

no existe una certeza, pero si se es Dios, es posible tener control sobre las variantes e incluso hacer trampa.

Aproximación a una teoría de lo fantástico

La definición de literatura fantástica ha recorrido un gran trayecto epistemológico hasta nuestros días. Los términos y acercamientos han cambiado según los autores y las épocas (Gordon, 2007, pp. 9-23). Todo parece indicar que será difícil llegar pronto a un acuerdo teórico, y que la mejor de las salidas es sencilla e irreductiblemente una tautología, como bien lo dijo Borges: La literatura es esencialmente fantástica.

En contra de lo salvador y cómodo que resultaría descansar en una definición de este estilo, existe la posibilidad de definir lo fantástico a partir de ciertos criterios establecidos y revisados por la crítica con antelación. Ana María Barrenechea en su *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica* (1972), publicado en la Revista Iberoamericana, brinda las herramientas necesarias para realizar la descripción de los elementos fantásticos existentes en el cuento de Óscar de la Borbolla por las siguientes razones:

1. Es una teoría que extiende el término *fantástico* a la literatura hispanoamericana contemporánea en contraste con un texto canónico como lo es el libro de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, originalmente publicado en 1970 (Todorov, 2006).
2. Sus categorías y aproximaciones metodológicas son amplias y de fácil asignación, además, de que no reducen lo fantástico a un juego o a una mera síntesis sino que confirman la existencia del género.

79

Expuesto lo anterior, con la finalidad de brindar un panorama general, en seguida se enlistan las propuestas metodológicas de A.M. Barrenechea:

- 1) La dicotomía *natural/sobrenatural* expuesta por T. Todorov es sustituida por la de *normal/a-normal* con base en lo que sucede al interior del relato excluyendo así la relación con la realidad exterior al mundo narrado.

2) Lo fantástico se presenta como una problematización, la cual surge de una transgresión de un orden terreno, natural o lógico (normal) lo cual es focalizado de diferentes maneras en la narración.

3) La percepción del lector (ideal o real) respecto al hecho transgresor no determina el carácter fantástico del relato. La forma en la que lo *a-normal* es expresado es la que permite o no la caracterización fantástica.

4) La explicación de lo *a-normal*, si está presente en el relato, no destruye lo fantástico como en la teoría de T. Todorov, ya que “la duda” ya no es necesaria porque ha sido sustituida por la problematización que el hecho provoca.²⁶ Además, al quedar abierta la posibilidad de que exista tal explicación, el problema se focaliza y enfatiza, lo cual es característico del género fantástico.

5) Es posible leer los textos fantásticos de una manera alegórica, ya que, contrario a lo que dice T. Todorov, la alegoría refuerza “el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (Barrenechea, 1972, p. 295).

Un relato romántico posmoderno

¿Cómo contar una historia de amor en estos tiempos llenos de desengaño, *hiperrealidad*²⁷ y de un individualismo exacerbado? De la Borbolla parece haber dado con una fórmula muy efectiva que va de la mano con estos tiempos. Su cuento es básicamente una historia de amor imposible; lugar inmensamente común en la literatura universal. ¿Qué lo hace meritorio de mención y análisis? La respuesta está en lo fantástico o, mejor dicho, en la manera en la que el autor

²⁶ Para una descripción profunda del concepto *vacilación* («la duda») en T. Todorov ver el capítulo “Definición de lo fantástico”.

²⁷ “El hiperrealismo es la realidad llevada al extremo de convertirse en Ficción. Para Baudrillard el hiperrealismo es el fin de la representación, donde el signo elimina la referencia, pues éste adquiere, por medio de la recontextualización, un valor más elevado a aquel que tenía como representación”. En Martha N. Ruiz Uribe, “Síntesis del libro Cultura y Simulacro”. *Revista Digital Razón y palabra* núm. 75, [revista en línea] Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N75/monotematico_75/33_Ruiz_M75.pdf, pp. 14, 2011.

emplea elementos fantásticos para crear una *ironía del destino* (Zavala, 2004, p. 78), lo cual funciona como una alegoría respecto a un mundo lleno de explicaciones que no satisfacen a las personas que cotidianamente viven en él.

El cuento narra la historia de cómo dos personas, Juan, un pintor, e Inés, una abogada, que viven en la ciudad de México son empujados por el azar para que sus vidas se crucen de varias maneras: primero, sus teléfonos inexplicablemente se conectan y suenan al mismo tiempo, lo que ocasiona un primer diálogo fortuito, las llamadas persisten a pesar de sus intentos por reparar el desperfecto; después, comienzan a encontrarse en lugares comunes: en las calles, en los cines, en los teatros, en los cafés, hasta que sus caras comienzan a hacerse familiares, pero aún no pueden relacionar sus voces a esa imagen que se les presenta cotidianamente, hasta que un sueño erótico compartido se los revela. Surge un gran problema a partir de esto ya que ambos tratan de huir de este “destino” que los pone constantemente en frente uno del otro. El azar, oponiéndose a la voluntad de estos personajes, “se empeñará” en unirlos hasta que lo acepten para, inmediatamente y sólo entonces, separarlos por siempre.

El azar como catalizador de lo fantástico

81

Juan e Inés pueden ser vistos como los protagonistas del cuento, pero hay otro personaje que resulta mucho más relevante. El azar se convierte en el responsable de lo trágico en esta historia de amor y es el eje de lo fantástico. De acuerdo con A.J. Greimas, el azar puede ser visto como un *sujeto operador*²⁸ ya que ejerce una acción en el mundo narrado. Así tenemos que este personaje realiza las siguientes acciones:

no contento con *reunirlos* en el laberinto de voces que entelarañan la ciudad,
no conforme con *ponerlos* en contacto en la madrugada para *hacerlos* decir:

²⁸ Esta función parte de la categoría general de *actante*. Beristáin comenta al respecto que: “En el análisis narrativo Greimas reconoce dos tipos de sujeto [de estado y operador] ya no *frásico* (de la oración) sino discursivo, el cual no sólo ocupa una posición actancial sino que mantiene su identidad a través de la *anaforización* [...] El sujeto operador se define por su relación con un *hacer*. La transformación [que realiza éste] es el paso de una forma de estado a otra, y se enuncia con un verbo del tipo *hacer*, con un verbo que significa *acción*”. Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México: Porrúa, pp. 5-9, 2004.

Ah, es usted, estaba dormida, yo también y hasta luego; no satisfecho con la broma de *crearles* una expectativa de desahogo cada que el teléfono sonaba, *decidió juntarlos* en las calles, en los cines, en los teatros, en los restaurantes y en cuanto lugar se *le antojó*(De la Borbolla, 2000, p. 18).

Este es un primer elemento fantástico: el azar tiene la capacidad de actuar y decidir sobre la situación espacio-temporal de Inés y Juan. El azar, representa el hecho *a-normal* que provoca la problematización al interior del relato. Hay una serie de eventos provocados por este *Dios-azar* que juega a los dados y que además hace trampa ¿Cuál es esta serie de hechos y cómo son percibidos al interior del relato? A continuación se enlistan y explican los cuatro elementos fantásticos que son causados por el azar: 1. La conexión de los teléfonos; 2. El sueño erótico compartido; 3. La inoperancia de la voluntad; y, finalmente, 4. La entropía como modelo de estructuración y alegoría del mundo.

La conexión de los teléfonos

El siguiente diálogo que comienza Inés muestra la manera como los personajes perciben el hecho extraño:

- Oiga, ¿no es usted el mismo que llamó en la mañana?
- Ah es usted: *de modo que* se han vuelto a conectar nuestros teléfonos.
- Así parece, *por lo visto* las líneas están *enloquecidas*...
- Sí, así parece... Oiga, de todas formas, me da gusto escucharla(De la Borbolla, 2000, p. 16)(Cursivas mías)

82

A través de su enunciación ambos personajes dan cuenta de la manera en la que han entendido el hecho *a-normal*. Las frases “de modo que” y “por lo visto” sustentan la aceptación del hecho sin darle una explicación lógica o racional, lo cual se acentúa cuando Inés califica a las líneas telefónicas de “enloquecidas”. No se percibe el hecho, en un principio, como algo totalmente fuera de lo normal, se pasa por alto su verdadera naturaleza. Sin embargo, al seguir con la lectura se dan varias posibles explicaciones, lo cual crea una ambigüedad que focaliza la problemática al interior del relato:

A partir de esa noche las llamadas se hicieron frecuentes: por lo menos una vez al día ambos teléfonos sonaban. Trataron de evitarlo: reportaron las líneas a la central telefónica y acudieron los técnicos a revisar los aparatos, pero no descubrieron ningún daño: *tal vez en algún punto los cables se juntaban, pero era imposible saberlo*, además *no ocurría siempre*: las otras llamadas entraban y salían con absoluta normalidad. Tuvieron que desistir. *Tuvieron que aceptar esas llamadas caprichosas* y, con el transcurso de las semanas, hasta se *hicieron a la idea de que el azar de esas conversaciones era inevitable*(De la Borbolla, 2000, p. 18)(Cursivas mías).

La variedad de posibles explicaciones genera lo fantástico y es independiente de la percepción del lector (real o ideal). Los técnicos no encuentran ningún desperfecto, el mismo narrador no sabe lo que pasa o, mejor dicho, no lo quiere decir aún, porque es claro que hace uso del discurso indirecto libre para no explicar el hecho, ya que se focaliza sólo la visión de los personajes: “tal vez en algún punto los cables se juntaban, pero era imposible saberlo”(De la Borbolla, 2000, p. 18). El narrador en realidad conoce la verdadera causa de la inexplicable coincidencia, pero no lo hace expedito sino hasta que las circunstancias se vuelven más inverosímiles.

El sueño erótico

Inés y Juan se encuentran frecuentemente en varios lugares hasta que sus presencias mutuas se vuelven familiares, incluso se sienten ligeramente atraídos físicamente el uno al otro. Ninguno de los dos atina a adivinar la identidad del otro. Es gracias a un sueño erótico, compartido por ambos, que sus identidades y voces finalmente se unen.

El sueño es un elemento utilizado recurrentemente en las obras literarias para apelar a lo fantástico: a veces genera un desdoblamiento de la realidad, otras crea un ambiente onírico que contrasta con el mundo real o, como en muchos otros casos, simplemente niega lo narrado. En este cuento el sueño es el vínculo que sirve para unir dos realidades insólitas: los teléfonos inexplicablemente conectados y los encuentros constantes en el espacio público. Juan “soñó con ella, y soñó tanto, que ambos se despertaron a medianoche, cada uno en su casa,

por completo excitados y deseando que sonara el teléfono”(De la Borbolla, 2000, p. 21). Podría decirse que este evento es causa de una conexión telepática entre ambos personajes, deslindando la responsabilidad del azar, pero pronto veremos que el sueño es parte de un *planazaroso*.

Al final del sueño ambos desean que suene el teléfono, se insinúa así su comprensión del hecho y su voluntad por unir ambas realidades, pero los auriculares se mantuvieron muertos durante toda la noche, amaneció y no ocurrió ninguna llamada, acto seguido, ambos reflexionan respecto a su situación y se dan cuenta de que todo tiene que ser una equivocación: “Juan pensó que esa nostalgia, que esa necesidad de oírla eran una ridiculez [...] Este sueño es una pendejada, se dijo” mientras que Inés “no creía en casualidades: los constantes encuentros con ese hombre y las llamadas telefónicas debían ser *parte de un plan*. Soy una tonta, se dijo”(De la Borbolla, 2000, p. 21-22). Ni a Juan ni a Inés les parece verosímil lo que están viviendo y ninguno piensa en aceptar esta situación pues no tienen ninguna prueba para apoyar su creencia. He aquí lo que A.M. Barrenechea denomina como relaciones entre los elementos de este mundo, que rompen el orden reconocido. Lo fantástico no recae en la *vacilación* de los personajes, ni en la del lector, como lo condicionaría T. Todorov sino en la forma en la que se sistematiza el orden causal de los acontecimientos.

¿Cómo explicar que dos teléfonos se conecten de esta forma? ¿Cómo explicar el sueño compartido? Es el azar quien controla lo sucedido muy a pesar de las interpretaciones de los personajes. El narrador argumenta esto a lo largo del relato y subraya: “Lo pertinaz de ese azar contradecía al sentido común y cualquier ley de las probabilidades”(De la Borbolla, 2000, p. 21-22). El *Dios-azar* juega y hace trampa.

La inoperancia de la voluntad

A raíz del sueño y las conjeturas que de él obtuvieron, los dos personajes deciden evitarse. Inés decide “romper el juego” y sigue sus instintos de abogada para convencerse de que Juan la espía para solamente “meterla a la cama y desfogarse”. Por lo tanto, se aleja de su trayectoria diaria, recorre avenidas

nuevas, hace tiempo para no llegar a su casa a la hora en que habitualmente sonaba el teléfono y decide detenerse en un bar en el que, para su gran sorpresa, encuentra a Juan tomando un poco de ron: “¿Cómo la esperaba allí, si ni siquiera ella habría sido capaz de prever su decisión?” (De la Borbolla, 2000, p. 23). Juan, de la misma forma que Inés, cambió sus hábitos y trató de no provocar ningún encuentro con aquella mujer que el azar le ponía todos los días delante. El azar los volvía a reunir. Este encuentro representa el clímax de la problematización. Por fin se encuentran físicamente y sus mundos se mezclan. A partir de este evento, el azar jugará con sus voluntades y creará un final trágico: una *ironía del destino*. Es en la conversación casi silenciosa que tienen en aquel bar en donde se revela que “todo, hasta los sueños, lo regía la suerte”(De la Borbolla, 2000, p. 24).

Para los personajes no es necesario decir mucho: Inés reconoce las manos que la tocaron en el sueño y Juan ve en los detalles de aquella silueta a la mujer con la que hizo el amor oníricamente. Los dos sufren una situación que pesa sobre su condición humana: “La fuerza de esa evidencia [de que todo lo rige el azar] hizo que se experimentaran como un par de conejos caídos en una trampa, como dos muñecos enredados por unas cuerdas toscamente visibles”(De la Borbolla, 2000, p. 24). Trágica es la situación en la que el azar ha colocado a este pintor y a esta abogada. Es interesante inspeccionar la manera en la que cada uno trata de explicarse este tercer encuentro insólito.

Juan acepta que es el destino lo que los ha unido, no encuentra otra forma de explicárselo. Para Inés, es un juego ridículo en el cual no piensa entrar. Los dos personajes vivían seguros en su cotidianidad y cuando sus mundos chocan, gracias a la mano tramposa del *Dios-azar*, se presentan dos formas de entender este efecto sobrenatural. Aquí se hace mención explícita de las dificultades que provoca el hecho *a-normal* que es visto como una intrusión de “lo otro” en el orden terrenal.

Ambos se esfuerzan por evadir los lugares comunes y tratan de no verse. Sin embargo, Inés se siguió topando con Juan en todos lados, se volvió aquello un tormento: “un martillo, como una hacha que golpeaba en los cimientos de su vida edificada”(De la Borbolla, 2000, p. 25). Después de una larga semana de varios

encuentros, ambos deciden que es inútil resistirse y deciden sucumbir a la tenacidad del azar, quieren verse de nuevo, no tienen ya otra opción. Es entonces cuando el azar hace su última tirada de dados, haciendo trampa por supuesto, y vuelve a actuar en contra de la voluntad de estos títeres humanos. Juan e Inés hacen todo lo posible por volver a aquella *rutina azarosa*: visitan los lugares de común encuentro, llegan a la hora habitual de las llamadas; sin embargo, “cuando él se presentó en el bar, ella lo aguardaba en la esquina, cuando él fue al teatro, ella subió en el ascensor”(De la Borbolla, 2000, p. 27)y nunca se volverán a encontrar. Así, su voluntad es una vez más doblegada por el *sujeto operador*, el poder sobrenatural, la fuerza del destino, la transgresión del orden terreno y lógico: el azar. Su eterna búsqueda se vuelve

un infierno cada vez más desesperante, pues los dos intuían que tal como le sucedía a uno le estaría pasando al otro [...] Cada día era más insoportable que el anterior: el deseo de verse, de hundirse en una cama juntos para llegar hasta el fondo del otro y saborearse el alma, se les volvía apremiante (De la Borbolla, 2000, p. 27).

Es en el preciso momento en que ambos asimilan lo que el azar tenía deparado para ellos, en el exacto instante en que ambos aceptan “su destino”, cuando es totalmente imposible reencontrarse. Los dos regresarán a su vida cotidiana pero sin poder sentirse como antes: algo les hará falta. El azar y el sueño son elementos de naturaleza fantástica que obligan a estos personajes a unirse y separarse de forma arbitraria. Para T. Todorov estos elementos reducen lo sobrenatural, al explicar lo fantástico lo hacen caer en el género de *lo extraño*; así, para T. Todorov la literatura fantástica se define en oposición a *lo maravilloso* y a *lo extraño*, ambas situaciones dan una explicación que termina con la duda del espectador. En este cuento, muy a pesar de existir varias explicaciones, el carácter fantástico no desaparece a causa de ellas sino que se refuerza. La ambigüedad subraya lo fantástico de los hechos.

La entropía como modo de estructuración narrativa y alegoría del mundo

Todorov también afirma que la alegoría es “un peligro” para lo fantástico. Sin embargo, A. M. Barrenechea posibilita la lectura alegórica al decir que ésta es una categoría que se cruza con el género fantástico (y otros más) pero que no lo excluye. La alegoría puede reforzar lo fantástico y más si contiene aspectos críticos respecto a nuestra realidad fuera del mundo narrado.

Un análisis esquemático del relato, que represente la unión de los mundos de Juan y de Inés tomando en cuenta aspectos espaciales de distanciamiento entre ellos, mostraría en un inicio dos extremos alejados, representados por un punto cada uno y que, conforme se avanza en el relato, hasta llegar al encuentro físico entre ambos, se describirían dos líneas curvas que se unen, como en un arco; después, las curvas seguirían en direcciones opuestas, ya que Inés y Juan se alejan cada vez más y les es imposible regresar a ese estado de unión. Sin embargo, ellos no están al mismo nivel en el que iniciaron su historia. Antes de su encuentro ambos vivían en una cotidianidad si bien no muy armoniosa sí tolerable y estable, en la que ambos estaban “atados a su soledad”. Después de conocerse, quedan condenados: no volverán a ser los mismos porque al final de la historia: “Todo [es] tan familiar, tan mortalmente repetitivo”(De la Borbolla, 2000, p. 28). ¿Qué o quién podría explicar este modelo? El mismo autor nos da la respuesta: la entropía. De la Borbolla menciona el uso de esta teoría científica como modelo estructural de su relato en su conferencia “Viaje por la experimentación” publicada por *La Revista de la Universidad de México* en 2006. La palabra *entropía* procede del griego *ἐντροπία* que significa evolución, cambio o transformación. La entropía es un patrón de medida. En física esto se aplica a la segunda ley de la termodinámica, la cual dice que los sistemas aislados tienden al desorden, es decir, las cosas tienden al caos a medida que pasa el tiempo.²⁹ Un ejemplo habitual que se suele dar es el de dos envases de pintura, uno con un litro de color blanco y el otro con uno de color negro; en otro recipiente se vierte respectivamente una mitad de cada bote para obtener un litro de pintura gris, el cual no se puede reconvertir en un litro de pintura blanca y en otro de pintura

²⁹ Esta definición se puede encontrar en cualquier texto de divulgación científica y/o en páginas de internet que traten sobre las Leyes de la Termodinámica, en especial sobre la segunda ley y su relación con la entropía.

negra. Se dice que la entropía del conjunto ha ido en aumento hasta llegar a un máximo cuando los colores mezclados de ambos recipientes son sensiblemente iguales y es imposible regresarlos a su estado original.

Esto explica la estructura de la narración que nos ofrece Óscar de la Borbolla. De esta forma tenemos que dos cuerpos, en este caso los de Inés y Juan, están en estados “normales”, son homogéneos, pero al unirse (a causa del azar: el desorden del sistema) transfiguran su naturaleza y a partir de este momento (de alta entropía) será imposible regresar a su estado original. Así, es posible leer este relato alegóricamente y ver cómo se realiza una crítica de las posturas lógico-rationales, heredadas del positivismo, y que la misma ciencia moderna ha puesto en duda, un ejemplo muy elocuente es la teoría cuántica.

La entropía sirve de modelo para describir el cómo y el porqué dos cuerpos que entran en contacto no pueden regresar a su estado original, lo cual analógicamente explicaría la situación en la que terminan Inés y Juan; sin embargo, esta teoría no puede explicar el gran porqué, es decir, la explicación no resuelve el problema sentimental que acongoja a estos personajes al final de la historia y tampoco a los lectores que se enfrentan a su lectura. *¿Por qué las cosas son de este modo y no de algún otro?*, se pregunta Óscar de la Borbolla en su libro *La rebeldía de pensar*³⁰, y parece que en este cuento se hace la misma pregunta ontológica. El escritor no escapa de su formación filosófica y propone a través de su quehacer literario varias reflexiones.

¿Por qué una explicación racional y lógica no representa una solución para una situación humana como ésta? La ciencia puede explicar las relaciones humanas a distintos niveles: biológico, anatómico e incluso, como en este caso, probabilístico, pero no puede darles una solución. De la Borbolla toma este modelo científico para contar una historia de amor imposible, mezcla razón y deseo para provocar un extrañamiento en sus lectores. No es un monstruo o un fantasma lo que atormenta la vida de los personajes, como en la literatura del siglo

³⁰Libro de carácter filosófico que de una manera muy amena y didáctica presenta y discute una serie de problemas relacionados con la ontología, es decir, cuestiones del cómo y el porqué del ser (México: Nueva Imagen, 2006).

XIX, es ahora un hecho de la vida cotidiana y que incluso está explicado por la ciencia: el azar, la entropía, la teoría del caos.

Si Dios está presente en este mundo narrado, es un Dios que juega, apuesta y además hace trampa. El lector es testigo de ello y la epifanía del cuento lo lleva a presenciar un escenario trágico pero muy posible, terriblemente probable. Sufrir los designios del azar, ser guiados como títeres, sin tener la posibilidad de decisión sobre nuestro actuar es una posición que cimbra las bases existenciales de cualquier ser humano y lo lanza al mundo de lo fantástico.

De la Borbolla siempre se ha interesado por la delgada línea que separa la realidad de la ficción y en su labor como escritor contemporáneo ha tratado constantemente de crear historias que provoquen al lector a preguntarse sobre la existencia de esa barrera, ¿la diferencia entre lo real y lo ficticio es sumamente obvia?, ¿qué hace que algo sea dado como real y qué hay en la ficción que nos atrae tanto? Como se ha visto este autor no proporciona respuestas, sus historias no son resueltas con una explicación clara y concisa, a él le interesa la ambigüedad y, sobre todo, le interesa cuestionar y que el lector lo acompañe en ese viaje dubitativo.

De esta forma el relato fantástico se vuelve un género con una función diferente, ya no es un medio de mostrar cosas irreales que sirven para asustar y asombrar al lector, sino que, al renovar la fórmula para enfrentarse a nuevos tiempos y nuevas formas de lectura, se propone una crítica a la idealización del destino en las historias de amor, juega con las expectativas de sus personajes y de los lectores y utiliza un elemento que pareciera muy ajeno a la literatura –la entropía– como modelo de estructuración narrativa.

De la Borbolla apuesta por una forma de contar historias que es refrescante, inteligente y que, sobre todo, demanda a los lectores dejar de ser entes pasivos frente a lo que se les narra y los hace cómplices de un “dios” que, si bien hace trampa, no le importa tener testigos para que disfruten también de sus “diabluras” y se rían con él al mismo tiempo que reflexionan frente a esta forma fantástica de contar una historia de amor.

Bibliografía

- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (a propósito de la literatura hispanoamericana). *Revista Iberoamericana*(38), 295.
- De la Borbolla, Ó. (2000). *Dios así juega a los dados*. México: Nueva Imagen.
- Gordon, S. (2007). Se renueva la literatura fantástica en México: la neomitologización en Albert Chimal. *Revista Semiosis*, 3(6), 9-23.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. (E. Gandolfo, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Zavala, L. (2004). *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Patria.

Margo Glantz: el cuerpo descifrado en la escritura

Aída Nadi Gambetta Chuk

Dios decidió que el cuerpo fuera visible y el alma invisible.

Y sometió el cuerpo, sobre todo el femenino, a la mirada.

Margo Glantz³¹

Introducción

La escritura literaria de Margo Glantz en sus novelas, cuentos y ensayos reflexiona principalmente en torno a los emblemas del exilio y del viaje, del cuerpo y de la escritura misma, en la doble faz literal y metafórica, con los entrecruzamientos discursivos y architextuales propios de las formas biográficas. *Las genealogías*(1981-1984) es el punto de partida de la auto-rememoración, la biografía de sus padres judíos, la vida cotidiana de los judíos en la ciudad de México en los años cuarenta y la confluencia con otras escritoras mexicanas que han elegido la figura memorialista de la niña en un universo de adultos –de Campobello a Castellanos, a Garro, a Poniatowska, a Muñiz-Huberman, a Pettersson– constituyendo ésta una perspectiva que Glantz abandona en obras posteriores: *Apariciones*(1995), *Zona de derrumbe* (2001), *El rastro* (2002) y *Saña* (2007), textos narrativos donde se practica una autoficción que persigue una búsqueda identitaria personal y familiar y donde la infancia empieza a eclipsarse,

91

³¹ Margo Glantz (México D.F., 1937). Profesora emérita de la Universidad Nacional Autónoma de México. Escritora y periodista. Fundó la revista *Punto de Partida*, en 1966. Ha obtenido las becas Guggenheim, Rockefeller y ha sido profesora en las universidades de Yale, Cambridge, Princeton, Harvard, Rice, Siena y la universidad de Buenos Aires. Ha recibido los siguientes premios: el Premio Magda Donato, en 1982, por *Las genealogías*, el Premio Xavier Villaurrutia, en 1984, por *Síndrome de naufragios*, y el Premio Universidad Nacional, en 1995. Ha publicado una veintena de libros de ficción y de crítica literaria. Entre sus libros de ficción: *Las mil y una calorías: novela dietética* (1978), *Las ballenas azules* (1979), *Las genealogías* (1981-1984), *No pronunciarás* (1982), *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984), *Apariciones* (1995), *Zona de derrumbe* (2001), *El rastro* (2003) y *Saña* (2007); fue finalista en el Premio Herralde Novela 2002. Entre sus ensayos: *La Malinche: la lengua en la mano* (1984), *Erosiones* (1985), *Esguince de cintura* (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿Hagiografía o autobiografía?* (1995), *Sor Juana Inés de la Cruz: Placeres y saberes* (1996), *Sor Juana: La comparación y la hipérbole* (2000), *La Malinche, sus padres y sus hijos* (2001) y *La polca de los osos* (2008).

siempre a cargo de la primera persona singular, oscilando canónicamente entre sujeto y colectividad. Cabe destacar que en *Genealogías* la relación no patriarcal del padre (exiliado, o sea, sin territorio en México) con la hija, la que se arraigará en la tierra del exilio familiar. En *Saña* (2007), en cambio, las búsquedas identitarias parten de un *yo* viajero de Glantz, a veces extensivo a un *nosotros* familiar, que atraviesa las escrituras de los textos preferenciales de la autora –los propios y los ajenos– en una suerte de autorretrato literario palimpséstico, constituido por *dobles* literarios.

De la autobiográfica y simétrica relación amorosa y amistosa de la hija con el padre –el poeta judío emigrado– parecen surgir, en la ficción, los personajes femeninos, los cuerpos femeninos bien mirados, bien amados, y tal vez allí resida, en parte, la génesis de la escritura femenina que resplandece en los significantes. Toda experiencia humana ha partido siempre del cuerpo, y siempre se ha proyectado en diferentes ámbitos y tiempos. Hay, entonces –entre otras analogías– una entre el cuerpo humano, el texto como objeto y el discurso verbal. Los *corpi* femeninos ficcionales equivalen a los *corpi* escriturarios que los contienen y los predicen, siempre focalizados eróticamente, sobre todo bocas, senos y pies, siendo el vestuario, el maquillaje y los accesorios otro sistema de significantes, otro texto femenino legible. La relación entre escritura y cuerpo femenino propuesta tanto por las feministas francesas Hélène Cixous y Luce Irigaray, como por feministas angloamericanas, llena espacios de preocupante reflexión en torno a su conceptualización, sin desestimar nunca que el cuerpo es un constructo social e histórico que no existe fuera del discurso y es inconcebible fuera del lenguaje.³²

³² Para Irigaray y Cixous el cuerpo es un *constructo* que no existe fuera del discurso, ni es previo al discurso porque el cuerpo siempre está mediatizado por el discurso y aunque suponen la existencia del discurso femenino no encuentran las pruebas derrideanamente diferenciables que permitan su definición. Las feministas angloamericanas no concuerdan todas entre sí, salvo en reconocer la existencia de la escritura femenina, a pesar de carecer de una prueba plausible. Para Gilbert y Gubar (1985) la escritura femenina desde principios del siglo XX ha propuesto un habla alternativa que practican como una fantasía competitiva pero, sobre todo, auto-compensatoria. Se discute si es posible señalar características femeninas identificadoras de la escritura femenina, más allá de que ellas se digan a sí mismas feministas. Rita Felski (1989), en oposición a otras críticas, cree que la conciencia femenina genera textos literarios femeninos diferentes de los textos

Hetero-autobiografía e identidad

Si *Genealogías* es una biografía autoficcional directa, explícita, sostenida por un yo como Margo niña, adolescente y adulta, amén de las voces de los padres, *Apariciones*, *Zona de derrumbe*, *El rastro* y *Saña* son hetero-autobiografías fragmentarias oblicuas, sesgadas, atribuidas a sujetos femeninos que ofrecen testimonio del pasado evocado desde la perspectiva del presente, insistiendo en el carácter temporal del lugar desde donde se recuerda. En *Apariciones*, un yo escriturario innominado está desplegado entre la protagonista-narradora y otra protagonista-narrada; en *Zona de derrumbe* y en *El rastro* cada yo tiene el mismo nombre y apellido que suena familiar en el ámbito mexicano y latinoamericano: Nora García, cuyas iniciales casi coinciden con las Margo Glantzy son similarmente audibles en dobles escansiones silábicas. En la dimensión signica que le otorga Peirce o en la dirección de Barthes (Barthes, 1981, pp. 81-90), de facultar al nombre propio con el triple poder de la esencialización, de la citación y de la exploración. El nombre sanciona la presencia de un cuerpo sexuado en el acto de la palabra. El nombre del sujeto lingüístico garantiza la evocación y la interpretación, que es el resultado de un proceso semiótico, de producción de sentido.

93

En las tres obras cada protagonista narradora expone su anecdotario fractalmente, no exento de auto-voyeurismo, a la vez que se aprecia la dimensión escrituraria del discurso, es decir, un vaivén reiterado entre el enunciado –que tiene que ver con lo dicho– y la enunciación –que tiene que ver con el proceso en el que lo dicho se atribuye a un “yo”, que implícitamente apela a un “tú” narratorio, donde puede ubicarse cómodamente el lector–. Como es propio de la enunciación narrativa, el sujeto enunciador se instala en un presente continuo con el que da cuenta de los hechos vividos y, por otra parte, el encadenamiento de los sucesos

literarios masculinos. Para Felski la autodefinición estaría dada por la identificación empática con los personajes femeninos, así que tanto estos personajes como la escritura serían expresiones narcisistas. Para Eliane Showalter (1982) ninguna teoría –sean las de Freud o Lacan o la alternativa de la antropología cultural de Clifford Geertz– puede sustituir el conocimiento de los textos que las mujeres escriben, no el *desiderátum* de lo se supone que ellas deberían escribir en relación con algún ideal teórico-político e ideológico.

narrados, en el enunciado narrativo, repercute en el aumento del saber en el nivel de la enunciación narrativa, lo cual vale para cada relato, pero que se acrecienta aún más, para el lector, en el conjunto de las tres obras citadas, las cuales comparten, a partir de la primera persona narrativa, el mismo juego de atisbar: mostrar, ocultar, no ocultar, etc. en una prolongada reiteración de personajes, lugares y hechos y también en un iterado escamoteo –de pistas, de huellas– que suspenden la revelación del enigma biográfico, en la promesa incumplida de toda autobiografía.

La identidad –siempre inestable y provisoria, siempre “in fieri”– es una construcción cultural ligada al problema de la representación y a la constitución del sujeto. La representación realista, tradición longeva en la novela –el hablar por el otro, acallararlo o marginarlo– es fundamental porque es la que logra “el efecto de realidad”, según Barthes, (Barthes, 1981, pp. 91-118). En el caso de la representación de la mujer, conforma un canon o conjunto de normas que permiten y prohíben patriarcalmente. Margo Glantz reescribe este canon proponiendo otra representación de la mujer, textualizándola, al cuestionar, tanto la interacción con los sociolectos patriarcales, como el propio sociolecto.

En cuanto al *constructo* del sujeto, el enunciador del discurso se auto-representa, al posibilitar la construcción del sujeto personal, exhibiendo la ilusión de una identidad subjetiva que proyecta sus evaluaciones como “otro” sujeto dueño de la palabra. No parece casual que tanto las historias de las mujeres, como muchas vertientes de la gino-crítica, privilegien la autobiografía –testimonios, diarios íntimos, cuadernos de viaje, epistolarios– como tema de discusión teórico y epistemológico. Glantz hiperboliza el “pacto autobiográfico” de Lejeune, sellado con el nombre propio: Margo Glantz y Nora García. Al contar varias historias diferentes y presentes de Nora García, ilustra la “auto-referencialidad actual” de Starobinski, porque cada “yo” actual insiste en la distancia temporal y de identidad y, sobre todo, borra el límite entre ficción y confesión, siendo la confesión un discurso que se emite porque espera ser creído; la primera persona narrativa rememora lo que era y lo que ha llegado a ser en cada relato, logrando la construcción imaginaria de Ricoeur, la del “sí mismo como

otro” porque para él las voces de otros tiempos se inscriben en la instancia actual del relato, sustituyendo “mismo” (“ídem”) por “sí mismo” (“ipse”), ya que la diferencia entre “ídem” e “ipse” es la que hay entre una identidad sustancial o formal y una identidad narrativa, sujeta al juego reflexivo y al advenimiento de la peripecia.

De *Genealogías* a *Apariciones*, a *Zona de derrumbe* y a *El rastro*, toda búsqueda de sentido se organiza en torno a la identidad, sea en el espejo seductor de Narciso o en el espejo metamorfoseador de Alicia, lugares de autoconocimiento femenino, que se lleva a cabo por medio del ejercicio de la primera persona narrativa, vertida en la autobiografía y la hetero-autobiografía, allí donde el cuerpo femenino, residencia del placer y del dolor, de la salud y de la enfermedad, cifran la misma escritura. El cuerpo femenino en la literatura *glantziana* tiene una doble faz: el cuerpo como objeto de representación (el cuerpo descrito, desnudo o vestido, en el exceso y en la carencia) y el cuerpo sensible (o sea, autopercepción e interpretación del cuerpo propio y de los ajenos). El “corpus” textual, como doble del cuerpo, es el lugar de la representación estética e inteligible y el lugar de la recepción sensible y hermenéutica.

El sujeto duplicado: *Apariciones*

Apariciones despliega dos historias ficcionales de diferente nivel: la profana, del presente, a cargo de un “yo” actual, constituida por una pareja que se triangula con la presencia de una niña casi fantasmal que concita el erotismo, a la manera de Bataille la religiosa, del pasado, historia de erotismo y autocastigo, referida a la monja Juana de Soto y Guzmán, llamada Sor Lugarda de la Encarnación o Sor Teresa de Cristo. Este tema, que Glantz conoce tan bien, remite al convento como símbolo de la reclusión femenina y a la confesión, siendo la “autora” ficcional una suerte de escucha de los pecados de la monja, pero opuesta al patriarcalismo eclesiástico. El texto está atribuido a un “yo” duplicado: el “yo” de la mujer narradora que recoge los enunciados de la monja, producto ficcional de segundo nivel y que es el espejo erotizado de la mujer del primer producto ficcional de la autora. En los dos relatos intersectados como “matrioshkas” que no encajan bien, la puesta en abismo se agudiza desde la autora Margo Glantz a la autora ficcional, como una génesis matricial, parodia de la génesis bíblica masculina, relativizando la lógica falologocéntrica dominante. En la narrativa tradicional, convencionalmente, las protagonistas femeninas surgen, ideológicamente, como proyecciones de la subjetividad del varón; en cambio, en la narrativa de Glantz, los personajes femeninos como éste se resisten a ser productos del deseo masculino y a responder sumisamente a los modelos patriarcales que angelizan o demonizan maniqueamente.

El “yo” femenino reclama el lugar del deseo en el cuerpo propio y en el “topos” doméstico clausurado, con ecos intimistas de Virginia Woolf: la escena de la escritura, tema asiduo en *Apariciones*, *Zona de derrumbe* y *El rastro*, en una nueva representación femenina, donde las prácticas sexuales como las escriturales excluyen la culpa y las sanciones consuetudinarias patriarcales. El cuerpo es espacio propio y privado, como el espacio de la escritura, potenciada con la apreciación musical clásica, como otro dominio estético, en su propia retórica de representación, donde se imbrican, a través del imaginario simbólico, con irrefutable impronta histórica, las dos historias, la colonial y la de fines del siglo xx, la cual, desde el presente, justifica el pasado en la paradoja de ser producto

literario de la protagonista narradora generada especularmente por la escritora Margo Glantz, quien explicita el sigilo: “La escritura y la sensualidad se ejercen siempre en espacios privados y por ello mismo susceptibles de violación, espacios secretos, sí, espacios donde se corre un riesgo mortal” (Glantz, 1995, p. 26).

Los relatos fragmentarios hetero-autobiográficos de *Zona de derrumbe*

Zona de derrumbe, dedicado a las hijas de la autora, Alina y Renata, está constituido por seis relatos independientes, enhebrados por el mismo “yo” enunciador, el de Nora García, que pueden ser leídos como una micro-autobiografía fragmentaria o novela del “yo”, en que se presenta la vida como una fábula, en el modo de la auto-indagación íntima: “Palabras para una fábula”, “Animal de dos semblantes”, “Zapatos: andante con variaciones”, “English love”, “El té con leche” y “Jarabe de pico”.

Quizá el primero y el tercero son los relatos estéticamente más perfectos, donde el cuerpo es visto por fracciones simbólicas –los senos y los pies– respectivamente. Como una de las formas de la representación está organizada por las ideologías sexuales del cuerpo en la historia, aquí Glantz muestra las partes del cuerpo para el imaginario femenino latinoamericano actual, bajo una enunciación preferentemente descriptiva, en las dimensiones cognitiva, que da cuenta del saber del sujeto, y tímica o pasional, que nombra las pasiones que movilizan al sujeto pasional.

“Pars pro toto”, los senos, símbolo erótico fetichizado del canon occidental, aparecen descritos por la enunciativa, en la dimensión cognitiva, amenazados por la posibilidad patológica del cáncer en un rutinario estudio de mastografía, donde la paciente, Nora García, en su monólogo, trata de dominar el terror de la posible ablación, leyendo una novela donde la protagonista sufre cáncer, además de los casos médicos recordados, mientras es atendida por una enfermera eficiente y cortés; pero la dimensión tímica, la mayoritaria en el texto, expresa la disforia del sujeto pasional.

“Palabras para una fábula”, a cargo de la primera persona narrativa, marcada por la angustia y la auto-ironía, describe un gineceo, donde los senos

dejan de ser objeto erótico para convertirse en “simple objeto de laboratorio”(Glantz, 2001, p. 19). Al final, las palabras se rebelan para enunciar lo ominoso y terminan, con la misma referencia del inicio, evitando todo sexismo, en una reverencia identificadora con la gran poesía mexicana de Octavio Paz respecto de “las palabras” que “chillan”(Glantz, 2001, p. 43), y, sobre todo, con los últimos versos imprecatorios de José Gorostiza en *Muerte sin fin*, ante la posibilidad de la muerte de Dios, pero no citados en verso, sino como una parte internalizada del monólogo de la protagonista:“Anda, putilla del rubor helado, anda, ven, vámonos al diablo” (Glantz, 2001, p. 44).

Los pies, eróticos y aneróticos, son tematizados por lo que los cubre, a través de un juego de sustitución del continente por el contenido, del sujeto femenino descriptor pasional eufórico que parte del nombre “zapatos”, de origen turco, y lo extiende a una suma de predicados jerarquizados con propiedades calificativas y funcionales.

“Zapatos: andante con variaciones” es un texto que parodia lúdicamente desde el mismo título, a cargo de la primera persona atestada: “Yo, Nora García” (Glantz, 2001, p. 75), quien describe los zapatos que, en la adolescencia de Margo, sus padres vendían en el primer cuadro de la ciudad de México, y de allí, a los muy elegantes de Salvatore Ferragamo, alternando con la tercera persona enmascarada (ella, Nora García). La protagonista, obsesionada por los zapatos, compra los más finos, a pesar del carácter fascista del famoso diseñador italiano (que preocupa a la autora), para calzarlos con fruición y porque disimulan los juanetes, mientras otra “ella”, la ficcional autora Margo Glantz, bien calzada y bien vestida, oyendo a Bach y tomando oporto, va a “escribir la historia de la mujer que caminó por la vida con zapatos de diseñador”(Glantz, 2001, p. 82), palabras que resumen y cierran el texto leído, en una operación narrativa recursiva donde el presente continuo de la narración se desliza hacia un futuro presentificador de la lectura, ya que el tiempo del discurso enunciado es un efecto de sentido.

El rastro o las huellas auto-ficcionales

El rastro, desde el título, apunta a la huella mnémica; gira en torno a la protagonista autógrafa, que se auto-presenta posponiendo al “yo” el nombre propio y la atestación: “Yo, Nora García” (Glantz, 2002, p. 146), repetidamente, a lo largo de toda la novela, cuya primera línea es, también, el primer trazo del autorretrato: “Me llamo Nora García” (Glantz, 2002, pp. 13, 57), con una voz que testimonia las acciones retrospectivas y del presente, en un tono pasional disfórico, dirigido implícitamente a un supuesto auditorio colectivo –los asistentes al rito fúnebre– pero también al muerto y a sí misma desdoblada. La voz narrativa, en su función autenticadora de apreciación veridictiva de lo narrado, en un simulacro de comunicación oral, persigue la anuencia de sus narratarios, a partir de la actitud asumida frente a un hecho cotidiano, la asistencia al velatorio y al entierro de su exmarido Juan, músico como ella misma, reflexionando sobre el sentimentalismo, lo cursi, lo vulgar, con personajes y hechos constituidos con intertextualidades, bajo el monólogo interior, trabajado a la manera de los escritores que Glantz admira –Joyce, Faulkner, Sebald, Bernhard– en cuanto a la condensación de los tiempos, el manejo de los registros discursivos –de la vida diaria, de la medicina, de la música– y de las voces vivas en enunciados o en enunciaciones enunciadas o de las voces propias del fluir de la conciencia, que significan más como enunciaciones que como enunciados. No hay una prosopografía en el autorretrato de Nora García, pero sí un conjunto de biografemas que se vienen engarzando de libro en libro, catalíticamente.

El ejercicio de la memoria, a partir de la focalización de Nora García, bajo la selección, como rasgo constitutivo de la memoria, fluctúa entre dos polos. El primer polo es el exceso de compulsión repetitiva en frases como “la vida es una herida absurda”(Glantz, 2002, pp. 29, 75, 147), o “esa absurda herida que es la vida” (Glantz, 2002, p. 40), de estirpe tanguera, suerte de “leitmotiv” como todos los referidos al corazón: “fallaste, corazón” (Glantz, 2002, pp. 25, 31), homónimo del bolero de José Alfredo Jiménez, o el sorjuanino “mi corazón deshecho entre tus manos”, reescrito como “mi corazón se deshizo entre tus manos” (Glantz, 2002, p. 121), o “te hablo con el corazón en la mano” (Glantz, 2002, p. 29), o “se le

partió el corazón”(Glantz, 2002, p. 149), o “con el corazón hecho pedazos” (Glantz, 2002, p. 149),o la referencia al alfiletero de seda roja en forma de corazón que siempre lleva consigo Nora, como un fetiche –“El alfiletero de seda roja que siempre me acompaña” (Glantz, 2002, p. 59),– o en hechos pormenorizados de la vida erótica y musical compartida con Juan. El segundo polo es, inversamente, la correspondiente insuficiencia selectiva de la memoria – olvidos de nombres propios, eufemismos o elisiones sobre el motivo de la ruptura sentimental de la pareja – que la previsión del lector intenta colmar, basándose en posibles pistas escondidas. La reiteración excesiva y la insuficiencia selectiva de la memoria desembocan en la canónica composición autobiográfica fragmentaria, con las formas retóricas de la redundancia, en cuanto se sospecha no haber explicitado y la de la elipsis, en cuanto se sobreentiende, porque toda práctica autobiográfica, aún con diferentes grados de rememoración, es siempre, redundante y elíptica.

En el proceso inconcluso del duelo, aderezado con terapéutico narcisismo, Nora García bascula entre “los polos de la falta y del perdón” y, aunque como cree Ricoeur: “la falta es la presuposición existencial del perdón”(Ricoeur, 2003, p. 595), el perdón de Nora nunca llega, ni siquiera frente al cadáver de Juan, muerto de un mal cardíaco. Los innumerables reproches de Nora mantienen viva la falta de Juan y el pasado se adosa al presente fantasmalmente, en su “anagnórisis” (Ricoeur, 2003, p. 598).

La biografía compartida por Juan y Nora, armada con frecuentes analepsis y prolepsis, interrumpida por frecuentes metaficciones, desde la escueta historia del presente –velación y entierro de Juan en un pequeño pueblo rural cerca de la ciudad de México– se potencia con la estrategia de incluir biografías que subrayan la práctica legitimadora de la autobiografía: la del director de orquesta y compositor argentino-judío Daniel Barenboim, a quien Nora escuchara, como la misma Margo, en el Teatro Colón de Buenos Aires, y la de su esposa inglesa, la chelista Jacqueline Du Pré, que serían casi los dobles diegéticos de Juan, pianista y compositor y Nora, chelista, así como la vida de Ana Magdalena, segunda esposa de Juan Sebastian Bach, quien fuera la copista de sus obras, tal como Nora lo fuera de las de Juan. Otra biografía literaria citada es el argumento de *El*

*idiot*a de Dostoievski y, dentro del vasto saber médico consignado, referencias a la vida profesional y a la muerte, en 2003, del Dr. René Favaloro, prestigiado cardiólogo argentino que se suicidara apuntándose al corazón.

Construcción intertextual modélica, en una especie de extensión de la écfrasis, la novela, de principio a fin, establece una homología con el texto musical de Bach, *Las variaciones Goldberg*: treinta variaciones compuestas por Bach, que se identifican con el nombre de Johan Gottlieb Goldberg, discípulo de Bach, clavecinista al servicio del conde ruso Keyserling, que consagrara el plan de estas variaciones con estilo libre realizadas por Goldberg sobre una zarabanda de Bach, copiada por Ana Magdalena y que lograra hacer conciliar el sueño al conde insomne. Puesta en abismo por Nora García: Goldberg interpreta a Bach; Glenn Gould interpreta a Goldberg y Juan, a su vez, interpreta a Gould, en una sucesión irrecusable de subjetividades.

El rastro proyecta en el doble plano –el de las *Variaciones Goldberg* y el del soliloquio de variaciones de la memoria de Nora García: la misma compulsión repetitiva y el mismo afán catártico, en esta parodia lúdica, de homenaje a la música de Bach, donde la intertextualidad y su envés, la angustia de las influencias, son temas reiterados.

Las relaciones entre la música y la novela son múltiples: de la música clásica –Bach, Schubert, Beethoven, Vivaldi, Pergolesi –y de famosos pianistas– Rubinstein, Gould, Argerich, entre otros–, a la música popular –las canciones de José Alfredo Jiménez y los tangos argentinos– y aun a la disquisición sobre los “castrati”, que no parece tan casual, ya que se trata del horror barroco de la ópera en las voces privilegiadas conseguidas a costa de los cuerpos y de las sexualidades y, por extensión, en el sentido teórico y político del deseo, en el campo de la castración.

Paralela a la rememoración, en *El rastro*, la escena de la escritura tiene, para Nora García, el equivalente de la práctica musical por su carácter reiterativo y perfecto, mismo que remite a la autoría de Margo Glantz, en una cadena de sujetos que se instauran indefectiblemente en la primera persona y que son

intercambiables entre el instrumento musical y la pluma, la máquina de escribir o la computadora:

“Así, yo, Nora García, sentada frente a la máquina de escribir con una falda muy amplia de color gris (o frente a la computadora) o abriendo las piernas hundidas en negros pantalones, mientras toco el violonchelo, mientras él, Juan, inmóvil en el recuerdo, escribe constantemente sus diarios con su pluma MontBlanc...” (Glantz, 2002, p. 146).

Las vidas imaginarias, como la propia vida de la autora, permiten aceptar que la única promesa incumplida y renovada que no decepciona es la del arte, aquí tanto la de la música como la de la literatura.

Saña: conjunto micro-biográfico

Saña es un texto sintético y a la vez fragmentario, que reúne un caleidoscopio de identidades escriturarias y corporales, de viajes y desplazamientos y, sobre todo, de micro-mundos literarios donde la mirada se detiene, se encarniza y la memoria se demora en recovecos inusitados. Auto-remite, etimológicamente, a dos definiciones masculinas: la bélica de Alfonso X, el sabio (Glantz, 2007, p. 9) y la corporal de Covarrubias, referida al vocablo latino *sanna*: “bufido o ronquido” (Glantz, 2007, p. 10) y una femenina, propia, auto-télica (Glantz, 2007, p. 233), de la que el libro es ejemplificación. Los desplazamientos espaciales cubren *topos* diversos: México, Nueva York, la India, los campos de concentración de Auschwitz y Birkenau, que registran el erotismo, a la que la miserabilidad de los cuerpos escatológicos, tan mutilados como la misma escritura, revisita los temas preferentes de la autora: el antisemitismo y el Holocausto, las biografías de artistas atraídos por lo teratológico, la moda que marca el cuerpo femenino, además de sus textos releídos: el Antiguo Testamento, el Diario de Colón y sus afinidades literarias: Bataille, Barthes, Borges, Benjamín, Kafka, Sebald, Rulfo, Pitol, Levi, Celan, Agamben, entre muchos más, presididos por el espejo de Sharazad, su *alter ego* preferencial: “la imagen más absoluta de la vitalidad” (Glantz, 2007, p. 210).

Saña, a pesar de su composición epigramática no cronológica, constituye una serie de micro-biografías, hiperbólicamente fragmentaria y entrecruzada en el tapiz escriturario, sostenidas por impresiones subjetivas y reflexiones filosóficas sobre el Arte. Los artistas convocados son músicos –Bach, Schubert, Scarlatti, Gould, Zacharías–, poetas y filósofos –Rimbaud, Levi, Lowry, Benjamín–, pero, sobre todo, pintores –Bacon, Spencer, Freud–, modistos –Armani, Versace– y modelos –Naomi Campbell, Cindy Crawford, Kate Moss– amén de los maestros zapateros –Manolo Blahnik, Salvatore Ferragamo–. No es azaroso que el hilo áureo que enhebra estas micro-biografías artísticas sea la mirada y, en especial, la de la imaginería pictórica de Francis Bacon (Dublín, 2009- Madrid, 1992), que vio la luz mejor que nadie y quizá tuvo como único discípulo a Lucien Freud, nieto de Sigmund. Bacon fue un solitario de ambiciones radicales que reinterpretó la figuración en el contexto de las vanguardias seducidas por la abstracción. Pintó obsesivamente cuerpos lacerados, truncados y contorsionados en el horror de la mueca y el grito y se ensañó con los clásicos para descuartizarlos con la misma ferocidad que lo hizo, dicen, con sus relaciones íntimas. *Saña*, entonces, refleja la saña de la escritora con su escritura, en su ineludible autobiografía intelectual, artística y personal.

103

En conclusión, la narrativa de Margo Glantz practica las formas biográficas del autoconocimiento femenino –biografía, autobiografía y hetero-autobiografía– con el uso de la irrecusable primera persona singular de un sujeto femenino cognitivo y pasional que, en la dimensión cognitiva, moviliza registros discursivos diferentes –sobre la música, la literatura, la pintura, la medicina, la moda y la vida cotidiana– y en la dimensión pasional, alterna euforia y disforia, dando como resultado un sujeto femenino reformulado desde una representación no patriarcal, donde cuerpo y escritura se presuponen: cuerpo femenino propio y “corpus” textual son lugares de representación estética y lugares de recepción sensible y hermenéutica.

El principio constructivo de la intertextualidad, que ecfrásicamente combina música y literatura, reúne biografías y autobiografías –bajo la primera persona y el nombre propio como certificación de origen– con las que acrecienta las

características del canon biográfico, por medio de parodias lúdicas que emblematizan el arte como salvación: auto presentación, auto ficción y autorretrato del sujeto lingüístico tramado por la redundancia y por la elipsis, que promueven la promesa pospuesta de la revelación del enigma o secreto biográfico o captación de la propia identidad, objeto de deseo diferido e inalcanzable.

Bibliografía

- Barthes, R. (1973). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, trad.de Nicolás Rosa. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (1981). "L'effect de reel", en L. Bersani y otros, *Littérature et réalité*. París, Francia: Seuil.
- Cixous, H. y otros. (1995). *La venue a l'écriture*. Paris, Francia: VGE, 1977, pp. 10-18.
- Glantz, M. (1995). *Apariciones*. México: Alfaguara.
- (2001). *Zona de derrumbe*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- (2002). *El rastro*. México: Alfaguara.
- (2007). *Saña*. México: Era.
- (2008). *La polca de los osos*. Oaxaca, México: Almadía.
- Felski, R. (1989). *Beyond feminist aesthetics*. Boston, EUA: Harvard University Press.
- Greimas, Algirdasy Fontanille, Jacques. (1994). *Semiótica de las pasiones*. México: FCE/BUAP.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris, Francia: Seuil.
- Peirce, C. (1987). *Obra lógica-semiótica*, trad. de Armando Sercovich. Madrid, España: Taurus.
- Ricoeur, P. (1990). *Soi meme comme un autre*. Paris, Francia: Seuil.
- (2003). *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Showalter, E. (1977). *A literature of their own. British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, EUA: Princeton University Press.
- Starobinski, J. (1976). *La relación crítica*. Madrid, España:Taurus.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*, trad. Miguel Salazar. Barcelona, España: Paidós.

La tradición oral en *Ceremonial* de Jesús Morales Bermúdez

Micaela Morales López

Las historias de los individuos no existen
como no sea en la historia de comunidad.
(*Ceremonial*)

Si bien la colonización del imaginario americano fundamenta el nacimiento de nuestras letras, será hasta el siglo XX que la crítica literaria pugnará por descolonizar las teorías impuestas por Occidente. El cambio se observa en el rechazo de la concepción esencialista e inmanente de la literatura, derivada, en gran medida, de la ideología burguesa de la modernidad, para centrar el ejercicio crítico en el análisis de los procesos sociales. Es decir, pasar de la esfera de la representación y mediación simbólica para situar a la literatura en el campo de las prácticas sociales.

En este sentido destaca el ensayo *Para una teoría de la Literatura Hispanoamericana* (1975), de Roberto Fernández Retamar, en el que reclama la necesidad de una auténtica teoría de la literatura Latinoamericana. El crítico cubano propone el término “*mismidad*”, el cual involucra el estudio literario desde sus propias fuentes, al tiempo que evade cualquier perspectiva teórica europea. El trabajo de Fernández Retamar tuvo eco en varios críticos como Ángel Rama con su texto: *Transculturación narrativa en América Latina* (1982), en el que expone el trabajo de diversos escritores que recuperan estructuras ancestrales del imaginario latinoamericano y las revitalizan en un contexto histórico moderno; en una dialéctica de asimilación de elementos propios y ajenos. Por su parte, Antonio Cornejo Polar con su obra: *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), insiste en la diversidad de la literatura latinoamericana y su carácter heterogéneo. Otro panorama lo ofrece Carlos Pacheco con su *Comarca oral* (1992), al mostrar la presencia de la oralidad como una estrategia narrativa de diversos relatos; asimismo, considera que la

oralidad define en esencia a muchos personajes literarios latinoamericanos. La oralidad también plantea hablar de la otredad, de un bastión de resistencia cultural, en oposición a la “ciudad letrada”. En gran medida la producción literaria de la década de los noventa, del siglo pasado, conserva una fuerte raigambre cultural, al tiempo que recupera la problemática social actual, en una mezcla de añejas y nuevas estrategias narrativas. Tal es el caso de la novela *Ceremonial*, la cual conjuga antiguos problemas, aún no resueltos, de las comunidades indígenas de Chiapas, en un discurso permeado por la tradición oral y la narrativa testimonial. En las siguientes reflexiones, a partir de la perspectiva de la oralidad, se analizarán las estrategias discursivas de la novela *Ceremonial*, para observar cómo se recupera la tradición oral, el montaje de las entrevistas traducidas en ficción y las prácticas de la memoria que apuntalan la tradición oral, y dotan a la comunidad de una identidad.

Entre la narrativa indigenista y la testimonial

La novela *Ceremonial* (1992) forma parte del universo de la narrativa indigenista y, a su vez, de la literatura testimonial. Ambas particularidades convierten a la novela en un género híbrido al conjugar la realidad, la ficción y la memoria colectiva. Por otra parte, el tema del indio y el testimonio constituyen aspectos fundamentales de la tradición literaria hispanoamericana; ambos, la presencia del indio y la estrategia discursiva del testimonio nacen en las crónicas coloniales y han sido una constante en las letras hispanoamericanas.

La realidad indígena en la literatura ha sido expuesta como problema. En las diferentes etapas del indigenismo la imagen del indio es contradictoria, en algunas crónicas se observa disminuido en sus facultades humanas y, por lo tanto, un lastre para su propia cultura. En especial si el indio mostraba una actitud de desobediencia o se rebelaba; entonces era visto como un salvaje, a quien se debía domesticar. Su contraparte lo exhibe como un ser dotado de valores al que hay que reivindicar. Estas posturas prevalecen a lo largo de la Colonia. Mientras que en la literatura del siglo XIX bajo la estética del romanticismo se muestra a un

indio idealizado, cuya heroicidad se conjuga con el ambiente exótico.³³ De acuerdo con Zum Felde el carácter “reivindicativo” expresado en *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner inaugura propiamente a la literatura indigenista (Zum Felde, 1964, p. 213).

En México después de la Revolución Mexicana se asume el compromiso de reivindicación para los pueblos indios. En este sentido la literatura enfatiza la problemática social en la que se encuentran inmersos los indios de México; el analfabetismo y la pobreza son motivo de denuncia, asimismo se muestran costumbres y tradiciones en la búsqueda de una identidad nacional.

Otro momento crucial del indigenismo es el “Ciclo de Chiapas”, el cual se inicia con la novela del antropólogo Ricardo Pozas, *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil* (1948) y culmina *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos.³⁴ Más de una década de publicaciones en torno a la vida, costumbres y vicisitudes de los indígenas de los Altos de Chiapas produjeron cinco novelas y dos colecciones de cuentos y un texto que linda entre la novela testimonial y el ensayo etnográfico. Los escritores del ciclo de Chiapas marcaron un parte aguas no sólo por exponer la realidad de los indígenas de los Altos de Chiapas al mostrar usos y costumbres ancestrales, aún vigentes; sino por dejar atrás el folclor para instalarse en una toma de conciencia del ser indio, en un legítimo compromiso social; además, fueron innovadores al emplear diferentes técnicas narrativas.

El ciclo de Chiapas generó un neo indigenismo, porque los escritores contribuyen a crear una imagen más completa del indio al revelar su cosmovisión, sus mitos, sus costumbres y tradiciones, aunados a los problemas sociales de marginación y servidumbre en los que vivían. Los aspectos mágicos y míticos de la actuación de los indios junto con las relaciones que guardan con los ladinos son

³³ Entre las novelas más representativas del indianismo se encuentran: *Cumandá o un drama entre salvajes*, (1879) de Juan León Mera; *Enriquillo*, (1879) de Manuel de Jesús Galván y *Tabaré* (1888) de Juan Zorrilla de San Martín. Cf. Meléndez, Concha. (1934). *Novela indianista en Hispanoamérica* (1832-1889), Madrid: editorial Hernando.

³⁴ A las anteriores obras se suman: Ramón Rubín con *El llamado dolor de los tzotziles* (1949); Carlo Antonio Castro con *Los hombres verdaderos* (1959); Eraclio Zepeda con su colección de cuentos *Benzulul* (1959); María Lombardo de Caso, con su novela *La culebra tapó el río* (1961) y Rosario Castellanos con su novela *Balún Canán* (1957) y la colección de cuentos: *Ciudad Real* (1960).

el marco para mostrar el problema social que encierra el indio en el país. La narrativa del ciclo de Chiapas incide en la denuncia y en exponer la vía propuesta por el gobierno, para resolver la situación de los indios chiapanecos; es decir, la desindianización para incorporarlos al proyecto de nación. La literatura indigenista ha sido cuestionada porque los escritores indigenistas asumen el papel de representantes del proyecto legitimador del Otro, ya que la voz del indio está mediatizada por la voz del autor.

En este sentido Martín Lienhard señala que es muy difícil asumir al Otro, porque en general quien escribe es ajeno al drama que representa; de antemano hay barreras que separan estas dos realidades. En las obras indigenistas aunque se posea un profundo conocimiento del Otro, nunca se podrá suplir su voz, porque el autor simula ser el Otro, es decir, el indio (Lienhard, 1991, p. 237). Por su parte, Cornejo Polar afirma que los valores, el sentido y la estética de la novela indigenista están precisamente en su naturaleza plural y heteróclita al concitar dos mundos social y culturalmente diferentes (Cornejo Polar, 1977, p. 43). En dicha producción es palpable la transculturación producto del contacto de culturas, al tiempo que se observa el control de los bienes culturales, por parte de la cultura dominante.

Ceremonial además de ser narrativa indigenista y de su carácter heterogéneo, también comparte las vicisitudes propias de los textos testimoniales. La narrativa testimonial se configura a partir de una realidad verídica, por lo tanto, el género permanece a caballo entre el testimonio y la ficción, por lo que se puede afirmar que la ficción no es ficción, porque en ella subyace una verdad. Se trata de un género que se nutre de personas y sucesos reales, donde se confiere la voz a los sin voz, y por lo mismo, el discurso está encaminado a desenmascarar el discurso institucionalizado. La figura que narra el testimonio no es un artífice de la palabra escrita, expresa sus experiencias al entrevistador con sus propias limitaciones de articulación; por lo que se hace necesaria la presencia de un intermediario. En palabras de Miguel Barnet un “gestor” que pueda hablar por el protagonista: “El súper objetivo del gestor de la novela-testimonio es más funcional, más práctico. Debe servir como eslabón de una larga cadena en la

tradición de su país. Debe contribuir a articular la memoria colectiva el *nosotros* y no el *yo*" (Barnet, 1997, p. 809).

En este sentido, la crítica nuevamente vuelve a insistir en la representatividad de los protagonistas, pues se trata de un discurso mediatizado. La primera fase sugiere una tensión entre (el) o (los) editores (recopilares) y los informantes; mientras el editor busca orientar el discurso, el informante trata de imponer su "verdad". Pero en la etapa del montaje el protagonista queda casi ausente, porque su voz se halla supeditada, en esta medida el carácter contestatario del informante se difumina para dar paso a la propuesta de representación del editor. Los textos testimoniales se configuran como obras híbridas y se encuentran a medio camino entre el discurso histórico- etnográfico y el literario como se observa en la novela: *Juan Pérez Jolote. Biografía de un tzotzil*. Los problemas que subyacen en la enunciación de los discursos de la otredad se cifran fundamentalmente en la forma de cómo "traducir" la alteridad por medio de la escritura de la voz y en el deseo de la cultura hegemónica de leer estos productos. Para De Certeau se trata de discursos heterólogos; es decir, discursos producidos en general por la cultura popular, oral, cuya importancia no está en tela de juicio, pero para su representación escrita se requiere de una exégesis, una ordenación discursiva profesional (De Certeau, 1986, p. 159).

110

La narrativa testimonial reta al canon, al concentrar sus esfuerzos en un sujeto antes olvidado, marginado y al emplear un tratamiento discursivo con una forma libre y menos rígida de presentar la historia, así como fusionar métodos del periodismo, la literatura, la sociología, la antropología y la historia, y, a su vez, conferir una especial importancia a la otredad: "El testimonio latinoamericano contemporáneo denuncia y celebra, pues su deseo es la verdad. Narra en paralelo no para identificar sino para confrontar, distingue y no asimila. Su deseo es desmontar una historia hegemónica, a la vez que desea construir otra historia que llegue a ser hegemónica (Achugar, 2002, p. 62).

Sin duda el discurso testimonial involucra al sujeto de la enunciación del testimonio y al entrevistador, en un primer momento, más adelante en la transcripción del testimonio la figura del autor adquiere relevancia por su función

en la reorganización e interpretación de los sucesos. La intervención del gestor es decisiva para la construcción de esa nueva historia, puede elegir una mínima participación y centrar su labor en editar las charlas para facilitar la lectura, el producto final es un documento testimonial, tal es el caso de *Juan Pérez Jolote. Biografía de un Tzotzil*. El tratamiento en la edición del testimonio ofrece diversas perspectivas de la narración testimonial, así en muchos casos el gestor va más allá de proponer un texto legible, porque pulcra el lenguaje e imprime un tratamiento literario que rebasa la simple función de gestor. Desde esta perspectiva resulta interesante analizar las estrategias discursivas que emplea Jesús Morales en la manufactura de la novela *Ceremonial*.

El testimonio del Otro entre el discurso literario y etnográfico

Para Martín Lienhard, la narrativa de Jesús Morales Bermúdez constituye un parte aguas en la literatura y en la etnografía tradicional. Nacido en 1947 en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, y de profesión antropólogo, el escritor chiapaneco ha conjugado tanto el conocimiento antropológico como literario, además de experiencias personales en la convivencia con distintas etnias de su estado natal. La primera novela de Morales Bermúdez: *On o t'ian. Antigua palabra. Narrativa indígena ch'ol* (1984) llamó inmediatamente la atención no sólo de los antropólogos, sino también de los amantes de la literatura. La novela responde a un amplio ejercicio antropológico y literario, pues el autor acababa de salir de una larga e intensa experiencia científica y existencial con los indios ch'oles de la selva chiapaneca. El texto se aleja de la monografía etnográfica tradicional, para constituirse en un libro de testimonios y panorama de la narrativa oral ch'ol; al mismo tiempo, una de las audacias de esta obra, poco convencional, fue la de presentar los testimonios de los ch'oles en castilla; es decir, la lengua que los indios solían emplear en sus contactos con los ladinos y los forasteros; una lengua que los propios indios, en el contexto de la globalización, venían haciendo cada vez más suya, expresiva y poética.

En su libro sucesivo, *Memorial del tiempo o Vía de las conversaciones* (1986), nuevamente la presencia de los indios choles se manifiesta, en el texto la

lengua es recreada con mayor libertad poética, al tiempo que restituye el habla indígena con una inmediatez y una plasticidad inéditas, el lenguaje se convierte en testimonio de una concepción del mundo:

Alegre está eso de sonido; pum-pum-pum-pum-pum-pum-pum rápido, macizo suenan los tambores y ptri- ptri-ptri-ptri-ptri- se oyen las flautas, bastante que van sonando. Y según como se acaban las flautas y los tambores, se oyen las guitarras y los violines que tocan de “Procesión”, de “Advenimiento”, “Santo Tomás” o “El que se Va en el Río”. Ya pa que te cuento cómo van las músicas. De hecho ya lo tiéneste visto como lo hacemos cuando tenemos de hacer fiesta (Morales Bermúdez, 1986, p. 27).

Asimismo de acuerdo con el autor “*Memorial del tiempo* es: a) Un producto de innúmeras conversaciones; b) Es una presencia que rompe el silencio tradicional indígena, y c) Atrapa una modalidad de habla popular”(Morales Bermúdez, 1986, pág. 13); de esta forma el texto teje una compleja polifonía de voces que dan cuenta de una colectividad. Por otro lado, el propósito del escritor se centra en dar la voz al Otro, así afirma: “Es un libro que testimonia el mundo indígena y busca testificarlo desde lo indígena”(Morales Bermúdez, 1986, p. 12-13). Una de las estrategias es el empleo del lenguaje asimilando las características de la oralidad, la sonoridad, los ritmos sustentados en la repetición y en la sintaxis acusan una lengua cotidiana.

La narrativa indigenista de Jesús Morales Bermúdez se cifra, precisamente, en tratar de encontrar los caminos idóneos para que la voz del indígena sea escuchada. En este sentido el testimonio se convierte en una fuente oral fidedigna para mostrar una realidad. En cada una de sus novelas el escritor chiapaneco ha ensayado con diferentes estrategias discursivas *Ceremonial* no es la excepción.

La tradición oral y el testimonio indígena

Ceremonial nace del proyecto denominado “*gentes de palabra*”, la encomienda de Jesús Morales Bermúdez consistía en elaborar una biografía, para ello el escritor chiapaneco centró sus afanes en distintos grupos étnicos y en un problema específico: la ocupación de la Selva Lacandona, a partir de los años setenta.

Después de investigar en archivos, de recurrir al trabajo de campo, de múltiples entrevistas a distintos grupos indígenas entre ellos los choles, los tzeltales, y tzotziles tuvo la información necesaria para realizar una biografía. Pero como se verá más adelante el propósito fue superado por la diversidad de los materiales y las distintas entrevistas, por lo que el resultado final se tradujo en una memoria colectiva.

Morales Bermúdez en su papel de gestor se aleja del discurso antropológico para instalar su investigación en el campo literario. *Ceremonial* narra el éxodo de varios grupos étnicos hacia la tierra prometida la “Selva Lacandona”, la indagación de las causas llevan al escritor a plantear la historia desde los tiempos inmemoriales. En el tiempo de los dioses de la naturaleza, del “*Hijo de la Montaña*”, de la congregación de los santos para repartirse los confines del mundo. La obra inicia apelando a la tradición oral, a la palabra antigua:

Mi abuelo era un tzotzil errante que salió de San Juan siendo pequeño aún, vago, anduvo por pueblos. Fue suya la posibilidad de la inquina y la muerte desde mucho antes de asentarse en el sitio de nuestra heredad. Eran tiempos difíciles entonces, los tiempos del principio, los de la continuidad. No sabemos si con él comenzamos, no sabemos si con el señor san Juan (Morales Bermúdez, 1992, p. 11).

113

A mi abuelo sus padres dijeron: *Vino San Juan a quedarse entre nosotros ya cuando pasaron los trabajos de la formación del cielo.* En Jovel quedó San Antonio, en Ocosingo San Jacinto, Santa María en Huixtán, San Pedro tomó los caminos de Chenalhó y, Santa Lizandra se fue al Ceibal.

La tradición oral congrega conocimientos, recuerdos, valores y símbolos colectivos que cobran sentido en la comunidad, transmitidos de generación en generación, los testimonios, confieren identidad y pertenencia al grupo social. La intemporalidad del texto lo sitúa en el tiempo mítico, donde la memoria rememora el recuerdo para establecer el tiempo histórico, el actual. La época de los santos señala el inicio de la vida de los hombres, así se cuenta cómo, a través de la tradición oral, se conserva en la memoria la formación del cielo y la manera en que los dioses (santos) se repartieron el universo. La asamblea en adelante se

constituye en una práctica para dirimir los problemas tanto de los santos como de los indígenas. Antes de tomar alguna decisión, los principales discuten hasta llegar a un acuerdo.

De igual forma, aparecen en la novela claras alusiones a la narrativa tradicional del *Popol Wuj*, donde también el “Creador” y el “Formador” se reúnen, “[...] y hablaron entre sí Tepeu y Gucumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento”(Albertina, 1986, p. 23). Por otro lado, el devenir de los santos repercute en el destino de los indígenas. Cuando San Juan decide terminar su peregrinar y asentarse en Chamula concluye la errancia de los tzotziles y se inicia el culto a San Juan.

Ceremonial se centra en un modelo de narrativa tradicional donde se aprecia la ausencia de artificios, la tendencia a reducir la expresión a lo esencial, con mínimas descripciones que facilitan el desarrollo de las acciones, el juego de ecos donde impera la repetición imprime sonoridad rítmica; por ello es común el empleo de la acumulación, en una sintaxis que suma elementos:

Hablaron con los ancianos de El Bosque y con engaños se lo llevaron a su nueva función. Bebieron su trago los señores, les fue entregado un pañuelo con monedas a los señores del poder y sin ningún rencor, sin ningún saludo, fue dejado mi abuelo nada más con su cuerno, nada más con su pozol (Morales Bermúdez, 1992, pp. 52-53).

114

No hacen falta las descripciones del espacio o las de los ancianos que efectúan la venta del niño, el lenguaje rítmico ocupa el primer plano, al proporcionar los efectos sonoros propios del discurso oral, en este caso la repetición enfatiza el sentido del mensaje. Además de las estructuras sintácticas el nivel fonológico y semántico desempeña una función determinante:

Y ya entraban a la choza donde se guardaba, y ya se acercaban al camastro de su descanso, y ya tomaban al abuelo por las axilas, cuando entremedio de las prisas alguien dejó caer el morral y de entre el morral rodó hacia afuera la nauyaca, y de la nauyaca, en forma por demás sorprendente,

dieron por escapar muchas otras víboras más pero esas sí vivas y abrasadoras y dañinas(Morales Bermúdez, 1992, p. 88).

La acumulación, la repetición o la redundancia conocidas como exceso de verbosidad son marcas y constituyen características por excelencia de la oralidad. De acuerdo con Zumthor son ingredientes necesarios en el proceso performativo y en gran medida propician que el texto oral se fije en la memoria de los oyentes; se trata de una “redundancia fuertemente funcionalizada y formalmente estilizadas” y, por lo tanto, asegura la continuidad de la tradición oral (Zumthor, 1991, p. 241). Si bien en la transcripción de las entrevistas no se recupera el aspecto performativo el escritor se asegura de recrear los efectos auditivos. En gran medida *Ceremonial* pretende instalarse como un texto oral al celebrar la sonoridad a partir de una serie de recursos para crear juegos resonantes. La acumulación mediante las duplicaciones de la misma palabra, las aliteraciones o paronomasias producen efectos altamente rítmicos y sonoros.

Por otra parte, la novela sustenta un discurso religioso. Desde el título se anuncia un conjunto de prácticas ligadas con lo sagrado. La misma estructura de la novela declara su filiación simbólica con el catolicismo al dividirse en: Anunciación, Epifanía, Equinoccio y Celebración. A lo anterior se suma la dedicatoria del autor, presente en los agradecimientos del libro: “Y a Lizandra, la real, la Santa, señora de la Luna y del artificio, artífice, en buena medida, del presente *Ceremonial*. Séale propicio a su corazón”(Morales Bermúdez, 1992, p. 8).

115

La novela es narrada en primera persona, en la voz de un tzotzil de nombre Carlos Hernández, quien nos lleva a conocer la vida de su abuelo, don Cristóbal Hernández. A partir del recuerdo de las vivencias del abuelo se da a conocer la historia del pueblo. Sucesos memorables que impactaron a la comunidad son revelados por Carlos, la memoria de su abuelo cobra vida en su voz, al narrar el impacto de los latifundios promovidos por las leyes de Reforma, a finales del siglo XIX. El acontecimiento propició que los indígenas perdieran la protección de la iglesia y quedaran a merced de los finqueros, quienes los convirtieron en peones acasillados. El pueblo contempló la destrucción de familias completas sometidas a

la servidumbre. El pasaje es reforzado con la recreación de tres lamentos que proceden de los textos de caldeos y de Jeremías:

SEGUNDO LAMENTO

La opresión que obró el enemigo

Convirtió a mi poblado en ruinas.

Enemigo terrible lo acosó y sucumbió por el suelo.

Cual una endeble caña,

no puede hacer resistencia.

Sus habitantes fueron llevados como peces en la red.

(Morales Bermúdez, 1992, p. 34).

La intertextualidad se da a propósito con un texto contestatario de la tradición oral, si bien la biblia es escritura por excelencia, su naturaleza procede de la oralidad. En este sentido interesa al autor percibir la voz no sólo como instrumento físico (fónico); sino simbólico, histórico y social; porque la voz trasciende su aspecto esencial en la comunicación para situarse como voz histórica en la tradición oral (Zumthor, 1989, p. 24).

Otro acontecimiento vital en la vida de don Cristóbal es la Revolución Mexicana, nuevamente muchos indígenas son llevados presos para servir en las filas carrancistas. La experiencia sirve para que el abuelo aprenda a hablar español, así como a leer y a escribir. Con el gobierno de Cárdenas se le asigna una parcela. En este lugar inicia la veneración de Santa Lizandra. Pero bien sabía don Cristóbal que ese no era el espacio para la adoración de la santa, antes de morir suplica a su hijo encuentre el lugar:

—He ahí, hijo mío,

Hemos visto la elección de Santa Lizandra.

No se detenga tu paso

Sino hasta llegar allí

No se detenga tu voluntad

Sino hasta fundar el poblado

De tus hijos.(Morales Bermúdez, 1992, p. 111).

Don Cristóbal asigna a su hijo la tarea de continuar con el designio de los dioses; “asentarse en el sitio de nuestra heredad” (Morales Bermúdez, 1992, p. 111). Don Cristóbal encarna el liderazgo religioso cimentado en santa Lizandra su “santa patrona”. El padre de Carlos no logra cumplir con los deseos de don Cristóbal, su frágil salud hace que al poco tiempo muera. Su muerte se traduce en una crisis religiosa y de identidad para el protagonista, quien asume la responsabilidad de su padre.

Después de intentar, por muchos años, obtener frutos de una tierra empobrecida, el narrador decide emigrar hacia la selva y junto con él otros indígenas tzotziles. En efecto, su destino estaría ligado a los nuevos procesos históricos, la búsqueda de tierra lo conduce a la Selva Lacandona, donde el gobierno federal prometía hacer un reparto de la misma a aquellos que se aventuraran. La migración adquiere un simbolismo bíblico equiparable a las escrituras del “Éxodo”. El sufrimiento y el peregrinar de los indígenas se interpretan a la luz del pueblo errante en busca de mejores oportunidades. Carlos logra asentarse en una comunidad y es testigo de la convivencia pluriétnica del lugar, del recelo que prevalecía entre los habitantes, de las diferencias en las costumbres, de las rivalidades entre distintos grupos religiosos: “Cerrado caminaba cada cual, desconfiado de sus otros compañeros: peor todavía cuando llegaron los predicadores y una tras otra cobraron forma las iglesias y abundaron las religiones y el rechazo de unos hacia los otros” (Morales Bermúdez, 1992, p. 178). A lo anterior se suma el problema de la tierra, el cual agudizó las relaciones de los indígenas.

Para evitar afectar a los finqueros con un reparto agrario, el gobierno decidió alentar la colonización de la Selva Lacandona. Sin embargo, en 1972 el Estado decreta que 614,321 hectáreas sean otorgadas a 66 familias lacandonas. Este supuesto acto de “reparación histórica” obligaría a 4,000 familias de diversas etnias, ya establecidas en la selva, a abandonar sus colonias.

La narrativa testimonial se concibe como un texto de denuncia ante situaciones sociales emergentes donde los sujetos marginados a través del gestor pueden expresar su sentir; así en *Ceremonial* se revela a partir de los diversos testimonios el conflicto social que se vivía en la selva. También muestra como los indígenas para sobrevivir al desalojo, la impunidad y violencia ocasionada por el gobierno se organizan a través de la organización “Quipticta Lecubtezel” e intentan enfrentar por la vía legal la decisión de los gobernantes. La asamblea adquiere relevancia para establecer el diálogo y procurar soluciones “Y si la mala voluntad se esconde detrás de tus palabras, mejor marcharas de aquí y tranquilos nos dejaras, con las resoluciones presidenciales que obran en nuestras manos”(Morales Bermúdez, 1992, p. 179). Morales Bermúdez señala la importancia de la palabra oral y los documentos escritos para la toma de decisión de los grupos indígenas.

De igual forma, la novela registra otra vía para la concientización de los indígenas, a partir de los conflictos territoriales en la Selva Lacandona durante los años setenta y ochenta; la vía armada en la lucha por la tierra. En el contexto social mexicano la presencia de la guerrilla se hace patente en la década de los noventa. En la diégesis de *Ceremonial* aparece hacia el final de la novela, cuando Carlos Hernández va en busca de su hermano, quien vive en la comunidad El Diamante. Al llegar se encuentra con la tragedia de su muerte, a manos del regimiento. El ejército se enteró de la presencia de la guerrilla y sin corroborar la información, “el jefe de los soldados se enfureció terriblemente y luego de golpear a quienes rondaban cerca, envió a matar a quienes se encontraban en la choza. Larga fusilería se escuchó y clamor y el correr de la sangre”(Morales Bermúdez, 1992, p. 174). Desde la perspectiva individual los sucesos dolorosos tienden a olvidarse; pero desde la realidad social dichos acontecimientos son necesarios recordar, para evitar que se repitan.

Si bien el autor en su carácter de mediador se propuso crear una biografía siguiendo el hilo conductor de tres generaciones, el texto se convierte en una memoria colectiva. La estrategia narrativa plantea a un narrador personaje y será a través de sus recuerdos que diversos personajes cobren vida. El discurso

navega en los vaivenes del pasado al presente de manera constante: “Años más tarde cuando yo era chamaco todavía hice compañía a mi abuelo a Yajalón... —*Ésas que ves ahí, sierras de soledad, montes escarpados, fueron un día asiento de desdicha*” (Morales Bermúdez, 1992, p. 91). Las diferencias en la temporalidad y en la voz se observan también en los cambios tipográficos del texto. Por otra parte, la inserción de las diferentes entrevistas traducidas en información se realiza por medio de narradores delegados:

En la narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro según van apareciendo nuevas fuentes de información. Estas nuevas fuentes de información generalmente se presentan en la forma de discurso narrativo de un personaje cuyo conocimiento relativo a la historia es mayor que el del propio narrador, creando así el fenómeno de *narradores delegados* (Pimentel, 2002, p. 145).

Si bien el protagonista es el encargado de narrar la diégesis la presencia de otros narradores equilibran y dan sustento al discurso colectivo. En otros momentos la voz del narrador personaje cambia de perspectiva, de testigo a omnisciente. “Ya el gobernador había solicitado apoyo militar a México, ya un destacamento de infantería, caballería y aviación se desplazaba hacia la selva, mas en su mente cobró forma la dimensión de la masacre” (Morales Bermúdez, 1992, p. 188). Los cambios al focalizar los hechos permiten al escritor recrear los sucesos, el papel de gestor es ampliamente superado y adquiere otra faceta, pues no sólo reorganiza los acontecimientos y los narra, también los interpreta.

Morales Bermúdez transforma el material recogido en su labor de campo en un texto literario. Acogiéndose a las formas de la tradición novelesca, indaga poéticamente las maneras de pensar, de hablar y de actuar de las poblaciones indígenas y mestizas, con lo que revela la voz de Otro, si bien se trata de una voz mediatiza, ésta intenta mostrar la memoria colectiva de varios grupos indígenas de Chiapas.

La tradición oral muestra a partir de la transmisión de sucesos memorables el devenir de un pueblo, en este caso los diversos testimonios sirvieron al escritor

chiapaneco para configurar una realidad social que dos años más tarde estallaría en el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Bibliografía

- Achugar, H. (2002). "Historias paralelas /ejemplares: La historia y la voz del otro", en John Beverley y Hugo Achugar. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
- Albertina, S. (1986). *Popol Wuj, antiguas historias de los indios quichés en Guatemala*. México: Porrúa.
- Barnet, M. (1997). "Novela-testimonio. Socio-literatura", en *Lectura crítica de la literatura Americana. Actualidades funcionales*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Cornejo, A. (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Lima, Perú: Horizonte.
- (1977). "Para una interpretación de la novela indigenista" en *Casa de las Américas*. La Habana: Casa de las Américas, (100), enero-febrero.
- De Certeau, M. (1986). *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press.
- Fernández, R. (1975). *Para una teoría de la literatura Hispanoamericana*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Lienhard, M. (1991). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. Hannover, Alemania: Ediciones del Norte.
- Meléndez, C. (1934). *Novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Madrid, España: Editorial Hernando.
- Morales, B. (1992). *Ceremonial*. México: Dirección General de Culturas Populares/ Instituto Chiapaneco de Cultura.
- (1986). *Memorial del tiempo o Vía de las conversaciones*. México: INBA/SEP.
- (1984). *On o t'ian. Antigua palabra. Narrativa indígena ch'ol*. México: UAM-AZCAPOTZALCO.
- Pacheco, C. (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas, Venezuela: Casa de Bello.
- Pimentel, L.(2002). *El relato en perspectiva. (Estudio de teoría narrativa)*. México: SigloXXI/UNAM.

Rama, A. (2008). *La transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones el Andariego.

Zum, A. (1964). *La narrativa hispanoamericana*. Madrid, España: Aguilar.

Zumthor, P.(1991). *Introducción a la poesía oral*, trad. de Ma. Concepción García Lomas. Madrid, España: Taurus/Alfaguara.

–(1989). *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Narrativa de los 90: El desencanto de las utopías políticas en algunas novelas de temática histórica

Cecilia López Badano

Si algo estaba claro en Latinoamérica, de sur a norte durante la década de los 90, era que las utopías revolucionarias gestadas desde mediados de los 60 hasta el progresivo y sangriento avance de las botas militares genocidas desde allí a los 70 estaban aplastadas, maltrechas, en agonía; una cita de Néstor García Canclini sirve para caracterizar socioculturalmente las dos décadas finales del siglo e imaginar el pronóstico incierto sobre lo que vendría:

Escuchamos que los años ochenta fueron la década perdida de América Latina por el crecimiento cero de la región. ¿Cómo llamar a los años noventa? Fue, entre otras cosas, la década de la impunidad: de la atropellada apropiación del patrimonio latinoamericano por corporaciones transnacionales y de gobernantes que privatizaron hasta lo que daba ganancias con el pretexto de que algunas empresas estatales no eran rentables. Vaciaron los soportes económicos y destruyeron las condiciones de trabajo local que hacen creíble la existencia de las naciones. Achicaron, así, la posibilidad de participar digna y competitivamente en la globalización (García Canclini, 2002, p. 106).

123

A partir de aquel momento, será la duda, como habitualmente en épocas de crisis, la matriz literaria: del utópico mito que realizaba un valor desde una perspectiva ético-política y, en la afirmación de su respuesta, acentuaba el descubrimiento del ser latinoamericano a la par que “subordina[ba] la observación a la fantasía creadora” (Swanson, 1995, p. 4), se pasa, en los noventa, a un trabajo epistemológico-experimental cuestionador que, en las novelas vinculadas a la historia en las que se detendrá este trabajo, arremete contra las certezas progresistas de la historiografía positivista. Como señala María Cristina Pons en un texto del 96:

[...] en la novela histórica contemporánea [...] se sugiere que el presente histórico desde el que se recuerda el pasado está lejos de representar un

momento histórico superado por el progreso, sino más bien implica el resultado de proyectos inconclusos, de promesas incumplidas y de un proceso de modernización que derivó en una Historia de dictaduras, dependencia y dominación, y en una gran incertidumbre sobre el presente y el futuro (Pons, 1996, p. 25). En medio de la incertidumbre, se abrirán las puertas al desencanto.

Florencia Garramuño habla sobre el sentido activo de este término para esa generación que escribe y produce con posterioridad a las masacres políticas y dice:

Desencanto sugiere no necesariamente muerte e inacción, sino desconfianza, desilusión, desengaño, y hasta desesperanza o desaliento. No aboga por ningún nuevo paradigma ni celebra la llegada de una utopía eufórica: simplemente constata que, ante la modernización que continúa su ritmo irrefrenable, la cultura parece encontrar en aquella ya no un motivo de celebración sino una profunda desilusión y desengaño (Garramuño, 2009).

Esta visión decepcionada situará productivamente a los autores de la década que trabajan con temas históricos en una especulativa autoconciencia narrativa cuya representación surge del intercambio entre invención, historia, leyenda urbana y/o historiografía, co-fundiendo sus sentidos cuando estos confluyen indiferenciadamente en la textura de la ficción y trascienden la realidad para volverla símbolo en lugar de mimesis, simbolización crítico-reflexiva en la que se recuperan puntos de vista antes silenciados.

124

Carmen Perilli habla, para la novela histórica argentina del período, de una característica que se observa en narrativas históricas contemporáneas a esa fecha en otros países latinoamericanos: la “inversión del discurso superficial que moldeó nuestra nacionalidad”(Perilli, 1995, p. 40), es decir que la “patria”, antes vinculada a la letra –a la “épica triunfalista de los vencedores”– (Perilli, 1995, p. 32), ahora es presentada como desrealización o desintegración de la letra (ya en la recreación de la oralidad, ya en la del discurso mediático, ya en la del delirio) descubriendo la voz de los vencidos, de los marginales.

Así, las novelas históricas o con elementos históricos del período, en gran medida, dan voz a algún tipo de “subalterno”: puede ejemplificarse esta idea tanto

con el personaje “descastado de la gran historia oficial” que es el decepcionado y enfermo Castelli de *La revolución es un sueño eterno*, como también con los protagonistas ex-presidarios, ladrones y homosexuales ocasionales bajo la constricción carcelaria de *Plata quemada* (1997), de Piglia, donde el propio delito estructura la trama.

La presencia femenina, por otra parte, redefine a la mujer –como autora y como personaje con punto de vista privilegiado– frente a su ausencia o a su segundo plano en las corrientes precedentes, protagonismo que implica un giro para la novela histórica, épica tradicionalmente masculina: se evidencia en el hagiográfico personaje de *Santa Evita*, donde, siguiendo la tradición de cierta novelística argentina, Eva –como mujer y, por tanto, como objeto del deseo del “otro”– es incluida como punto de referencia en el que pivota y se acrecienta la conciencia masculina.

La focalización femenina también manifiesta su importancia tanto en la narración pseudo-autobiográfica del personaje melodramático, matriarcal y por momentos cursi de Auxilio Lacouture dando visionaria voz al desencanto político en la escritura contemporánea al tiempo del autor en *Amuleto* de Roberto Bolaño (1999) (se ficcionaliza en ella, expandiendo un episodio de *Los detectives salvajes*, a una mujer real, bien conocida por el autor: la maestra rural uruguaya Alcira Soust Scaffo, quien efectivamente, años después de 68, pasará temporadas internada en clínicas de rehabilitación mental mexicanas hasta que, finalmente, es devuelta a su país natal en los ochenta), como asimismo, en la forma en que las diversas mujeres construyen la imagen del emperador Iturbide en *La corte de los ilusos*, de Rosa Beltrán (Premio Planeta-Joaquín Mórtiz, 1995), donde el “relato de poder” se arma desde ellas con el objeto no sólo de reconstruir las vidas privadas y las emociones reprimidas de las mujeres que rodean al emperador, sino de demostrar que la política se construye en la intersección del grandilocuente y fatuo mundo público masculino, exhibido ya en la narrativa precedente, con las mezquindades del mundo privado femenino, antes omitido.

A través de la previamente acallada observación de las emergentes Lisístratas del gineceo, las “grandes” acciones masculinas se leen de otro modo;

así, por ejemplo, la omnipotente presencia pública militar en la UNAM es burlada y acechada por la resistencia de una mujer sostenida por la poesía en el privadísimo escondite de un baño, o bien la apariencia de heroísmo y majestad que dan las vestiduras imperiales se transforma en desnudo egoísmo, en megalómana inmadurez: cuando la pluma femenina reescribe desde lo privado el mito público de un héroe de la Independencia y sus excesos de típico macho latinoamericano, lo reduce a la efímera sombra de sus napoleónicas ambiciones, lo desviste (de hecho, no es arbitraria la centralidad del personaje de la modista y de la impostura del vestido para llenar mayestáticamente el vacío de lo que no existe); en esa intersección de esferas casi invisible en la narrativa histórica previa, se revela que cuando una voz femenina escribe sobre el mito del macho ante quien resiste o del “héroe” a quien ve desnudo, puede destruir no sólo el mito del heroísmo, sino el propio mito de la “andreaia”.

Las novelas en cuestión logran, además, impugnar certezas racionalistas convocando a los fantasmas –masculinos y femeninos– a través de la inscripción de la mortalidad pretérita en el conflicto presente, de la lucha de los vivos recortándose sobre el molde de la experiencia de los muertos; en el plano del símbolo se cuestionan entonces las concepciones de la propia historia y en la incrustación del muerto, del ausente, “la representación no sólo evoca a su objeto sino que, a la vez, lo conmemora”(Elmore, 1996, pp. 20, 39), gesto estético con el cual el relato se transforma de épico en elegíaco.

En la desencantada actualidad de la escritura finisecular –presente que la instituye retroactivamente visionaria– todas esas elocuentes voces pasadas, demoledoramente parlantes, cuestionadoras del *status quo* de una historia que siguió su curso sin atender a su presencia ni a sus gestos desesperados, restablecen “el lazo entre lo colectivo y lo individual que un saber no histórico disocia”(Jitrik, 1996); a través de ellas, los textos tienden a no esencializar órdenes férreamente establecidos por el discurso histórico oficial; más bien, se constituyen en testigo crítico de la positivista vocación de éste, ya reduccionista, ya absolutizadora, para revelar una historia que, aunque no “verdadera”, se vuelve, en su apertura psicológico-antropológica, más “auténtica” que aquella fáctica.

Cuando en esta clase de novelas el trabajo obsesivo sobre el lenguaje se revela también como trabajo de revisión de la ideología, se consume una lectura estética de la política, y la duda, más que sobre el sentido abstracto de verdad, se particulariza y se cierne sobre el sentido de verdad relacionado con la dificultad de escribir y transmitir “objetivamente” la (H)historia, apartada del propagandismo social pedagogizante.

De la interrelación en tirante dinamismo de todos los artificios mencionados deriva la constitución de tramas desgarradas en fragmentos heterodoxos, de difícil clasificación genérica, donde se tensan y compiten oralidad y escritura, presencia de los mass media o de elementos populares e ilustración; se configura entonces uno de los rasgos sobresalientes de la novela latinoamericana finisecular de tema histórico: un mundo que ya no es completo ni acabado y se astilla en voces, donde el autor cede el timón de la autoridad narrativa a otras versiones y lo real no se duplica, sino que se dispersa en interrogadora y ambigua multiplicación.

En ese proceso creativo, la única realidad es la textualidad producida –a su vez, explícita intertextualidad en la que “los datos eruditos [...] se disuelven en ficción”– (Glantz, 1999, p. 236); la intertextualidad se presenta entonces como una memoria actualizada en la reinterpretación que reescribe el sentido de la historia, demostrando que el pasado no está cerrado, sino integrado al presente en el régimen de la citación. El texto se convierte así en una configuración representativa que anula el materialismo de la historia sustituyéndolo por la inmaterialidad del simulacro: una conformación en la que la materialidad fáctica se desdibuja y se pierde como tal, avasallada por la supletoria representación manipulada, entonces, sobre la superficie textual que la ficción disloca, “el arte individualiza lo que la Historia generaliza y procede por imágenes discontinuas como el cine”(Glantz, 1999, p. 238): éste es el legado que resultó sumamente productivo para la ficción histórica latinoamericana de fin de siglo, aceptando abiertamente características de lo que se configuraba como estética postmoderna.

En las novelas del período relacionadas a la historia que dan origen a este trabajo, los elementos históricos se devoran a sí mismos develando su impotencia absolutizadora, pero volviéndose a su vez una crítica de la absolutización en la

propia construcción de la versión –en la construcción de su palabra– ya que al asumir el gesto destructivo en los límites constructivos de su propia ficción –con técnicas en gran medida abrevadas en Borges–, la historia, lejos de destruirse, se autolegitima como posibilidad, como búsqueda, como cambio y la novela así “fija los signos de una marca emblemática de la historia”(Ainsa, 1997, p. 113): hace de la diversidad la nueva verdad, revelando su propia dificultad de establecer *una* versión; en ello radica su novedad y su transgresión; como dice Elmore:

[...] el efecto estético precede en importancia al poder explicativo [...] aunque el manejo erudito de fuentes conecta a las ficciones históricas con la historiografía, es importante subrayar una diferencia decisiva: en la escritura novelesca, el despliegue de un saber arcano y específico se convierte fundamentalmente en un rasgo expresivo, en una marca de estilo [...] el propósito didáctico se subordina al deseo de recalcar que el escritor es, ante todo, un artífice (Elmore, 1996, pp. 100-101).

Ese artífice retoma la antigua conexión de la historia con la poética y, en su recurrencia a la función estética, vuelve alegórica la apelación referencial para crear una imaginativa mentira matizada de “verdad” –o mejor, de materialidad– histórica, mentira que, como han señalado tanto Jitrik como Mier en sus textos sobre la novela histórica “revela algo intolerable de la verdad: su densidad variable, elusiva, las calidades graduales de su sombra” (Jitrik, 1996, 11; Mier, 2002, 106), así, en la práctica escritural modelada por la poética, se forja el espacio de la figuración –alegórica– de la representación para explicar creativamente la raíz del desencanto de las utopías políticas.

La crítica revelación de la decepción queda anclada así a lo intolerable de la verdad; formalmente, emerge, en buena medida, como producto de la escritura en perspectiva que vincula temporalidades diversas: un autor ubicado en los noventa se invisibiliza a través de narradores extemporáneos, situados en otro momento social, retrospectivo, cuestionado, revisado; el efecto anacrónico de ese perspectivismo les permite a ambos, en contrapunto, desarrollar cierta condición de clarividencia dramática enfocada hacia el presente de la escritura, evidente

tanto en *La revolución es un sueño eterno* y en *Amuleto*, como en *Santa Evita* y en *La corte de los ilusos*.

En *Amuleto*, novela por excelencia anamnética, que se inicia con el desalentador epígrafe de Petronio: “Queríamos, pobres de nosotros, pedir auxilio; pero no había nadie para venir en nuestra ayuda”, la invasión militar a la UNAM y la pseudo clarividencia de un hecho aún no sucedido en el presente del relato, como es la inmediata masacre de Tlatelolco, funcionan para Auxilio Lacouture –y para el lector– como metonimia del horror histórico latinoamericano. La experiencia traumática de su acechante encierro imprevisto, autoimpuesto para preservar, contradictoriamente, la libertad y quizás la vida, convierte a los azulejos y el piso del baño universitario en un espejo para su delirio: sobre esa pantalla en la que se proyecta la multiplicidad de los espacios (España, Uruguay, México, Chile, Argentina) y de las temporalidades (el franquismo, el 68 mexicano, el 73 chileno), ambos represivos, se dispara la intuición fantástica expresada a través de la ruptura del orden realista del relato, dislocado, o más bien, intersectado, por la alucinación clarividente que, leída desde la contemporaneidad finisecular del acto de escritura textual, es devastadora memoria histórica.

Otro caso paradigmático de narrativa de los noventa en su actitud para con la historia es *Santa Evita*, de Tomás Martínez (Martínez, 1995), sólo que aquí la opción no es el clarividente testimonio de la distopía adivinada versus la utopía precedente, –como en *Amuleto*–, tampoco el descarnado desencanto –como en *La Revolución es un sueño eterno*– sino la mitificación a través de la paródica canonización que surge desde la elección del título y se configura en un relato que es, en estilo, palimpsesto y cadáver exquisito.

Para materializar la parodia, la novela mezcla tres esferas: la literatura nacional, la leyenda urbana y la historia; a través de ellas se intercala vida y muerte, memoria y mitificación, oralidad y escritura, superpuestos registros en la ambiciosa construcción del “personaje total” que toda hagiografía implica. En ese demiúrgico gesto estético de crear un oxímoron –la momia vital, el personaje-cadáver– se descifra la división entre novela histórica como arte e historiografía

como ciencia humana; la una, mitificadora; la otra, ante la luz del arte, evidenciada como versión carente de objetividad.

La unidad del texto está dada por el esfuerzo de congeniar y volver dialécticos los opuestos civilización/barbarie en una síntesis que es, como “cultura nacional”, la metafórica y problemática síntesis histórica argentina inscrita en un cuerpo incorruptible: el intento “canonizador” pone entonces a ese cuerpo más allá de la disputa, en el sitio donde las palabras propias de voces diversas configuran la materia (estética) y Evita es un objeto para armar a través de sus milagros.

Lo que del uso del método surrealista del cadáver exquisito se quiere resaltar acá no es la vertiente vanguardista y experimental de la inconsciencia acuñada por sus primeros cultores –que no puede adjudicarse a una novela donde la conciencia formal casi de policial domina la construcción–, sino la multivocidad de la autoría –pensada como un concepto multifacético, más próximo a la compilación– graficada a través de esa técnica cuando se suman voces diversas que son, a su vez, tanto multiplicidad de las Evas como divergencias interpretativas, discursivas, ideológicas y, en tanto que tales, incertidumbre sobre la historicidad “oficial” y construcción de un mito colectivo: el de ese cadáver íntegro que lleva adentro la historia de la tensión nacional, intacta y hecha desafiante apelación reivindicativa.

130

En el momento preciso de la historia del pensamiento en que reflexiones historiográfico-filosóficas como las de Hayden White apuntaban a demostrar que la “realidad” es un producto del lenguaje y con ello hacían colapsar el sentido de abstracción inscripto en la idea de verdad, adscribiendo ésta a una manera siempre parcial de representar, una novela como *Santa Evita*, para innovar, cambia el rumbo de la representación lineal de la historia y de “la realidad” desenmascarando, en la metaficcionalidad, la ley constructiva de su propia *fictio*, lo que incluye la advertencia sobre la constructividad de toda versión y por lo tanto, de aquellas de la historia oficial. La síntesis que surge de la conjunción entre historia e imaginación estética es el texto como mito –que devela a su vez los mecanismos estatales de la construcción de la “heroización” de los personajes en la historia oficial–.

La actitud desencantada acerca de las utopías políticas radica en el peso de la ficción: para Martínez no hay verdad ni justicia que se busque restablecer ni narrador-investigador justiciero, reparador. La única reparación posible es la recuperación de la memoria ficcionalizada en la literatura, es decir, su poder anamnético. El discurso pseudo testimonial del periodista que narra metaficcionalmente la imposibilidad de narrar, al que la novela recurre, se vuelve, entonces, en su intertextualidad, carnavalización de la mediación y de la “verdad”. Esa elección falsamente “verosimilizadora” produce, en contrapunto con las voces alternativas que construyen el cadáver exquisito, “el juego de versiones o el desmontaje de lo oficialmente legitimado” (Calabrese, 1994, p. 66), en lo que ya no se cree.

La metaficcionalidad se presenta como una fuerza contradiscursiva que, permeando el discurso “histórico”, desestabiliza su orden racional de producto intelectual normativo y pone metafóricamente en cuestión la solidez de la escritura historiográfica; se demuestra, en la propia poética del texto, que el efecto estético precede en valor al poder explicativo, didáctico. Al exponer su “cocina” contradiscursivamente (como dificultad o imposibilidad de narrar) en la poética del relato, la novela simboliza la historiografía como simulacro, como *fictio*, como construcción voluntarista que avanza a tientas, intentando una ilusoria restauración, en lucha contra la impotencia de la representación, contra lo inaprehensible del objeto y contra la legendarización consecuente.

Así, cuando el lector, de consuno con el narrador, arma su propia Eva-mariposa –en vuelo, y no detenida sobre el cielo del relato, como la del narrador– sobre todas las versiones de Eva-crisálida que la novela aporta, se inscribe un rasgo más acotado en la metafiction: la duda, más que sobre el sentido abstracto de verdad –como en la narración metaficcional en general– se cierne sobre el sentido de verdad relacionado con la posibilidad de conocer “objetivamente” la Historia nacional. La (H)historia misma, que queda apartada de la posibilidad de conocimiento vivencial y mediada por discursos, se revela como *fictio* –una *fictio* donde la política deviene espectáculo, simulacro–. En esta visión de la historia como mito construido radica el desencanto con la racionalidad del relato histórico.

Junto con *Santa Evita*, el otro caso paradigmático para la narrativa argentina es la ya mencionada novela finisecular de Rivera *La revolución es un sueño eterno*, que obtuvo el Primer Premio Nacional de Novela en Argentina en 1992, texto clave dentro de la comentada matriz del desencanto político.

El escritor elige allí la centralidad de un personaje integrante de la Primera Junta de Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata³⁵, como empezará a designarse al ex-virreinato sureño tardíamente constituido en 1776—: Juan José Castelli, uno de los más brillantes ideólogos, comprometido con el ala radical del movimiento independentista, derrotado, junto con Mariano Moreno, por la facción conservadora.

³⁵ Se conoce oficialmente como Primera Junta de Gobierno a la «*Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata a nombre del Señor Don Fernando VII*», a la surgida en Buenos Aires el 25 de mayo de 1810 tras la destitución del virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros luego de la Revolución de Mayo, cuyos principios de soberanía popular, representación federal, división de poderes con duración de los mandatos, y publicidad de los actos gubernamentales — Mariano Moreno funda para ello la Gaceta de Buenos Aires, periódico local— guían el accionar político de la misma. Existió en ese carácter hasta el 18 de diciembre del mismo año, ya que con la incorporación de diputados del interior —resistida por Moreno, quien proponía la formación con ellos de un Congreso, por la pérdida de celeridad y efectividad que la multiplicidad implicaría para el ejecutivo— se transformó en la Junta Grande. Se basó en la teoría de la retroversión de la soberanía, expuesta por Juan José Castelli, y en el derecho de los pueblos a conferir la autoridad o mando en ausencia del monarca, todo ello complementado con la teoría de la subrogación, por la cual, al sustituir a la autoridad virreinal, la Junta asumía sus funciones y dignidades, debiendo ser reconocida por todas las ciudades y villas. Previo a estos hechos, es necesario tener en consideración un episodio histórico que marca la particularidad de las luchas independentistas del Virreinato del Río de la Plata respecto de la de otras zonas: las Invasiones Inglesas al Río de la Plata en el marco de las guerras napoleónicas, la primera en 1806 y la segunda en 1807. La presencia de los ingleses hizo pensar a algunos de los que luego serían independentistas, que Inglaterra podría ser una aliada contra España, pero las intenciones no tardan en salir a la luz y los invasores son rechazados (hechos conocidos como la Reconquista, para la primera, y luego, para la segunda, como la Defensa). El virrey en aquel momento, Rafael de Sobremonte, huye a Córdoba (en el centro de la actual República Argentina) con las arcas estatales ante el avance del ejército inglés, tratando de convertir a aquella ciudad en sede del virreinato; los habitantes porteños ven este gesto como cobardía y robo, y en cabildo abierto, el 10 de febrero de 1807, por primera vez, la voluntad popular prevalece por sobre el rey español y se nombra virrey a Santiago de Liniers, militar francés y administrador colonial para la corona española quien había intervenido exitosamente en la Reconquista. Cuando Napoleón avanza sobre España, se ve el peligro de que el virrey fuera francés, y España nombra en 1809 a Baltasar Hidalgo de Cisneros. Ante la Revolución de Mayo, Liniers se convierte en contrarrevolucionario, lo que hace que una de las medidas de los radicales de la Primera Junta sea ejecutarlo junto a otros cabecillas, hecho en el que intervendrán tanto Moreno como Juan José Castelli. Sobre ambos hechos —las Invasiones Inglesas y la ejecución de Liniers— y los pensamientos contradictorios que engendran en los patriotas, especularán ambas novelas.

A través de esa figura intelectual paradigmática, el autor podrá medir y poner a consideración, desde el presente de una escritura ubicada cerca de doscientos años después, la perversión de la utopía revolucionaria; por consiguiente, también el desencanto argentino con los ideales y las utopías revolucionarios avasallados innumerables veces por las propias dudas respecto de la acción y, aún más, por la derecha reaccionaria que utilizó como herramienta, posterior y repetidamente, al tradicional militarismo golpista nacional.

El personaje elegido es trágico: hijo de un boticario-médico veneciano, recibió una formación de excelencia y, aunque estaba destinado a la carrera religiosa, se aparta de ésta para estudiar leyes en Chuquisaca (hoy Bolivia). Junto con Manuel Belgrano, de quien era primo a través de su madre, y con Cornelio Saavedra, era, en los días de la Revolución de Mayo, de los líderes más notables y uno de los de participación más activa en la deposición del Virrey Cisneros, a quien, personalmente, le exige la realización del cabildo abierto que culmina con el nombramiento de la Primera Junta en mayo de 1810. Con Mariano Moreno, es patrocinador de las políticas más radicales de la Junta.

Se le dan poderes para dirigir las operaciones bélicas hacia La Paz y asume el mando político de la Expedición. Instala su gobierno en Chuquisaca, donde, entre otras medidas reformadoras, proclama el fin de la servidumbre indígena, otorgándoles a estos derechos políticos iguales a los de los criollos y prohibiendo la instalación de nuevas órdenes religiosas que, tomando como excusa la difusión de la enseñanza religiosa, sometían a los indígenas a servidumbre. Sus decretos autorizando el libre comercio y repartiendo tierras expropiadas entre los antiguos trabajadores de obrajes, se hicieron públicos en español, guaraní, quechua y aymara, abrió también escuelas bilingües y festejó el primer aniversario de la Revolución de Mayo con caciques indios, incitando a los pobladores a revelarse contra los españoles. Obviamente, estos actos hicieron que el apoyo a su favor descendiera, además de enemistarlo con la Iglesia. Diferentes bandos, tanto de realistas limeños como de saavedristas porteños, comienzan a compararlo con Robespierre.

Había conseguido un armisticio precario con los españoles, pero estos lo rompen atacando; se enfrenta a ellos y es derrotado además de abandonado por los habitantes del Alto Perú, entonces es enjuiciado en Buenos Aires, donde queda políticamente solo y, en medio de las postergaciones del juicio primero y de su realización posterior –sin que quedara claro si el juicio era político o militar y con acusaciones que pesaban sobre su conducta privada– quien había sido conocido como “el orador de la Revolución” o “la lengua de la revolución”, se entera de que padece un cáncer de lengua³⁶.

El momento en que su lengua se vuelve un creciente tumor podrido con el cáncer y el médico va cercenándola –poco antes de la muerte, que lo alcanzará el 12 de octubre de 1812, cuando el juicio en su contra aún no se había resuelto– es el elegido por Andrés Rivera para esta novela magistral, allí la progresiva mudez de Castelli se compensa con las reflexiones que escribe en unos cuadernos de tapas rojas, donde la palabra revolucionaria antes blandida va convirtiéndose en su propia impotencia performativa, en perversión de la utopía revolucionaria, en duda y conflicto, y donde al ritmo cotidiano del pensar, se intercalan “conversaciones” con su hija Ángela cuando la miseria de la enfermedad lo obliga también a pedir por escrito su alimento de papilla, como un bebé ilustrado.

134

La narración se inicia con dos epígrafes modernos, uno de Juan Domingo Perón, que dice: “Como todos aquellos que en cierto momento de su vida cambian de camino, me di vuelta a mirar lo que quedaba a mis espaldas. En aquella atmósfera borrosa de lluvia y de niebla todo parecía irreal” (*Del poder al exilio*) y otro de Lenin: “Todo es irreal, menos la revolución”.

Luego, el primer capítulo, con un comienzo de latigazo verbal, se sitúa en un día lluvioso de junio, mes de inicio del invierno en la latitud sur y es Castelli quien escribe en el Cuaderno I: “Escribo: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina con la perversa lentitud de un verdugo de pesadilla [...]”

³⁶ Al parecer, fue una quemadura con un cigarro, mal curada en la falta de higiene de la guerra, lo que originó la lesión inicial, agravada posteriormente. En la novela no hay mención al origen del padecimiento que finalmente acaba con la vida del orador: el relato se instala en su avance progresivo.

me llamaron – ¿importa cuándo?– el orador de la Revolución”(Rivera, 1995, p. 14).

La novela marca el lugar preferido por la formación intelectual de su autor – hijo de inmigrantes judíos europeos, obrero textil, periodista y militante de izquierda–: el reverso de la historia, punttilosamente trabajado de forma casi poética, espacio donde el gesto creativo de montaje, productor de polifonía y multivocidad al incluir recordadas voces diversas en una sutil amalgama, no sólo devela los mecanismos compositivos de la resonancia alegórica que puede adquirir una determinada historia, sino que lleva al lector a dudar de la posibilidad, tanto de objetividad como de distanciamiento frente a la propia historia; como señala Beatriz Sarlo acerca de varios autores nacionales finiseculares:

[Piglia, Rivera, Viñas, Martínez] se remiten a la historia como lugar donde el estallido de las certidumbres y el desquiciamiento de la experiencia puedan buscar un principio de sentido, aunque, al mismo tiempo, ese sentido se presente a la narración como un enigma a resolver o un mosaico cuya figura secreta el movimiento de la ficción desea percibir mientras que desespera de lograrlo (Beatriz).

¿Cómo trascender la realidad, volviéndola símbolo en lugar de mimesis? ¿Cuáles y cómo son los procesos que construyen esa realidad –literaria y no literaria– y se materializan como texto? El autor, en un Congreso de narradores de ficción histórica, decía: “[la materia histórica] es una metáfora de ciertas ideas, percepciones, sentimientos, emociones, que el narrador tiene sobre el mundo” y en esta novela se sitúa productivamente bajo el signo de esas preguntas y propicia un intercambio textual entre imaginación, reflexión crítica y escritura, o más que escritura, esa problematización escritural que plantea por momentos el uso de la primera persona poniendo la propia composición en abismo especular y autoreflexivo: “Yo ¿quién soy? Yo, que me pregunto quién soy, miro mi mano, esta mano, y la pluma que sostiene esta mano, y la letra apretada y aún firme que traza, con la pluma, esta mano, en las hojas de un cuaderno de tapas rojas”.

Y más adelante: “XXI. ¿Quién escribe las preguntas que escribe esta mano? ¿El orador de la Revolución? ¿El representante de la Primera Junta en el

ejército del Alto Perú? ¿El lengua cortada? ¿Quién de ellos dicta los signos? ¿Acaso alguien que no es ninguno de ellos?”.

En ningún momento la metaficción empantana el relato en elucubraciones intelectuales, sino que fluye, como una consecuencia de la especularidad de las autorías: la de Rivera, reflexivo novelista con la atención puesta en el lenguaje – elíptico siempre y aquí con tendencias fragmentarias– como conflicto; la de Castelli, imprevisto ensayista en los cuadernos de tapas rojas, confluyendo ambas confrontadas en el cauce del yo-uno que escribe desde el ideario de la revolución buscada en la impotencia:

¿Cuándo escribe uno al amigo? Cuando las palabras que escribe no delatan su sufrimiento y su orgullo. Cuando ni los blancos de la escritura traducen su sufrimiento y su orgullo. [...].

Te escribo, entonces, desarmado, y me acojo al sueño eterno de la revolución para resistir a lo que no resiste en mí. Te escribo, y el sueño eterno de la revolución sostiene mi pluma, pero no le permito que se deslice al papel y sea, en el papel, una invectiva pomposa, una interpelación pedante o, para complacer a los flojos, un estertor nostálgico. Te escribo para que no confundas lo real con la verdad (Rivera, 1995, p. 141). [...] En las desveladas noches en las que te hablo, pienso, también, en el intransferible y perpetuo aprendizaje de los revolucionarios: perder, resistir. Perder, resistir. Y resistir. Y no confundir lo real con la verdad (Rivera, 1995, p. 146).

136

En ese novelado espacio histórico de figuración que construye en la escritura ficcional de la impostada escritura vital del que enmudece, trabaja creativamente sobre el acto potencial que yace en el seno del momento histórico efectivo de la postrevolución, dando otro sentido a la historia; al hacerlo, logra que el causalismo positivista de la representación histórica se vuelva alegórico en la novela: metáfora de su propia imposibilidad, negativa que se cierne sobre la realización del ideal revolucionario convertido en palabra congelada en la duda, en la soledad:

Escribí: Somos oradores sin fieles, ideólogos sin discípulos, predicadores en el desierto. No hay nada detrás de nosotros; nada, debajo de nosotros, que nos sostenga. Revolucionarios sin revolución: eso somos. Para decirlo todo:

muerdos con permiso. Aún así, elijamos las palabras que el desierto recibirá: no hay revolución sin revolucionarios. Jugué P3A (Rivera, 1995, p. 59).

Palabra congelada también en la lengua amputada real, cuyo dolor se apacigua con opio, hielo y alcohol, y carente de performatividad en la lengua amputada metafórica, que ya nunca volverá a prometer libertad, igualdad, fraternidad. Por ello, Rivera –militante comunista de escritura respaldada por un programa marxista– escribe que Castelli se interroga:

¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad? ¿Qué derrotó a la utopía? ¿Por qué, con la suficiencia pedante de los conversos, muchos de los que estuvieron de nuestro lado, en los días de mayo, traicionan la utopía? ¿Escribo de causas o escribo de efectos? ¿Escribo de efectos y no describo las causas? ¿Escribo de causas y no describo los efectos? Escribo la historia de una carencia, no la carencia de una historia (Rivera, 1995, p. 63).

En la contratapa de la novela, en su edición de Seix Barral, se lee:

En *La revolución es un sueño eterno* Andrés Rivera interroga el pasado argentino y muestra algunos de los rasgos con los que nace nuestro país a principios del siglo XIX. La conclusión es dramática: hay capítulos de nuestra historia que parecen repetirse sin remedio. Tal vez por eso, a pesar de la gran distancia temporal que nos separa de él y de su época, Castelli parece ser hoy nuestro contemporáneo. (Rivera, 1995).

137

En consecuencia con lo dicho, se observa que la lectura del paralelismo entre la ácida decepción de aquella primera utopía revolucionaria y el eterno retorno del desencanto ante las posteriores, viene sostenida y justificada por los epígrafes anacrónicos, que trazarán entonces deliberadamente ese rumbo pesimista de desengañada repetición cíclica leídos a la luz de la que fue primera.

Si se sigue el hilo de alusiones brindado por los epígrafes, se cae en la cuenta de que el mes de junio, cuando se inicia la reflexión de Castelli, connota no sólo el invierno, sino también la fecha del retorno de Perón al país previamente a su tercera presidencia, fecha que marcará el comienzo del fin de la utopía peronista pseudo inclinada hacia la izquierda de los jóvenes militantes captados

por él con ese lenguaje impostado en frases como “la violencia en manos del pueblo no es violencia sino justicia” para conseguir su apoyo desde el exilio: Perón retornó el día del comienzo del invierno de 1973, luego de diez y ocho años en el exilio, día que costó la vida de nunca se supo cuántos militantes que fueron multitudinariamente, autoconvocados en gran medida, a esperarlo con euforia al aeropuerto de Ezeiza, donde finalmente el avión no pudo descender en medio de los sangrientos disturbios iniciados por el ala fascista del viejo y siniestro sindicalismo peronista, por ello, y a pesar de que Rivera era izquierdista y no peronista, puede pensarse que pone lúcidamente de relieve ese hecho en la elección sintomática, a la vez que el invierno, repetido como cronotopo recurrente, cobra el matiz alegórico que revestirá en toda la novela.

Otras alegorías se centran en la capa de Castelli, que funciona también como cronotopo: nueva y limpia a la ida al norte; con olor a sangre y bosta al retorno, y en la relación amputación de la lengua/castración/impotencia/silencio, que se trabaja en alusiones como, entre otras:

Me cortaron la lengua y mi miembro, que gotea sangre, habla. Y mi miembro, que habla, habló: se encogió en la mano de María Rosa, cerrada, caliente, diestra. Los dedos de María Rosa se abrieron, se alejaron silenciosamente de ese montoncito de carne flácida y encogida que gotea en la nada, pero mi vida hablaba ahí, todavía, contra la nada, y el latido de mi corazón está ahí, y la leche que la Biblia maldijo y la fatigada alegría del vencedor estuvieron ahí. Las uvas verdes de la razón, no están ahí (Rivera, 1995, p. 149).

138

Los ideales racionalistas de la revolución han sido cercenados, amputados, y la palabra libertaria, castrada en el ideario de un hombre de quien se dice que, poco antes de morir, escribió: “si ves al futuro, dile que no venga”. La novela, en su realismo, no puede resolver lo que la realidad no solucionó y, más allá de los dos últimos escritos en los cuadernos rojos de Castelli, que rezan: “XI. Ángela, Ángela. Por favor, Ángela” y: “XII. Entre tantas preguntas sin responder, una será respondida: ¿qué revolución compensará las penas de los hombres?” (Rivera, 1995, pp. 192-193), finaliza con un apéndice en el que se compendian brevemente algunas biografías de independentistas amigos de Castelli o relacionados con él,

que fueron arrasados luego por la dictadura de Rosas (derrotado finalmente en 1852) y muchas veces homologado con Perón por los antiperonistas. El toque magistral viene dado por la *dispositio* que el autor elige, ya que la última nota biográfica es, precisamente, la del hijo de Castelli, asesinado por el rosismo; en consecuencia, cierra diciendo:

Muchos años después de finalizada la guerra de la independencia, en 1839, la cabeza de Pedro de Castelli, clavada en una pica por las triunfantes tropas del brigadier general Juan Manuel de Rosas, es ofrecida a la contemplación de los habitantes del poblado bonaerense de Dolores. La leyenda, que aún circula por esos pagos sureños, dice que manos femeninas arrancaron, del hierro de la pica, el despojo. Pese a las intensas y prolongadas batidas de los soldados federales, ni la calavera de Pedro Castelli ni la mujer, fueron halladas (Rivera, 1995).

Esta mención final a una presencia femenina fantasmagórica, se enlaza a otra, previa, que vuelve a la mujer eje de la repetición:

XIX. Cuando un hombre, que es joven y que se cree inmortal, siente que todo se derrumba –el porvenir vaticinado en los pactos con el Diablo, los sueños de inasible belleza, la utopía que se doraba como un pan caliente en la inimaginada fragilidad de la conspiración–, busca a una mujer. Cuando todo se derrumba, la mujer queda, resiste. Nadie sabrá decir, nunca, por qué (Rivera, 1995, p. 104).

139

Lectura para la cual es necesario considerar también la relación de dependencia filial e invertida que, desde el inicio de los cuadernos, ha ido estableciendo con su hija “Ángela ¿qué haría Castelli sin usted?”(Rivera, 1995, p. 48), quien encarna alegóricamente la función nutricia y el sostén.

Así, desde el principio de la novela centrado en la anacronía de los epígrafes, hasta el final, excéntrico y extemporáneo respecto de Juan José Castelli, pero centrado en su descendencia y en la presencia femenina, se aprecia que la historia se repetirá, cíclicamente, y los argentinos quedaremos condenados a padecerla ante cada ideal revolucionario podrido con el cáncer que lo pervierte, como a la lengua del patriota.

No es arbitrario tampoco que una de las siguientes novelas del autor sea *El farmer*, (1996) sobre el exilio del dictador Juan Manuel de Rosas en Southampton, quien repiensa desde la lejanía su relación con Sarmiento, texto al cual ese final de *La revolución es un sueño eterno* sirve de portal.

Ante tanta utopía pisoteada por botas policiales o militares, por la represión derechista, por las reformas laborales neoliberales de acendrado canibalismo ¿cómo no esperar que la visión latinoamericana sea desencantada, negativa y derrotista frente a los ideales libertarios y que algunos de los temas recurrentes de nuestra literatura sean la violencia y el delito político?

Si, como escribe Rivera que escribe Castelli, recordando las palabras de su padre veneciano, náufrago y boticario “el destino es una casualidad que se organiza. Solamente los malos comediantes desconocen esa verdad tan irrefutable como el infierno. Palabra de griegos, padres de la tragedia”(Rivera, 1995, pp. 153-154), nuestros destinos nacionales han sido organizados por malos comediantes, y el desencantado pesimismo, su resultado cada vez que cae el repetido telón de la historia.

Así, a modo de conclusión, puede decirse, parafraseando a Mier, que, en estas novelas finiseculares “se recobra el sentido de lo propio, de lo vivido en el marco de la reciprocidad de la memoria [...], se restaura, con los juegos del lenguaje, la identidad del sujeto en un entorno que lo excluye, que ha allanado su memoria” (Mier, 2002, p. 111). Si como afirmaba Jury Lotman en su texto “Clío en la encrucijada”, traducido en *La semiósfera II*.

La historia se presenta ante nosotros no como un ovillo desovillado en un hilo infinito, sino como una avalancha de materia que se autodesarrolla [...] no es un proceso unilineal, sino un torrente multifactorial. Cuando se alcanza el punto de bifurcación³⁷, es como si el movimiento se detuviera sumido en la reflexión sobre la elección del camino. [...] Clío no se presenta como una

³⁷ El autor aclara, también a pie de página: “I. Prigogine define los conceptos de bifurcación y fluctuación: ‘Cuando el sistema, evolucionando, alcanza el punto de bifurcación, la descripción determinista se vuelve inservible. La fluctuación obliga al sistema a escoger la rama por la que se efectuará la ulterior evolución del sistema. El paso por la bifurcación es un proceso tan casual como el lanzamiento de una moneda al aire” (I. Prigogine, I. Stengers, *Poriadokizjaosa*, Moscú, 1986, 236-237)

pasajera en un vagón que rueda por los rieles de un punto a otro, sino como una peregrina que va de encrucijada en encrucijada y *escoge un camino*.

La novela latinoamericana que en los noventa apela a la historia, plantea, en buena medida, esa duda reflexiva de Clío acerca de las posibilidades de organización de la materia, acerca de la viabilidad de los caminos que se le abrieron en un momento crítico; a través de la exploración de una probabilidad pasada, abortada, ante la que se sitúa desde la decepcionada clarividencia que permite el presente de la escritura, la novelística histórica latinoamericana finisecular es, entonces, la realización estética de la contingencia sobre lo que no fue.

Bibliografía

- Aguilar, P. (2010). Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano (en torno a la narrativa de Roberto Bolaño). *Alpha*(30).
- Ainsa, F. (1997). Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana. En K. Kohut (Ed.), *La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt, Alemania.
- Beatriz, S. (s.f.). *Barrio chino*. Obtenido de <https://barriochino.wordpress.com/tag/beatriz-sarlo/>
- Beltrán, R. (1999). *La corte de los ilusos* (4a ed.). México: Planeta.
- Calabrese, E. (1994). Historia, versiones y contramemorias en la novela argentina actual. En *Itinerarios entre la ficción y la historia*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Latinoamericano.
- Cortés Rocca, P. (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- Davies, L. H. (2000). Portraits of a lady: postmodern readings of Tomás Eloy Martínez's Santa Evita. *Modern Language Review*.
- Elmore, P. (1996). La novela histórica en Hispanoamérica: filiación y genealogía. En *Historia, memoria y ficción*. Lima, Perú: Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos. 142
- García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Glantz, M. (1999). Intertextualidad en Historia universal de la infamia. En P. Brescia, *Borges múltiple* (pp. 211-219). México: UNAM.
- Jitrik, N. (1996). *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires, Argentina: BIBLOS.
- Martínez, T. E. (1995). *Santa Evita*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Mier, R. (2002). La novela histórica: la visibilidad del olvido. En E. Cohen, *De memoria y escritura* (pp. 105-122). México: UNAM.

- Perilli, C. (1995). *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires, Argentina: Letra Buena.
- Piglia, R. (1997). *Plata quemada*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- Rivera, A. (1995). La novela y la historia. En *La historia y la política en la ficción argentina* (pp. 73-86). Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Rivera, A. (1995). *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Swanson, P. (1995). The boom and beyond: Latin America and the no so new novel. En *The new novel in Latin America. Politics and popular culture after the Boom*. Manchester, Inglaterra: Manchester University Press.
- White, H. (1978). *Theories of History*. Los Angeles, EUA: Clark Memorial Library.
- White, H. (1985). *Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism*. Baltimore, EUA: John Hopkins University Press.
- White, H. (1992). Salir de la historia: la redención de la narrativa en Jameson. En *El contenido de la forma* (J. V. Rubio, Trad.). Barcelona, España: Paidós.
- White, H. (1999). *Figural Realism. Studies in the mimesis effect*. Baltimore, EUA: John Hopkins University Press.

“La corrosiva crisis de la autoría o *La muerte de un instalador* de Álvaro Enrigue”

Ma. Esther Castillo García

“En cuanto a los cuadros cónicos, creemos. Como el autor- que estando a disposición del novelista todas las situaciones posibles del alma, no hay ninguna que no esté permitido utilizar”
*Justine del Marqués de Sade*³⁸

De Álvaro Enrigue (México, DF.1969) hemos leído *Virtudes capitales* (1998), *El cementerio de las sillas* (2003), *Hipotermia* (2005), *Vidas perpendiculares* (2008), *Decencia* (2011), además de algunas colaboraciones periodísticas y hemerográficas.³⁹ En esta ocasión comentamos su novela *La muerte de un instalador* (1996), en donde se describe la virulenta historia del artista Sebastián Vaca, y de su mecenas Aristóteles Brumell Villaseñor. El objeto de estudio expone el “grado cero” del mal que si bien no es exclusivo de la postmodernidad, puesto que la literatura siempre ha expuesto escenas atroces, sí se factura a partir de los simulacros mediáticos que parecen agobiar nuestro presente con su urgencia visual: los lenguajes de la plástica, del cine, del *performance*, incrementan la sensación de violencia en los tiempos finiseculares.

144

Álvaro Enrigue nos hace recorrer sus propios caminos entre la sutileza y la mordacidad de sus prácticas estéticas al transformar en discurso los hitos referenciales de la cultura mexicana; apenas se vislumbra la punta del iceberg de las enmiendas y contubernios de la historia política legada en épocas postrevolucionarias, cuando ya estamos dentro de una H/historia que compensa las expectativas lectoras. Así como en su tiempo lo ostentaba Carlos Fuentes,

³⁸ En Mario Pratz “Bajo la reseña del divino marqués”, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona: El Acantilado, 1999:201.

³⁹Especialmente en *Letras Libres* ejerce su labor crítica.

ahora Enrigue nos deja inermes en los barrios capitalinos al mostrar los avances de la violencia en la tradición urbana. Los personajes y epítetos, herederos de los vicios del poder político estatizado en la época postrevolucionaria, colman las figuras protagónicas con la transparencia de una plástica revelada. La configuración de su *corpus* estético forja alianzas con el arte contemporáneo a la manera del *Outsider* anglosajón en donde los cuerpos cotidianos sólo se develan tras su asesinato, como si la única oportunidad de salir del anonimato fuese el de trazarse como víctimas mediante procesos ceremoniales.

Leer *La muerte de un instalador* es colocarse en el lugar del espectador dispuesto a dejar que los signos invertidos presidan la literalidad conseguida por la plástica. Cuando el libro se publicó por vez primera, la portada exhibía sobre el fondo de un tablero de ajedrez el retrato hiperrealista de un hombre que se introduce un plátano por el ojo derecho; en la edición citada en este ensayo, la portada muestra un ataúd en postura vertical y cuyo pórtico muestra un reloj que marca las 12:20 horas.⁴⁰ Los procesos paratextuales vinculan los motivos de la fábula expuesta, enfatizando precisamente la importancia de la mirada. Así leemos una novela dividida en tres capítulos: el asecho, la celada y el trofeo que es un desenlace de apenas tres páginas. La estructura capitular agota sus páginas en correspondencia al remate efectista de la historia. EL relato corre a cargo de dos voces y una intención, la omnisciente narra las maniobras de Aristóteles Brumell, el perseguidor, autor del crimen perfecto: la instalación del cuerpo inerte de Sebastián, el artista; la otra voz narrativa corresponde, precisamente, a la perspectiva del mecenas (Brumell) quien con suma precisión registra en su diario la lenta muerte de Sebastián Vaca. Álvaro Enrigue, al poner en duda al verdadero creador/autor de la instalación, anuda su intención al cuestionar la autoría y sus crisis ¿Sólo en el arte o también en la historia política?

La historia tiene lugar en la ciudad de México, en la muy conocida delegación Cuauhtémoc; los nombres del artista Sebastián Vaca y del millonario

⁴⁰*La muerte de un instalador*. México, DF. Mondadori, 2008. Todas las citas de la novela corresponden a la edición.

Brumell-Villaseñor,⁴¹ además de intrigar la escucha de un lector atento a los repertorios culturales, adecuan su estupor al confrontar un *thriller* que abre distintos significados que, insistimos, responden a los signos tanto artísticos como de historia política, como se mencionó antes.

Podemos verificar que la cultura literaria (arte/espectáculo/medios) se funde entre conceptos y expresiones basados en la mezcla de códigos diversos en donde la técnica, más que la ciencia, y el impacto de los nuevos medios de comunicación, recrudecen gráficamente la violencia del entorno mediático, dando lugar a propuestas críticas que pueden ir desde la *Cámara Lúcida* de Roland Barthes a las propuestas de Baudrillard y Deleuze, por ejemplo, como a las percepciones de tantos críticos de la llamada postmodernidad en donde las condiciones de ficción nos habitúan más a lo patético que a lo dramático.

La fábula de cómo un mecenas convierte a *su* instalador en cuerpo instalado intercepta algunos intertextos del mismo tenor,⁴² inspirados en la falta, no tan ajena como se quisiera, a las sombras heredadas por la avaricia, la pereza, la envidia, y los demás “pecados capitales”, que a manera de retablos impregnan esta sátira novelesca. Al releer los episodios verificamos tales yerros, excesos y tentaciones; ejemplo de ello son los estratagemas planeados por Aristóteles para denunciar a Sebastián como todo un fraude; el embuste (ahora de Brumell) se afianza desde el inicio a partir del retrato estereotipado de un bohemio incapacitado para el arte, que exhibe sus “simulaciones” como inherentes a todo el gremio de artífices.

⁴¹ Enrique juega con linaje Brumell Villaseñor en la novela más reciente: *Decencia* que explora una primera etapa del México postrevolucionario y después narcotraficado mediante dos voces narrativas. En la primera, Longinos Brumell cuenta su vida de 1913 a 1973: su infancia de hacendado en Autlán, la recalada de los grupos revolucionarios, el traslado a Guadalajara («nos mudamos al siglo XX»), su intensa vida social en la ciudad de México y su resignado regreso a la provincia tapatía. Podremos siempre movernos alrededor del nombre de Sebastián, el escultor o incluso con el pintor argentino, enarbolando nuestros derechos como lectores.

⁴² En “Una ciudad que lleva la muerte en el título”, Graciela Martínez –Zalce [uno de los pocos ensayos formales respecto de la novela] agrega en una nota el nombre de la novela policiaca del Andreu Martín: *Por amor al arte*, de 1987, así destaca la temática coincidente. Castro, Cázares y Prado (eds.) *Escrituras en contraste –femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX-*, México DF., UAM/Aldus: 2004, 353.

Enunciemos algunas escenas sobre avaricia/envidia/gula/pereza: en una reunión que el millonario organiza, el artista comete la indiscreción de preguntar acerca de una obra de Duchamp, “Desnudo bajando la escalera” “¿Es original? Damián sonrió. Otra pregunta como ésta, y te saco a palos, anotó, Aristóteles (...) ¿Lo piensas vender alguna vez?, preguntó el instalador. Jamás. ¿Tú crees que debería?: El verbo deber se utiliza en discusiones éticas, y aquí no tenemos un problema de este tipo...”(Enrígue, 2008, p. 65); en la misma mansión Brumell: “El instalador y sus amigos circulaban por los salones abiertos de la casona en una manada compacta. Al salir la primera andanada de bocadillos se agolparon en su rincón cercano a la puerta de la cocina: ahí depredaron unas diez charolas”(Enrígue, 2008, p. 98). Sebastián claudica a consecuencia del suministro de estupefacientes que Aristóteles le proporciona, la exigua conciencia de sí termina por perderse al mostrar la escasa convicción en su trabajo artístico: “Si por la tarde se terminaba un paquete (de opio), al medio día siguiente, cuando después de desayunar se acomodaba a ver televisión, la provisión había sido renovada”(Enrígue, 2008, p. 128).

La crítica de Enrígue expresa (como en la suma de su obra) una reinterpretación de la cultura situada o nacional, pero que refracta la “crisis representacional” del arte contemporáneo universal. Las mutaciones identitarias de la imagen autoral se enfatizan con el matiz irónico de la figura del cuerpo de la obra y metonímicamente en el cuerpo humano yacente del artista, como una intervención que va de la sustancia estética al contenido y de ahí al equívoco de su representación. La percepción de la realidad que Sebastián Vaca trataba de violentar para llamar la atención y sacar de la banalidad a los espectadores, la consigue Aristóteles al mostrar los restos mortales del primero, como los vestigios espectrales del arte o de una estética que estremece el triunfo del arte.

Los signos culturales y estéticos trastocan su sitio de una manera tan excesiva, como certera es la estructura capitular de la novela en donde la preparación lo es todo y el desenlace desemboca en la fuga del sentido. Pareciera una alerta más acerca del arte reemplazado por una cosa que no obstante se

simula como reflejo del sentido común, o como la parodia consensuada que quiere hacer pasar lo contingente como lo natural.

En los episodios que componen la primera parte de la novela se traban las expectativas del arte performativo en donde la ilustración de la violencia es un estereotipo de lo patético:

En el estrado [dentro de un desvencijado palacio virreinal] había un hombre vestido de mujer, amasando albóndigas sobre una mesa de madera burda y dimensionas apostólicas. Detrás de él dos vigorosas poleas con sendas sogas y ganchos anunciaban que, durante el acto, algo o alguien sería elevado hasta el segundo piso. Aristóteles comentó [a la Güera] Fíjate al final va a haber redención. Los tambores dejaron de sonar y el hombre entonó a capela ¿El comal y la olla?, de Crí-Crí. Ya está muy visto, dijo la Güera... (Enríque, 2008, p. 48).

Si la *doxa* no es en estas épocas más que repetición mecánica sin sustancia, la retórica de la repetición es meritoriamente utilizada por Enríque para indicar la anulación de cualquier expectativa que deje atrás el aspecto comunicativo del lenguaje artístico. De esta manera, creemos, el escritor actualiza irónicamente la consigna de la “Muerte del autor” expuesta por Roland Barthes cuando en aquellos años levantara ámpula entre quienes suscribían la concepción romántica del creador; la propuesta funcional de Michel Foucault en su ensayo: ¿“Qué es un autor”?, puede en consecuencia conservarse como autor-función, al enfatizar la autoría a partir de la firma, que en este caso no es de Sebastián sino de Aristóteles. Después de la tan llevada y traída crisis del yo y de la muerte del sujeto y de la muerte de la muerte del sujeto, nos topamos con el arte del *performance* que inmoviliza el sentido. La sociedad se muestra toda como el gran espectáculo, bien de la desaparición o de la escena última de la representación estética, en donde el autor sucumbe a propósito de las “estrategias fatales” o del “crimen perfecto” que Baudrillard expone a partir de su teoría de la simulación. El doblez no es ya un gozne que permita el paso de lo esencial a la expresión del arte, es indicio del vacío que transcurre de una estética del sujeto a una estética del objeto, de una hipótesis desencantada del valor a una hipótesis encantada de la forma.

Dado que la novela implica la forma inscripta de una instalación física, Enrígue repite episodios de muerte, performance e indiferencia, pensando en el “*habitus*” del lector/espectador ante ese tipo de eventos como el citado arriba(Enrígue, 2008, p. 48), con el ánimo de permitirse especular acerca de si sólo el espectador físico se convierte en mirón y ser mirado, toca y es tocado, o que a través del discurso escrito también se puede contemplar el espectáculo en su ausencia.

Ante estas conjeturas, propongo aquí seguir el comentario reconsiderando la puesta en escritura como un incentivo lúdico que provoca tres tipos de lectura novelesca. La lectura en clave irónica, la comprensión en clave trágica y la explicación en clave semiótica delineada por la manida “crisis representacional”.

Violentar la realidad o rechazar el principio del placer en clave irónica

Si la instalación está configurada no por el artista sino por el mecenas, tenemos que para Aristóteles Brumell la visión del arte indica que la pieza artística es una muestra de la neurosis y una liberación de la represión que aunque millonario, aún no se había despojado de la herencia cultural postrevolucionaria del abuelo; en Sebastián Vaca asumimos que el principio del placer realmente aísla al sujeto del principio de realidad hasta el auto-aniquilamiento del ser; sin embargo, si las premisas devienen una concepción ingenua o puritana del artista que al no poder afrontar la realidad se conforma con satisfacciones ilusorias, aquí hay una vuelta de tuerca en donde se extermina en Sebastián lo que él no podía permitirse. Para celebrar lo prohibido, Aristóteles debe modelar sus deseos *in situ*, al tiempo que Sebastián sí elimina de tajo y para siempre la frustración de no poder alcanzar la fama. La muerte del propio instalador ofrecería entonces el placer buscado como un acto erótico más que plástico, si es que Álvaro Enrígue juega o huye de la desinteresada consideración de la realidad que nos haga ver e imaginar el mundo con mirada objetiva, y no como una distorsionada ansia de cumplir deseos e intereses íntimos.

Confrontar al ego-realidad y al ego- placer en clave tragicómica

Si la instalación exhibe al ego-realidad y al ego-placer como un conflicto perenne, en el fondo estarían tanto las ideas persuasivas y contradictorias del mismo Sigmund Freud, o alguna de las tantas voces ríspidas al decir de Stuart Mill, repitiendo que el hombre siempre lucha con su naturaleza y contra su naturaleza, donde el arte fuese sólo el resultado de una actitud utilitarista.

En sobre-posición estaría la sugerencia que no quiere parecer trágica ni cómica donde repetiríamos que estamos sujetos a “la presuntuosa mentira de la civilización” (Nietzsche) o, “puestos al día”, que participamos como sociedad en el “crimen perfecto” (Baudrillard), cuando el acto culposo es inherente no sólo al individuo sino a lo humano, y que por mucho que la persona trate de engañarse a sí mismo o finja ceguera, camina hacia el desastre. La instalación ya no de Vaca sino de Aristóteles es una elección inadecuada como lo son casi todas las elecciones humanas y esto es trágico. Y aunque el psicoanálisis esperara curarnos de nuestros disimulos, difícilmente el mismo Freud admitiría su propio engaño o ilusión de que el arbitrio no era una patología erradicable por la ciencia, y esto nos tendría que seguir pareciendo trágico.

150

La crisis representacional en clave semiótica

La totalidad significativa de una instalación alojada y dispuesta en un lugar físico, presupone un conjunto de espacios visibles de soporte material en un campo estructurado de una manera espacialmente geométrica, que permite no sólo las relaciones de identidad y alteridad sino de máxima proximidad entre el objeto mirado y el sujeto que mira. Mas si esta instalación, en consecuencia, está enunciada y descrita, y por ende tratada por la palabra en una superficie de inscripción, la instalación transforma la página en una suerte de textura espacial que igualmente se ofrece a la mirada. El lugar, al ser indefectiblemente la página, es entonces legible y por ende los procesos creativos están en proceso y pueden ser interpretables. La inscripción de la voz narrativa da simultáneamente cuenta del cuerpo figurado y del cuerpo de la escritura; es importante asimismo pensar en el cuerpo descrito como obra, pues permite evidenciar otro tipo de equilibrio al

experimentar la huella de un cuerpo, también como efecto de diversas construcciones sociales y culturales que lo interrelacionan virtualmente con la técnica.

Veamos entonces que entre la noción antropológica del cuerpo y la naturaleza descarnada del proceder humano (puesto que la instalación es un cuerpo físico yacente), hallaremos otras nociones que auxilian nuestros criterios, como la propuesta del llamado posthumanismo –según el cual no existen diferencias esenciales entre existencia corporal y simulación computacional, entre mecanismo cibernético y biológico, entre teleología robótica y objetivos humanos-, que como ideas, ya matizadas por la virtualidad inscrita del cuerpo inerte, recorre también su propia versión en la gestualidad que Enríque matiza y regula, y que nosotros deseamos enfocar mediante las citas siguientes:

La Presa: “El instalador era un hombre pertinente, correcto y simpático –lo supe desde el momento en que lo vi por primera vez-: siempre dispuesto a adecuarse a las circunstancias que se presentaran. Tenía, debo reconocerlo, gesto de artista (...) Tal vez el rasgo más notable de su personalidad fuera una mesurada dejadez en la higiene personal (...) A la distancia de una conversación, su interlocutor percibía un espíritu de alcohol y mantequilla rancia por debajo de la firme superposición del agua de colonia (...) Cuando ya éramos amigos le comenté, con honesta mala leche, que según mi propia caracterización (...) los instaladores son pintores que ambicionan la incompreensión, vangoghicitos (...) A pesar de contar con las virtudes anteriores (...) el instalador carecía de genio (Enríque, 2008, pp. 26-26).

El Perseguidor: “Aristóteles creció vigilado por el abuelo y consentido por las putas. Nunca fue a la escuela. (...) Llegó a la adolescencia [millonario] y con una extraña pasión por el pensamiento axiomático. Leía todo el tiempo; no veía la televisión (...) Repartía equitativamente entre todas las cabeza de familia las propiedades de los estados de la República (...) bajo la condición de que ninguno volviera a aparecer jamás en la casona (...) Deseoso de advertir que él mandaba canceló la suscripción [de *Excélsior*] para leer la edición semanal de seis historietas diferentes, una para cada día. Aristóteles terminó de madurar –si tal verbo fuera aplicable a su peculiar desarrollo- suponiendo que no se editaban cuentos los domingos (Enríque, 2008, pp. 35-37).

El final: Siguiendo la ruta de brebajes y nulidad, Sebastián Vaca muere bajo el diagnóstico de un “paro intestinal complicado por un torzón nervioso”

(Enrigue, 2008, p. 163). Aristóteles logra su cometido, organiza el velorio en una galería de arte tradicional cuya invitación en una hoja de “cartoncillo elegantemente impresa” tenía el siguiente mensaje:

‘Aristóteles Brumell-Villaseñor lamenta anunciarle la muerte de un instalador, Sebastián Vaca. Su cuerpo será expuesto el día de mañana, entre las 8 y las 16 horas en el salón Conquistadores de la Galería Anticuart. El vino de honor se servirá a las nueve de la mañana [...] Los amigos del instalador fueron los primeros en lanzarse sobre las bandejas que, a pesar de los esfuerzos de los camareros, nadie se había atrevido a tocar’ (Enrigue, 2008, pp. 167,170).

Las pocas instalaciones realizadas por Sebastián Vaca quedaron descritas como figuras ‘homenajes’, ‘intertextos’ o ‘conceptos robados’, tanto de Borges, Kienholz, Dalí, Rudolf Tingel, entre algunas “originales” de las cuales se describe la figura de PVC transparente en cuyo centro flota un corazón de cerdo (“colocado ahí antes de la solidificación”) y que se intitula ‘Los que quieren y aman’. O aquella otra: ‘Mis fans’ que describe cinco mil *barbies* sentadas en un anfiteatro; otra instalación ocupa una tercera categoría ‘El coño andaluz’ que presenta el *World Trade Center* en el DF., al que se adhiere una vagina de polietileno.

Como podemos considerar, el proceso creativo es aquí el resultado de la creación en donde se presentan objetos ordinarios que se revelan por sí mismos y que arbitrariamente satirizan la certeza de los cuerpos; habría que pensar si hay mediocridad objetal o material cuando la instalación subvierte en superficialidad la otrora sacralidad estética del cuerpo humano.

Enrigue conviene con una noción del lenguaje en su inmediatez, y de realismo como artificio, insertando relieves en nociones de estilos fraudulentos, eliminando y transfigurando cánones de género, de claridad o de gusto, en una dimensión superflua que implica recordar ese “grado cero” de la escritura barthesiana más allá de la cultura, pero dudando si ese más allá implicaba siempre trascendencia, y que hoy nos sugiera simplemente ignorar el vacío de la representación.

Para admitir lo verosímil, el protagónico Aristóteles Brumell exhibe perversamente el meticuloso modelaje que él mismo opera sobre el instalador, “instalándolo” en su mansión, convirtiéndole en rehén y provocándole una “memoria de la disipación” al través de “lo mejor del consumo desmedido de

estimulantes”, como hemos citado arriba, además de intercalar ciertas bebidas, que Aristóteles basa en las correspondencia entre ánimos y brebajes cuando colige y descarta entre Edgar Allan Poe y Hoffman:

Según él [Hoffman], los estados de ánimo de un genuino creador son: 1. Espíritu levemente irónico templado de indulgencia. 2. Espíritu de soledad con profundo descontento de mí mismo. 3. Alegría musical. 4. Entusiasmo musical. 5. Tempestad musical. 6. Alegría sarcástica insoportable a mí mismo. 7. Aspiración a salir de mí yo. 8. Objetividad excesiva. 9 Fusión de mí ser con la naturaleza. He llegado a pensar [dice Aristóteles a Sebastián] como creo que pensaba el divino Baudelaire, que este barómetro del alma no es sino la descripción razonada de una dilatada borrachera (Enríque, 2008, p. 108).

Si pensamos penetrar este texto como cosa expuesta sin pretensiones, que la cosa eluda tercamente el pensamiento o el sentido, o no privar al ordinario cuerpo-objeto de su extraordinariedad, o entonces quedarnos en la pura inmediatez de la violencia del cuerpo expuesto como objeto artístico, nos enfrentamos a este espacio escritural como el signo de la experiencia vivida convertida en espectáculo ceremonial e incluso expiatorio. Una escritura acerca del arte que contrariamente al *mor* estético rechaza no ya cualquier epifanía, sino incluso el artificio y la ilusión que había ya comenzado con el *ready-made* (aunque lo institucional del arte absorbiese todo pronunciamiento inicial de Duchamp) y que por ahora miramos en los personaje *mass mediáticos* revelados tras cualquier *reality show*. La violencia es ahora el puro secuestro de las relaciones sociales como lo establece nuevamente Baudrillard en la premisa “del rehén”, en tanto no es que desaparezcan las figuras (las cosas), lo que se juzga como desaparición es de lo social, de la clausura del juego seductor del arte en la representatividad política. Alguna vez también Barthes respondió a propósito de un comentario sobre *La cámara lúcida*, en donde se le reprochaba su mirada al describir la naturalidad de la muerte, a lo que él repuso: “Como si el horror de Muerte no residiera precisamente en su llaneza, en su banalidad” (Barthes, 1997, p. 161).

Hemos aprendido a vivir con un cuerpo silencioso o discreto a menos que el dolor y la enfermedad lo reubiquen en el centro de nuestra conciencia de él. Pero

consideremos que ya mucho antes, Descartes había metaforizado el cuerpo como esa pensada máquina en su *Tratado del hombre*: “el cuerpo no es otra cosa que una estatua o máquina terrestre que Dios forma deliberadamente para hacerla lo más parecida a nosotros mismos”; si sumamos la historia o el trayecto de estas “pedagogías corporales”, encontraríamos hoy en día la semiotización del cuerpo externo como visible escenario frente a la indolente mirada y al frío juicio de los demás, en donde nos preguntaríamos si es que primero hay un cuerpo y luego sus representaciones, como si aquel fuese algo preexistente en su pureza o, al contrario, como también sugiriera el antropólogo Marcel Mauss en su libro *Sociología y antropología*, que de cultura en cultura el cuerpo se encuentra sometido “al montaje físico-psíquico de una serie de actos más o menos habituales”(Mauss, 1971, p. 354).

Pero, insistimos, no sabemos si tales pensadores e ideas estaban lejos de aseverarse frente a estas formas de “instalación”, que el objeto y medio más normal fuese un cuerpo yacente como una exposición hiperrealista más o como la quiebra no sólo de la representación sino de lo humano. Por tales supuestos es que tendríamos que enlazar los signos políticos con los estéticos al plantear la relación identitaria del poder y la suma violencia que aquí está simbolizada precisamente por el cuerpo sin lo humano.

154

Sabemos que el cuerpo pasa por diversos umbrales hasta llegar al final, Sebastián Vaca, y con él todos los espectadores, siguen los ritos de paso: la apariencia, la mostración, el vestuario, las decoraciones, las bebidas, y sobre todo el gesto como la señal que más incorpora los mensajes transmitidos por el cuerpo, otorgando una extensión ideológica muy amplia que la sola mención de las alianzas del poder.

La tecnología y el cuerpo se enlazan escrituralmente en esta instalación como la metáfora de otra máquina en el mercado del arte dissociado del ser humano, y remodelado como producto de esas formas de canibalismo en donde resulta irrisoria o utópica la idea de que el cuerpo era la prisión del alma, ahora desplazada por la conciencia de imperfección, pero emparentada a un post-humanismo nada optimista, donde lo que se mira es una desarticulación entre

persona e identidad, un *cyborg* como muestra de los sistemas políticos que ya no se pueden simplemente eludir.

Enríque parece fijar la atracción del lector hacia la experiencia del valorizado concepto del “afuera”, sin intimidad o sin protección, ante la indiferencia que nos recibe como si nada pasara cuando pasa todo; en donde el mutismo es trastocado por el ruido al que nadie resiste o comprende y sólo engulle como gráficamente se muestra en la escena final del cuerpo instalado. La ocurrencia hiperrealista pareciera un correlato necesario ante las relaciones del arte, difícil de explicar si no se hace un recorrido de la violencia real, conferible desde las acciones humanas locales y mundiales, hasta las manifestaciones estéticas en todos los tiempos y lugares. Según Foucault: “ser negligente, ser atraído, es un modo de manifestar y de disimular la ley –de manifestar el retiro en el que se disimula, de atraerla por consiguiente a la luz del día que la oculta”(Foucault, 1999, p. 307), la contradicción se vuelca en ley para que la transgresión sea mostrada franqueando las puertas de lo prohibido.

Enríque hace circular los signos de la simulación, contraponiéndolos, provocando la desaparición del centro referencial ante la indiferencia del sentido en una fractalidad del valor. Con las armas del humor más negro podremos entender los engranajes de este organismo que debiera ser extraño, individual y no del orden común, mientras dispongamos de la ironía, de la parodia puesta entre comillas para poder vivirla como una cita artística y no como una fatalidad.

Adenda

Álvaro Enríque realizó un viaje a San Francisco, California, en donde además de “hacerse el intenso” en las pláticas académicas, refiere la intención de elaborar un cuento acerca de *Ishi*, un indio yahi que fue encontrado en estado salvaje en la villa remota y vaquera de *Oroville*, durante el mes de agosto de 1910 y cuyas fotografías están en el Museo de la Universidad de *Berkeley*. Parfraseando la historia que quizás muchos hayamos leído, un profesor antropólogo tomó el primer tren a *Oroville* (en donde por no saber qué hacer con el indio, lo habían resguardado en prisión) y, armado con las notas de su colega sobre la lengua de

los yahi, fue y lo rescató. Ya en San Francisco se dio cuenta de que no había considerado el problema de dónde poner a Ishi mientras lo salvaba, de modo que hizo lo que su lógica le indicaba: llevarlo al Museo Antropológico. En los días posteriores a estos hechos hubo alguna discusión sobre qué hacer con él, pero al final todo el mundo estuvo más o menos de acuerdo en que, a fin de cuentas, el mejor lugar para el último aborigen intacto en los Estados Unidos era un museo. *Ishi* pasó ahí el resto de su vida, bastante más cómodo y al parecer más satisfecho que si se hubiera quedado en los bosques. Vivió primero en los cuartos para invitados, luego en las habitaciones del personal de intendencia y al final en el más soleado de los salones de exhibición, donde le pusieron una cama para que bien-muriera de tuberculosis tres años después de su rendición a los blancos, pero consiguiendo que nunca le faltara el público expectante.

Casi no empleaba dinero, más que para comprar cositas de comer siempre modestas: miel, harina de maíz, calabazas, manzanas, café; era un hombre mínimo y notoriamente frugal. También gastaba en tomar el tranvía, en el que se iba a ver el mar desde el Parque *Golden Gate*. Ahí se pasaba todos sus días libres: el mar es el lugar en el que nos disculpamos por las canicas que se nos escurrieron entre los dedos sin que hayamos entendido por qué. El resto de su salario lo acumulaba en la caja fuerte del museo: lo guardaba en unos paquetes para ampollitas que le regalaba su médico y que tenían la circunferencia y la altura precisas para guardar sólidamente diez monedas de un dólar. Al final de su vida se aficionó a contemplarlos: le pedía al director que le abriera la caja de seguridad, ponía sus paquetitos de dólares sobre una mesa, y se pasaba la tarde viéndolos, sin decir nada ni sacar nunca las monedas, como si fueran otra cosa.

Consideremos, al calce de este dato para los anales de la Historia norteamericana, el cuento que nuestro escritor quiso realizar que no sabemos si devino la novela comentada, habría solamente que alterar algunos nombres propios, espacios y tiempos para darle la razón:

“A veces escribir es un trabajo: trazar oblicuamente el camino de ciertas ideas que nos parece indispensable poner en la mesa. Pero otras es conceder lo que queda, aceptar el museo y contemplar el saldo en espera de

la muerte, pedirle perdón al mar por lo que se jodió. Poner en la mesa nuestras cajitas y saber que lo que se acabó era también todo el universo” (Enrique, *Sobre la muerte del autor*, 2005).

Bibliografía

- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, R. (1997). *La cámara lúcida*.
- Baudrillard, J. (2009). *El crimen perfecto*. Barcelona, España: Anagrama.
- Chambers, R. (1991). *Room for maneuver*. Chicago, EUA: Chicago Press.
- Díaz Cruz, R. (2006). La huella del cuerpo-tecnociencia, máquina y el cuerpo figurado. *El cuerpo figurado-tópicos del Seminario*, 145-170.
- Eco, U. (1998). *Entre mentiras e ironías*. Barcelona, España: Lumen.
- Enrique, Á. (2005). Sobre la muerte del autor. *Letras libres*.
- Enrique, Á. (2008). *La muerte de un instalador*. México: Mondadori.
- Foucault, M. (1999). ¿Qué es un autor? En *Entre filosofía y literatura*. México/Barcelona/Buenos Aires: Paidós.
- Fukuyama, F. (2002). *Our posthuman future*. New York, EUA: Farrar, Straus and Giroux.
- Mauss, M. (1971). *Sociología y antropología*. Madrid, España: Tecnos.
- Pratz, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona, España: El Acantilado.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, España: Paidós.
- Sypher, W. (1974). *Literatura y tecnología*. México: FCE.

Voces del fin del mundo: los narradores en *Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou

Cristina Mondragón

Fin del mundo, fin de los tiempos

Los seres humanos, únicos animales conscientes de nuestra muerte, concebimos la existencia como un tiempo-espacio donde todo tiene un inicio y un final: nacemos, vivimos y fallecemos en un lapso cuya duración nos es desconocida. Lo único que sabemos fehacientemente es que vamos a morir, y la incertidumbre ante lo desconocido nos lleva a percibirnos tan vulnerables que proyectamos nuestra limitación existencial en todo lo que nos rodea. Analogamos nuestra vida a las horas del día o a las estaciones del año, y envidiamos, a veces, la inconciencia de lo irracional o lo inerte: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente” dice Darío; nosotros, con todo nuestro raciocinio, no sabemos “adónde vamos, / ni de dónde venimos...”. (Darío, 1998, p. 61)

Esta conciencia de estar por un tiempo limitado en el mundo prefigura también nuestra cosmovisión. Como apunta Patxi Lanceros,

159

Apenas ha habido pueblo cuya cultura conozcamos que no incluya en su visión de mundo una reflexión sobre los tiempos finales, sobre el modo de consumación de lo existente. La multiplicidad de tales reflexiones produce una diversidad de imágenes: algunas apacibles, como las que evocan un progresivo desvanecimiento; otras catastróficas, convocan elementos naturales que se sublevan a modo de tempestad o terremoto; otras, dramáticas, implican a los elementos humano, divino y demoniaco en una confrontación que puede tomar forma de guerra o de juicio (Lanceros, 2001, p. 139).

La reflexión y la manera de organizar simbólicamente la representación del final dependen, entonces, de la cosmovisión compartida por el grupo social. Así, las culturas agrícolas, cuya visión del mundo se integra a partir de los ciclos de siembra y cosecha, suelen generar cosmovisiones cíclicas, y la consumación de lo

existente no implica un final absoluto sino un re-comenzar en una fase, edad, *yuga* o *baktúndiferente*. En cambio, bien apunta Frank Kermode: “broadlyspeaking, apocalypticthoughtbelongstorectilinearratherthancyclicalviews of theworld”(Kermode, 2000), es decir, la percepción del final como un Fin de Mundo o Fin de los Tiempos como extinción del género humano⁴³ responde a una percepción lineal del tiempo cuyo fin se anuncia en forma de revelación. En los grupos que coinciden con esta visión del mundo, los mitos cosmogónicos relatan cómo es que el mundo fue creado por una o varias potencias sobrenaturales y los mitos escatológicos relatan cómo será destruido por estas mismas potencias: en medio estamos nosotros. Siguiendo con Kermode, como el *tic-tac* del reloj, nuestro tiempo se sitúa entre el *tic* genésico y el *tac* escatológico.⁴⁴

Para Kermode, entonces, el pensamiento apocalíptico prefigura en buena medida la narrativa de ficción del siglo XX. En efecto, con la publicación en 1967 de *Sense of anEnding*, propuso la ficción apocalíptica “como un modelo para la noción general del relato en Occidente en la medida en que postula una imagen del mundo ordenada hacia un final”(Fabry, Logie, & Decock, 2010), recuperando algunas de las características del apocalipticismo de origen bíblico pero adaptándolas a fin de volverlas operantes en una sociedad en crisis.⁴⁵ Así, este crítico propone una iconización del tiempo que deviene en fechas “a-temporales” o “in-temporales”: “there are famous *saecula*, Ends of which everyone is aware, and in which we may take a complex comfort, as in the nineteenth-century *fin de siècle*, where all the elements of the apocalyptic paradigm clearly co-

⁴³ Si bien íntimamente relacionados, no tocaré en esta ocasión las ficciones post-apocalípticas.

⁴⁴ “Let us take a very simple example, the ticking of a clock. We ask what it says: and we agree that it says *tick-tock*. By this fiction we humanize it, make it talk our language. Of course, it is we who provide the fictional difference between the two sounds; *tick* is our word for a physical beginning, *tock* our word for an end. [...] *Tick* is a humble genesis, *tock* a feeble apocalypse; and *tick-tock* is in any case not much of a plot”. Frank Kermode, *op. cit.* Valga recordar que Kermode analoga el sonido del reloj y la noción de apocalipsis con la estructura novelesca.

⁴⁵ Para este trabajo sigo la definición de Bernard McGinn de apocalipticismo como “a particular form of eschatology, a species of a broader genus that covers any type of belief that looks forward to the end of history as that which gives structure and meaning to the whole. [...] What sets off apocalypticism from general eschatology is the sense of the proximity of the end. What makes the apocalypticist a particular kind of prophet is not only the specification of his message, but also the way in which he proclaims it, especially its learned, written, or «scribal» character.”

exist”(Kermode, 2000), que se repiten con cierta regularidad. De esta forma, cuando se reúnen las circunstancias suficientes para pensar en un cataclismo, tal como aparece en el paradigma apocalíptico, se actualiza este “tiempo” y se repite el mito literalizado del Apocalipsis: “la revelación profética de un acontecimiento dramático para la humanidad, en el que las fuerzas del mal vencen a las del bien en un gran cataclismo cósmico, después del cual Dios destruye los poderes dominantes para instaurar la supremacía del bien alcanzándose así el fin de los tiempos”(Fabry, Logie, & Decock, 2010, p. 13).

Generalmente bajo estas circunstancias es que se escriben las ficciones emparentadas con el mito apocalíptico. Ahora bien, es importante acotar que la ficción apocalíptica, si bien comparte el tema, las preocupaciones y los motivos más recurrentes del apocalipticismo (o literatura apocalíptica) no se asume como tal. Al contrario del texto apocalíptico heredero de la tradición veterotestamentaria, joánica o milenarista, cuya función original es transmitir un mensaje revelado a un visionario por una potencia sobrenatural (Dios) —mensaje de consuelo con la promesa de una recompensa para quien permanezca del lado del Bien a pesar de las persecuciones, y de un castigo descomunal para quienes pertenezcan al Mal absoluto—, la ficción apocalíptica no intenta transmitir un mensaje moral, sobrehumano y trascendente. Reelabora, más bien, la noción de final y de la lucha del bien contra el mal ya sea para situarla en un nuevo contexto de crisis,⁴⁶ para hacer una parodia de lo apocalíptico y a través de ella del momento histórico, o bien para alegorizar la ruptura con el pasado y el inicio de una etapa que se presenta absolutamente nueva, ya sea porque niega toda tradición o porque recupera tradiciones incompatibles con la generación anterior.

La novela que me propongo analizar, *Memoria de los días*, reelabora el mito apocalíptico según el segundo planteamiento: veremos cómo la narración del periplo de la Iglesia de la Paz del Señor se construye mediante diferentes voces

⁴⁶ Crisis que para Kermode se ha vuelto inmanente más que inminente: “The fiction of transition is our way of registering the conviction that the end is immanent rather than imminent; it reflects our lack of confidence in ends, our mistrust of the apportioning of history to epochs of this and that”; y más adelante en el epílogo: “Apocalypse is a part of the modern Absurd. [...] Acknowledged, qualified by the scepticism of the clerks it is —even when ironized, even when denied— an essential element in the arts, a permanent feature of a permanent literature of crisis.”

narrativas que, dada su relación metonímica con los Arcanos Mayores del Tarot, adquieren un tono oracular —en algunos casos profético— pero también, por su caracterización como personajes y su perspectiva sobre la historia narrada, parodian este género. Veremos también cómo esta polifonía narrativa representa las crisis finiseculares confrontando el discurso científico de la razón con el discurso del milenarismo religioso y el catastrofismo ecológico con las señales del Fin inminente; así, al poner en contacto dos mundos opuestos cuya convivencia deviene imposible pues se niegan el uno al otro, *Memoria de los días* aceptaría una lectura desde la teoría de lo fantástico.

La novela: un libro de libros

En 1995, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Pedro Ángel Palou publicaron el *Manifiesto Crack*, documento en el cual declararon su independencia del *boom*: “en México, las declaraciones de la generación del *crack* y en Chile la publicación del volumen titulado *McOndo* proponían enterrar la gran novela moderna del *boom* y afirmar, en esencia, la vitalidad y el gran futuro de la narrativa pos-moderna [...]”(Williams & Rodríguez, 2002, p. 139), representada para los mexicanos en la Generación del Medio Siglo por Salvador Elizondo y José Emilio Pacheco, la narrativa experimental de Carlos Fuentes y onderos como José Agustín. Este grupo, el *crack*, consideró al realismo mágico y sus epígonos como la representación de un provincialismo más cercano al comercialismo y la industria literaria(Williams & Rodríguez, 2002, p. 169), que a una propuesta estética tendiente a borrar las fronteras de las literaturas nacionales o regionales. Los *crackeros*, junto con este Manifiesto, presentaron cinco novelas de tema apocalíptico en las que pusieron en práctica lo estipulado en tal documento; una de estas novelas fue *Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou.

Esta novela relata el viaje de una secta, la autodenominada Iglesia de la Paz del Señor, seguidores de *La Milagrosa*, encarnación de la Virgen de Guadalupe, desde Angangeo, Michoacán, hasta Los Ángeles, California, anunciando el Fin del Mundo y promoviendo su mensaje de salvación. La acción

está ubicada en el año de 1999, muy cercano al momento de su escritura;⁴⁷ sin embargo, al tratarse de una novela de ficción apocalíptica, cumple con la convención del género pues se ubica en un futuro y alude, en este futuro representado, a eventos del pasado reciente simbolizados a fin de lograr el registro escatológico.⁴⁸ Ahora bien, *Memoria de los días*, como he apuntado líneas arriba, no es ni pretende ser un texto apocalíptico sino una parodia de las revelaciones y milenarismos presentes al final del siglo XX: de ahí que siga muchas de las convenciones más usuales del género. La intención paródica queda asentada desde el epígrafe:

No hay en el mundo medio más poderoso que la risa para oponerse a las adversidades de la vida y de la suerte. El enemigo más poderoso queda horrorizado ante la máscara satírica y hasta la desgracia retrocede ante mí si me atrevo a ridiculizarla.

Y más adelante: “Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir”.

El primer epígrafe, de las “*Rondas nocturnas de San Buenaventura*”,⁴⁹ al proponer la risa y el ridículo como medios de defensa permite la lectura irónica del

⁴⁷ El final está fechado en el texto: “Puebla, en Santa Catalina Mártir. 1990-1993”. Palou, Pedro Ángel. *Memoria de los días*. México: Booket Planeta, 2003, p. 279. Todas las citas pertenecen a esta edición y en adelante aparecerán en el cuerpo del texto.

⁴⁸ “What is distinctive about the apocalyptic legends as compared with other forms or legends [...] is their location not in the past, but in the future. Both because of the way in which the *vaticinia ex eventy* (historical events presented as prophecy) interpret the past as future, and because the whole purpose of the historical apocalypses is to prepare for an imminent future in the light of the present events, remythologized history becomes a new and potent form of legend—that is, a *coming* (not past) historical event of archetypal significance.” McGinn, Bernard. *Antichrist. Two Thousand Years of the Human Fascination with Evil*. San Francisco: Harper Collins, 1994, p. 20.

⁴⁹ Si bien el epígrafe aparece textualmente como “San Buenaventura, *Rondas Nocturnas*”, no queda muy clara la intención del autor, pues la cita proviene de *Nachtwachen von Bonaventura* (1804), atribuida a August Klingemann, famosa obra del romanticismo alemán considerada anónima hasta la identificación del autor en 1973. ¿Se trata de un juego con el nombre de *Bonaventura*-Buenaventura, devenido santo, anunciando un relato considerablemente *malaventurado*, escatológico?, ¿es una confusión dado que se solía titular este texto como *Nachtwachen. Von Bonaventura*, tal que podría pensarse en la autoría de un Buenaventura, quizás el santo franciscano del siglo XIII? Me inclino por la primera posición, pues no he encontrado una traducción al español de este texto bajo ninguna autoría y muy posiblemente Pedro Ángel Palou haya traducido libremente del original alemán. La cita pertenece a la ronda décimoquinta,

viaje de “revelación” y la inocente fe de los personajes, ellos mismos ridículos como veremos, en su supuesta misión. La alusión a la máscara satírica recuerda también el ambiente carnavalesco donde nada es lo que parece. El segundo epígrafe, de las *Reflexiones* de Marco Aurelio,⁵⁰ anuncia el carácter supuestamente profético de los libros reunidos en la “Memoria”, y anuncia también la ilusión de simultaneidad a la que aspira la novela: la construcción en forma de recopilaciones superpuestas y fragmentarias propone una historia relatada por tres narradores al mismo tiempo.

Un rasgo importante en esta novela es la división del texto: cuatro libros subdivididos en capítulos, veinte en total, nombrados por cada uno de los Arcanos Mayores del Tarot. Independientemente de todos los lugares comunes asociados con este juego de cartas (charlatanería, credulidad, magia de revista femenina), el uso de los Arcanos, presentes además como ilustración de cada capítulo, refuerza el carácter oracular de la novela, y define a algunos de los personajes más importantes, sobre todo a los narradores y al personaje antagonista de la secta.

La historia también se encuentra dividida en varios metatextos: el primero, que abre la novela, corresponde propiamente al libro de las “Memorias” del título y está conformado por las anotaciones, crónicas y recuerdos del grupo. Se trata de la parte más plural de la novela. El segundo metatexto es la historia del líder de la secta, relatada en una aparente tercera persona omnisciente que enmascara (como alude el epígrafe) al personaje-narrador. Los narratarios ficcionalizados de este segundo relato son estudiantes que recopilan el testimonio para una tesis de antropología. Finalmente, el tercer metatexto es la narración en tercera persona omnisciente del viaje de un astrofísico cuya investigación da pie a la reactivación

“FunfzehnteNachtwache”: *Wogiebt es überhaupt ein wirksames Mittel jedem Hohne der Welt und selbst dem Schicksale Trotz zu bieten, als das Lachen? Vordieser satirischen Maske erschrickt der gerüstete Feind, und selbst das Unglück weicht erschrocken von mir, wenn ich es zu verlachen wage!* En Klingemann, August. *Nachtwachen von Bonaventura*. Frankfurt am Main: Insel, 1974, pp. 173-174.

⁵⁰ En sus *Meditaciones*, Marco Aurelio también defiende constantemente la relación del hombre con los dioses y el mundo natural, discurre sobre la brevedad de la existencia y aborda, entre otros temas, el afán de conocimiento científico. Tanto los temas como el género prefiguran algunos de los personajes y problemas que se encuentran en la novela, me refiero específicamente a Hugo, el alquimista de Tonantzintla y al científico Carmona.

del mito apocalíptico. Este discurso, único que no se presenta como un libro dentro de otro libro, introduce la voz de la razón. Así pues, esta novela tiene dos narradores-personajes y un narrador heterodiegético que relatan la misma historia en el mismo tiempo de narración desde diferentes perspectivas.

El cometa

¿Cuál es esta historia? Comenzaré por el discurso de la razón. En un mundo acabado por las catástrofes económicas, políticas y ecológicas, el Dr. Carmona, astrofísico del observatorio de Tonantzintla, descubre un cometa cuya trayectoria indica que se estrellará contra la tierra: “El cometa Carmona, según mis cálculos tocará la tierra alrededor del seis de julio de este año [...]. He predicho que tal vez en un radio de cinco o seis kilómetros y al sur de nuestro observatorio, en Tonantzintla, Puebla” (Palou, 2003, p. 63).

Este fenómeno, sumado a las catástrofes que se han sucedido, provoca la fiebre apocalíptica:

Este ha sido el siglo de las expulsiones: miles, millones de refugiados en otros países. Enormes cantidades de extranjeros poblando tierras extrañas [...]. No queda ya nada de Europa, sus sobrevivientes se han unido a caravanas de beduinos en el África, los pocos que han escapado de la glaciación [resultado del cambio climático] están en Asia [...]. ¿Cuántos han muerto en estos últimos meses, según el *Times*? [...] Mil millones. [...] ¿Qué le queda a este planeta devastado, a este lugar del deterioro, del caos? (Palou, 2003, pp. 150-151).

Bombardos químicos, guerras comerciales y luego militares, peste ocasionada por los rayos ultravioleta y la contaminación ambiental, cambio climático, migraciones masivas, muerte: las descripciones corresponden a un escenario post-apocalíptico que, sin embargo, no despierta tanto miedo como la proximidad del cometa. Curiosamente, el personaje Carmona aparece por primera vez en el capítulo tercero, bajo el signo de “La Emperatriz”, tercer Arcano del Tarot; esta carta, relacionada con lo femenino y las fuerzas tónicas, también suele interpretarse como una figura de poder que relaciona lo terrestre con lo celestial. En tanto mujer encumbrada, la Emperatriz representa la fertilidad de la tierra y el

cumplimiento de la experiencia humana (Nichols, 2006, p. 129). Sin embargo el personaje es más cercano al Arcano séptimo, El Carro, que da nombre a otro capítulo que comienza con su historia (o su versión de la historia). Esta figura remite por principio de cuentas al viaje de crecimiento, lo que concuerda con Carmona en tanto que su historia abarca también un viaje en carro, un viaje en el que va de escuela en escuela, de universidad en universidad desmintiendo la idea del Fin del mundo: lleva consigo “la Verdad” de la razón. Por otra parte, al personaje de la carta, “real por nacimiento, con poderes y privilegios especiales, se le sitúa por encima de la humanidad” (Nichols, 2006, p. 201); lo mismo sucede con el astrofísico: “le han consagrado artículos en las revistas serias, como el *Astrophysical Journal* y han venido a hacerle entrevistas de *Newsweek* y *Le Monde*, ha sido nominado para el Premio Nobel” (Palou, 2003, p. 121), y sin embargo él no se considera más que un distractor para ocultar una nueva triquiñuela “del Consejo de Historiadores que ha nombrado el Presidente Vitalicio de la República y que tiene encargada la enorme tarea de reescribir la historia, borrar nombres, sustituir hechos, modificar posiciones” (Palou, 2003, p. 122), por solo mencionar uno de los escándalos políticos que enmascara la noticia del “cometa Carmona”.

En resumen, estos rasgos prefiguran la voz de la ciencia y la razón: voz que pretende descubrir, desvelar la verdad, abrir los ojos de los jóvenes para que no caigan en el fanatismo milenarista contra el que pelea:

Por eso está en Morelia, por eso cree en la verdad, en lo necesario de repartirla, irla diciendo todo el tiempo, por todos lados, hasta que no quede un lugar vacío, un hueco minúsculo de la geografía donde no se haya oído hablar de la presencia de un cometa que no quiere decir otra cosa que un cometa. De un colapsamiento con la tierra que no significa más que un choque inmenso, nada que lamentar, nada que anunciar, ninguna trompeta triunfal, carajo (Palou, 2003, p. 151).

Su discurso evidentemente contradice al de la secta cuyo viaje y existencia pierden sentido fuera del ambiente escatológico de desastre. En una de sus conferencias, Carmona debate con uno de los miembros de la Iglesia de la Paz del

Señor, Hugo, el alquimista de Tonantzintla, a quien recuerda al final de todos los periplos, luego de la catástrofe: “imagina al hombre bajísimo con el que discutí en Los Ángeles. Se pelearon por la ciencia, por lo que cada quien sostenía. Por la Verdad. Esa secta de dementes me sigue a todos lados, piensa el doctor Carmona” (Palou, 2003, p. 239). Finalmente, este personaje y su historia se convierten en herramientas del Sistema, paradójicamente, para encubrir la realidad crítica del universo diegético. ¿En qué termina la historia del Dr. Carmona?, como parte de la gran burla que es esta novela, el cometa Carmona, bajo la carta de El Juicio, cae sobre el observatorio astronómico y lo borra del mapa, en Tonantzintla.

La “Memoria de los días”

Inmediatamente después de los epígrafes, la novela comienza con un paratexto — en sentido estricto, un pre-texto— que simula un mensaje manuscrito en letra gótica:

Por tocarse en este libro algunas historias; e casos que ecseden el ordê de la naturaleza; protecsto que no es mi ánimo prevenir el juicio siempre venerado de la sancta Iglesia Catholica; a cuios soberanos dogmas me profeso humilde y rendido; pero deseo q se les de el credito de la fe: todo esto sucedio ê el año de 1999.

167

El primer capítulo, a tono con la protesta de fe que le precede, comienza bajo el signo de El Loco: el compilador de la “Memoria” y narrador casi invisible, Amado Nervo. Este personaje cuyo nombre señala al poeta modernista mexicano, quizás, más famoso,⁵¹ es el escriba⁵² de la Iglesia de la Paz del Señor y, en el texto, quien transcribe los avatares de la secta y sus integrantes:

⁵¹ No solamente como poeta y narrador, sino como agregado cultural de México en varios países, Nervo compartió con sus contemporáneos la afición al esoterismo y, específicamente, a la Teosofía. Con el nombre del personaje se cumple, además, otra característica de los textos proféticos: la pseudonimia que, entre otras funciones, sirve para legitimar el texto. Cf. Villanueva, Carlos. “Características de la literatura apocalíptica”, en *Revista Bíblica*. Año 54 (1992), pp. 193-217, esp. 195 y ss. Recuperado de <http://www.revistabiblica.org.ar/articulos/rb54_193.pdf> (Consultado el 10-IV-2012).

⁵² Sobre la importancia del escriba, *vid supra* nota 6.

Este es mi recuerdo y el recuerdo de los otros; ésta, la Memoria de los días. [...] Este manuscrito redactado con muchos manuscritos, esta plegaria de voces que *escucha solamente de entre las voces una*.⁵³ la que guía y orienta mi trabajo solitario y paciente en esta choza de tierra y palma junto a la playa (Palou, 2003, p. 13)(el subrayado es mío).

Más adelante: “Soy un copista de la verdad, un almuédano llamando a la oración final ahora que se han cumplido las escrituras y que el ocaso, aterrador y pavoroso para unos y cálido y reconfortante para otros, está a la vuelta de la esquina” (Palou, 2003, p. 14).

Su papel consiste entonces, primero en ser el guardián de la verdad de la que fue testigo⁵⁴; segundo, como periodista, en mediar entre los disímbolos miembros de la secta; finalmente, mediante la compilación del Libro, se convierte en el intermediario entre el poder divino —es quien trasmite el mensaje de la “Virgen de Guadalupe”— y la sociedad. Así este personaje, un joven periodista provinciano que inicialmente redactaría un reportaje sobre un sacerdote luchador, Fray Estruendo, se convierte en el depositario del mensaje apocalíptico. Primero con el sacerdote que lucha como enmascarado, luego con Dionisio Estupiñán, líder de la Iglesia, se une al grupo de seguidores (o Corte de los Milagros) de *La Milagrosa*:

Corina [la enana cantante de boleros], los enanos. También Cristóbal y Sempronio, dos apestados que sobrevivieron con cierta dificultad a la epidemia, aunque quedaron ciegos. Herlinda y Emilia, tus primeras pacientes

⁵³ Otro interesante intertexto: el escriba con nombre de poeta “cita” ¿sin querer? a Antonio Machado: “Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna. / A distinguir me paro las voces de los ecos, / y escucho solamente, entre las voces, una.” De “Retrato”, en *Campos de Castilla*.

⁵⁴ Su caracterización como periodista no es gratuita: tal y como define Raúl Trejo Delabre, “los periodistas rescatan o, acaso, recrean la realidad, no la hacen. Cuando inventan o exageran, incumplen con la verosimilitud que se espera de ellos. Cuando solo dan a conocer hechos anodinos, llega a suponerse que no hacen bien su trabajo. [...] El periodista es un intermediario entre los distintos sectores de la sociedad, cuando ésta es diversa o tiende a serlo y es, siempre, intermediario entre el poder político y la sociedad”. Trejo Delabre, Raúl. “Los periodistas”, en Enrique Florescano (coord.). *Mitos mexicanos*. México: Taurus / Santillana Ediciones, 2001, pp. 291-292.

en Atotonilco, dos prostitutas que superaron la sífilis y se habían vuelto tus enfermeras [...]. Amado Nervo, un periodista miope que iba a hacer una serie de reportajes sobre tu parroquia para un periódico estatal [...] (Palou, 2003, p. 44).

Estos estrambóticos personajes más el sacerdote enmascarado⁵⁵, un jesuita español que salió de las Islas Marías con dos prófugos, una chamana mazateca, el alquimista de Tonantzintla, Rómulo Rascón, brujo de Catemaco y espiritualista, y Dionisio Estupiñán a quien veremos más adelante, forman la Iglesia de la Paz del Señor alrededor de Guadalupe Guzmán, joven adolescente michoacana en quien encarna la Virgen de Guadalupe.⁵⁶ De entre ellos, el jesuita “padre Truquitos” escribe su propio libro, el *Liber Miraculorum* donde consigna los milagros de la virgen y Rómulo Rascón escribe sus recuerdos a petición de Nervo, quien con estos libros y lo que recopila como testigo —los aforismos de Hugo el alquimista, las historias de Corina la enana, las pláticas de Magdalena la Sabia y los discursos de Dionisio, el guía—, escribe al final de sus días la Memoria que leemos. Amado Nervo cuenta la historia de principio a fin, tal y como él la vivió y como se la relataron de “viva voz” o mediante sus manuscritos, sus compañeros: “Este es el final. Ha terminado mi tarea de copista. [...] Fui juntando mi memoria y la memoria de los otros, fui escribiendo el recuento de los días. [...] Este es el Tratado del Final: yo su humilde orador. No quien ha dicho, sino quien ha repetido sus palabras” (Palou, 2003, pp. 265-266).

Como un pastiche del Juan bíblico retirado en Patmos, este amanuense se retira a la isla de Mexcalitlán para abrir los libros, consignarlos y esconderlos en espera del Final. A lo largo de la novela, el lector logra con dificultad entrever su perspectiva; curiosamente, la voz de este “escritor” metaficcional apenas se

⁵⁵ Este personaje, “Fray Estruendo”, presenta una voz interesante en segunda persona: el monólogo interno del personaje durante el tiempo de narración. Es una más de las múltiples voces que resuenan en esta novela polifónica: relata el conflicto que desatan en el personaje su vocación sacerdotal reforzada durante las aventuras de la secta por su creencia en la santidad de Guadalupe Guzmán, y la relación erótica que mantiene con Corina, la enana.

⁵⁶ Sobre los personajes de Guadalupe Guzmán, *La Milagrosa*, y Magdalena Chimalpopoca, la chamana mazateca, cf. mi artículo “Diosas y curanderas: personajes del Apocalipsis en *Memoria de los días*”, en Gabriel Weisz y Argentina Rodríguez (comps.). *Ficciones de la otredad. Antología de literatura comparada*. México: UNAM, 2011, pp. 249-260.

distingue entre la obra polifónica que compone. Aun así, en las breves interrupciones que se permite mientras re-escribe la “Memoria de los días”, se distingue la fe del creyente que considera su mensaje como salvífico; al final de la historia, que relata plagada de milagros y hechos sobrenaturales, su Tratado procura asentar claramente el mensaje consolador y redentor apocalíptico:

Hoy, treinta y uno de diciembre, a mil novecientos noventa y nueve años de la encarnación de Nuestro Señor, habremos de ver el final. [...] Pronto, al fin, seré libre de la memoria y de la esperanza. Todos ya ilimitados, abstractos, casi futuros. No seremos los muertos sino La Muerte. Y entonces Él vendrá a colocar las cosas tal y como debieron estar desde el principio de los tiempos, tal y como los hombres debimos dejarlas, intactas sin aquello de la manzana y luego las guerras y las hambres y la injusticia. Y reinará una gran Paz. Paz para los hombres justos, bienaventuranza eterna para sus actos. Pero no todos gozarán de su gloria (Palou, 2003, p. 267).

Los justos, pues, recibirán su recompensa eterna, los malvados el castigo igualmente eterno: es el discurso del Final de los Tiempos a la letra, casi de manual. Pero este periodista devenido profeta no se queda para presenciar la *Dies Irae*: en esta isla “ombligo de la tierra” (Mexcalitlán es considerada por algunos mexicanistas como el sitio originario de los aztecas y, por tanto, de lo mexicano por antonomasia), en la fecha límite del tiempo primigenio y ya con el sonido de la bestia en la cabeza, vacío pues se ha vaciado en palabras, Amado Nervo se suicida. Como el Arcano que lo signa, el juglar a punto de lanzarse al vacío en pos de la aventura, no espera al final pues ya no le importa qué pueda suceder. Este Arcano,

espíritu de rebelión contra toda autoridad en nombre de la libertad individual, la libertad del vagabundo que nada posee, a nadie obedece, de nada tiene miedo, que no espera ninguna recompensa ni teme ningún castigo, ni en la tierra ni en el más allá. Espíritu guasón al mismo tiempo, que derriba los templos y altares de la humanidad con el toque de su varita mágica: el ridículo (Hani, 1999, pp. 636-637), marca el fin espiritual de la historia de la Iglesia de la Paz del Señor.

El Fin del Mundo, que no de los Tiempos

Pero falta una tercera versión, la del líder Dionisio Estupiñán quien, escondido primero bajo la apariencia de un narrador omnisciente y luego de un testigo más, se revela al final del texto como el “Nieto del Redentor”. Basado en la historia de los Espiritualistas trinitarios marianos,⁵⁷ el personaje de Dionisio resulta bastante complejo; es a él, profesor, cartomancista y médium, a quien se le revela la Verdad en sueños y en visiones, el indicado para formar la Iglesia bajo los preceptos que hereda de su abuelo espiritualista, el padre Riquitos, y quien reconoce a los miembros del culto. Una vez más, el motivo del libro esotérico aparece como mediador entre el personaje y su revelación: durante su huida de una Ciudad de México devastada, en Chignahuapan, el espiritualista brujo de Catemaco Rómulo Rascón lo ha reconocido como el predestinado y pone al alcance de su mano

unvolumen que él nunca había contemplado antes [...], un viejísimo cuaderno de contabilidad forrado en piel [...donde] se describía minuciosamente la historia de la Iglesia de la Paz del Señor, en México. [...] Su nombre aparecía repetidas veces, sobre todo en las últimas páginas, y si era verdad lo que contenían esas páginas, entonces él, Dionisio Estupiñán, era el nieto del redentor y el último de los sacerdotes de la Paz del Señor(Palou, 2003, pp. 52-53).

171

⁵⁷ Luego de la apertura juarista a libertad de cultos, “en 1866, en la ciudad de México, cobra presencia Roque Rojas, un líder carismático que destaca su mestizaje debido a su ascendencia judaica por línea paterna y otomí por la materna. Exseminarista y funcionario liberal, como juez del registro civil de Iztapalapa, con pretensiones mesiánicas, funda y estructura una Iglesia ‘para el pueblo de México: los indios y los labriegos’ (mestizos pobres). Concibe su Iglesia como revelada: la crea con el propósito de regenerar al cristianismo y combatir los vicios de su congregación” (p. 61); en esta iglesia, el visionario o vidente tiene un papel fundamental, pues “no se limita a recibirlas [las imágenes de la visión] pasivamente, sino que promueve acciones rituales preventivas de acciones funestas; [...]. Con una frecuencia muy alta, los sueños y las videncias se remiten a la ideología doctrinaria del apocalipsis, como un reforzamiento a la seguridad de la ‘terminación de los tiempos’, hecho que iniciaría el cambio social total. Grandes cataclismos, terremotos, aguas de mares y ríos que se desbordan, son los elementos esenciales de esta tipología” (p. 73). La Iglesia espiritualista concibió a la ciudad de México como la Nueva Jerusalén, a Roque Rojas como la encarnación del profeta Elías, y a la Virgen María como la intermediaria entre el pueblo y las figuras patriarcales, de ahí su carácter mariano. Ortiz Echániz, Silvia. “La identidad de los espiritualistas trinitarios marianos”, en Guillermo Bonfil Batalla (coord.). *Las identidades culturales en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993. En *Memoria de los días*, la historia de esta iglesia se lee resumida en pp. 55-56 y 68-70.

Entonces se des-vela ante sus ojos lo que había sabido desde siempre: la inminencia del Juicio y su papel de redentor. El libro formará finalmente parte de las fuentes para Amado Nervo, junto con los discursos de Estupiñán mientras viven la aventura salvífica.

Las visiones del Guía de la Noche de los Tiempos llevan al grupo desde Angangeo donde encuentran a *La Milagrosa* volando entre mariposas monarca hasta Los Ángeles, California. En esta ciudad, ante una multitud que los aclama y durante la apoteosis de su éxito mediático, Estupiñán organiza una aparición masiva de la Virgen; ahí deberá recitar el mensaje que él le ha redactado y que le ha hecho aprender de memoria. Pero en el momento crucial Guadalupe pierde el habla y un último miembro de la secta, un hippie que se une a ellos en los Estados Unidos, la mata. Se desata el caos, el resto del grupo huye, algunos son atrapados por la policía, torturados y deportados a México, y para la mayoría Dionisio muere en el tumulto. Sin embargo, como el supuesto anonimato del testigo, esto tampoco es cierto: el Guía abandona a sus fieles y huye. Lo que leemos en esta tercera versión de la historia es el testimonio que este personaje, alcohólico y fracasado, vende a un grupo de estudiantes a cambio de unos tragos de pulque o ron. Así, el resultado de esta relación, de acuerdo con la novela, no es un Libro de Revelación (la “Memoria de los días” de Amado Nervo) sino las recopilaciones que un grupo de estudiantes hacen para una investigación académica. Es la perspectiva del traidor o del desilusionado que cierra la novela y termina propiamente con la historia:

Cuando al fin alquilé una barca el seis de enero y me dirigí a la isla estaba ya dispuesto a decirle todo, a disculparme con él [con Nervo] del terrible engaño en el que habíamos vivido. [...] Yo soy Dionisio Estupiñán, el Nieto de la Nada, el Guía del fracaso [...]. Llévense este libro [la “Memoria” de Nervo]. Dónenlo a la biblioteca de su Universidad, si eso les place, que alguien sepa de nuestra estupidez, quizá para que la repita (Palou, 2003, pp. 275-276).

El Mago, Arcano que corresponde a este personaje, se opone en relación muy cercana al Loco que rige a Amado Nervo:

Los dos están relacionados con el arquetipo del Tramposo, pero de diferente manera. La diferencia que hay entre ellos es similar a la que existe entre una broma y una actuación mágica. El Loco realiza sus trampas *con nosotros*, el Mago prepara exhibiciones *para nosotros*. El Loco actúa a nuestra espalda, el Mago en cambio actuará de frente y cara a cara si queremos presenciar su actuación. [...] No es de extrañar que el Mago sea un amasijo de contradicciones. Como Sabio, puede llevarnos al establo o hacer el milagro de Camelot; como Charlatán, se le puede encontrar en una feria del pueblo, enredando a los parroquianos borrachos, haciéndoles desaparecer sus dineros (Nichols, 2006, pp. 76-80).

Dionisio Estupiñán, en dependencia del discurso donde se presenta, gravita entre el Sabio y el Charlatán. Para Nervo, para Guadalupe Guzmán y el resto de la secta, es el iluminado depositario de la verdad. El único que lo ve escapar es Fray Estruendo, pero nadie le cree: prefieren guardar el luto al Nieto del Redentor y es esta imagen la que leemos en la "Memoria de los días". El Mago que según su propio discurso obtuvo la revelación en Chignahuapan, que presencia los milagros de la Virgen Guadalupe Guzmán, incluso cuando sale huyendo en Los Ángeles, niega la veracidad de su dicho con el cierre de la novela: sabe, porque lo ha sobrevivido, que el mundo no se acabó, por tanto el discurso apocalíptico no se cumple como cataclismo cósmico, sin embargo su mundo, su fe y su revelación sí se han destruido. El cataclismo acaba con todo su mundo, como la fe acaba con el mundo de Amado Nervo, y el cometa acaba con el mundo del Dr. Carmona.

173

Los finales del final

¿Cuántas voces y cuántas lecturas se cuentan, por fin, en *Memoria de los días*? Casi tantas como personajes encontremos en esta novela. Una sola historia, una polifonía de voces para contarla; al final, ¿qué es lo cierto? ¿Los milagros consignados en el *Liber Miraculorum* del padre Truquitos, presenciados por una secta de locos o iluminados?, ¿las dudas, la crítica objetiva y racional del Dr. Carmona?, ¿la frustración y el fin que nunca termina de Dionisio Estupiñán? El texto no lo consigna: acepta como posibles las tres percepciones de los hechos en la realidad codificada. En el transcurso de la novela los límites impuestos por el

paradigma de realidad ficcional entre lo posible y lo imposible se difuminan, tal que los sobrevivientes de la secta aceptan la maravilla como real aunque el mundo no se haya terminado con la muerte de *La Milagrosa* ni con el fin del milenio. Para ellos, como para cualquier milenarista, siempre habrá otra fecha dónde acomodar un cataclismo (el 21 de diciembre del 2012, por ejemplo). Para el hombre profano sujeto a las leyes de la razón, los cataclismos y milagros no sucedieron: el único fin del mundo que codifica Cardona es el inmanente, el de la corrupción, la guerra, el ecocidio. Incluso su cataclismo particular se percibe a lo lejos como la oportunidad para un nuevo comienzo, casi esperanzador.

Pero la tercera narración, la del Guía de la secta que guía también nuestra lectura y ordena la totalidad del relato —él es lector del Tarot, es el Mago que inicia numéricamente la baraja, es quien cierra la novela y son sus cartas las que rigen cada capítulo— nos lleva a un final muy diferente. En él cabe la duda sobre lo que sucedió: ya des-ilusionado, convencido de que toda la aventura milenarista fue un engaño, una broma de un Dios cruel si es que tal existe, el personaje capaz de vender una historia de fe para que la analicen los universitarios; él, escéptico por fracaso, al final afirma la ruptura de los límites. Niega todo menos la relación sobrenatural de Guadalupe Guzmán con las mariposas: ni el milagro inicial de su descenso en el bosque, volando cubierta por ellas, ni el milagro final en que una columna de mariposas recoge su cuerpo y lo eleva para llevárselo a los cielos se niegan en el texto. Así, entre los límites irreconciliables impuestos por la fe de un lado y la razón del otro, encontramos la duda del hombre que ha hecho consciente, una vez más, su finitud y el absurdo de todos los finales.

En conclusión, *Memoria de los días* es una novela que recupera el mito del Apocalipsis y usa varias de sus características para parodiarlo; hace mofa de los milenarismos y confronta, con la superposición de discursos, al pensamiento mágico con el pensamiento racional. Mediante la polifonía y los juegos metatextuales, reelabora la transgresión fantástica que suele aparecer en un momento climático, y la reparte a todo lo largo de la novela, de manera que al final cumple con la exigente *hésitation* todoroviana del fantástico ortodoxo. Es también una novela que sigue el modelo apocalíptico propuesto por Kermode, pues se

separa de las novelas lineales y de las llamadas *Novelas apocalípticas* que se escriben en el Cono Sur del continente americano desde los años sesenta, de tema eminentemente político, para privilegiar el motivo del apocalipsis inmanente que persiste al final del relato. Ésta es, a mi juicio, la revelación apocalíptica que permea la totalidad del texto, que supera la parodia y busca sacudir al lector: el ser conscientes de nuestra finitud, pero también de que ésta no se encuentra sólo en la muerte, sino en todos y cada uno de nuestros días.

Bibliografía

- Darío, R. (1998). *31 poemas*. (E. Dobry, Ed.) Madrid, España: Grijalbo.
- Fabry, G., Logie, I., & Decock, P. (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Berna, Suiza: Peter Lang.
- Hani, J. (1999). *Mitos, ritos y símbolos. Los caminos hacia lo invisible*. (F. Gutiérrez, Trad.) Barcelona, España: José J. de Olañeta.
- Kermode, F. (2000). *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. New York, EUA: Oxford University Press.
- Klingemann, A. (1974). *Nachwachen von Bonaventura*. Frankfurt, Alemania: Insel Verlag.
- Lanceros, P. (2001). *El destino de los dioses. Una interpretación de la mitología nórdica*. Madrid, España: Trotta.
- Machado, A. (1988). *Campos de Castilla*. México: Rei.
- Marco Aurelio. (1977). *Meditaciones*. Madrid, España: Gredos.
- McGinn, B. (1979). *Apocalyptic Spirituality. Treatises and Letters of Lactantius, Adso of Montier-en-Der, Joachim of Fiore, the Spiritual Franciscans, Savonarola*. New Jersey, EUA: Paulist Press.
- McGinn, B. (1995). *Antichrist. Two Thousand Years of the Human Fascination with Evil*. San Francisco, EUA: Harper Collins.
- Mondragón, C. (2011). Diosas y curanderas: personas del Apocalipsis en Memoria de los días. En G. Wiesz, & A. Rodríguez, *Ficciones de la otredad. Antología de literatura comparada* (pp. 249-260). México: UNAM.
- Nichols, S. (2006). *Jung y el tarot. Un viaje arquetípico*. (P. Basté, Trad.) Barcelona, España: Kairós.
- Ortiz Echániz, S. (1993). La identidad de los espiritualistas trinitarios marianos. En G. Bonfil Batalla, *Nuevas identidades culturales en México* (pp. 55-88). México: CONACULTA.
- Palou, P. Á. (2003). *Memoria de los días*. México: Booket Planeta.
- Trejo Delabre, R. (2001). Los periodistas. En E. Florescano, *Mitos mexicanos* (pp. 291-297). México: Taurus/Santillana.

Villanueva, C. (1992). Características de la literatura apocalíptica. *Revista Bíblica*, 193-217.

Williams, R., & Rodríguez, B. (2002). *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.

Narrativa de los 90: El apocalíptico mundo *queer*

Carmen Ancira Zamudio
Adriana Jaimes Alonso
Luz Alejandra Guerrero Funes
Tanhia Mota Sánchez

Abstract

Uno de los aspectos más destacados de la “estética” de los 90 está intrínsecamente ligado a la emergencia de los grupos de militancia “transgénica” y con ello, de lo que hoy se conoce como “Queer theory”. Acorde con el marco ideológico de la época, surgen en esa década textos que, ya bien desde una perspectiva simbólica, ya bien desde otra, realista, ya sea a través de técnicas minimalistas o desde una estética neobarroca, dan cuenta del empoderamiento y de la asunción del derecho a la voz de grupos antes silenciados: los “queer” saliendo agresivamente de su clóset de represión ancestral.

Estas narraciones apocalípticas, como *Salón de Belleza* de Mario Bellatin (Lima-México, 1994) y *Loco afán. Crónicas del sidario* de Pedro Lemebel (Santiago de Chile, 1997), inmersas en un ideario postmoderno, dan cuenta de un mundo patológico, distópico, de agónica belleza acechada por la decadencia que invade los cuerpos hasta infectarlos mortalmente.

Una a través del simbolismo minimalista impregnado desde el epígrafe con estéticas orientales; la otra, a través de un género popular trabajado transgresivamente en estilo neobarroco, bucean en las miserias de la condición humana ante la muerte. El presente trabajo pretende explorar aspectos relevantes de estas narraciones vinculadas explícitamente a la provocativa visibilidad del mundo *queer*.

Dos textos, leídos hoy en perspectiva, pueden considerarse relevantes de una temática inusual hasta su irrupción en los noventa y resultan sorprendentes por su diferencia revulsiva con el canon establecido hasta entonces en Latinoamérica: *Salón de belleza*, (1994), de Mario Bellatin, escritor peruano-mexicano, y *Loco afán: Crónicas del sidario*, (1996), de Pedro Mardones Lemebel, chileno; ambas narrativas son piezas clave para la consideración de la estética

literaria finisecular: marcan el rumbo de la nueva temática a ficcionalizar, posicionándola en el ámbito de lo público concerniente a la literatura, acorde con la emergencia de los grupos de militancia “transgénica” que adquieren visibilidad cuando la pandemia sanitaria del SIDA los coloca en el centro de la mira discriminatoria en el orden social.

Es, precisamente, el fenómeno del SIDA, lo que en los noventa dará la pauta de dos tipos diversos de simbolización: por un lado, la estética, que al vincularse a este aspecto enfermo, anómalo, mortífero, se torna apocalíptica; por el otro, la teórica, que intenta compensar tales desfases “apocalípticos” de la discriminación y de lo patológico. La literatura resulta entonces la matriz ideal para combinar ambas vertientes; de esa fusión surgen las dos obras que abordaremos en el presente trabajo.

Cuando nos referimos a una simbolización teórica, estamos pensando en la teoría *queer*, por lo tanto cabe aquí aclarar brevemente algunos de sus principios: el término inglés “queer” se traduce como algo “poco usual”, “raro” o “extraño” y fue resignificado por la comunidad gay norteamericana para hacer referencia, en primer lugar, a sí mismos, y luego a una reflexión de índole postmoderna acerca de este tipo de identidad. Sus principales exponentes son la filósofa post-estructuralista Judith Butler y la pensadora Eve Sedgwick Kosofsky, ambas especializadas (entre otros campos) en los estudios de género, y cuyas principales ideas fueron tomadas tanto del movimiento gay como del feminista y de la *Historia de la sexualidad* del filósofo francés Michel Foucault.

Esta teoría enuncia que tanto el concepto de género como la filiación e identidad sexual de las personas son consecuencia de construcciones y convenciones sociales, anulando así la idea de los roles binarios típicos (hombre/mujer) instaurados por diversas instituciones y sistemas sociales que consolidan determinadas creencias tradicionalistas y reaccionarias⁵⁸ o biológicos asociados a la naturaleza del ser humano. Se incorpora además, la noción de que, en realidad, lo que existe (o debería existir) son diferentes maneras colectivas de ejercer uno o más papeles sexuales en la sociedad y se insiste en la identidad

⁵⁸ Conocido con el término de heteronormatividad.

como algo intrínseco y subjetivo de cada persona; la teorización de estos planteamientos promueve la disolución de las reglas establecidas para identificar el género biológico más allá de lo físico, buscando la formación de una identidad en una perseverante innovación donde se tenga la libertad para actuar y aceptar a los demás según las prácticas que cada uno ejerza.

En consecuencia con lo enunciado, la teoría *queer* afirma que cualquier identificación social impuesta es anómala, por lo tanto, rehúsa la clasificación de las personas en categorías generales como *heterosexual*, *homosexual*, *transexual*, *gay*, *lesbiana*, *mujer* u *hombre*, pues interpreta a cada una como un acervo o conglomerado de variaciones culturales y elecciones personales que resulta imposible jerarquizar entre sí. Lógicamente, esta subversión de roles ancestrales basada en la reformulación genérica, modifica por completo la interpretación de aspectos sociales relacionados con el comportamiento del ser humano, su forma de encarar prácticas vitales y la incidencia de ello en las actividades públicas y privadas.

Como parte de los estudios de género, la teoría *queer* surge para enfrentar a (y a partir de) los ya existentes *gay and lesbian studies* (originarios de Estados Unidos), con el objetivo de incluir o comprender a ambos en un mismo “sector” que, a su vez, suma también otras preferencias sexuales –lo “trans”–, de volver más habitual u ordinario a quienes tuvieran estas preferencias de vida y crear un nuevo juicio sobre lo “normal”, que se puede resumir así:

[...] una cierta tendencia posmoderna a criticar estructuras y saberes, haciendo que lo *queer* deje de lado nociones minoritarias de la sexualidad para enfocarse en los sistemas de opresión y los mecanismos que definen los procesos desubjetivación. El texto traducido siguió la tendencia de no buscar equivalente lingüístico de lo *queer* para mantener su rareza (Viteri, Serrano, & Vidal, 2011, pp. 47-60).

Las críticas que hace lo *queer* se diferencian de estudios de sexualidad gay ylésbicos, así como de los estudios feministas, pues dan un nuevo significado a las prácticas opuestas a la tradición; no sólo sexuales, sino también familiares, nacionales y sociales, en general, haciendo su campo de trabajo tan amplio como

cuantos grupos sociales existan, sin depender de su extensión o número de integrantes, sin limitarse únicamente al campo homosexual y gay; y tampoco tomándolos como sinónimos: "...el término *queer* no es un sinónimo de gay o de homosexual pues cada uno tiene diferentes trayectorias teleológicas, ontológicas y epistemológicas" (Viteri, Serrano, & Vidal, 2011, p. 47-60).

La teoría *queer* no sólo se extrapoló a Latinoamérica para tratar de asimilar ciertos sucesos o circunstancias, sino también para enriquecerla en un contexto y ámbito predispuestos a configurarse sobre la base de la diferencia, elemento sustancial en que se fundamenta esta teoría. A pesar de no tener la fuerza que tiene en su país de origen, la persistencia de este concepto resulta muy conveniente en los países latinoamericanos, donde hacía falta un elemento lingüístico no estigmatizado para hacer referencia o englobar todas sus singularidades genéricas. Lo más valioso de la teoría *queer* en Latinoamérica es el hecho de "que permite observar que el deseo o la sexualidad no son aspectos menos importantes para la comprensión de las sociedades como la economía o la religión" (Viteri, Serrano, & Vidal, 2011, pp. 47-60).

La enfermedad del VIH fue descubierta en la década de los ochenta y se atribuyó principalmente a personas homosexuales,⁵⁹ precisamente cuando esta comunidad comenzaba a manifestarse abiertamente, lo cual hizo del VIH una enfermedad con una visibilidad terriblemente negativa e impulsó aún más la estigmatización de este grupo ya discriminado "...con el avance de las ciencias, la herejía fue suplantada por la enfermedad que hizo del pecado nefando un foco de infección y de contagio"(Guerra Cunningham, 2000, pp. 99-119), viendo la sociedad al VIH como un dispositivo para la desaparición de este grupo marginal, pues:

[...] el fin de siglo marca la aparición de una serie de estudios seudocientíficos acerca de la homosexualidad concebida como "desviación", "inversión" y "degeneración" en una abultada y confusa taxonomía que intentaba clasificar y por lo tanto imponer control sobre lo que ahora se

⁵⁹ La homosexualidad, a pesar de estar presente desde la antigüedad, ha sido algo condenado por diversas culturas a lo largo de la historia de la humanidad.

concebía como un fenómeno relacionado con la psiquiatría, la medicina y la criminología (Guerra Cunningham, 2000, pp. 99-119).

Esto dejaba muy claro que la homosexualidad era ya vista como un tipo de plaga que por gracia divina adquiriría ahora una desgracia mortal que terminaría con ellos.

De estos planteamientos teóricos, a veces autolegitimatorios, otras, autodefensivos frente a la discriminación que se agravaba ante el avance del SIDA, se deriva el impacto sobre el mundo de la representación, implícito en la literatura, y es la enfermedad mortal la que dará a esa representación su carácter apocalíptico.

¿Qué entendemos por carácter apocalíptico? Según la designación bíblica otorgada al término “apocalipsis” éste conlleva la interpretación de cierta “revelación” finalista, por ello, podríamos afirmar que las lecturas hechas a través de la historia de este tan concurrido y polivalente escrito bíblico autorizan la re-interpretación simbólica contenida en sus parábolas. Lo anterior promueve la codificación actualizada según la época en la que ésta se interpreta y la consiguiente consideración del “yo” como una posibilidad de revelar la profecía con base en premoniciones milenaristas.

182

La literatura *queer* de los años noventa connota el carácter apocalíptico en el cuerpo que se degenera con la enfermedad mortal y cae en la decadencia, anulando parámetros estéticos consensuados en la cultura occidental.

Las narrativas transgenéricas (*gender*) de Bellatín y Lemebel acontecen ante ese hecho social que coloca en una marginación superlativa a los grupos de homosexuales, quienes, además, viven en serias y evidentes desventajas socioeconómicas; la simbolización literaria conlleva así una ficcionalización distópica de carácter apocalíptico: en el caso de Bellatín ésta se manifiesta a través de una parábola que invierte los términos de una novela japonesa para hablar de un mundo omnívoro y “feísta”⁶⁰ en progresiva y veloz deshumanización; en el de Lemebel, se materializa a través de una violación al género tradicional de

⁶⁰ Estética de la fealdad.

la crónica para conjuntar la realidad con la ficción y así manifestar las vivencias de los grupos erradicados.

Tanto en *Salón de belleza* como en *Crónicas del sidario* “desfilan” los diversos “trasméneros”: en la primera se encuentran los travestis, que figuran a través de las peluqueras, en la segunda, encontramos a las “locas” y/o gays, presentes en las distintas crónicas, y a los “maricas” como se considera el mismo Lemebel en su ámbito autobiográfico. Pero es el carácter de símbolo social asignado al sujeto *queer* ahora enfermo lo que marca la índole apocalíptica de estas narraciones en medio de un mundo hipócrita que los usa y los niega, cuando, en cambio, como dice el propio Lemebel: “no somos, jugamos, ese es el peligro, en cualquiera puede aparecer la hembra-macho, somos una dualidad elaborada” (Salas, 1989).

Sobre *Salón de belleza*

Dijimos que *Salón de Belleza* invierte el argumento de una novela japonesa; el epígrafe, que dice: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana, corresponde a la novela titulada *La casa de las bellas durmientes*, de Yasunari Kawabata, primer Premio Nobel de Literatura de su país (1968). La intertextualidad remite a los elementos clave: la transgresión y la caducidad de la belleza, su ocaso.

La novela japonesa aludida explora un sentir, tejido con la añoranza y la evocación al pasado, de un hombre viejo próximo a morir. El escenario de esta congoja acechada por la idea del deceso es un extraño burdel habitado por mujeres jóvenes, allí el sexo no es el objeto que se intercambia, sino la contemplación de la belleza. Estas jóvenes se encuentran desnudas y sedadas; los hombres que van a este lugar tienen prohibido tocarlas, despertarlas o tener relaciones sexuales, lo único permitido es estar al lado de ellas, mirarlas “dormir”.

La muerte, sin embargo, constantemente ronda la casa, suprime vidas: una joven, un viejo cliente. Ante esto, las reglas del establecimiento son severas: sacar el cadáver, transportarlo a una posada, fingir una muerte diferente, no dejar rastro alguno que vincule al burdel. El propósito es mantener oculta la casa, pero ¿por

qué?, jamás se esclarece dicha incógnita. El protagonista, algunas veces se pregunta si todo lo que ocurre allí no atenta contra algunos principios consuetudinarios. Para Eguchi la pregunta es ¿las jóvenes doncellas saben lo que sucede mientras duermen? Mas eso quizás no tenga importancia, pues cuando un hombre viejo duerme junto a una joven se trata de:

[...] una felicidad fuera de este mundo. Como la joven no se despertaría, los viejos huéspedes no tenían que sentir la vergüenza de sus años. Eran completamente libres de entregarse sin limitación a sueños y recuerdos de mujeres. ¿No era eso por lo que no dudaban en pagar más que por mujeres despiertas? (Kawabata, 1961, p. 22).

Desde la remisión del epígrafe, *Salón de belleza* alude entonces a una ideología específica sobre el hombre se anuncia allí el argumento de la novela: la decadencia que gradualmente disuelve la belleza narcisista, la muerte que sustituye a ésta, pero el anhelo por contemplarla, presente en la novela japonesa, resulta invertido: el salón que la creaba, se convierte en un *Moridero*, donde se contempla la fealdad de los cuerpos degradados, exponentes de la deshumanización, sabedores de su fin irredento. Lo que en la novela japonesa es una utopía individual de muerte en la belleza, en el texto de Bellatín se convierte en una distopía colectiva de muerte en la degradación.

184

En ambas narraciones hay una forma de entregarse a la muerte, mas el ritual de espera cambia. Eguchi, ante la senectud, acude a un espacio donde mora lo bello para conjugar su propia finitud inminente con un artificioso y elegante simulacro de la belleza, creando con esta elección una estética individual del morir. En cambio, el protagonista de *Salón de belleza*, ante la enfermedad que acecha, se resigna a la decadencia de su mundo bello y crea en él una biósfera donde habita el deterioro, imponiendo gradualmente el desorden invasivo de la corrosión física; se crea así una antiestética colectiva de la muerte en el sentido de que se constata fehacientemente esta pérdida de la belleza poseída con anterioridad.

Los mecanismos escriturales para crear el *Moridero* son logrados por medio de una estética minimalista, la cual a su vez, crea el efecto de animalización en el hombre. Con estética minimalista, se entiende una estética sobria, que se opone a

los excesos, a la ornamentación para creación del arte; opta por la parquedad, “menos es más”. Y en el terreno de la literatura, el ocultamiento que revela más que el propio decir.

La literatura minimalista desafía los preceptos de la literatura realista, se inclina por la elaboración de espacios artificiales, circundantes, incompatibles con la lógica gobernante del realismo. Tales espacios se rigen bajo sus propias leyes, de allí que éstos suelen estar “desterritorializados”, si bien, los fondos fungen como un elemento integral, incluso, a veces, clave para la historia, jamás son explicados, se prefiere sugerir significados que dictar un mundo “cerrado”.

En *Salón de belleza*, estas características son notorias, compartidas. La trama se compone por un ambiente enrarecido y seres, en cierto modo, insólitos, formando un “territorio de extrañeza” (Palaversich, 2005, p. 7), una “isla” como señala Josefina Ludmer. De acuerdo a la ensayista, la “isla” es un elemento de “significación” que funciona como instrumento para leer la literatura que ha surgido después de los años noventa, la cual rompe con los parámetros del realismo: “[...] otros mundos que no reconocen los moldes bipolares tradicionales. Que absorben, contaminan y “desdiferencian” lo separado y opuesto y trazan otras fronteras”(Ludmer, 2010, pp. 127-156). La isla se rige bajo “reglas, leyes y sujetos específicos”, tales como los que aparecen en *Salón de belleza*, sujetos enfermos que no hacen más que esperar la muerte, la atmósfera donde se desarrolla la inaudita trama “bellatiniana” es regida bajo leyes, inamovibles: “[...] los médicos y las medicinas están prohibidos en el salón de belleza. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral de los amigos o familiares. En ese aspecto las reglas del Moridero son inflexibles” (Bellatín, 2009, p. 26).

Asimismo, los personajes en esta obra carecen de profundidad psicológica, otro recurso minimalista, pues ante la muerte, el narrador y los personajes afectados por la enfermedad se muestran impassibles, estoicos, el distanciamiento emotivo del narrador es evidente. No hay espacio para el dolor ni la pena, se reserva cualquier gesto de emotividad lacrimosa:

He repetido muchas veces que no hay bendición mayor que la agonía rápida.
Ni para los huéspedes ni para mí significa una ventaja eso de estar muriendo

interminablemente. Al ocupar una cama más tiempo que el previsto, se le está quitando oportunidad a otro huésped que seguramente verá atacado su cerebro o sus pulmones (Bellatín, 2009, p. 44).

Sin embargo, pese a que la densidad psicológica está ausente en los personajes, no por ello disminuye en fuerza la denuncia que exclama el grupo marginado, de allí que generen nuevos discursos, los de los grupos *queer*, los cuales denuncian la indiferencia de una sociedad que los ha rechazado, orillándolos, en cierto modo, a crear su propio refugio, un espacio consagrado a la muerte, la “isla” en la que se han adentrado: el Moridero: “La isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas los demás, un grupo de enfermos, locos, prostitutas” (Ludmer, 2010, p. 132).

La comunidad rechazada en *Salón de belleza* tiene personajes que han sido “desindividualizados”: carecen de nombres propios, son referidos como “los enfermos o los huéspedes”; esto es parte del proceso de involución humana que emerge como componente constitutivo del hombre ahora enfermo.

De este modo, aparece una comparación implícita con los animales, un reflejo de la pérdida de la salud humana en los hongos que afectan a los peces. Es entonces cuando los acuarios cumplen su función: muestran especularmente lo que acontece a ambos lados de los cristales; mundo acuático y humano son paralelos. Conforme se consolida el Moridero, el agua empieza a enturbiarse, los peces enferman y los cuerpos humanos se llagan; el acuario se va extinguiendo, el hombre-sujeto involuciona. Quizás esta identificación larval se deba a las características peculiares propias de los peces, la primera es su aparente enajenación respecto al mundo exterior, mientras que la segunda es la reacción indiferente ante la muerte de otro.

Precisamente, la representación de los peces puede considerarse como otra remisión al lejano oriente si pensamos que en la filosofía china cerdos y peces “son los animales menos espirituales y los más difíciles de ser influidos”. Lo que queda expresado en el hexagrama 61 del oráculo del *I Ching* (Wilhelm, 1965, p. 321), cuyo nombre se traduce como “la verdad interior” y cuyo dictamen, hablando de “efectos visibles de lo invisible”, señala a estos animales en el sentido aludido, quizás por su aparente enajenación respecto al mundo exterior.

Por otra parte, lo especular de los acuarios en alusión a la “isla”, revela ese “adentro/afuera”. Según Ludmer, los límites que configuran a ésta funcionan como “zona exterior/interior” de la ciudad y de sociedad misma. Los límites que definen el territorio del Moridero son los espejos, los cristales, el mundo acuático es la zona interior, el territorio oculto de la ciudad, el cual es ignorado por los otros, los que tienen lugar en el “exterior”.

Tras los vidrios que separan al Moridero del mundo exterior yace la sociedad, no obstante, los vidrios del acuario cumplen una doble función: no sólo reflejan la belleza decadente de los enfermos dentro del infecto salón de belleza, sino también muestran una sociedad en pos de la decadencia, dada su deshumanización ante la indiferencia del “otro”, el que padece una enfermedad mortífera, infecciosa: “Precisamente ayer, cuando estaba viendo la pecera de agua verdosa, me di cuenta de que la desaparición de un pez no le importa a nadie” (Bellatín, 2009, p. 48).

De allí se entiende que en este relato la decadencia pueda interpretarse en un doble sentido, por un lado, atañe a una sociedad que ha discontinuado el proyecto moderno, a saber, los enfermos en el Moridero carecen de igualdad respecto a los individuos que se encuentran fuera de él y agreden su espacio:

187

Muchos terminaban muertos después de los ataques de esos malhechores, pero creo que si después de un enfrentamiento alguno salía con vida era peor. En los hospitales siempre los trataban con desprecio y muchas veces no querían recibirlos por temor a que estuviesen enfermos (Bellatín, 2009, p. 14).

Por tanto, otros valores como fraternidad y libertad se han convertido en archivo histórico en el mundo finisecular; se confirma que el proyecto de la modernidad está clausurado, pues ellos, los *queer*, ahora enfermos, no habían sido contemplados. No obstante, la discriminación no es exclusiva de la mayoría heterosexual, también ocurre dentro de la minoría resguardada en el Moridero:

Uno de los momentos de crisis por los que pasó el Moridero fue cuando tuve que vérmelas con mujeres que pedían alojamiento. [...] Algunas traían

en brazos a sus pequeños hijos también atacados por el mal. Pero yo desde el primer momento me mostré inflexible (Bellatín, 2009, p. 25).

Si Eguchi, en la novela japonesa decía: “En la oscuridad del mundo están enterradas todas las variedades de transgresión. Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana” (Kawabata, 1961, p. 43), vemos ahora claramente cuál es el punto quíasmico en el que se enlazan ambas narrativas: una, como ficción humanístico-estetizante; otra, como representación apocalíptica de las consecuencias de un antihumanismo discriminador, lo que le da su valor distópico.

El protagonista ahora espera la muerte, también ha sido infectado, no sólo con la enfermedad física, sino con aquella más irreparable concebida en la postmodernidad: el desencanto. Ya no hay lugar para la utópica “estetización” individual de la muerte que daba sentido a la novela japonesa: la belleza ha quedado al otro lado del espejo.

En conclusión, es a través de elementos minimalistas que Bellatín logra construir un artificio narrativo, el “territorio de extrañeza”: el Moridero –regido por leyes concretas en torno a una muerte irredenta; un espacio que denuncia por medio de un doble reflejo la decadencia tanto de la belleza corporal, como de la sociedad discriminadora que mantiene en el abandono a una parte que la conforma, ese “adentro de sí misma” que niega y rechaza al otro diferente, al otro que es *queer*.

De esta manera, se descubre el canibalismo “adentro/afuera” contenido en *Salón de belleza*, el cual no es más que el resultado del “apocalipsis” emergente de una sociedad posmoderna representada por seres acuáticos “que parecen estar a mitad de camino en la evolución”. No obstante, ese “afuera” del Moridero olvida que tal apocalipsis podría envolver a cualquiera, pues se trata de la vulnerabilidad humana, tanta propia como de quien está adentro del espejo, como afuera. Ya no hay espacio para la redención, todo ideal ha desaparecido, incluso el de un *bel morir*, la belleza ahora ya no es más extraordinaria ni necesaria.

Eventualmente, al lector de *Salón de Belleza* sólo le queda decidir de qué lado del espejo se sitúa: puede optar por cerrar la puerta del salón, o por

transformarse en solidario con el dolor y la vulnerabilidad del otro, que es su propia vulnerabilidad.

Sobre *Loco afán. Crónicas del sidario*

Dijimos al inicio que la simbolización literaria que apela a lo *queer* implica una ficcionalización de carácter apocalíptico y que, en el caso de Lemebel, ésta se materializa a través de una transgresión al género tradicional de la crónica para conjuntar la realidad con la ficción y así manifestar las vivencias y experiencias de los grupos erradicados. Lemebel en *Loco afán* construye su narrativa a través de mecanismos estéticos que parten de utilizar un formato de larga tradición periodística, y por lo tanto, vinculado al realismo testimonial y a cierto costumbrismo.

La crónica escrita, como género tradicional, señala el cómo y el porqué sobreviene un hecho en vez de, únicamente, mostrar lo novedoso en torno a éste. La crónica se singulariza por tener un estilo e interpretación subjetivos y, asimismo fusiona elementos de la redacción periodística con la literatura.

El autor de la crónica debe también “[...] enarbolar un proyecto de cohesión social, de empatía hacia el otro, y el modo en que puede llegar a constituirse como una sutura ante la separación de los hombres, habitantes de una misma urbe imaginada” (Salazar, 2006).

Pero ¿qué ocurre si la formalidad costumbrista, pro-conservadora, de la crónica se viste de lentejuela con la jerga de alguien partícipe de la comunidad gay, como Lemebel que se exhibe a sí mismo bajo el título “nobiliario” de “maricón y pobre”? ¿Qué efecto produce si es “la loca” quien busca la empatía con el otro, con un mundo que le negó un sitio en su cultura y cuya voz no fue reconocida socialmente? ¿Qué se sugiere si la sutura a que apunta la interpretación de la realidad es entre el público convencional, discriminador, y los cuerpos de la comunidad gay chilena que se desploman ante la inminencia del SIDA frente a los ojos de quien no quiere verlos?

La obra en cuestión pretende dar respuesta a estas interrogantes recurriendo al empleo de la crónica desde un lugar de enunciación situado entre

cierta élite intelectual vanguardista y el “proletariado” de la comunidad gay. El escritor afirma utilizar la crónica para ajustar sus necesidades de realidad, ya que él se considera a sí mismo una “antificción”, es decir, incompatible con las cualidades estéticas atribuidas comúnmente al cuento. Dice también, en una entrevista concedida a Martín Lojo para *La Nación*, que no podía escribir cuentos “cuando la realidad estaba quemando su acontecer” (Lojo, 2010).

Proveniente de un país que legitimó no sólo mediante el lenguaje y las actitudes sino también desde las leyes, la exclusión, discriminación, persecución e incluso matanza de homosexuales en la década de los años treinta,⁶¹ Lemebel se embarca en la literaturización, a modo de excéntrica crónica, de los hechos acaecidos dentro de la comunidad gay de los años ochenta con el advenimiento del SIDA en plena dictadura de Pinochet. En ellas, rechaza la abstracción de la condición gay a nivel puramente filosófico, para confrontar mediante ese género (*genre*) los discursos oficiales que han instaurado la metáfora de la homosexualidad.

A través de sus personajes, principalmente la “loca” y el “gay apolíneo”, muestra a los habitantes de un *ghetto* polisémico e indómito haciendo evidente una contradicción de las formas tradicionales de la crónica. En este sentido reemplaza lo heroico y memorable por el acontecer cotidiano marginal, mismo que subvierte las normas de la moral. De este modo, la fisura de los fundamentos del orden social, el anhelo de libertad, como el deseo de individuación, lo mismo que la resistencia a la opresión dictatorial patriarcal, se revelan ante el lector.

En el *Manifiesto*, “pseudo-poema”⁶² incluido en el texto, se hace presente una correlación argumentativa claramente referencial con el pensamiento del Lemebel empírico, en específico cuando su voz de “gay politizado” se expresa como una fuerza desestabilizadora de los rituales de la masculinidad consagrados en la militancia política de izquierda. Esto además, funge como una denuncia de la actitud de una sociedad cuyos miembros han sido despojados de todo horizonte

⁶¹ Véase el Artículo No. 365 del Código Penal que imponía pena de encarcelamiento a quienes exhibieran una conducta calificada como “sodomita”.

⁶² Intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986 en Santiago de Chile.

político, y reclama el deseo de una lucha por causas comunitarias en la que el hombre viva para sí mismo en consideración al otro.

Cuando el padecimiento del SIDA cobra relevancia en el orden público, será el pretexto que los homófobos utilizarán para intentar “barrer de la faz de la tierra” a la comunidad gay. En una entrevista, Lemebel dirá que “El SIDA era un tema que no estaba presente en ese entonces [finales de los 60] en Chile. Estaba en Estados Unidos, era de los gringos. Nosotros aquí, indígenas, estábamos sanos [...] *Del mar los vieron llegar*” (Lojo, 2010). En otra ocasión, el escritor chileno describe la manera en que trata el SIDA en sus escritos: “trabajo desde los cuerpos, con un gesto de desacato a la mirada cristiana que hay sobre la enfermedad, a través de una mirada sarcástica del tercer mundo que no tiene otra opción que reírse para no asumir nunca el tatuaje del dolor” (Jeftanovic, 2000). La enfermedad es la lente que usa para mostrar la realidad que se vivía en Chile: era el futuro al que sin saberlo saltaban las “locas” con “loco afán” cuando, por ejemplo, posaban ante la cámara fotográfica rodeando una mesa en cuyo centro, la única imagen nítida, es una pirámide de huesos coronada con la bandera chilena, imagen indudablemente postmoderna, transgresora y violatoria de un arquetipo oficialista de nación.

El lenguaje neobarroco de Pedro Lemebel, opuesto al minimalismo bellatiniano –otra violación al estilo más “plano” del lenguaje periodístico de la crónica– puede explicarse al analizar en perspectiva dos textos *El barroco y el neobarroco* del cubano Severo Sarduy, publicado en 1972 y *La Era Neobarroca* del semiólogo italiano Omar Calabrese, publicado en 1989.

El texto de Sarduy, es un intento por construir una estética propia de la región. Su empresa –y su pensamiento durante su estadía en París– lo llevó al intento de hacer confluír dos fuentes: la filosofía francesa contemporánea postestructuralista y a la tradición literaria de América, donde se reunía a autores del Boom.

Para Sarduy, la palabra no era medio sino fin. La palabra no justifica ser un mero instrumento de otro “decir”, sino la consumación de su propio peso. La

noción de lo neobarroco estaba constituida a caballo de tres ideas centrales según menciona Luis Diego Fernández de la revista cultural Ñ:

1) el exceso, expresado en inestabilidad, repetición, fragmentariedad, 2) la disonancia, o disipación, movilidad, de allí el neologismo de Perlongher, en torno al “neobarroso”, la figura del barro como epigrama, cambio, o la metamorfosis permanente, 3) el juego con el artificio voluntario opuesto al plano “natural” del realismo. El hedonismo y el neobarroco se conjugan y comparten este ideario en el sentido de colocar el cuerpo en el centro, el plexo de la piel, lo erótico, lo celebrante, lo festivo y el exceso. El esteticismo desbordado(Fernández, 1996).

Por su parte, Calabrese, retomando la intuición de Severo Sarduy, pretende configurar la corriente que defiende la estética de carácter neobarroco del mundo contemporáneo, estética similar a la que se generó en Europa hace tres siglos. Calabrese explica:

Las estructuras de las obras y los comportamientos de consumo que circulan en la sociedad actual tienen el mismo carácter, ya no hay cánones en la ciencia y el arte, no existe una idea de orden en los diferentes campos de análisis. Esta situación es producto de una estética, de un gusto imperante por la fragmentación, el desorden, el caos, que se repite en el arte, en los medios de comunicación, en la literatura, y en los comportamientos sociales(Calabrese, 1987).

192

La estética de la que hablan Sarduy y Calabrese podría hacer pensar al lector de *Loco Afán* que se halla ante una obra de carácter meramente postmoderno, sin embargo, no es así en su totalidad. Recordemos que en los años 60’s el término “postmodernidad” se refería, en literatura a [...] productos literarios que no consistían en la experimentación (entendida como “modernidad”), sino más bien en la reelaboración, en el *pastiche*, en la desarmadura del patrimonio literario (o cinematográfico) inmediatamente precedente. En el ámbito filosófico, Jean-Francois Lyotard propuso considerar como “postmoderna” la incredulidad en comparación con las meta-narraciones (poner en duda una cultura fundada en las narraciones que se transforman en prescripciones)(Calabrese, 1987).

El devenir del barroco, su “reciclaje” con una perspectiva postmoderna en la obra, lleva inscripto un compromiso político (rasgo de modernidad) con intenciones de [...] responder, con un gesto de desafío, como escribiera Scarpetta (1985) citado por Chiampi, a la “crisis de las Grandes Causas” (Chiampi, 1996). A pesar de la afirmación lemebeliana sobre poseer una “escritura bastarda”, un pastiche de canción popular, la biografía, el testimonio, la entrevista, las voces y los susurros de la calle, etc., no es posible catalogarla como absolutamente postmoderna, ya que el planteamiento en sus crónicas los aspectos marginales ocultos en una sociedad hipócrita y su capacidad para hacer temblar hasta los cimientos de la construcción social patriarcal corresponden al compromiso político mencionado anteriormente.

De ello da cuenta la siguiente cita:

Quizás América Latina travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales –que por superposición de injertos sepulta la luna morena de su identidad- aflore en un mariconaje guerrero que se enmascara en la cosmética tribal de su periferia. Una militancia corpórea que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado, cuyo nivel más desprotegido por su falta de retórica, orfandad política sea el travestismo homosexual que se acumula lumpen en los pliegues más oscuros de las capitales latinoamericanas(Lamebel, 1996).

193

Es notorio que la utilización del género popular (en este caso la canción como recurso para reconstruir y/o narrativizar sucesos) es una renovación que Lemebel utiliza para generar la vinculación del nuevo estilo vanguardista con fragmentos de canciones del tango, lo cual podemos encontrar desde los títulos de sus obras *Tengo miedo torero* y *Crónicas del sidario: Loco afán* donde la primera remite al tango titulado “*Tengo miedo*” (1928) y la segunda al tema “*Por la vuelta*” (1937) en los que casual –o premeditadamente- pertenecen a una designación temática de “volver”, o bien, de reencuentro. Asimismo, en la primera obra mencionada los fragmentos que aparecen se encuentran en voz de “La loca del frente” que en varios episodios se presenta cantando, mientras que en la segunda sólo retoma dos palabras de la composición para completar el título del libro que da lugar a las crónicas que dan cuenta de la enfermedad y la muerte.

No obstante, la inclusión de los fragmentos en las letras del tango es invertida (teniendo en cuenta que existen trabajos con dicho recurso estilístico) , es decir, en vez de insertar enunciados provenientes de obras literarias en los tangos son ahora las letras de éstos las que se insertan en la literatura aunque, dicho sea de paso, en una proporción mínima; si acaso unas cuantas palabras que a primera vista resulta complicado identificar como parte de una estrofa o un título de alguna canción popular argentina.

Ahora bien, retomando el estilo barroco en el género de esta obra el cronista Lemebel es “el Otro”, que atraviesa la modernidad y sobrevive para, con su estilo neobarroco, ir tras -como escribiera Calabrese- [...] la búsqueda de formas –y su valorización- en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad (Calabrese, 1987).

En *Loco Afán. Crónicas del sidario*, es posible rescataren su forma neobarroca, rasgos de una modernidad emergente de un abismo de crisis, muy diferente de aquella de los pensamientos sobre el progreso, para situarse como foco de una “historia otra” ubicada en este fin de siglo y de milenio, caracterizado por su visión apocalíptica. El neobarroco, forma parte de la “máquina de lectura latinoamericana” como la llama Luis Diego Fernández en su artículo *La transgresión latinoamericana*; una máquina que:

Transgredía la economía de la austeridad, el ascetismo y la funcionalidad burguesa. El elogio del derroche, el exceso y el despilfarro de las palabras no era sino una estética que cruzaba e intentaba herir de muerte una escritura conservadora –populista– que respondía de modo implícito a una lógica que dejaba de lado lo lúdico y el placer: el gasto improductivo(Fernández, 1996).

En esta herida de muerte asestada a la escritura conservadora por medio de palabras que devienen en fiestas del desborde también hallamos al travesti, la loca como recurso para dar un golpe más, una crítica a la estética representativa. Al respecto Fernández (1996) escribe: “En el neobarroco, la feminidad es hibridez, androginia y “degeneración”. Lo “femenino” es, también, una crítica a la estética mimética, realista y la destrucción del origen. El travesti es símbolo del artificio, la

extravagancia y las características del hedonismo latinoamericano antes mencionadas” (Fernández, 1996).

El neobarroco lemebeliano bordado de lentejuela, punta de lanza emergente de un sistema patriarcal, muestra con su desequilibrio y revolución en el aspecto político, la ley transgredida y expone la inestabilidad de una América Latina, la vulnerabilidad de los cuerpos humanos, para proponer a los lectores una reflexión ¿de qué lado de la seda nos situamos?, ¿optamos por cerrar la puerta del glamoroso salón de las locas, o comprendemos que a todos nos pertenece alguna lentejuela?

En conclusión, sólo resta agregar que después de lo dicho, es evidente que la emergencia estético-literaria de los grupos *queer*, saliendo agresivamente de su clóset de represión ancestral, propone su empoderamiento y la asunción del derecho a la voz de quienes antes fueran silenciados, y ahora se instauran como provocativamente visibles. En la simbolización escritural “apocalíptica” producida por la nueva enfermedad se lee uno de los gestos estéticos más originales de la postmodernidad en los noventa: ese mundo agónico, distópico, progresivamente patologizado.

Con lo analizado, hemos tratado de exponer la revulsiva diferencia de estos textos con el canon establecido hasta entonces en Latinoamérica: aportan uno de los rasgos típicos de la narrativa de los noventa, transformándose en piezas clave para la estética literaria finisecular.

Bibliografía

- Bellatín, M. (2009). *Salón de belleza*. México: Tusquets Editores.
- Calabrese, O. (1987). *La era Neobarroca*. Obtenido de <http://es.scribd.com/doc/39444879/Calabrese-Omar-La-Era-Neobarroca>
- Chiampi, I. (1996). *La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno*. Obtenido de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/32275/1/articulo14.pdf>
- Fernández, L. D. (1996). La transgresión latinoamericana. *Revista Ñ Clarín.com*.
- Guerra Cunningham, L. (junio de 2000). Ciudad neoliberal y los devenires de la homosexualidad en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel. *Signos literarios y lingüísticos II*(1), 99-119.
- Jeftanovic, A. (2000). Pedro Lamebel: el cronista de los márgenes. *Revista Lucero*.
- Kawabata, Y. (1961). *La casa de las bellas durmientes*. (P. Giralt, Trad.) Barcelona, España: Ediciones Orbi.
- Lamebel, P. (1996). Loco afán. Crónicas del sidario. *Fragmento de un texto leído en el encuentro Félix Guattan con alumnos de la Universidad de Arcis, el 22 de mayo de 1991*.
- Lojo, M. (marzo de 2010). Mi escritura como un género bastardo. *La Nación*.
- Ludmer, J. (2010). La ciudad en la isla urbana. En *América Latina. Una especulación* (págs. 127-156). Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Palaversich, D. (2005). Prólogo. En *Obra reunida. Mario Bellatín* (pág. 7). México: Alfaguara.
- Salas, F. (1989). Las yeguas del Apocalipsis (versión electrónica). *Revista Marginalia*(204), 26-29.
- Salazar, J. (2006). *La ciudad como texto. La crónica urbana de Carlos Monsiváis*.
- Viteri, M. A., Serrano, J. F., & Vidal, S. (enero de 2011). ¿Cómo se piensa lo queer en América Latina? *Íconos. Revista de ciencias sociales*(39), 47-60.
- Wilhelm, R. (1965). *I Ching. El libro de las mutaciones*. Buenos Aires, Argentina: Hermes.

**"Cuánto sufren las mujeres hermosas y qué fácilmente se pierden". Análisis
de las voces narrativas de *Señorita México* de Enrique Serna**

Jorge A. Muñoz Figueroa

Enrique Serna publicó en 1987 su primera novela: *El ocaso de la primera dama*, en la actualidad inconseguible y que años más tarde circuló con un título distinto: *Señorita México* (1993), pero con la anécdota y el tratamiento originales. En esta historia coexisten dos discursos: uno donde la protagonista, Selene Sepúlveda, nos cuenta cronológicamente su vida feliz y cómo alcanzó el éxito al convertirse en Señorita México, así como las situaciones que experimentó después del certamen y que para ella explican, de manera más o menos satisfactoria, su estado actual y el distanciamiento voluntario de los reflectores de la fama; el otro, emanado de un enunciador externo, en tercera persona, nos informa del presente al pasado de las situaciones que llevaron a Selene a ganar el concurso de manera truculenta, así como la ignorancia, la frivolidad y hasta la perversión que se presentaron siempre en su vida. En el primer caso, la protagonista genera un relato autobiográfico carente de objetividad y que dista mucho de los acontecimientos en los cuales se vio involucrada desde niña; en el segundo, el narrador, más objetivo y muy poco condescendiente con Selene, practica una biografía cruda e incluso cruel, dada la dosis de sarcasmo con el que califica y refiere las acciones, la conducta y las costumbres de la otrora reina de la belleza. No hay, por supuesto, desperdicio en leer dos veces la historia de Selene: ambas enunciaciones son diferentes, pero complementarias.

El presente ensayo pretende analizar cómo el cruzamiento de los discursos provoca humor involuntario, por parte de Selene, e ironía por parte del narrador externo, lo cual produce la gran paradoja de la novela: Selene, ganadora del certamen, es la gran perdedora de la historia. Además, empleando algunas nociones básicas sobre la biografía y la autobiografía, intento hilar un poco más fino con respecto a los narradores, sus efectos y alcances para proponer una

lectura con más detalle sobre la apuesta estética e ideológica de Enrique Serna en *Señorita México*.

La belleza, mala compañera

La frase que titula este trabajo es parte del diálogo (aunque en realidad es un monólogo) que establece la narradora/protagonista del cuento "La zarpa", de José Emilio Pacheco, con su confesor, el cual nunca responde, sólo escucha; Zenobia, personaje principal caracterizado por su fealdad física y espiritual, relata los momentos más desagradables de su existencia, misma que ha sido más miserable aún por "la culpa" de su bella y talentosa amiga Rosalba. La madre de Zenobia, para consolar a su envidiosa hija por el abismo que la separa de su amiga, le explica "cuánto sufren las mujeres hermosas y qué fácilmente se pierden", augurándole con esto una vida de sufrimiento y degradación. Si bien el nefasto presagio no se cumple a plenitud (la tragedia de Rosalba es no tener hijos, según aclara la narradora), ni padece toda su vida, quedan destacados un par de lugares comunes asociados a las mujeres bonitas: la perdición y el sufrimiento. Por supuesto, no podemos omitir otra creencia bastante frecuente: la escasa inteligencia de las bellas.

En el marco de la rica producción literaria de la década de 1991-2000, la cual nos convoca en esta muestra de ensayos, existen dos novelas que han atrapado mi atención por retomar con una vuelta de tuerca el tema de la belleza femenina y las "consecuencias" que ésta puede conllevar: *La reina*, de María Luisa Puga (1995), y *Señorita México*. Para llevar a cabo este texto me he decantado por la segunda, aunque retomo brevemente la primera para establecer algunas coincidencias muy sugerentes: ambas protagonistas son hermosas y de origen humilde; cuando su hermosura se vuelve tema recurrente y objeto del deseo para los demás, la expectativa social (que incluso adquiere matices de acoso), va condicionando sus acciones, sus decisiones y las "orilla" a perderse de cierta forma, las priva silenciosa pero inevitablemente de su "yo" y de la posibilidad de explorarlo, de construirlo. Más aún: esa anulación de los personajes femeninos inhibe el uso de una voz propia o los discursos resultan ser frívolos y vacíos,

infértiles. Lo anterior lo observamos en cómo María Luisa Puga le niega a Ana Cecilia, "la reina", la posibilidad de narrar su autobiografía y de descubrirse; a pesar de que contar la vida de la chica es el asunto central en *La reina*, es otra voz, masculina para más señas, quien narra la biografía de Ana Cecilia. Puga, quien en muchos de sus relatos anteriores otorga una formidable autonomía a sus protagonistas para que se encuentren con ellas mismas y lo expresen a través de su discurso, oral o escrito, en esta ocasión incapacita discursivamente a su heroína y lleva a sus lectores a reflexionar la biografía de su personaje principal desde un punto de vista masculinizado. En el caso de Selene Sepúlveda, *Señorita México* 1966, nos concentraremos a continuación.

Dos narradores, una historia

Señorita México consta de quince capítulos o apartados: los nones son enunciados en constantes analepsis (que empiezan con la muerte de la protagonista y terminan con su nacimiento) por el ya mencionado narrador en tercera persona y los pares corren a cargo de Selene gracias a una larga entrevista que será la causante de la depresión que la lleva a suicidarse; los acontecimientos referidos por la chica presentan un orden cronológico, comienza en su infancia y alcanza su presente como personaje, incluso aventura sus deseos para un futuro que nunca llegará. Por supuesto, esta elección narrativa conlleva una focalización interna fija y una considerable subjetividad por parte de la enunciativa.

¿Cuál es, a grandes rasgos, el resultado de la estructura narrativa? Mientras Selene se afana por mostrar su vida como edificante, llena de aciertos y con algunos momentos difíciles, el narrador principal se encarga de llenar las omisiones que ella ha realizado, de desmentirla en casi todos los pasajes que ambos relatan y la evidencia como una mujer ambiciosa, que se propuso escalar socialmente y que sólo consiguió degradarse más con cada intento. Así, el narrador en tercera persona, que solemos considerar objetivo, desmiente a la narradora, quien mediante un último esfuerzo, el esbozo de relato autobiográfico

que pretende en la entrevista, intenta mostrarse como un ejemplo de rectitud y moral, mas no prospera y queda en un acto reivindicatorio fallido.

Como mínimo marco para emprender mis reflexiones, valga decir que el enunciador en tercera persona es superior, en varios sentidos, al enunciador en primera, en este caso Selene. He empleado las denominaciones de uso común para distinguir a los narradores, sin embargo deseo recordar, como mera acotación, que Gérard Genette puntualiza que siempre se narra en primera persona; todas las narraciones se enuncian desde un "yo" y lo relevante es de qué persona va a hablar: si habla del mismo "yo", si le habla a un "tú" o si habla de una tercera persona (él, ella), singular o plural (Genette, 1989, pp. 298-299). Este pequeño reparo narratológico no resulta gratuito: es precisamente esa distancia la que otorga una perspectiva diferente y genera una desproporción entre el enunciador externo y Selene, lo cual deriva en una superioridad que no sólo se da en el nivel narrativo, sino en el flujo y la calidad de la información transmitida, así como en las posibilidades de la focalización.

Existe, entonces, una diferencia sustancial de conocimiento, y esto conlleva una clara superioridad intelectual, pero además constatamos una superioridad en el aspecto moral, pues las descripciones y las observaciones que realiza el narrador a propósito de la vida de Selene están orientadas para ridiculizar al personaje principal (y a casi todos los demás, incluso) que está en notable desventaja. No existe otra voz narrativa que juzgue al enunciador en tercera persona y casi de manera automática nos plegamos a su perspectiva, lo cual peligrosamente nos pone a su lado, creando una supuesta superioridad tanto del narrador como de los lectores. Esto funciona no sólo para sancionar y marcar una distancia entre Selene y el narrador (entre Selene y los lectores), sino para generar la desproporción que detona la risa, desproporción que echa mano de la ironía e incluso de la burla.

Narrador en tercera persona o de cómo evidenciar a los demás

Para caracterizar a este narrador externo (o extra/heterodiegético para ser más puntuales), repasemos algunos fragmentos de su discurso. Aquí el comienzo de la novela:

...así terminó el tiempo de Selene. Después de la somnolencia y el vértigo quedó envuelta en una oscuridad espesa, vacía de contornos y formas. Poco antes del apagón, cuando arañaba los puntos suspensivos de la muerte, alucinó que una boca inmensa llenaba la recámara de vaho y recordó que de niña echaba el aliento en las ventanas para ver el mundo de otro modo. Sólo que entonces podía recuperar la transparencia pasando el dedo por el vidrio, y ahora, por más que agitó los brazos, no logró borrar la malla húmeda que deformaba el paisaje (Serna, 2005, p. 9).

Con una buena dosis de solemnidad en su tono inicial, acorde a las circunstancias, las primeras palabras del enunciador nos auguran un drama terrible. Y así es: la vida de Selene resulta desafortunada desde su nacimiento e incluso desde antes (no es hija de su padre, Sebastián Sepúlveda, sino del hermano de éste: Casimiro). Sin embargo, unas cuantas páginas más adelante nos percatarnos de que el narrador registra varias consideraciones y añade algunos detalles sobre la protagonista que provocan un cambio en la percepción de los lectores:

Cuando Iris volviera de su gira tendría por lo menos una semana de muerta. La encontraría tiesa, hinchada sobre la cama donde habían atemperado su soledad en los últimos años. El hedor sería insoportable no sólo por el gas concentrado, sino por la descomposición del cuerpo que en otro tiempo había enriquecido el patrimonio erótico nacional [...] Sabía que Iris le guardaría luto. Durante un año saldría en bikini negro a la pista del Faraón. Y el animador del show, en el tono solemne de las grandes ocasiones, improvisaría un discurso conmovedor, con el chapuzón de los hielos y el golpeteo de los vasos en la barra como fondo de sus palabras: "Selene no ha muerto, vive en el corazón del público que noche a noche le brindó su aplauso...". Y ese público noble, que noche a noche le gritaba mamacita, pelos, enséñame a King Kong, guardaría un minuto de silencio en memoria suya, un minuto de cuarenta segundos que terminaría con un eructo liberador (Serna, 2005, pp. 12-13).

La tensión que provocan los primeros párrafos, por el tono serio y propio de un suicidio, se relaja considerablemente con el ambiente descrito y el presunto luto que le guardará un público respetuoso a una de sus bailarinas consentidas, a quien dedicaban todo tipo de comentarios subidos de tono. Dicho ambiente no cuadra con la imagen que, de entrada, nos formamos de una reina de la belleza. El narrador emplea con frecuencia este tipo de acotaciones a lo largo de su relato, mismas que revelan una disonancia considerable entre el drama de la vida y muerte de la protagonista, y la opinión que el enunciador tiene de su heroína, de los personajes que la rodean, de los entornos donde ha vivido y donde ha muerto. Aquí es donde la ironía y el sarcasmo encuentran su lugar.

Para marcar distancia con su protagonista, y para establecer el carácter y las actitudes de Selene, el narrador emplea diversos adjetivos y frases para caracterizarla en repetidas ocasiones. En orden cronológico, si bien la primera ocasión que la protagonista se aparta de las buenas costumbres y la moral es para tener relaciones sexuales con Arturo (su primo) mientras su fiesta de XV años continúa en la vecindad, es más adelante cuando el narrador comienza a acuñar dichos calificativos y a designar a Selene con ellos. Tomemos como ejemplo de arranque el pasaje donde decide abandonar a Baltasar (su primer marido) en el cine para huir de una vida mediocre y llena de privaciones: "Huir de Baltasar significaba también huir de una cárcel moral, tirar los galones de buena conducta, emputecerse a los ojos de los demás"(Serna, 2005, p. 152). A partir de ese momento, huye de su identidad y miente para no ser juzgada, como lo hace con un taxista (a quien le cuenta que fue víctima de cuatro asaltantes) que no sólo la transporta en su escape, sino que le proporciona su primer pago: "Al despertar encontró sobre la mesita de noche los doscientos pesos que nadie le había robado y supo que ninguna dicha podía compararse a la de recibir dinero malhabido"(Serna, 2005, p. 153).

Desde ese punto, Selene se las ingenia para subsistir sin demasiadas complicaciones, empleando lo que será, según el narrador, una de sus dotes naturales, como lo hizo con Adalberto Villanueva, tesorero del sindicato de

transportistas: "Fichera intuitiva, Selene le obsequió una cautivadora sonrisa de muñeca tímida"(Serna, 2005, p. 155). Así, la protagonista ha comenzado a "emputecearse", a "recibir dinero malhabido" gracias a ser una "fichera intuitiva". Sin duda, las palabras empleadas por el narrador externo nos ponen en guardia ante la moral relajada de Selene y, como ya lo indiqué, nos invitan a sancionar las conductas de la protagonista desde un palco elevado, sitio privilegiado desde el cual nos reímos de las torpezas e imprudencias de la ingenua y cursi chica, pero ¿somos mejores que ella, estamos en un nivel superior, como el narrador? Junto al enunciador recorreremos los oscuros pasajes de su vida y constatamos las perversiones a las que se ha enfrentado y en las que ha participado. Pero ella no somos nosotros, no soy yo, y aquí conviene citar a Carlos Reis a propósito de

[...] un trazo distintivo que separa la biografía de la autobiografía: en aquella la relación entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado (o, si se prefiere, entre biógrafo y biografiado, narrador y protagonista) es de irrecusable alteridad. Otro trazo distintivo: el sujeto de la enunciación se coloca en una situación de radical exterioridad con relación al protagonista, pudiendo esa exterioridad ser asumida por un narrador heterodiegético, investigador distanciados y extraño al universo del biografiado, como por un narrador homodiegético, testigo directo de otra existencia (Reis & Lopes, 1995, p. 31).

203

Es claro que el narrador no participa en la historia de Selene y posee información que ningún personaje podría tener; como todo lo sabe, también lo puede sancionar, condenar. O puede reírse, burlarse de los personajes que resultan inferiores por sus vicios, sus corruptelas, sus caídas. Al reírnos de la ignorancia, de la cursilería y de la nula educación de Selene estamos un nivel arriba. O eso creemos, esa ilusión nos crea el narrador extra/heterodiegético que nos participa de su información narrativa y nos vuelve cómplices de su visión de mundo.

Continuemos revisando los pasajes relatados y señalados por el enunciador externo, sobre todo algunos fragmentos de las diversas etapas del concurso de belleza Señorita México, certamen turbio y arreglado para que ella ganara gracias al apoyo de su poderoso amante y padrino, el líder vitalicio del sindicato de transportistas, Ultiminio Santa Cruz.

Si bien el subtítulo de este apartado indica que nos dedicaremos al narrador externo, dada la estructura de la novela es necesaria, y hasta obligada, la revisión del cruce de los dos discursos ya mencionados al inicio de este trabajo. Así, leamos lo que expresa Selene sobre la competencia en la larga entrevista que le concede al reportero de la revista *Farándula*:

Mire, yo quisiera aprovechar esta oportunidad para dar un mensaje a las jovencitas que alguna vez han sentido deseos de ser la Señorita México. Chicas, si sus padres se oponen a que participen, hagan un esfuerzo y convénzalos de que las dejen porque todo lo que se dice del concurso es falso, el ambiente es de lo más sano, de lo más positivo, y es mentira que les inyecten silicones o que haya que acostarse con los jueces para ganar. Se los digo yo que tuve la suerte de ser elegida pero cualquiera les podría demostrar que lo que digo es cierto (Serna, 2005, p. 65).

A esta visión idealizada de los concursos de belleza se opone la cruda y “objetiva” versión del narrador externo:

Sentada en una incómoda banca de madera, comparaba sus piernas con las de sus oponentes: hubiera querido amputárselas para vencer por *default*. Pero más que el grosor de sus muslos le preocupaba la importancia de sus padrinos. La señorita Nuevo León era hija de un comerciante multimillonario y el padre de Miss Tabasco, poderoso cacique y jerarca del PRI, quitaba y ponía gobernadores en su estado. En buena lid no podían derrotarla, porque eran provincianamente feas (“graciosas” fue el más cálido elogio que les dedicó la prensa) pero si el título estaba en subasta, tenían dinero de sobra para mejorar cualquier oferta (Serna, 2005, p. 126).

Para completar esta visión del ambiente y de las personas encargadas de las participantes, incluso después del certamen, el narrador nos informa de las actividades de la organizadora del concurso, Marilú Dorantes:

La versátil Marilú, que también fungía de madrota, le telefoneaba cada viernes para indicarle dónde y con quién tendría una cita. Sus clientes eran funcionarios de gobierno, ganaderos en viaje de reventón a la capital, niños bien despidiéndose de la virginidad o de la soltería. Muchos la solicitaban sólo como acompañante, para lucirse con ella en una fiesta, y más de un anciano llegó a pedirle matrimonio (Serna, 2005, p. 53).

El concurso sólo sirve para que Selene se convierta en objeto del deseo en público, pues antes ya lo era en círculos más pequeños y privados; además, incrementa el enojo, la vergüenza y el rechazo que su familia ya sentía por ella. Como ocurre con muchos pasajes de la novela, resulta interesante confrontar las dos versiones del mismo acontecimiento. Primero, Selene:

Le dije que Águeda trabajaba en Bacardí ¿verdad? Ps ella fue la que me trajo la convocatoria porque su compañía era una de las que patrocinaban el Señorita México. Yo no quería entrarle, se lo juro, porque aparte de ser bien penosa no me sentía que fuera tan atractiva como para ganar. Pero entre mi hermana y unas amigas me convencieron. Mi mamá no quería que participara; decía que éstos eran concursos de puras güilas y que nomás las querían para luego llevárselas a los políticos, pero le sacaron el consentimiento diciéndole que iba yo a salir en televisión. Eso la ilusionó muchísimo. Lo malo fue que el mero día de la final hubo un apagón en Tacubaya y la pobre se lo perdió casi todo. En aquel entonces no era fácil que una muchacha decente concursara... Gracias a que conté con el apoyo de mi familia pude salir adelante y le aseguro que me hicieron un gran bien dejándome concursar porque me ayudaron a realizarme y orita no me puedo imaginar la vida sin lo que me pasó en mil novecientos sesenta y seis, un año que para mí fue increíble, lo máximo (Serna, 2005, p. 45).

205

Toca el turno del narrador objetivo, el que se encarga de desmentir a su protagonista en todo momento:

[...] el encono con que doña Catalina odiaba a la menor de sus hijas se había endurecido con los años, hasta convertirse en la obsesión de su vejez. Para ella Selene había muerto en vida cuando abandonó a Baltasar. Todo lo que había hecho desde entonces —el triunfo en el certamen de belleza, su carrera en el cine, el matrimonio con Rodolfo— no eran sino etapas de una continua degradación (Serna, 2005, p. 57).

Aunque sólo tuviéramos el discurso de Selene dudaríamos de él; si nos atuviéramos a una sola fuente de información diegética, las contradicciones e ideas proporcionadas por la chica nos pondrían en alerta de inmediato, pues resulta una narradora poco confiable. Ahora bien, ¿cómo podemos rastrear

marcas en ambos discursos donde Selene construye su propia ficción? ¿Dónde encontramos el origen, o la necesidad, de ficcionalizar su vida? En mayor o menor medida, todos lo hacemos cuando echamos mano de los recuerdos. Pero el caso de Selene va más allá: desde su infancia invoca a personajes que la auxilian y los idealiza para no sentirse sola, como ocurría con su tío Casimiro (quien es su padre, en realidad). Si a este ejercicio sumamos la continua evasión que realiza desde su adolescencia para escapar de los problemas de su hogar, y la que posteriormente acostumbra cuando está casada con el mediocre Baltasar (donde las películas de Angélica María y Mauricio Garcés son un respiro de su mundo ordinario), entendemos esta huida constante.

Para completar la tragedia (y entroncar con las más añejas tradiciones literarias que persisten en el imaginario colectivo, por lo menos del mundo occidental), recordemos otro lugar común: una mujer hermosa nacida en una familia pobre, desde las historias más antiguas, merece un mejor destino. Aún más: si contamos con ejemplos literarios de personajes que “enloquecieron” con las lecturas que aceptaban como reales, no debería extrañarnos que Selene se evada mediante la ficción que contribuyó a su educación sentimental, la que recibió de la pantalla cinematográfica o televisiva:

Algo que Selene se preguntaba con frecuencia era dónde podía encontrar un ambiente como el de las películas: en qué planeta vivía tanta gente graciosa y bonita. Si alguna vez, disfrazada y con pasaporte falso, lograba entrar a ese paraíso (no pedía mucho: sólo conocer un *penthouse* como los de Mauricio Garcés) la sacarían por la puerta de servicio al descubrir con quién estaba casada (Serna, 2005, p. 150).

Estamos frente a un personaje que decide inventarse otra vida, una que resulta virtuosa y ejemplar; sin embargo, las evidencias de su biografía verídica la delatan a cada momento. A pesar de que haya imitado lo mejor posible los gestos y el aplomo de Angélica María, su historia no tendrá un final feliz como siempre ocurría con su "ídola" (como Selene la denomina) del cine y de la televisión. De manera simultánea a los desenmascaramientos que efectúa a lo largo de la novela, el narrador extra/heterodiegético confecciona la biografía sentimental de Selene,

relato atravesado por infinidad de lugares comunes y que resulta, no sé si para nuestra sorpresa (o escarmiento), buena parte de la educación que compartimos los lectores de la novela, partícipes de una sociedad educada con el cine de oro mexicano, con exitosas telenovelas que repiten hasta el agotamiento la anécdota de la cenicienta. La biografía de Selene, en resumen, es parte de nuestra biografía como sociedad.

Narradora en primera persona o de cómo falsificar una autobiografía

Hemos citado algunos fragmentos y frases de Selene Sepúlveda para contrastarlas con el discurso del narrador; para continuar con el análisis propuesto se traerán a estas líneas más expresiones de Selene. De antemano, el resultado será desfavorable para la protagonista, tanto así que muchas de sus intervenciones, además de ingenuas, generan risa por el humor involuntario que despliegan, por la ignorancia que las caracteriza o por la nula autoridad moral que poseen, como lo veremos en los siguientes párrafos. En suma, como narradora autodiegética, según la terminología de Gérard Genette, es muy poco confiable y sus reflexiones como personaje nos remiten al estereotipo de la mujer bonita y tonta: "[...] a ella lo que más le gustaba del mundo era Nueva York, porque no había indios, sólo negros. España era bonita pero chica y en las playas el agua estaba demasiado fría. Odiaba a los franceses porque un recepcionista maricón la trató mal en París"(Serna, 2005, p. 76). De tal suerte que en un momento de la larga entrevista, sin muchas ideas ni muchas lecturas, pero sobre todo con poca inteligencia, carga contra las feministas porque no valoran los concursos de belleza y revela la fuente del descontento de las protestantes:

Sí, ya sé que las feministas protestan contra los concursos de belleza ¿y sabe por qué? Por feas, nada más que por feas. No se dan cuenta de que a nuestras mujeres del campo esos certámenes les pueden servir para superarse, para que ya no tengan tantos hijos y cuiden más de su aspecto. Le aseguro que si nuestros campesinos encontraran en sus jacales una mujer, no elegante, pero correctamente vestida y maquillada, ya no se emborracharían tanto y darían más para el gasto. Pero ahí las tiene, rebozudas, mugrosas, llenas de piojos. ¿Cómo quieren que sus maridos se

motiven para engrandecer a México? Y todavía se quejan y salen a la calle con pancartas que dicen que en los concursos nos tratan como objetos y yo les respondo oquey, somos objetos, pero ¡qué objetos! Alhajas de veinticuatro kilates que los hombres se pelean por tener. Nosotras no tenemos la culpa de sus complejos, de que se hayan traumatado de chicas o yo no sé... (Serna, 2005, p. 46).

En efecto, resulta hilarante leer los pensamientos de la chica que representó a México en Miss Universo (con resultados muy pobres, por cierto). Sin embargo, me quiero enfocar en un aspecto que me atrae y que por su recurrencia en la novela considero que merece atención: los esfuerzos de Selene encaminados a relatar su autobiografía, o para ser más exacto, para ficcionalizar su autobiografía.

Como ya hemos visto, desde niña gustó de idealizar personajes; en su adolescencia y parte de su juventud, alimentó su cultura general y su visión de mundo mediante el cine y la televisión. Si a lo anterior agregamos una triste realidad y el deseo de escalar socialmente, pues ella consideraba que su belleza legitimaba ese ascenso, tenemos las condiciones necesarias para que un personaje con endeble juicios morales decida lanzarse en pos de un sueño y, no obstante, emplee los recursos más bajos para conseguirlo.

Pese a los constantes fracasos y a las innumerables adversidades que padeció durante su vida, la protagonista recibe una inesperada oportunidad para restablecer el contacto con el público: la visita de un reportero de una revista importante. Además, quizá nadie podrá desmentirla, pues si su familia ha “desaparecido”, si muchos de los conocidos que resultaban nocivos para su entorno ya no están presentes, y si sus amistades actuales son escasas (además de que creen las historias que ella les cuenta), Selene encuentra, sin buscarlas, las condiciones para dejar constancia de su vida, de “su propia versión”. Así, se embarca en el relato autobiográfico que representa la entrevista que le hace la revista *Farándula*. Será el instrumento preciso para dejar en el público una imagen positiva y ejemplar.

Mas no sabe qué principio elegir: “Supongo que usted quiere que empecemos desde el principio ¿verdad? ¿Le hablo de cuando era niña? O si quiere comienzo más adelante, con lo del concurso y esas cosas que le pueden

interesar más al público, ¿no cree? Yo me sé expresar, pero no crea que soy tan parlanchina”(Serna, 2005, p. 19). Tras experimentar ciertas dudas, que supera muy pronto y sin contratiempos, Selene Sepúlveda emprende una narración que puede causarnos desconfianza como lectores, y hasta nos hace dudar de la verosimilitud del personaje creado por Enrique Serna: si va a ficcionalizar casi toda su vida, ¿cómo puede ser tan rápida y ágil sobre la marcha, cómo puede ser verosímil y fluido el relato? Basta con rastrear en la novela las diversas ocasiones en que la protagonista ya había mentido sobre su vida, una costumbre que Selene tiene muy bien montada para sus oyentes, tal como lo hizo cuando su público fue la Señorita Costa Rica durante el concurso Miss Universo: “Selene inventaba historias de amores imposibles para no escandalizar a su amiga contándole sus amores reales”(Serna, 2005, p. 110).

Para que la sedujeran a ella misma, la chica se imaginaba personaje activo de sus ficcionalizaciones, como cuando Rodolfo, su segundo esposo, un guarura que se convierte en asaltante y secuestrador ante la falta de oportunidades laborales, teme ser capturado en cualquier momento por sus delitos. Con tal incertidumbre, ella lo idealiza en su imaginación (ignora todas las maniobras de su marido) y se solidariza con su causa y, de nuevo, provoca el humor involuntario con sus determinaciones: “Si Rodolfo tenía problemas con la justicia, si ya no era un matón con placa, sino un gallardo bandido, ella sería su cómplice y su aliada, su abnegada soldadera [...] Cada vez que oía la sirena de una patrulla se lanzaba en brazos de Rodolfo y lo amaba como si a la mañana siguiente fueran a llevárselo preso”(Serna, 2005, p. 83). Sin demasiado esfuerzo vemos cruzada la ficcionalización de Selene por diversos elementos extraídos de otras narrativas, ya sea de telenovelas o de películas mexicanas.

Pese a su hábito, Selene no es una narradora consumada y comete errores, además de que las fuentes de su inspiración son del conocimiento público; en el caso de los primeros, deja sueltas algunas puntas de su madeja narrativa, detalles que motivan nuestra duda y, claro, nuestra risa: “¿En qué me quedé?... ¿En que mi familia me ayudó? Pero si nunca me tiraron un lazo. Ah, no, perdón, sí, claro que sí me ayudaron, Águeda se portó lindísima conmigo, es que

luego me hago bolas con mi propia vida, ¿sabe? y aparte se me olvidan detalles por mi mala memoria”(Serna, 2005, p. 121); con respecto a sus fuentes, sus inconsistencias son peores y, en efecto, provocan más humor involuntario, como en el pasaje de su debut en el centro nocturno donde trabaja al momento de ser entrevistada, el Faraón:

Pero apenas escuché la orquesta haga de cuenta que los pies solitos se me movían y ya no vi ni las caras del público porque estaba como en trance. Fue una experiencia padrísima, en serio, superincreíble. Antes de que mi número comenzara, el dueño del Faraón se tronaba los dedos detrás de la barra, pero cuando vio el éxito de que tuve, de puro gusto se tomó una botella de coñac y no le cuento la borrachera que se puso... ¿En qué película dice? ¿De Juan Orol? ...No, no la he visto. Bueno, es de lo más normal que en la realidad nos pasen cosas de película ¿no? (Serna, 2005, pp. 138-139).

La frontera entre la ficción y la realidad, a veces, parece muy frágil, aunque en el caso de Selene ella transita de una a otra sin reparar en que alguno de sus interlocutores pueda detectar sus plagios. La mujer que nunca tuvo gracia para bailar, resultó una “rumbera ciclónica” en su relato con injertos filmicos.

Luego de revisar citas y de exponer algunas reflexiones, cabe preguntarse si Selene Sepúlveda miente por placer, si miente para engañar al potencial público lector, comenzando por el reportero que se aburre y dormita con sus historias o que se ríe de los lugares comunes y de la ingenuidad y cursilería de la Señorita México del año 66. Nos decantamos por el un engaño, en pocas palabras. No obstante, también es una oportunidad de vida para ella; no para recordarla, sino para inventarla. Cito a Wolfgang Iser a propósito de este aspecto:

De ahí que nos planteemos qué es lo que en realidad implica estar simultáneamente dentro y fuera de uno mismo. Si el disfraz nos permite salirnos de los límites de lo que somos, ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos. Por tanto, estar ‘al lado de uno mismo’ viene a ser la condición mínima necesaria para crear nuestro propio ser y el mismo mundo en el que nos hallamos (Iser, 1997, p. 54).

Lamentablemente el contenido de la entrevista no es lo que ella hubiera querido ser, sino lo que el público (los otros) siempre deseó que ella fuera. El proyecto autobiográfico no es auténtico, no nace de un impulso de Selene, sino que aparece como una oferta inesperada y decide aprovecharla, sin vacilar y con el aplomo que ha ganado al imaginar y contar historias ficticias:

Ya es hora de que el público conozca a la verdadera Selene Sepúlveda para terminar con los rumores que hay sobre mí, bueno, que hubo en esa época, porque a últimas fechas ya me han dejado tranquila, Me inventaron que yo era amante de un tenista, de un líder sindical, del director de la Lotería, bueno, con decirle que hasta de Chabelo, el cómico(Serna, 2005, p. 113).

Y como no es auténtico el intento, no persigue ningún encuentro con ella misma, por eso (y por muchas cosas más) no simpatiza con las feministas. No logra un estado de independencia ni "escapa" de los lugares cerrados en busca de lo exterior, pero sobre todo en busca de sí, pues le teme al espacio abierto y siempre ha sido dependiente, educada en una cultura patriarcal que restringe las conciencias y las libertades femeninas: "Por eso, en el trayecto de la casa al consultorio, había conversado animadamente con el taxista, y antes, aguardando que pasara un carro vacío, no sintió la tensión y la asfixia que siempre la oprimían cuando lidiaba con el mundo exterior"(Serna, 2005, p. 16-17).

211

La protagonista no busca nada de eso, la atemoriza la soledad y de ahí se desprende su endeble estado de tranquilidad y equilibrio mental, apenas estabilizado por Iris, su compañera y con quien encuentra algo de sororidad, ésa que le negó su madre y que se truncó con su hermana Águeda. Por eso la única salida a la calle que disfruta es la que hace para sus consultas médicas, porque el galeno le reitera en cada oportunidad que tiene una "salud de hierro" (y ella lo considera "un piropo dirigido al interior de su cuerpo"). Como pasa siempre con ella, antepone lo físico a lo mental y espiritual.

Aunque Selene sea la fuente narrativa de su autobiografía, su pasado y las evidencias de su presente nulifican la posibilidad de reivindicarse ante el público. No consigue, ni por asomo, lo que José María Pozuelo considera esencial en la autobiografía:

En esta retórica [de la confesión] se incluye el fenómeno de la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esa presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen. La autobiografía dialoga siempre con un tú en la medida en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia. En toda biografía hay un principio de autojustificación ante los demás (Pozuelo, 2006, p. 60).

No hace falta demasiado esfuerzo para notar lo que le falta a la autobiografía relatada por Selene: la verdad. Quizá podría ser verosímil y no verdadera, pero sus inconsistencias, errores y contradicciones (además de las pruebas visibles y tangibles), imposibilitan a la antigua reina de la belleza mexicana para dar su propia versión. En su negación, en un principio enfurece con todo lo que "falseó" el reportero, pero es derrotada por su imagen y por un residuo de autocrítica que todavía posee:

Al fin y al cabo, el reportero se había ajustado a los hechos: era estúpido enfadarse con él porque no la hubiera mostrado bella y triunfante si había comprobado que vivía en un cuchitril y de su hermosura, pisoteada por los años de abulia, sólo quedaban algunos vestigios. Como si no bastara con las fotos de *Farándula*, el espejo retrovisor reflejaba su papada colgante, confirmándole que la revista, quizá por primera vez, había dicho la verdad a sus lectores (Serna, 2005, pp. 15-16).

212

Selene termina desconsolada, abatida y convencida de terminar con su existencia, con una vida que siempre quiso disfrutar al máximo, pero que, como gran paradoja, parece que nunca le perteneció.

Breves conclusiones

Enrique Serna nos entrega en *Señorita México* una tragedia de la cual nos carcajamos, aparentemente sin remordimientos, sin identificación alguna con la protagonista mediocre, oportunista y torpe que fue la reina de la belleza mexicana en el año de 1966, a veces sin reparar en que podemos encontrar un lugar como parte del entorno que descubrió, encumbró y desechó a Selene. La literatura,

como lo señaló Ítalo Calvino en *Seis propuesta para el próximo milenio*, puede servirnos para evitar la visión directa y pesada de la realidad, nos funciona para acercarnos sin quedar petrificados al utilizar un visión indirecta (como lo hace Perseo con la medusa); sin embargo, no podemos salir indiferentes de este relato que, para nuestra desgracia, nos deja diversas lecciones a pesar de haber leído a la menor provocación. Los elementos señalados y comentados en estas páginas buscaron mostrar cómo se degrada el personaje y cómo se refleja en sus acciones y en su discurso, siempre contrapuesto al del narrador externo, estrategia narrativa que al inicio provoca risa por lo chusco o absurdo, pero que al final detonan una risa amarga y una reflexión profunda.

Bibliografía

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.

Iser, W. (1997). La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. En A. Garrido Domínguez, *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, España: Arco/Libros.

Pozuelo, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, España: Crítica.

Reis, C., & Lopes, A. C. (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca, España: Colegio de España.

Serna, E. (2005). *Señorita México*. México: Planeta.

La luna siempre será un amor difícil: Una propuesta paranoica (lúdica y estética) de semiosis literaria.

Araceli Rodríguez López

Memoria compartida

"La memoria está cubierta por capas de imágenes en añicos" dice Ítalo Calvino. Él mismo se cuestionaba en 1984, mientras escribía sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, qué sucede con la capacidad imaginativa del hombre ante la avalancha de imágenes que los medios de comunicación masiva le imponen o le sugieren, y se preguntaba cómo deberíamos entender la relatividad del imaginario personal respecto al social o, más aún, frente al mediático. Hoy podemos decir que esta incapacidad de crear imágenes plenamente mentales, en ausencia, se presenta en muchos otros espacios además del personal: este uso de materiales de otros lo vemos en quienes proponen una película, una canción, un poema... en particular, aquí nos resulta interesante observar lo que sucede con las historias que nos cuentan o que nos contamos: nuestra memoria narrativa también está tapizada por fragmentos de historias, fragmentos que pueden ser personajes, espacios, nombres, acontecimientos, acciones, instantes, que nos llegan por muy diversos medios que los han vuelto comunes y reconocibles.

215

La pregunta que acompaña a la preocupación de Calvino es si estas imágenes son significativas y memorables o si, por el contrario, son una muestra más de la atrofia imaginativa del hombre. Y a partir de dicha pregunta nos interesa observar los relatos que tenemos cercanos.

La imaginación individual es, para Ítalo Calvino, el poder de evocar imágenes en ausencia y destaca que son diversos los elementos que concurren a formar la parte visual de la imaginación literaria: la observación directa del mundo real, la transfiguración fantasmal y onírica, el mundo figurativo transmitido por la cultura en sus diversos niveles, y un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible, de importancia decisiva tanto para la

visualización como para la verbalización del pensamiento (Calvino, 1989, p. 109-110).

Calvino narra, durante el capítulo dedicado a la visibilidad, cómo su imaginación se desarrolló en la infancia, mientras, aún antes de leer, recorría con la mirada las tiras cómicas y ese recorrer se refiere a mirar durante un buen tiempo dibujos o cuadros mientras los transforma internamente, pero podemos ampliar el sentido y aplicarlo a la literatura y al fantasear dentro de una imagen literaria, se trata de detenernos a mirar la imagen de cerca y durante un tiempo que nos permita descubrirla, aislarla, cambiarla, relacionarla, contaminarla, en fin, hacerla nuestra.

La presencia constante de otros textos en buena parte de la producción literaria de los autores de los últimos años, vamos a pensar en los doce que van de este siglo y tal vez más de treinta del pasado, ha sido de tal intensidad que ha llamado la atención de la crítica. La repetición de textos ha sido considerada por alguno como plagio, con todos los consecuentes problemas éticos y jurídicos que esto implica, por otros reconfiguración y revisión crítica del sentido primero. Por supuesto la repetición ha sido vista principalmente desde su propuesta intertextual o palimpséstica.

La narrativa de Luis Humberto Crosthwaite, autor tijuaneño nacido en el 62, es excelente representante de este rasgo preciso. Desde sus primeros libros: *Marcela y el rey, al fin juntos* publicada en 1988, *Mujeres con traje de baño caminan solas por las playas de su llanto*, 1990, *El gran pretender*, 1990 y *No quiero escribir no quiero*, 1993, es notable la relevancia que el mundo y sus objetos tienen para él y ésta se observa en la constante presencia de imágenes identificables como parte de otros sistemas de significación. Ejemplo del grado al que llega esta relación es “Tijuana”, texto publicado en *No quiero escribir, no quiero*, en el cual Luis Humberto Crosthwaite literalmente da cuenta de que en sus textos nos entrega presencias tangibles y abstractas al mismo tiempo, afirma que Tijuana es un cuerpo formado de recuerdos, y nos da a entender que en sus textos se presentan entidades compuestas de opuestos que no significan un conflicto en ningún sentido: “Al fin y al cabo, lo demuestra la Historia, no son

edificios ni monumentos los ingredientes esenciales de una ciudad [...] Son los recuerdos, ese material abstracto, a diferencia de las construcciones, los que permanecen para siempre y no se incendian” (Crosthwaite, 1993, p. 19).

La ciudad, Tijuana, está formada no tanto de edificios, plazas comerciales sino de recuerdos, pero asentados en presencias, en las tardeadas del *Nicte Ha*, en los chamois y saladitos que vendían en la *Botica Sher*, en las nieves de la *Quality Mexicana*: un material abstracto que forma el cuerpo-alma de la ciudad, la figura concepto.

La producción literaria de Luis Humberto Crosthwaite ha sido identificada con la llamada “literatura del Norte” y ha llamado la atención mayoritariamente en relación con la temática referida a la frontera. Sus libros “más” comentados han sido aquellos en los que se habla de Tijuana, aquellos en los que se puede observar un tipo de problematización de la relación México-Estados Unidos, aquellos habitados por personajes inmigrantes, periodistas en peligro, figuras excéntricas surgidas de ese espacio híbrido que es la frontera. De su propuesta estética la crítica ha comentado diversos aspectos: la referencialidad se asienta en descripciones de la naturaleza del lugar (la playa, el mar, el desierto), la composición como población de ese mismo espacio (las colonias, las calles, negocios y monumentos, la gente), y sus diversas funciones como frontera; además se observa un cruce entre cultura hegemónica y popular (dada a través de la intertextualidad) que se ha explicado como búsqueda de “descanonización”. Se ha destacado también el aspecto lúdico (paródico e irónico) de su narrativa y un ambiente que permea toda la cuentística de Crosthwaite: la fiesta, la irreverencia, el juego, que renueva, desmitifica y critica.

Dice Pilar Bellver (2008), sobre la escritura de Crosthwaite:

En *No quiero escribir no quiero* se manifiesta de forma contundente el deseo de Crosthwaite de rescribir Tijuana desde dentro. En estos cuentos ya se aprecian las características más celebradas de la literatura del autor: el humor, la parodia, el uso poético del lenguaje coloquial, los juegos tipográficos, la alusión al lenguaje de los medios masivos, etc. Pero, por otro lado, también hay elementos que hacen más difícil su adscripción a un modelo que resalte exclusivamente su carácter híbrido o posmoderno. La

ausencia total de “spanglish”, el apego a temas y a figuras locales y, sobre todo, la presencia de un tono nostálgico e intimista que envuelve incluso sus cuentos más irreverentes y que llena de recuerdos e historia la bulliciosa realidad de la ciudad hacen difícil encajar esta obra en aquellos moldes que se centran exclusivamente en el carácter híbrido o migratorio de las producciones culturales de la frontera (Bellver Sáez, 2008).

Asimismo ente los críticos se advierte un enorme interés por señalar y “develar” los “ecos” que puede identificarse en sus diversos textos, esto es, referencias a obras o personajes que se presentan en los textos de Crosthwaite: por ejemplo, en *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por la playa de su llanto* (Crosthwaite, 1990), se ha señalado la referencia directa a la película *El graduado* y a Mrs. Robinson. En “Las siete muertes del bienamado John”, obviamente está John Lennon, en *Idos de la mente* (Crosthwaite, 2001), se identifican múltiples referencias, como ejemplos, el título y el subtítulo: la canción de Cornelio Reyna y Ramón Ayala del mismo nombre y la alusión al texto de García Márquez (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*), o aquella que viene con el nombre del grupo en la historia: Jorge Ibarguengoitia y su novela *Los relámpagos de agosto*, que a su vez remite a una creencia popular del bajío según la cual los relámpagos en el mes de agosto se suscitan en lugares fuera de lo normal y por lo tanto se dice que “anda como los relámpagos de agosto” aquel que no tiene idea de lo que quiere hacer. En *Idos de la mente*, también se identifican las presencias de Lennon y McCartney en similitud de Ramón y Cornelio, de Elvis Presley, Pedro Infante y muchos de los títulos de partes de la novela o frases de los textos mismos son canciones conocidas, poemas o frases hechas.

218

Se trata de presencias que bien pueden leerse como chistes o como relecturas de todo un sistema cultural de significación sobre diversos aspectos, lo popular, los medios de comunicación, la literatura, obviamente, por hablar de la forma, pero hablando de los temas, también puede verse como relectura de la violencia, del machismo, de la relación E.U.- México, y muchas más.

En *La luna siempre será un amor difícil*, novela publicada en 1994, también se presentan múltiples imágenes superpuestas que fueron “donadas” “consciente

o inconscientemente” (dice el mismo Crosthwaite) por otros textos y de ellas nos corresponde realizar una lectura lúdica, mirar a través de reflejos fragmentados esas alusiones, palimpsestos, intertextualidades y referencias que parecen hablarle al lector y que se presentan, proponemos, para que un lector competente, incluso con conocimientos de “teoría literaria”, pueda desarrollar un sentido, al “ver” en la obra “pistas” o guiños para ser interpretados o seguidos.

Antes de internarnos en algunos de los viajes que propone la novela de Crosthwaite, expondremos la propuesta de lectura paranoica que los sustenta y mediante la cual nos miraremos a nosotros mismos como participantes en el texto durante el tercer apartado de este ensayo.

El procedimiento paranoico de la metaliteratura

La propuesta de lectura paranoica parte de los planteamientos de Wolfgang Iser (Iser, 1987) y puede verse en sí misma como una forma de interpretación del texto literario que resulta interesante en textos específicos: aquellos en los que la referencia se convierte en un procedimiento de creación –como acontecer ficcional- y de razonamiento –sobre el objeto de esa referencia y sobre la idea o ideas que atrae.

La interpretación que se propone coincide de manera absoluta con una idea de la literatura como estructura de significación múltiple pues no pretende reducir el signo literario a un sentido específico ni mucho menos a una referencia directa o real. No se trata de registrar o indagar en elementos individuales, sino de elaborar sentidos más amplios a partir de los diversos particulares que se irán constituyendo durante recorridos de diversa índole. El registro de estos recorridos paranoicos que el lector realiza conforman básicamente el análisis de un texto. El correlato que une esos reconocimientos o viajes individuales es el presupuesto teórico (que en todos los casos es metadiscursivo, ya sea de la ficción, de la literatura, del lenguaje o del signo en otros sistemas de significación).

Esta es una manera de ver al texto literario como texto que cita y es citado, y a la literatura como la glosa de ese lenguaje que está representado. Esto es, se presenta a la literatura ficcional como metatexto de otro lenguaje. El referente es

entonces el lenguaje, como sistema de signos, que está siendo explicado, manipulado, reconfigurado. Visto desde esta perspectiva, el referente de muchos de los textos actuales es el texto literario y por ello el metatexto es una metaficción. Se trata de la propuesta de una lectura “abismada” que se multiplica al infinito, pero aplicada a textos que proponen un mundo reconocible.

De entrada, cuando leemos literatura nunca estamos leyendo literalmente aquellas palabras que están presentes ante nosotros. Leer literatura no es descifrar los signos mostrados, es siempre traspasarlos, ver a través de ellos o ver en ellos otra cosa. Cuando tenemos delante un texto literario siempre hablamos de lenguaje representado, desde otro punto de vista: enunciación enunciada, y en un altísimo porcentaje como ya señalamos, de metalenguaje.

Esta es una característica que une a aquellos escritores que podríamos conjuntar como “novísimos” y de los cuales forma parte Luis Humberto Crosthwaite. Las referencias de la literatura de los novísimos encuentran su correlato “fuera” del texto, en lo real o en las imágenes de lo real que nos llenan, con una primera y clara intención de evidenciar que lo externo es también parte de una construcción humana: que las cosas, los lugares y las personas a las que refieren los diferentes nombres están ahí, pero también está lo que se sabe de ellos, lo que se dice de ellos y aún se puede conocer y experimentar sobre el borde de esta realidad. Este “descubrimiento” sólo se hace evidente cuando se “regresa” al texto, este regreso es indispensable, pues quien no lo realiza se quedará con una interpretación del mundo (ya sea real o ficcional cuando el referente es otra obra artística) y ya no está leyendo literatura. Este proceso de lectura remite al lector a uno o varios viajes o recorridos además del que ya representa la lectura del texto en sí, son viajes extra e intertextuales en los que el lector sigue una pista que lo lleva a otras narraciones u otras imágenes. Cuando se vuelve al texto, con el conocimiento y lo dicho por otros acerca del “objeto”, el texto produce un efecto estético completamente diferente al que se obtiene si se considera que la ficción es totalmente independiente de la realidad: se puede observar, presenciar, el entrecruzamiento de la ficción con aquello que se considera real y se puede ver el momento en que se está construyendo y llenando

de significado la palabra. Esto es, se obtiene una experiencia con la absoluta conciencia de su artificialidad: el acto de la creación, el acto de nombrar: la palabra en todas sus dimensiones (histórica, referencial, expresiva, significativa, estética, metafórica, etcétera).

Esta experiencia es la que se pretende describir como la experiencia estética de estos textos.

En el momento en que el lector se encuentra con los elementos “conocidos” —con los elementos cercanos a él y que provienen de otros “lugares”: la historiografía, otras escrituras o lecturas, su experiencia personal, su enciclopedia, diría Umberto Eco— cambia su relación con el objeto estético: la recepción del lector se enfrenta a dos estatutos diferentes que pretende igualar por el solo hecho de que se presentan en un texto ficcional, pero el texto mismo en su virtualidad se lo impide pues lo remite a lo extratextual para completar el sentido de las diferentes presencias identificadas con un nombre preciso.

Si consideramos la literatura como un metalenguaje desde una perspectiva estética en relación plena con el conocimiento que nos puede proporcionar, estamos hablando de un sistema de signos —conformado para Roland Barthes(Barthes, 1990), de una E(Expresión) en R(Relación) con el C(Contentido)- articulado con otros sistemas, al menos uno en el plano de la denotación y otro en el de la connotación, por ello su plano de la expresión corresponde a su vez con un sistema de signos (al ser literatura, su Expresión está constituida por la lengua cotidiana de la cual la literatura es representación) y, al ser metalenguaje, también el plano del contenido, en algún nivel, estará constituido por un sistema significativo: el de la literatura misma. Esto es una obviedad que a veces se olvida.

Es el caso de todos los metalenguajes: un metalenguaje es un sistema cuyo plano del contenido está constituido por un sistema de significación; o también, es una semiótica que trata de una semiótica (Barthes, 1990, p. 102).

Son al menos tres sistemas de significación puestos en relación: el significado literal de la lengua escrita es parte del significante del lenguaje literario que se vuelve lenguaje-objeto de un texto metaliterario; por lo tanto, el significado

de ese texto literario que se está leyendo implica tanto las convenciones literarias en todos sus niveles como la referencia al mundo.

Así, el texto literario es lenguaje representado, lenguaje puesto en escena que por lo mismo abandona su significado literal, pues ya no está en representación de lo que en ese nivel —el literal— se le asocia, si vemos un asesinato en escena, no estamos viendo a un asesino real, sino su representación y así, en los textos de Crosthwaite, no vemos a dos cantantes de música nortea, no vemos una ciudad, Tijuana, ni su realidad, el narcotráfico, la violencia, sus casas, sus calles, sino su representación, el significado literal se vuelve parte ese símbolo-palabra que es puesto en relación con un nuevo significado y con un nuevo referente que a su vez es “analizado” como parte del sistema literario.

La ficción y la narración se convierten en el espacio en donde el lenguaje adquiere sentido para el hombre; en este caso específico, mediante múltiples “viajes” que tiene como objetivo que el lector observe y tome conciencia de su propia relación con el referente y con la palabra que lo nombra. Estos son los viajes paranoicos de los novísimos: aquellos que impulsan a tratar —porque *de facto* es imposible hacerlo— de identificar y desmitificar la narración original, el sentido de dicha narración; y ésta su “enseñanza”: siempre estás ante la palabra original y esta, al mismo tiempo, siempre será calco. Cada palabra está siendo reconstruida mediante la ficción que se despliega ante los ojos del lector. A partir de esa “moraleja”, la ficción se puede ver como un mito sobre el origen: el de la creación y el de la explicación de un mundo que no existía, pero que era posible.

El proceso metarreferencial, entonces, consiste en establecer una presencia detonante, aquella que provoca viajar hacia esos otros textos: Borges, Macedonio Fernández, Marguerite Yourcenar, Ricardo Piglia —por mencionar algunos nombres que sirvan de referencia— ya lo han hecho con otros medios y con otros fines. En los textos de Crosthwaite no sólo es la presencia o la mención de “particulares” con referente *real*, “particulares” conocidos, la que remite al lector a la pesquisa: como en muchos casos se trata de un lector “intelectual” que busca ya de entrada entender las imbricaciones intertextuales y en otros casos un lector competente que es sensible a los juegos que presenta el texto, el viaje o recorrido

es casi inminente: lo que llama la atención cuando se van encontrando, uno tras otro los nombres reconocibles es el sesgo irónico y lúdico que tienen tales menciones, parecen ser parte de algo “más grande”, de un sentido general que los hará coherentes.

Desde el punto de vista de una lectura paranoica, una vez observados estos elementos y detectados los referentes reales, se requiere que el lector empiece a reflexionar y recordar para encontrar y recorrer una serie de “entornos” e “historias” en las que están involucradas, y que se presentan distorsionadas y a medias: textos “robados” línea por línea, palabra por palabra, a otros autores; nombres que son reusados; narraciones que en otro momento contaron (y siguen contando) la misma historia que el *texto huella/memoria* está contando o que dicen lo mismo que él está diciendo, pero con pequeñas variaciones; pequeñas variaciones que se vuelven las coordenadas para los siguientes movimientos. Tarde o temprano se vuelve al texto, y se relee: con cada palabra, la serie —tan larga o corta como se haya querido— de significados que se fueron agregando. Las variaciones que se habían leído antes en el texto se releen como parte del entrecruzamiento de significados que es cada palabra. El lector se ve a sí mismo nombrando y creando una palabra, un mundo, de la misma manera que lo hace la ficción que está leyendo. El efecto estético, como ya mencionamos es el del descubrimiento del instante de la creación y la comprensión en el instante de la nominación.

Hay que seguir la línea de significación que nos lleva a postular a la crítica y al análisis literario como una lectura paranoica; el lector propone una sobreinterpretación, con un sentido peyorativo sólo para aquellos que no la realizan en forma lúdica. Como todo quehacer irónico, el de Crosthwaite no está fuera de lo que está ironizando. Se observa el efecto “bumerang” de la ironía (Castillo García, 2004, p. 232), en el que vemos un cierto grado de solidaridad con el blanco de la burla; lo que se busca en los textos que estudiamos es que el lector y el autor jueguen al detective o historiador que va en busca del gran secreto o sentido de la literatura.

Esta lectura paranoica nos llevará también a la conformación de la figura del escritor como conformador de una explicación, con la reflexión sobre la pertenencia y la unidad del texto literario.

En los textos de varios escritores anteriores a Crosthwaite (Borges y Piglia, en una línea y Puig en otra, por mencionar algunos) encontramos claramente la posición de que todo teórico es un lector paranoico, que toda lectura teórica es paranoica y, en ese sentido, la construcción de la obra de muchos autores de metaficciones es una ironía. El teórico va tras una sospecha válida, de hecho todo lector, al querer interpretar o dar un sentido al texto, parte de una sospecha o de una expectativa, como la llama Iser.

Los novísimos y entre ellos Crosthwaite ironizan la estructura de esta búsqueda mediante su propia estructuración: vemos a un autor y a un lector que juegan a policías y ladrones, criminales y detectives, antropólogos e historiadores. Él autor o narrador pone las huellas que inducen al lector a la resolución de la tensión entre los diversos segmentos y va guiando la posición de su punto de vista; lo importante para la resolución de la estructura de tema-fondo (Iser, 1987) es que el lector pueda crear también la distancia entre el lector que lee (el lector implícito) y el que se observa leyendo. Así podrá acecharse en la búsqueda del “gran secreto” o “gran sentido” que no lo lleva a nada.

224

En este tipo de textos no basta decir que el secreto es que no hay secreto porque eso ya se ha dicho en muchas ocasiones, sino que es necesario decirlo por medio de un texto de ficción. Hay que convertir este saber en experiencia, en comunicación como menciona Iser. Y se trata de la experiencia que sólo se obtienen por medio de la ficción cuando se ha encontrado el punto en el que nosotros mismos somos los observados. La infructuosa búsqueda finalmente sí lleva al lector al gran secreto que siempre ha estado ahí, lo regresa al texto literario, lo regresa a la historia que se ha estado contando y en la cual ha participado. Lo hace intervenir en un intrincado juego de interpretación para que se cuestione sobre los múltiples conocimientos y sistemas de sentido en los que está involucrado el texto y sobre el acto de la lectura que ha venido realizando

mediante el cual ha intentado elaborar una explicación del texto y del mundo al que, en una evidente apariencia, se refiere.

En estos textos la revisión que debe realizar el lector de su propia noción del mundo y de la relación que éste guarda con la ficción se desarrolla en el nivel teórico; por tanto la estructura de tema y horizonte de estos textos está conformada por las diversas teorizaciones que el lector debe identificar como el *mundo* que se halla en el texto. Esto es, que no se trata de un mundo que el texto esté creando, sino de un mundo que es parte de la situación que comparten lector y texto. Lo que el texto y el lector están creando está dado a partir de sus posibilidades de comunicación en esa situación. El lector y el texto reconfiguran la realidad y la experiencia a partir de la situación de existencia y no existencia, de posibilidad e imposibilidad, de imitación y creación de la ficción.

La luna siempre será un amor difícil: la imagen en el espejo a través de recorridos paranoicos

La luna siempre será un amor difícil (Crosthwaite, 1994) nos invita desde un inicio a leer todo aquello que no está dado literalmente, todo aquello que está implícito en las palabras, en la historia de las palabras, no sólo la etimológica. Desde el inicio es, ciertamente, una lectura al menos doble: es la historia de Florinda, “otrora” llamada Xóchitl y de Balboa, el Conquistador, y es también el relato del fin de una historia del amor entre una pareja cualquiera. Es lo cotidiano y lo extraordinario transcurriendo a la par. También encontramos el presente y el pasado totalmente imbricados: personajes que nos remiten a la época de las grandes conquistas y hazañas y a un presente absolutamente reconocible, enteramente nuestro y cotidiano.

Los primeros indicios para esta lectura doble nos llegan por algunos elementos paratextuales: un corto relato de Laurie Anderson, que a manera de epígrafe aparece en la páginadorsal de la portada, en él Hansel y Gretel viven en Berlín, ella es mesera en un bar y él obtuvo un papel en una película de Fassbinder, ambos se lamentan de haberse quedado en la leyenda y hablan de la Historia, ese ángel arrojado por los aires de espalda al futuro por una tormenta

“llamada Progreso”(Crosthwaite, 1994, p. 6). Esta primera señal, de una relectura de la historia, (con minúscula y con mayúscula también) conocida, se acentúa cuando apenas dos hojas adelante, pasando la dedicatoria, encontramos una especie de frontispicio, así la historia de Florinda y Balboa da inicio con una página enmarcada a la usanza antigua, con ángeles y musas, volutas y abstractas formas que recuerdan dragones y ramas que rodean una larga frase de presentación, que reza: “Aquí comienza la historia del esforzado e virtuoso Conquistador Balboa y su bienamada esposa Florinda, otrora llamada Xóchitl, quienes recorrieron la Nueva España del Mar Océano y saliéronsedella hasta el temible Imperio Nortense en busca de los tan apreciados e conocidos dólares”(Crosthwaite, 1994, p. 9). Esta misma estructura se repite al final de la novela, antes del epílogo, sólo que en ese momento indica que “Aquí termina la historia...” en lugar de comenzar.

Muchos detalles nos traen reminiscencias de las crónicas de conquista, como libros y como escritos, y de las historias de los soldados que descubrieron los territorios de la Nueva España. Como nombre, el conquistador Balboa abre una conexión inmediata con Vasco Núñez de Balboa, quien fue el primer europeo en ver el Océano Pacífico, el Mar del Sur, sólo que el Balboa de Crosthwaite mira hacia el norte, y cuando se decide por su profesión, al salir de la escuela preparatoria, en el siglo dieciséis, no supo que “la conquista de la Nueva España ya se había consumado y lo que se necesitaban eran burócratas, gente que ordenara los documentos históricos, los archivara por letra y los resumiera”(Crosthwaite, 1994, p. 107) y que las batallas que libraría no lo llenarían de honor y triunfo.

La desordenada sobreposición de rasgos de dos realidades identificables como opuestas es en un primer momento un rasgo divertido y lúdico, pero su constante presencia los vuelve ordinarios conforme avanza la lectura, así llega un momento en que la incoherencia nos hace mirar lo que se mezcla y nos hace tratar de comprenderlo, más allá del chiste inicial.

De entrada la novela nos lleva a reconocer, al menos, esos dos tipos de signos que se están superponiendo, pero nunca los organiza como códigos

congruentes por sí mismos, sino que, por el contrario, se conservan como elementos que aparecen sueltos y desajustados y esto impide o nos dificulta verlos correr paralelos y por tanto es muy difícil encontrar que uno ayude a la relectura del otro, no podemos observar una relectura de la conquista de la nueva España, por supuesto, ni veremos la crónica de las vicisitudes de los nuevos aventureros que se van de mojados a los Estados Unidos construirse como Historia. Al no construirse como dos líneas separadas que se van tocando, cruzando y afectando nos quedamos con una mezcla dispersa, que hace absolutamente obvia la construcción, el artificio, la presencia del autor, y entonces se puede comenzar a ver como una relación metafórica indisoluble: Balboa estudia la prepa en el siglo XVI, de eso no hay duda, el tiempo es, por tanto, otra cosa, no hay ningún indicador de dos tiempos diferentes: hay un hoy que es el tiempo de los acontecimientos de Balboa y Florinda, no más. Y en ese tiempo ocurren cosas que en otra circunstancia nos pueden parecer diversas como la unión de dos espacios: una esquina de la calle de Dolores, comida china y expendios de paraguas, y los “mercados y canales de la gran México Tenochtitlan” (Crosthwaite, 1994, p. 13).

La sobreimposición de dos figuras, de dos constructos, de dos imágenes se da en muchos ámbitos en la novela: espacios, tiempos, personajes, lenguaje, aún para los personajes se funden las voces y las acciones por ejemplo, cuando Balboa y Florinda deciden conocerse a profundidad y se interrogan con la vista:

“Sus ojos preguntaban: ¿cómo eras en la infancia mi blanco mi prieta cómo vives ahora te gusta el cine la fruta el olor del mar del bosque caminar sin botas sin huaraches por las mañanas frescas de Madrid Tenochtitlan?” (Crosthwaite, 1994, p. 137).

La novela está dividida en cuatro partes más un epílogo y al inicio de cada uno de estos apartados aparece un epígrafe. El primero, de Leonard Cohen, después uno de Neil Young y uno de Peter Gabriel, para cerrar con uno de Vicente Quirarte (proveniente de *El cuaderno de Aníbal Egea*). El epílogo contiene también un epígrafe que nos da a conocer que el nombre de la novela es de alguien más: Javier Araiza. Por ello el título mismo de la novela se convierte en

otra de esas presencias repetidas: “La luna siempre será un amor difícil”, según lo señala el mismo autor, es parte de un texto que cita:

la luna siempre será un amor difícil
un hechizo
un retrato antiguo
que de pronto toca la mano (Crosthwaite, 1994, p. 171).

¿Este Javier Araiza será algún poeta perdido, el cantante de narcocorridos, el dramaturgo neoleonense cuyo nombre se escribe con X? ¿Importa siquiera quién es? La presencia del nombre de autor es evidentemente un reconocimiento de que es la palabra de alguien más, no la propia, pero al mismo tiempo pone en evidencia que ese alguien es tan real como Florinda o el tío Decoroso o el propio Luis Humberto Crosthwaite.

El uso de todos los epígrafes es exacto: cada uno sintetiza un pensamiento general del capítulo, pero si se conocen las canciones, mientras leemos vamos teniendo casi un fondo musical, excepto en el cuarto capítulo titulado “La luna siempre será un amor difícil”: en éste nos deja sin música de fondo, pero con la compañía de otros: Wu Ti, emperador chino de la dinastía Liang entre los siglos V y VI.

Aparentemente fuera del texto, en la página de legales, el autor presenta una nota que acompaña la lectura, aun cuando no se le note, dice Crosthwaite:

“Somos asunto de muchísimas personas”;
de ahí la necesidad de mencionar
a algunas que donaron frases a este libro,
consciente o inconscientemente:
Santa Juana de Asbaje,
Los Beatles, San Álvaro de Campos,
San Julio Cortázar, Roberto Cantoral,
sanee Cummings,

Donovan, Elma Garza T. de Swain,
San Vicente Huidobro, Agustín Lara,
Alfonso López Camacho
San Vicente López Velarde (mártir),
Silvia Molina, Fernando Nieto Cadena, Felipe Plingo,
Francisco de Quevedo, Bernardino de Sahagún,
Jaques Soustelle, Regina Swain,
Juan Villoro y un emperador chino,
poeta, que murió hace muchos siglos(Crosthwaite, 1994, p. 6).

El lector “ideal” de Crosthwaite tiene una característica esencial: debe participar de los placeres que la novela le propone: ya sea porque los ha venido disfrutando desde antes, en su vida diaria o bien porque es lo suficientemente sensible como para percibirlos y dejarse ir en el ritmo de la poesía de Pessoa, del folk y psicodelia de Donovan, de las reminiscencias del español antiguo, del inglés, de las telenovelas y del silencio que rodea a las pobres palabras de un cualquiera. En el texto nos vamos relejendo a nosotros mismos, encontramos múltiples figuras de lo cotidiano y de lo poético.

En notas a pie de página, en el texto sin mayor señalamiento, ya sean una, o tres o diez palabras, nos traen recuerdos, imágenes que nos hacen detenernos aunque sea en un espacio virtual de nuestra imaginación para recorrerlas, para mirarlas de cerca y durante un tiempo que nos permita descubrirlas, aislarlas, cambiarlas, relacionarlas, contaminarlas, en fin, hacerlas nuestras. Apenas hemos esbozado algunos de los recorridos que nos propone *La luna siempre será un amor difícil*, pero al menos podríamos observar que el reflejo que nos presenta no tiene nada que ver con el de una atrofia mediática, sino que son visiones para reconocer simplemente y después ponernos a hablar de ellas dejándolas de lado, sino que tendremos que tenerlas enfrente durante un largo rato, volver a cada palabra una y otra vez porque cada una tiene una larga historia, y todos la vamos encontrando en el camino.

Bibliografía

- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona, España: Paidós.
- Bellver Sáez, P. (2008). *Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera*.
- Calvino, Í. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Castillo García, M. E. (2004). *El sesgo irónico de la memoria en La mujer que quiso ser Dios de Luis Arturo Ramos y Las nubes de Juan José Saer*. México: UAM-IZTAPALAPA.
- Crosthwaite, L. H. (1990). *Mujeres con traje de baño caminan solas por las playas de su llanto*. México: UPN.
- Crosthwaite, L. H. (1993). *No quiero escribir no quiero*. Toluca: Centro Toluqueño de Escritores.
- Crosthwaite, L. H. (1994). *La luna siempre será un amor difícil*. México: Ediciones Corunda.
- Crosthwaite, L. H. (2001). *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz.
- Iser, W. (1987). *El actor de leer*. Madrid: Taurus.
- Perniola, M. (2008). *La estética del siglo veinte* (segunda ed.). (F. Campillo, Trad.) Madrid, España: Antonio Machado Libros.

Novela colombiana en los años noventa: una re-escritura de la novela de la violencia

Samanda Espitia

La década de los noventa ha significado para la novela colombiana la reiteración de la temática de la violencia presente hace más de medio siglo, pero que ahora integra su carácter de ubicuidad, como muestra de un país que se vive en y desde la violencia; y cuya percepción del mundo se hace a partir de ella. Ejercida ahora por nuevos agentes (guerrilleros, paramilitares, sicarios o narcotraficantes) la barbarie pasa a formar parte de la propia estructura narrativa y deja atrás la mera intención testimonial, el inventario de muertos o la queja frente a la injusticia, para dar paso a la inserción de los hechos como escenario de una nueva diégesis y como origen de nuevas conductas. Instalada en horizontes urbanos, la novela da cuenta de ese salvajismo que inevitablemente forma parte de la esencia misma del sentimiento de nación; así como la violencia se asienta en la vida cotidiana de los habitantes, también nuestros protagonistas viven en el mismo umbral. Sin pretensión alguna de juzgar al violento como personificación del mal o convertirlo en héroe, la narrativa de la década, heredera de una tradición temática de la violencia, comienza a mostrar nuevos matices en la construcción de historias a partir de los hechos que han marcado al país, es el caso de producciones como *Sangre ajena* (1999) de Arturo Alape, *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco.

El periodo conocido como el de la novela de la violencia en Colombia, se refiere a la producción narrativa de finales de los cuarenta y los cincuenta, que tras haber dejado los rasgos costumbristas nacidos en el siglo anterior, centra su atención en las primeras luchas surgidas entre diferentes grupos de campesinos que seguían líneas partidistas contrarias. Fueron novelas principalmente de carácter testimonial que querían transmitir algo del “estado de guerra”⁶³ que se

⁶³ La violencia partidista ejercida en principio por los conservadores contra los liberales en su intención de permanecer en el poder e impedir el ingreso de nuevas líneas, surgió entre los campesinos de los departamentos del centro del país y llegó a extenderse a todo el territorio

vivía en provincia al hombre de la ciudad. Si bien en principio, se trata de textos de poco valor estético, con el paso de los años y a mayor distancia de los hechos, algunos autores empiezan a tejer obras más estructuradas. En esta época se encuentran novelas como *El día del odio* (1951) de José Osorio Lizarazo, *El gran Burundú-Burundá* (1952) de Jorge Zalamea Borda y *Siervo sin tierra* (1954) de Eduardo Caballero Calderón. Cabe recordar que los hechos que antecieron al magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán (político líder del pueblo), como el hecho mismo, fueron material de trabajo literario en estas décadas y aún en tiempos recientes han sido retomados desde diferentes perspectivas, con notas incluso de nueva novela histórica.⁶⁴

Para las dos décadas siguientes la consolidación de la guerrilla provocaría un cambio en los ámbitos y modalidades de la violencia; y empezaría a forjarse una serie de características de un nuevo discurso sobre la violencia en el que además se incluyen nuevos actores, y otro tratamiento tanto del tema como de los personajes. Estamos frente a una tradición de violencia de la que no puede abstenerse la producción novelística del país. Se trata de un imaginario que marca profundamente la vida nacional; a través de la palabra se configuran ordenamientos sociales, se trazan señales identitarias en torno a la exclusión y se definen fronteras (Rueda, 2012).

232

Por otra parte, la novela de este periodo continua haciendo acopio del entorno citadino, aunque bien es cierto que el fenómeno de la violencia en el país ha tenido sus orígenes en diversas regiones y se ha extendido exponencialmente tanto en ellas como hacia las ciudades, es en éstas donde la narrativa de la década centra su atención para configurar ese universo violento. La ciudad emerge ya no como la urbe gris que a manera de escenario solo aparece de trasfondo en la diégesis, sino como partícipe de los hechos que corren la existencia misma de los personajes. “[...] ya no se trata de hablar de esa anodina

nacional durante esa década. El acuerdo conocido como Frente Nacional en 1957 que aseguraba una alternancia bipartidista pretendió acabar con este flagelo; sin embargo más adelante se haría evidente la manera en que sirvió más bien como detonante y para que el ejercicio de la violencia tomara otros tintes.

⁶⁴ Sobre el tema, además de la novela de Osorio Lizarazo citada, valen la revisión los trabajos de Arturo Alape y más recientemente de Miguel Torres.

materia gris de la vida citadina tan poco auténtica, [...] sino de dibujar sin compasión alguna el macabro espectáculo de la violencia que se ha apoderado de las principales ciudades de Colombia”(Fajardo Valenzuela, 2011, p. 194).

Frente a las dudas de la producción literaria en la Colombia de los años noventa, muchos han dado por señalar que se trata de una literatura de transición, aun así puede notarse en un gran número de novelas de la década que se trata de una re-escritura de la violencia que se desprende del viejo estilo de narrar para dar fe a una línea política o movimiento ideológico, para retomar a los ejecutores de la violencia como protagonistas narradores de una realidad que los absorbe y a la que pertenecen desde que nacen, y en la que la muerte violenta no es ninguna novedad.

Esta caracterización de la novelística de la década, hace necesaria la revisión de otros parámetros que se han ido consolidando hasta cambiar la perspectiva de un fenómeno social, que no funge ya solamente como motivo de una literatura nacional, sino que en su representación simbólica, es también testigo de la madurez de un género y de su inscripción en tendencias literarias más contemporáneas permeadas por el interés globalizante de la industria cultural. Se trata de una novela que cumple un papel social diferente al de la denuncia, pues además de aludir a una realidad histórica que le sirve de marco, da cuenta de un sistema social, de las repercusiones del fenómeno de la violencia en los individuos, e invita incluso, a asumir una actitud de reflexión(Forero Quintero, 2012, pp. 13-30).

Nacidos en la década del sesenta se encuentran varios escritores que han formado parte de esta transición, algunos de los nombres que figuran entre la producción narrativa son Santiago Gamboa, Enrique Serrano, Mario Mendoza, Efraín Medina, Guillermo Cardona, Mauricio Vargas y Jorge Franco. Gran parte de su obra ha enfocado la atención en la temática de la violencia y la ciudad, y ha dado lugar a lo que varios críticos han llamado novela del sicariato o sicaresca; aunque cabe anotar, que hay muestras también de nueva novela histórica y relatos de provincia.

El caso de Arturo Alape (Cali, 1938), es el de un periodista, historiador y narrador caracterizado por hacer una de las reseñas más exactas de la vida guerrillera en el país. Su prosa es invadida de manera recurrente por el tema de la violencia y abarca un periodo de más de treinta años, con lo que comparte la producción que da cuenta de la barbarie entre conservadores y liberales, la crónica de la insurgencia, las hazañas del sicario en el mundo del narcotráfico y la biografía de personajes emblemáticos de la vida nacional.

Es también un reportero de la ciudad, no la urbe gris, sobria y aristócrata del mundo intelectual, sino la ciudad caótica, rodeada de miseria y opresora de tantos sueños juveniles de miles de desplazados de la provincia. “Arturo Alape conoce a fondo la realidad de la pobreza, la violencia, la delincuencia y la ley de la muerte. Por eso su obra es sincera, estremecida por la maravilla de los buenos narradores”(Ayala Poveda, 2002, p. 403). En *Sangre ajena* su prosa transita hacia otra perspectiva, la rudeza de las imágenes, la cotidianidad de los hechos violentos y la posibilidad de redención para el protagonista, que para el lector transmuta en un camino de esperanza, la hacen formar parte de este ejercicio de re-escritura.

Del lado opuesto, como narrador de la desesperanza, se encuentra Fernando Vallejo (Medellín, 1942), crítico acérrimo de la política, la religión y la burguesía en su país. Su irreverencia ha precedido a la fama de su obra que va desde la crítica literaria y el guion cinematográfico hasta novelas de tinte autobiográfico; el lenguaje mordaz, el estilo preciso y escueto de la narración, así como el permanente tono de ironía hacen de su producción un cosmos que logra con rudeza que el lector se enfrente con su realidad.

Sus lectores están divididos entre quienes lo sienten su vocero y quienes odian su tono desenfadado y su sarcasmo. No obstante, desde cualquiera de los ángulos resulta difícil negar que se trata de una de las visiones más agudas de su tiempo, que se corresponde con la barbarie instaurada plenamente en la década que nos ocupa.

Por su parte, Jorge Franco (Medellín, 1962) se consolida como un narrador de lo urbano; la ciudad que agobia y asfixia a hombres y mujeres comunes que se

limitan a una vida rutinaria en la que sólo se subsiste, es el panorama central de su narrativa.

Es precisamente en la ciudad donde surgen protagonistas jóvenes que reaccionan de diferente manera ante la amenaza constante de la barbarie. Algunos huyen buscando otros escenarios y otros se insertan en esa cadena permanente de agresión, encausados en la búsqueda de placer y dinero fácil bajo la inminencia diaria de la muerte.

Cabe anotar que los tres autores recrean ficciones muy cercanas a la realidad, no sólo por el estilo casi periodístico de la prosa sino por la continua alusión, casi siempre directa, a los acontecimientos históricos y personajes que hicieron noticia en el país. A pesar de que no todos sus personajes gozan de gran profundidad en el desarrollo y en ocasiones hacen uso excesivo de la anécdota nacional en detrimento de la misma diégesis, estamos frente a obras representativas de la tendencia de una re-escritura del tema de la violencia, que más adelante encontrará nuevos cauces, convirtiéndose en una prosa mucho más sólida e independiente de ese fenómeno.

En *Rosario Tijeras* de Jorge Franco, una joven pandillera nacida en un barrio marginal de Medellín, se involucra sentimentalmente con dos jóvenes de clase alta que descienden con ella hasta las más sórdidas acciones, compartiendo cada muerte como parte de la rutina. Es uno de ellos quien narra la historia de Rosario justo cuando en un hospital, espera a que los médicos le informen si después de haber sido baleada, ella logrará sobrevivir.

El desenlace puede intuirse desde el principio, la narración como la lectura están sostenidas en la esperanza de que Rosario sobreviva, y el tiempo con que cuenta el narrador es el mismo que le queda a la protagonista. Desde las primeras líneas nos enteramos

Lo llamé para contarle. Se quedó tan mudo que tuve que repetirle lo que yo mismo no creía, pero de tanto decírselo para sacarlo de su silencio, aterricé y entendí que Rosario se moría. [...] No me canso de repetir su nombre mientras amanece, mientras espero a que llegue Emilio, que seguramente no vendrá, mientras espero que alguien salga del quirófano y diga algo.

Amanece más lento que nunca, veo apagarse una a una las luces del barrio alto desde donde una vez bajó Rosario (Franco Ramos, 1999, p. 4).

Por otro lado, Alape nos cuenta en *Sangre Ajena*, la historia de dos niños convertidos en sicarios cuando al tratar de huir de una vida miserable en la periferia de Bogotá, se trasladan a las comunas de Medellín a encontrar el sueño de riqueza fácil que siempre quisieron para su familia. A manera de entrevista, Ramón, el protagonista, le cuenta al periodista-narrador sus hazañas como ejecutor de la muerte de otros, de manera natural, en el recorrido de una vida que sabe breve y que quizá por ello recorre vertiginosamente sin lugar para la reflexión.

A manera de libreta de notas de un periodista, el narrador va registrando cada uno de los recuerdos y en un discurso metadieético, que a su vez luce como un soliloquio, advierte desde la primera página, el origen de su historia y la forma de trabajo que ha seguido para llevarla a manos del lector:

Cuando escuché esta larga reflexión en boca de Ramón Chatarra, pensé, ahora sí la novela se escribirá, y el asumiré el rol de narrador-protagonista. Había encontrado al hombre y su historia en la grandeza de su gestualidad. Fuerza y síntesis humana de un personaje novelable. Quien tiene la capacidad de hablar de esta manera de su intimidad, al sondear y revivir recuerdos vislumbra el eje narrativo que inevitablemente conducirá a la construcción verbal de una historia (Alape, 2004, p. 13).

236

Mientras, en *La virgen de los sicarios*, Fernando, el narrador-protagonista es un escritor mayor, homosexual, que se enamora consecutivamente de dos jóvenes sicarios (el segundo asesino del primero). A manera de testigo acompaña a Alexis en todos sus trabajos, presentando de manera despiadada la realidad violenta en que han crecido estos jóvenes y lo efímero de su existencia.

La descripción inicial es ya una muestra de la postura crítica y el sarcasmo que reitera el autor en sus obras. Su patria es su universo amado y odiado, el que tanto le duele y al que debe toda su existencia; la sangre derramada por tantos años de violencia se anuncia prematuramente en forma de oración: “A él está consagrada mi patria. Él es Jesús y se está señalando el pecho con el dedo, y en

el pecho abierto el corazón sangrando: góticas de sangre rojo vivo, encendido, como la candileja del globo. Es la sangre que derramará Colombia ahora y siempre por los siglos de los siglos amén” (Vallejo, 2006, p. 3).

Violencia en lo cotidiano

En la obra de Vallejo la violencia se encuentra ya instalada en la vida de los protagonistas, no hay ningún rastro de asombro frente a los hechos sangrientos que aquejan la ciudad todos los días y las noticias que dan cuenta de los muertos, figuran como un discurso repetido que ya nadie escucha. Los jóvenes sicarios esperan frente a la pantalla la mención de sus muertos, sólo para encontrar quizá un poco de reconocimiento, un logro que los llene de orgullo y les otorgue prestigio entre los suyos.

Esta violencia que necesariamente termina en muerte es una realidad ya conocida y aceptada, todos están muertos desde el principio. El protagonista conoce a varios de sus muchachos en el apartamento de su amigo José Antonio: “...por allí pasaban infinidad de muchachos vivos..., quiero decir, vivos hoy y mañana muertos que es la ley del mundo, pero asesinados: jóvenes asesinos asesinados, exentos de las ignominias de la vejez por escandaloso puñal o compasiva bala” (Vallejo, 2006, p. 9).

Para *Sangre ajena* de Arturo Alape, la situación no es diferente, la violencia encarnada en su máxima expresión, la muerte de otro ser humano, esta vez a manos del protagonista, forma parte de la propia existencia: la proximidad de la muerte surge no como presentimiento sino como una realidad que coloca sus dedos sobre nuestros hombros. El ejecutor del acto violento no lleva ninguna culpa consigo, la única imagen que queda en su cabeza tras haber segado una vida, es el sabor del éxito por haber ‘coronado su objetivo’, mientras el otro duerme ya el sueño definitivo (Alape, 2004, p. 90).

No hay nada que extrañar en la muerte violenta del otro y menos aún en ser el artífice del desenlace; además el sicario es totalmente consciente de que en ese juego violento, él puede ser el siguiente. La muerte está escrita para la víctima y al mismo tiempo para el verdugo, pues se trata de un círculo sin fin; en voz del

protagonista: En cada muerto que uno se anota para su orgullo personal, se está labrando también su propia muerte. El muerto rasga señales en el cuerpo de su matador. El comienzo de la agonía de quien dispara con el primer muerto (Alape, 2004, p. 128).

Cuando muere su patrón e iniciador en el negocio, el protagonista sufre por primera vez la pérdida de un ser querido y parece olvidar la lógica del sicariato; quisiera que por esa ocasión todo fuera diferente. Su compañera lo devuelve a la realidad: "...don Luis tenía que morir. Cuando uno ordena que otros mueran, pues un día alguien ordena la muerte de uno. Es muy lógico en el juego de la vida, yo mato, tú me matas" (Alape, 2004, p. 161).

Ramón Chatarra en *Sangre ajena* da su testimonio cuando ya se considera un hombre viejo, no en los años sino por haber vivido mucho y lo hace sin arrepentimientos pero sin vanagloriarse tampoco de sus actos. A pesar de haber nacido y crecido en un mundo violento, hay un sesgo de esperanza en sus palabras, quizás esta cotidianidad del comportamiento violento entre los suyos, pueda cambiar en sus descendientes. Advierte cuando se encuentra con el narrador, en presencia de su hija, que no quiere que la niña le escuche narrar sus historias: "No quiero volver violentos sus oídos" (Alape, 2004, p. 55); porque quizá eso es lo que nos va pasando y no sólo a nuestros oídos sino a todos los sentidos que van acostumbrándose a la crueldad y al maltrato del otro, de tal manera que se hace imperceptible y a la vez se reproduce dentro de cada uno de nosotros.

Ramón quiere recordar todo su pasado para poder deshacerse en cierta forma de esas memorias, que aún lo lastiman; en una especie de catarsis, el narrador y entrevistador se convierte en el depositario de este testimonio despiadado del ejercicio de la violencia. Ramón quiere cortar de tajo los recuerdos, exterminarlos de la misma forma en que lo ha hecho con tantas vidas; es violento hasta con sus recuerdos: "En este instante quiero olvidar y meterle una puñalada certera al corazón de los recuerdos para que todos mueran en la travesía de la muerte. Algunos recuerdos son fantasmas que decapitan el ánimo del hombre" (Alape, 2004, p. 165).

Para *Rosario Tijeras* la historia no es tan diferente, su vida ha transcurrido desde siempre en la violencia, no la conocían de otra manera. Para su gran amigo y narrador, descubrir a una Rosario alejada del ejercicio de la maldad es imposible: “Esta noche cuando me la encontré estaba delgada; eso me hizo pensar en una Rosario tranquila, recuperada, alejada de sus antiguas turbulencias, pero al verla desmadejada salí de mi engaño en segundos” (Franco Ramos, 1999, p. 6).

Rosario ha entrado en ese mundo desde muy temprana edad, a diferencia de los otros protagonistas ella ha nacido entre las pandillas y crecido al lado de un hermano sicario. Ha aprendido a defenderse por sí sola, por medios violentos, para ella, la guerra es un éxtasis, la realización de un sueño y la detonación de los instintos (Franco Ramos, 1999, p. 29). Como sucede en el oficio del sicariato, la muerte ajena es un quehacer más del día, también ella convive en medio de los trabajos de su pandilla y a la vez, busca la amistad y la diversión en sus nuevos acompañantes. El narrador ha perdido gracias a ella el miedo a la muerte, se ha acostumbrado a oír de ella y saber que está junto a su ejecutora. No hay ningún rastro de asombro en estos jóvenes que Rosario ha conocido y llevado a las comunas, haciéndolos experimentar esa ciudad tan diferente a la que frecuenta la clase alta. En una misma línea Rosario se deshace de quien la ha importunado, guarda la pistola y regresa tranquila hasta la mesa (Franco Ramos, 1999, p. 15). Cuando debe abandonar el lugar del crimen, basta con decir que quiere irse porque ya se ha aburrido, todos conocen las razones verdaderas, no hace falta decirlas ni sobresaltarse.

Violencia en la estructura narrativa

La estructura narrativa se corresponde con la cadena de hechos que alimenta la violencia en la ciudad, ya que el propio narrador protagonista se enfrenta al final, a descubrir lo que la secuencia de hechos nos había señalado, todo acto violento responde a uno anterior. En un juego cruel del destino don Fernando, en *La virgen de los sicarios*, se ha encariñado con otro joven sicario que resulta ser el asesino

de su gran amor Alexis, y obviamente la razón de ese asesinato ha sido uno anterior.

Vallejo es tajante, duro y violento en su descripción de los hechos, los asesinatos irrumpen en el discurso, aparecen por doquier y sin previo aviso; y la única solución para esta situación es eliminarlos a todos, a todos los violentos: “Mis conciudadanos padecen de una vileza congénita, crónica. Ésta es una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad. ¿La solución para acabar con la juventud delincuente? Exterminen la niñez” (Vallejo, 2006, p. 29).

La secuencia de acciones no obedece a un esquema riguroso dado que se interrumpe cada vez que el recuerdo trae alguna de las muertes, violentamente el hilo se rompe con la misma fuerza de lo que ocurre a manos del protagonista. De manera escueta, con pocas palabras, el narrador da cuenta de otro hecho violento que a él mismo lo hace detenerse.

En *Sangre ajena*, el tejido narrativo está dado por el orden de los recuerdos de Ramón Chatarra, quien a través del narrador va contando sus hazañas en el mundo del sicariato. La secuencia se ve interrumpida en esta ocasión por las fuertes descripciones del entorno en el que ha terminado el protagonista. Frente a una imagen que parece conceder la posibilidad de transformación del medio en el que se desenvuelve este joven, quien nos está contando su propia historia desde una vida ya organizada bajo una perspectiva diferente, aparece la rudeza del ambiente y la miseria, que arrasa con toda ilusión de porvenir:

En el extremo del patio, la cocina y el baño estaban cubiertos de desperdicios que habían tapado absolutamente el drenaje. El olor de manteca rancia, mugre y mierda estaba aposentado en todos los rincones como colgando de viejas telarañas transitadas por arañas y todo tipo de insectos[...] vi tres habitaciones divididas por cortinas de cobijas[...], calcadas por un desorden imperturbable, tajante, lacerante[...] En una de ellas vivía Ramón Chatarra con su mujer y su hija (Alape, 2004, p. 117).

En cuanto al lenguaje, Alape hace gala del lenguaje local, de los giros antioqueños en el habla coloquial pero además, de metáforas violentas para explicar el curso

que la vida toma en la vida de estos jóvenes asesinos. Al describirse Ramón señala: ‘Sólo somos huevos mal incubados, huevo de porquería humana’; para explicarle al periodista cómo sucede la lucha permanente con los recuerdos y la conciencia, comenta: ‘los recuerdos carcomen como hambrientos gusanos en cualquier hora de la noche’; al referirse a la mujer que lo ha traicionado, dice: ‘ella tendió la celada para que fumigaran mi vida’, ‘siento el filo de su cuchillo señalando la entrada de mi corazón’; mientras que el propio narrador observa en la casa: ‘paredes agrietadas como si cientos de hombres las hubieran apuñalado’.

Tradición de violencia en el país

La realidad nacional se ha visto impregnada por el tema de la violencia desde los albores del siglo XX y así mismo la novela ha sido testigo y registro de este daño social que ha permanecido durante generaciones. *La virgen de los sicarios* reconoce la existencia de la barbarie no como un nuevo factor producto de los tiempos modernos y los negocios ilícitos, sino como el modus que ha prevalecido en esta sociedad desde las viejas disputas bipartidistas hasta la lucha por distintos ideales políticos y el conflicto actual encarnado entre tantos bandos que resulta difícil identificarlos: “Colombia cambia pero sigue igual, son nuevas caras de un viejo desastre”, nos dice Vallejo (Vallejo, 2006, p. 11).

241

Esta relación entre unos y otros está representada en toda suerte de delitos que rápidamente el narrador va enumerando en una especie de cadena ascendente que culmina con los asesinatos que diariamente suceden en la ciudad, pues Colombia nada produce que no sean asesinos; hasta las iglesias han cerrado para que no las atraquen; roban en los bautizos, las bodas y los velorios; te matan en plena misa o llegando al cementerio; si se cae un avión saquean los cadáveres; si te atropella un carro te sacan la billetera; el taxi que tomas te atraca y al que sobrevive tras un tiroteo, en el hospital lo rematan; lo único seguro allí es la muerte (Vallejo, 2006, p. 21).

La violencia se va sucediendo y alimentando a sí misma, quizás en ello radica su carácter imperecedero, la única forma que conocemos para eliminarla es con más violencia. El narrador que deambula entre los muertos con los que antes

ha convivido y parece a veces ser sólo un espectador al que ni siquiera rozan las balas, advierte que las rachas de violencia no las apagan los entierros... por el contrario, las encienden (Vallejo, 2006, p. 60). De la misma forma la secuencia narrativa intercala a lo largo de toda la diégesis una larga serie de actos violentos que los personajes viven como víctimas, como observadores incólumes o como ejecutores, dependiendo de las circunstancias. Ninguno de ellos se vive como la personificación del mal, no estamos frente a verdugos que siempre juegan del mismo lado realizando una tarea asignada, estamos ante seres vulnerables que en medio de la barbarie pueden ser objeto y sujeto de la acción, pues están condenados a participar de ella de alguna manera y de forma inevitable. Un suceso lleva a otro y el odio es su alimento; no es posible abstenerse de responder frente a un hecho violento, de eso está hecho el tejido de las acciones.

La visión crítica del narrador no concede redención alguna para este mal que aqueja a su país; con el pseudónimo de 'ángel exterminador' su querido Alexis "había descendido sobre Medellín a acabar con su raza perversa" (Vallejo, 2006, p. 57), no es solamente de un grupo de maleantes o una generación perdida, se trata de una cultura inmersa en la violencia que no encuentra camino de salida. "El narrador de Vallejo no se muestra interesado en plantear una salida posible a la situación: en su perspectiva el orden de la civilidad está ya irremediamente perdido y la única opción es acomodarse y aprender a manejar la nueva ley del desorden" (Rueda, 2012).

Hay un trasfondo en la obra de Vallejo, que sin duda más allá del quehacer literario, involucra una de las críticas más acérrimas a las políticas de gobierno y a la falta de memoria de sus connacionales, expresadas violentamente a través del sarcasmo y el ultraje. *La virgen de los sicarios* es una diatriba de odio contra el estado (Segura, 2007, p. 72).

Cabe anotar que no son los sicarios quienes han iniciado esta racha de violencia en la ciudad, lo saben y reconocen que sus antecesores vivieron este mismo clima y las nuevas fuerzas continúan con su tradición de exterminio de la que ellos son solo un instrumento. En realidad son portadores de la muerte pero

es ella quien escoge a las víctimas y estos jóvenes sólo hacen realidad aquello que ya estaba escrito en el destino y que merecían los otros:

Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí. Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre (Vallejo, 2006, p. 80).

Se ha hecho tan cotidiana la barbarie, que desde un inicio, los personajes conviven con ella y ya no se alteran, ni ellos ni el discurso, al enfrentarse a un nuevo crimen. La violencia es la única reacción posible ante un agravio, una incomodidad o una intransigencia, no se conoce otra forma de resolverlos. Los personajes lo perciben todo a partir de ella, no conocen otra forma de relación ni otra forma de acceder a ese mundo que les ha sido vedado y los atrae cada vez más. Las muertes suceden a su lado, frente a sus ojos pero no sucede nada más: una empleada de una cafetería muere por tirar un café o un taxista por altanero adquiere su licencia definitiva para dejar de trabajar. El ángel exterminador y don Fernando continúan su camino después de la labor: "... Alexis les voló la cabeza. Y otra vez a irnos yendo entre el tropel... en esta ciudad tan alharacosa y caliente. Y ese olor espantoso de fritanga con aceite rancio" (Vallejo, 2006, p. 66).

243

Es la imagen de una ciudad y de un país donde la violencia se ha instalado en todos los niveles. La Medellín de los años noventa es la representación cruel del exterminio entre habitantes de una misma sangre movidos como títeres por los intereses de grandes grupos de poder. La ciudad de *Sangre ajena* es una ciudad en que la vida se juega a la caída de una moneda o a un soplo de botella (Alape, 2004, p. 138), la misma que hastiados hemos conocido en los diarios y noticias sólo para aumentar la cuenta.

Para Ramón Chatarra en *Sangre ajena*, no hay razones para sentir dolor por los crímenes cometidos; él sólo está realizando un oficio que si no hace, será ejecutado por otros. Carece de lógica siquiera, preguntarse si puede disponer así

de la existencia, pues a manera de sino, este camino se le ha presentado como la única salida a su mundo de miserias. En medio de sus remembranzas nos explica:

La muerte de otro no se siente y no tiene por qué sentirse. Es muerte en vida ajena y ese hombre, el dueño, tiene que morir y mientras agoniza, sólo se piensa que debe pisarse porque se está cumpliendo un trabajo profesional, no sé si me entiende. Uno no mira si el hombre quedó con los ojos abiertos, se asegura que haya quedado bien quieto... (Alape, 2004, p. 89).

Sin embargo, este ejercicio de la barbarie responde en Ramón a todo tipo de vejaciones de que fue objeto en su infancia, inmerso en un caótico ambiente familiar, falta de afecto y maltratado por su padre; sólo quiso encontrar la libertad de ese mundo que lo asfixiaba desde muy temprana edad. Se trata entonces del resultado natural, en términos de la psique, de una violencia cotidiana vivida por el protagonista desde su más temprana edad y que en una cadena de sucesos que parece no detenerse, genera una forma de vida que encuentra su cauce en el oficio de sicario. En su hogar se había sentido como un prisionero en una cárcel de miseria que corroe todo con el ácido de los golpes diarios que se van recibiendo como bendición de madre (Alape, 2004, p. 96).

Jorge Franco, a su vez, da cuenta de la conciencia de este flagelo y su permanencia en el país. Todos reconocen que la violencia, sólo ha cambiado de actores, ha trascendido en todas las regiones y familias, muchos han nacido y crecido en ella y en lugar de encontrar una salida tras tantos enfrentamientos; parece tomar nuevas fuerzas en esta década. En voz del narrador escuchamos:

La pelea de Rosario no es tan simple, tiene raíces muy profundas, de mucho tiempo atrás, de generaciones anteriores; a ella la vida le pesa lo que pesa este país, sus genes arrastran con una raza de hidalgos [...] que a punta de machete le abrieron camino a la vida[...] Hoy cambió el arma pero no el uso (Franco Ramos, 1999, p. 13).

En suma, la novela colombiana de la década citada, representada en estos tres ejemplos, constituye una re-construcción de la narrativa de la violencia ya tradicional en el país, en tanto incorpora la barbarie a su escenario sin ánimo de convertirse en testimonio o generar juicios maniqueos. El propio hecho narrativo

enfrenta con dureza la realidad al lector, no con la idea de conmoverlo o indignarlo, simplemente porque así se vive. Ante la incongruencia de tantas acciones narradas, muchos encuentran un motivo de análisis y de reflexión. Asimismo, los personajes más allá de su función estética tienen un carácter simbólico en un país consciente de su diario acontecer, que ha aprendido a convivir con aquello que parecería improbable, la posibilidad permanente de ser violentado.

Bibliografía

Alape, A. (2004). *Sangre ajena*. Bogotá, Colombia: Planeta.

Augusto, E. (2012). *La violencia: ¿generadora de una tradición literaria?* Recuperado el 20 de marzo de 2012, de <<http://www.javeriana.edu.co>>.

Ayala, F. (2002). *Manual de literatura colombiana*. Bogotá, Colombia: Panamericana.

Fajardo, D. (2011). La visión apocalíptica de la ciudad en dos obras de la narrativa colombiana contemporánea. En *La fiesta del nacimiento de nuevos sentidos. Ensayos sobre narrativa latinoamericana*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Forero, G. (2012). *La anomia en la novela de crímenes en Colombia*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquía/Siglo del Hombre Editores.

Franco, J. (1999). *Rosario Tijeras*. Bogotá, Colombia: Seix Barral.

Jaramillo, E. (199). La novela colombiana, 1988-1998: saga del lector. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 36(50-51), 67-81.

Ocampo, J. (1994). *Historia básica de Colombia*. Bogotá, Colombia: Plaza y Janés.

246

Ponce de León, G. (2011). *La novela colombiana posmoderna*. Bogotá, Colombia: Rocca.

Rueda, M. E. (2012). *La violencia desde la palabra*. Recuperado el 13 de marzo de 2012, de <<http://www.javeriana.edu.co>>.

Segura, C. (2007). Violencia y melodrama en la novela colombiana contemporánea. *América Latina Hoy*(47), 55-76.

Vallejo, F. (2006). *La virgen de los sicarios*. Madrid, España: Punto de lectura.

Los 90: Por la desilusión y el desencanto de la Revolución seguirá hablando la dramaturgia

Olimpia Guevara Hernández

Introducción

Cercana todavía para nosotros, la década de los noventa fue el inicio de grandes cambios en todos los órdenes: con la caída del Muro de Berlín y la desintegración de la URSS, el mundo se encaminó aceleradamente hacia el neoliberalismo económico - que determinaría la dirección de las nuevas sociedades, ahora globalizadas y comunicadas por una tecnología al alcance no de todos, pero sí de muchos: internet y su drástico modo de cambiar nuestra concepción de lo que era ser ciudadano del mundo y de concebir la realidad.

Los avances de la ciencia a nivel genético y la posibilidad de clonar ciertas especies ocurrieron mientras las guerras del Golfo (1991), la de Bosnia-Herzegovina (1992-1996) y la de Chechenia (1994-1996) nos seguían demostrando que la paz mundial es un sueño guajiro y más cuando el abismo entre países primermundistas y tercermundistas significa millones de pobres y unos cuantos ricos dominando el mercado y nuestra conducta a la hora de comprar, amar o rezar.

El Premio Nobel otorgado a Octavio Paz en 1990 puso en alto el nombre de México, pero el alzamiento zapatista del primero de enero de 1994 nos bajó a tierra nuevamente, y a tierra indígena: fue el negrito en el arroz que Carlos Salinas cocinaba con EUA y Canadá mediante el TLC y que casi se le quemó, meses después, con el asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato que aspiraba a sucederlo en la presidencia.

En la turbulencia de estos acontecimientos, el arte mexicano, eco del mundial, vio surgir la novedosa propuesta de varios dramaturgos nacidos, en su mayoría, en los 60 “quienes empiezan su camino creativo a finales de los 80, y se emancipan de la tradición, configurando una identidad propia como dramaturgos durante los años 90, una década interesante y contradictoria en la que conviven

tendencias y prácticas tanto modernas como postmodernas”, según escribe Elvira Popova. (Popova, 2010, pp. 13-14). Armando Partida Tayzan bautiza a estos autores como “La Novísima Dramaturgia”,⁶⁵ Fernando de Ita los llama “La quinta generación”,⁶⁶ y “la generación del desencanto, *del desconcierto*, de la desorientación y la confusión” es el membrete que asumen Luis Mario Moncada y Martín Acosta (Partida Tayzan, 2002, p. 211) (Popova, 2010, p. 14) (Partida Tayzan, 2005, p. 15ss).

Representantes de este grupo, entre ellos David Olgúin (Ciudad de México, 1963) con 1) *Bajo tierra* y Jaime Chabaud (Ciudad de México, 1966) con 2) *¡Que viva Cristo Rey!*.⁶⁷ integrantes del llamado Teatro del Norte, donde se ubica a Medardo Treviño González (Río Bravo, Tamps., 1960) con 3) *Cantata a Carrera Torres* (Treviño González, 1991); a Ernesto García Núñez (Ciudad Guzmán, Jal., 1969) autor de 4) *El Centauro* (García Núñez, 1996) y a quien acuñó el nombre, para estos escritores, Enrique Mijares (Durango, Dur., 1944) con la trilogía 5) *¿Herraduras al centauro?* (Mijares, 1997), y dramaturgos de otras generaciones como la Nueva Dramaturgia, donde está Sabina Berman (Ciudad de México, 1955) con 6) *Entre Villa y una mujer desnuda*, así como de anteriores, como son los casos de Luis G. Basurto (Ciudad de México, 1920-1990) con su última obra, 7) *Corona de sangre. Vida, pasión y muerte del Padre Pro. Obra en un prólogo y dos actos* (Basurto, 1990) (en homenaje a Rodolfo Usigli); Juan Tovar (Puebla, Pue., 1941) quien escribió 8) *Fort Bliss. Agonía de Victoriano Huerta* (Tovar J.) Ignacio Solares (Ciudad Juárez, Chih., 1945), autor de: 9) *El jefe Máximo*, 10) *El gran elector*, 11) *Tríptico* y 12) *Los mochos* (Solares, 2003); Felipe Galván (Ciudad de México, 1949) y su drama 13) *El coronel Julio* y Ricardo Pérez Quitt, (Atlixco,

⁶⁵ Jorge Celaya, (1960), Estela Leñero (1960), Rocío Carrillo (1963), Luis Mario Moncada (1963), David Olgúin (1963), Gonzalo Valdés Medellín (1963), Hugo Salcedo (1964), Maribel Carrasco (1965) y Jaime Chabaud (1966). (Partida Tayzan, *La Novísima Dramaturgia Mexicana*, 2005, pág. 14)

⁶⁶ Luis Eduardo Reyes, Silvia Peláez, Luis Mario Moncada, Estela Leñero, David Olgúin, Jorge Celaya, Jaime Chabaud, Arturo Sastre y Hugo Salcedo.

⁶⁷ Esta obra tuvo una primera versión en 1989 con el título *De Sangre helada de piedra ardiendo*.

Pue., 1958) con 14) *San Agustín Pro*, han mantenido vigente a la Revolución mexicana en el escenario en esta última década del siglo XX.

Catorce, más las que se sumen a la versión final,⁶⁸ son las obras que se escribieron, publicaron y editaron en los 90, cuando el aniversario del Quinto Centenario revivió la tradición de la historia en la literatura o de la literatura histórica, adecuándola a las exigencias y modas del arte finisecular, - postcolonialismo y neohistoricismo- con lo que la biblioteca mexicana se enriqueció enormemente, pues varias de ellas no pasaron desapercibidas para la crítica ni los concursos, como veremos en el siguiente apartado.

En esta ponencia damos continuidad al estudio iniciado sobre la verbalización de la desilusión y el desencanto en la dramaturgia de la Revolución desde los años 50, analizando, principalmente, a quienes las enuncian y a lo que hacen referencia para lo que se retoma como definición de dichos términos “todo aquél parlamento que exprese no sólo el sentido denotativo de ellos, sino manifestaciones de decepción, desesperanza, desengaño, reclamo, inconformidad, pues todos estos conceptos manifiestan una postura finalmente crítica que permite reflexionar sobre lo que realmente significó la Revolución para los participantes, las víctimas o los beneficiarios de ella” (Guevara Hdez., 2009, p. 66)

249

Cronología, premios y temáticas

En julio de 1990, muere Luis G. Basurto, pero su *Corona de sangre* recibe el Premio Juan Ruiz de Alarcón y se estrena y publica póstumamente el mismo año. La personalidad carismática y contestataria del Padre Miguel Agustín Pro Juárez (1891-23 nov. 1927) es retomada para la escena.

En 1991, Medardo Treviño escribe la *Cantata a Carrera Torres*⁶⁹ que lo hace acreedor del Premio Nacional de Teatro Histórico⁷⁰ en la emisión de ese año. La figura y hazañas del revolucionario Alberto Carrera Torres, originario de

⁶⁸ Estos son avances a un texto mayor sobre la dramaturgia de la Revolución 1960-2010.

⁶⁹ La versión consultada fue proporcionada por Enrique Mijares en versión digital, quien la antologó en *Teatro de frontera 26*.

⁷⁰ Este Premio es otorgado por el IMSS, SEP, Programa Cultural de las Fronteras.

Tamaulipas, como Carmelita Romero Rubio, la esposa de don Porfirio, y como el autor, son teatralizadas en una obra de expresa filiación musical y popular donde las voces del coro de Ancianos, del Coronel, la Novia, la Madre, varios Sepultureros, la Muerte y otros personajes nos delinearán, con variedad de recursos dramáticos, a un maderista de hueso colorado, que emuló a don Francisco en su amor por los pobres, en su ascetismo -a los 29 años “no conocía mujer alguna”, no fumaba, no tomaba- y en su afán antiesclavista –organizó, precisamente, al Ejército Libertador de Tamaulipas-. Fue iniciador del agrarismo⁷¹ lo que le costó el odio de los ricos y el fusilamiento político, ordenado por Obregón mediante un consejo de guerra ilegal, como lo fue el de Felipe Ángeles.

Los discursos dramáticos de este escritor, como los de sus coterráneos del norte, son una de las expresiones de lo que Partida Tayzan explica por “las inquietudes escénicas y dramáticas en varios estados de la República Mexicana” y [que] “han traído como consecuencia la presencia de una dramaturgia regional”(Partida Tayzan, 1998, p. 33) por demás, en el caso de la norteña, de franco aliento renovador.

El estreno de *El jefe máximo* de Ignacio Solares ocurrió también en 1991.⁷² Esta sería la primera de cuatro obras que escribirá dentro del teatro histórico de la Revolución durante esta década. Evidentemente, la fábula gira en torno a Plutarco Elías Calles y el espíritu del Padre, de quien se aprovecha su habilidad para disfrazarse para que Calles conversase también con revolucionarios como Zapata, Obregón y Madero en el escenario. Lo novedoso es que el autor trata el giro hacia el espiritismo de Calles, Él mismo explica: “[...] es su conversión, al final de su vida la que da sentido a la supuesta aparición del Padre Pro, a quien mandó fusilar [...]” (Seligson, 2008, p. 440).

David Olguín aporta, en 1992, un texto lleno de humor: *Bajo tierra*, en el que el grabador Posada pretende evadir la Muerte prometiéndole embellecerla en un grabado. En este juego, Posada y su ayudante, Josefo, tienen que “vivir otras

⁷¹La Ley Ejecutiva de Reparto de Tierras fue expedida por él en 1913 y se considera el primer ordenamiento legal agrario de la República.

⁷² Foro del Centro Universitario de Teatro, por el grupo Otros Cauces. Dir. José ramón Enríquez.

vidas” disfrazándose. Entre los personajes que asumen están el de Madero y Huerta, recreando así, mínimamente, el episodio de la Decena Trágica.

Otro asociado a la Novísima Dramaturgia, Jaime Chabaud, ve estrenado en ese 1992, su drama sobre la Guerra Cristera: *¡Que viva Cristo Rey!*, que, con el título *De piedra ardiendo, de sangre helada*, recibió el Premio Nacional de Dramaturgia Fernando Calderón en 1990. En este drama, Armado Partida identifica “elementos estilísticos del grotesco y del *grand guignol*”(Partida Tayzan, 1998, p. 82).

El propio dramaturgo da sus razones para abordar el tema: “Tengo una obsesión, no sé por qué, por explorar la historia del país; sí sé por qué, por supuesto, o intuyo por qué: pues porque nos repetimos, porque es la misma *pinche* cosa dándole vueltas al puerquito sobre el asador. A mí me ha llamado mucho la atención trabajar con textos que hablan de historia mexicana, pero no en un sentido antropológico [...]” (Chabaud J. , 2002, p. 163), diríamos que tampoco le interesan los de afirmación nacionalista, como bien lo nota Partida al decir: “en la obra de Jaime Chabaud nos encontramos con que esta historia [la México] sólo ha sido de traiciones y negaciones de la propia nacionalidad” (Partida Tayzan, 1998, p. 82).

251

Elvira Popova dice al respecto que “[en los textos de los 90] La deconstrucción de la historia oficial, la duda en los héroes y la parodia de las versiones oficiales del pasado se convierten en tendencias” (Popova, 2010, p. 46) y puntualiza: “Chabaud no interpreta la historia, sino que la reinventa de nuevo, convierte los referentes históricos en ficticios, pero todavía no los descontextualiza [...]” pues dice que todavía se percibe “un eco lejano de la tradición del drama histórico (Usigli, Leñero)” (Popova, 2010, p. 47).

Lo cierto es que la obra desvela el fanatismo, pero también los arreglos en lo oscuro que hay entre las cúpulas políticas y religiosas, en la escena final, representadas por Calles, la primera, y por el Obispo, la otra.

Veinticuatro meses después de su anterior estreno, en 1993, Ignacio Solares ve en cartelera otra pieza de su Teatro Histórico: *El gran elector*⁷³ que es

⁷³ Estrenada en agosto de 1993, en el Teatro Coyoacán. Dir. José Ramón Enríquez.

una gran alegoría del priato de largos 70 años, cuando ya está en los últimos, aunque su regreso a los Pinos en 2012 obliga a cambiar el adjetivo “últimos” por “primeros”, o a referirse a su primera época y segunda. El personaje del Presidente, desde la primera escena percibe la presencia fantasmal de Madero y, después, en “una de las tantas de protesta que inundan el zócalo”(Solares, 2003, p. 94), visualiza a un “hombrecito” y lo que de él se investiga se da a conocer por boca del personaje de Madero, quien también trascenderá su propio tiempo para recordarle las verdades de los procesos electorales. La obra es, en realidad, una diatriba contra los autores del gran fraude electoral del 6 de julio del 88.

El estreno, en 1993, de *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabin Berman, la única mujer que registramos hasta ahorita en esta década, fue todo un fenómeno: su éxito la llevó al cine en 1995,⁷⁴ aunque, ahí fue otro rollo. Ciertamente, la Revolución no es el interés principal de Berman, sin embargo, la habilidad para mezclar dos planos espacio-temporales que parecieran sumamente distantes, mediante la figura de Villa, epítome del machismo mexicano, en la vida de una pareja de los años 90, hacen posible una crítica a los resultados del proceso Revolucionario y a las conductas políticas heredadas de ella.

En 1994, fin del sexenio salinista, se publica *El coronel Julio* (Galván F., 1994) de Felipe Galván, obra en un acto donde el heroísmo del coronel villista Julio es exaltado en un episodio de lucha contra los carrancistas en Tantoyuca, Ver., a pesar de que la muerte es el final del coronel. Este es uno de los pocos dramas que presenta a uno de los tantos héroes anónimos que tuvo la Revolución en el interior de la República.

El mismo año, Juan Tovar entrega otra obra del tema, *Fort Bliss. Agonía de Victoriano Huerta*⁷⁵ para mostrarnos a un Huerta en la prisión texana que da nombre al drama y en la que el usurpador murió. Ahí, inevitable y ficcionalmente, en el sueño, entabla un diálogo con Madero quien le espeta: “Nos seguiremos viendo, general, mientras usted, en su remordimiento, sueñe todavía conmigo.”(Tovar J., 2009, núm. 100, p. 9) El escritor poblano maneja tres niveles

⁷⁴ Fue nominada al Óscar a la Mejor Película en Lengua Extranjera en 1996.

⁷⁵ Estr.1994. 1ª. ed. 1994, 2ª. 2009, *Tramoya*.100, jul/sep pp. 5-28.

en el escenario, lo que permite la interacción de tiempos históricos, además, pone, en la primera escena y como pocas veces en la literatura, a Emilia (Águila), esposa de Huerta, a Sara Pérez, de Madero y a Helen, cónyuge del embajador estadounidense Henry Lane Wilson, quien es otro personaje que representa al imperialismo que mata también a Orozco, otro prisionero por conspirador.

La pluma de Ignacio Solares da otro estreno en 1994: *Tríptico*. Curioso, utópico y casi inverosímil drama con un Político y un Escritor como protagonistas, quienes entablan una relación laboral que termina por hacer del Escritor el principal consejero del Político en vísperas de la sucesión presidencial.

Latrilogía *¿Herraduras al Centauro?* del duranguense Enrique Mijares recibió el Premio Nacional de Dramaturgia de Universidad Autónoma de Nuevo León 1995 y fue publicada en 1997. Incluye las obras: *Perro del mal*, *Vivo o muerto* y *Manos impunes*. En el primer texto, Villa es traído a la escena como el actor que algunas veces fue de la Mutual Film Corporation.⁷⁶ El segundo representa el asesinato a traición de Villa y la venta que de su cabeza quiere hacer Durazo a los gringos y, en la última, *Manos impunes*, vemos la creación de una imagen, de una estrella con el nombre de Pancho Villa en una rueda de prensa con Reed y otros reporteros en un set de filmación, en el cual se filma, precisamente, una de sus batallas y se anuncia la ida hacia la de Zacatecas, en contra de la voluntad de Carranza. Además, lo onírico entra a través de una pesadilla en la que oye reclamos de un Miserable y de Mujeres, seres cuyos padecimientos fueron enormes durante la Revolución.

En el 96, se estrena *Los Mochos* de Ignacio Solares en la cual vuelve una vez más a José de León Toral quien a través del monólogo “comparece” en la escena para demostrar que fue el propio presidente electo quien se disparó y no él como dice la Historia.

⁷⁶ Firmó contrato con la Mutual Film Corporation a quien le cedió la exclusividad de los derechos para filmar las batallas. Y en la filmografía sobre su persona destacan: *¡Vámonos con Pancho Villa!*, dir. Fernando de Fuentes, 1935; *Cuando ¡Viva Villa! Es la muerte*, dir. Ismael Rodríguez, 1958.

La dramaturgia del norte nos hereda una obra más sobre Francisco Villa: *El Centauro* del jalisciense Ernesto García Núñez de 1996 donde el Jefe de la División del Norte vuelve al imaginario teatral de la historia revolucionaria.

Otro dramaturgo poblano que no ha escapado a la seducción de las figuras de la Revolución es Ricardo Pérez Quitt, autor de *San Agustín Pro* (1996 publicación), pieza en dos actos donde se dramatizan las triquiñuelas con las que Calles hizo fusilar a los hermanos Pro, Agustín y Humberto, como culpables del atentado contra Obregón a pesar de que el verdadero autor se presenta confeso ante las autoridades.

Década prodigiosa, esta de los noventa que nos dejó más de una docena de dramas con temas o referencias a la Revolución, mito fundacional de la política y la cultura mexicanas del siglo XX, cuyo fracaso o desviación de sus ideales son verbalizados como una manera de externar el malestar que compartimos gran parte de los mexicanos ante lo sucedido y heredado.

La desilusión y el desencanto

La evolución de la forma en la escritura dramática es incuestionable. Los escritores viven otras situaciones y en otras circunstancias: el paso de la modernidad a la posmodernidad ha dejado su impronta en varios discursos teatrales pero, tal vez por lo mismo, tienen necesidad de una explicación que buscan en un pasado no de museo, ni de mausoleos; no de héroes y villanos, sino de seres de carne y hueso: emotivos, coléricos o efusivos; racionales e irracionales como vuelve a todos el poder excesivo, desde su búsqueda hasta su mantenimiento, aquí y en cualquier lado, ahora y siempre, por los siglos de los siglos.

En este sentido, el pasado es traído al presente no para juzgarlo maniqueamente, sino para imaginarlo de otras formas, para pedirle su explicación en el aquí y ahora del que forma parte, porque la Historia Oficial nos ha escamoteado la verdadera entraña de esa lucha que acabó con un régimen de 30 años, para dar inicio a otro que hizo atrocidades similares, sólo que ahora a nombre de la Revolución y sus sacrosantas instituciones, gracias a dios, laicas.

En consecuencia, el viaje al pasado revolucionario asume una actitud crítica, irónica, satírica, paródica frente a la política que nos heredó.

Desde la *Cantata*... que nos recrea condiciones del porfiriato para justificar el levantamiento hasta *Tríptico* o *El gran elector* cuya fábula corre por los años 90, cuando todavía padecemos formas autoritarias de tomar el poder, como en *la bola*, la dramaturgia sigue siendo el *locus* idóneo para ajustar cuentas con los personajes mismos, revividos por el juego de la actuación.

Así, en cada una de las obras seguimos escuchando voces de revolucionarios y contrarrevolucionarios, expresando decepción, desesperanza, desengaño, reclamo, inconformidad por el curso que tomó este proceso, inicialmente libertador y justiciero.⁷⁷

Los Ancianos de la Cantata se preguntan “¿A poco la revolución nos hizo justicia?”, pero Carrera pensaba: “Son infrahumanas las condiciones en que nos obliga a vivir Porfirio Díaz. Es intolerable que nos siga manejando como un dios déspota a sus criaturas”. Y demanda “una verdadera instrucción pública en el país. Es necesario que el pueblo rompa violentamente las cadenas con que lo tienen sujetado” (12). Su martirio como maderista, es reprochado a la Historia por su madre: “La historia no registrará mis sufrimientos, hijo”, sentencia que los Ancianos completan, recordándonos la crueldad del olvido:

ANCIANOS: “Y en una tumba fría te olvidarán” “La historia... a veces es muy injusta./ Olvida fechas, se traga a los hombres, los desaparece, los mastica./ Luego los vomita en fragmentos y folletines. /Pone sus nombres en calles./ Los petrifica en bustos de bronce./ Se olvida de sus pensamientos./ (15) y terminan diciendo: “Mira el futuro que nos dejaste, Carrera./ ¿Dónde quedó por lo que habíamos luchado?/ Nuestra lucha fue un fracaso./ Nos comió la revolución.” (15)

Pro, en *El jefe*..., a petición del propio Calles, lo define como:

PRO: (*Señalando con el dedo índice, agresivo, irónico*) [...] (quien) Desató la guerra religiosa más absurda y cruel que conozca el país, mandó eliminar

⁷⁷ Debido al espacio, no se incluirán ejemplos de todas las obras de la década sobre la Revolución.

con absoluta frialdad a todo el que se cruzó en su camino, su ambición de poder fue infinita [...] Ah, general, su ambición sigue siendo infinita: permanecer siempre aquí, y allá, en los dos mundos, al precio que sea. [...] p. 25

En el siguiente acto, este personaje le echa en cara que sea el pueblo el que siempre pierda en las guerras:

PRO: “El dolor de cada uno de los mexicanos que pelearon en esa guerra absurda vale más que todas las ideas y discursos en que usted se basó para desatarla” p. 56

En cambio, Zapata, es decir, Pro disfrazado de, le hace una crítica aún vigente:

ZAPATA: “Lo que me parece peligroso es que un presidente no conozca al pueblo que gobierna y que no le cumpla las promesas que le hace” p. 31

Y también crítica a un tipo de gobierno continuista que lo combatió:

ZAPATA: Usted y todos los que son como usted, como sus jefes Carranza y Obregón, de los que usted es un puro continuador. Luego que ven tantito lugar en la política, luego luego se buscan abrir paso y van a rendirle al sol que nace, arrastrándose como gusanos. ¿No Obregón ahí andaba haciéndole homenaje a mi memoria para restar visibilidad al robo de tierras yaquis que hacía? Pura hipocresía la de ustedes, que son todos iguales y sólo quieren enriquecerse más. p. 32

256

Y en el siguiente parlamento, despotrica contra Carranza por haber resultado “lobo con barba de oveja” y un antiagrarista:

ZAPATA: De usted podría decir lo que dije de su jefe Carranza por ahí de 1914, cuando casi nadie se daba cuenta del bicho que era. Dije que era un viejo cabrón, ladrón y ambicioso, rodeado de politicuchos coludidos con él, indiferentes a las miserias y a la desdicha del pueblo. [...] Carranza era un falso revolucionario, ladrón y ambicioso [...] p. 32 Revoluciones irán y revoluciones vendrán, y yo seguiré con la mía.” p 33

En el diálogo con Madero, este le habla de la crisis por la que todo expresidente o político pasa al final de su vida. El Apóstol de la democracia reconoce que no les hizo caso a sus amigos y, en consecuencia, se entregó, junto con el país, a las manos de sus enemigos, pero le aclara a Calles que “esta revolución que usted dice haber encauzado no tiene nada que ver con la que yo inicié.” Y con una pregunta le dice más que mil palabras: “¿Se ha respetado el voto del pueblo a partir de ese momento?” p. 58

Además, Madero se niega a aceptar que el progreso justifique regímenes dictatoriales:

MADERO: Pues si defendemos al maximato tendríamos que entonar aleluyas al porfirismo, que también construyó caminos, ferrocarriles y muchas obras de progreso material, pero que también mantuvo al país en un absoluto embrutecimiento político” p. 59.

Burlonamente, expresa:

MADERO: “Salvemos entonces a los dos, declarándolos sangrientos despotismos benefactores de México” p. 59

257

La respuesta de Calles presenta la otra cara de la moneda:

CALLES: (*Alterándose.*) ¡Por favor, don Francisco! Venir a decirme que de haber vivido durante el maximato se hubiera levantado en armas. ¿En manos de quién dejó usted el país? ¿O debería arriesgarme a que después de mí llegara otro Victoriano Huerta? ¿No justifica el hecho, ese simple hecho, todos mis errores?” p. 59

El episodio de la Decena Trágica, también mediante los disfraces que usan POSADA y su ayudante, es recreado en *Bajo tierra*, aunque es desde el porfiriato donde Olguín inicia su “risa perversa” de los acontecimientos.”⁷⁸

PRIETO (Catulo) (lee): Ciudadano de mirada férrea y frente bronceada, yo pregunto: ¿Quién, sino el Vespasiano de Oaxaca, puede llevar las riendas de un caballo desbocado? ¿Quién puede asegurar nuestro crecimiento material

⁷⁸ En la cuarta de forros, el autor apunta: Pero mis antihéroes poco a poco se embarcan en una aventura despiadada. La persecución... (Olguín, 2009. (1992))

y espiritual? Y el pueblo al unísono contesta... ¡Nadie! Tan solo el señor presidente Porfirio Díaz. ¡Viva don Porfirio! (Aplausos) El partido Reeleccionista reitera su apoyo al héroe que, durante más de veinte años de gobierno, ha demostrado un inagotable pundonor y patriotismo, cualidades que dejaron impreso su nombre en los anales de la historia. ¡Sufragio efectivo y reelección! p.12

PRIETO: El olor a cadaverina recorre las calles. La revolución ya se acerca. Pero no se preocupe, señor embajador. Usted goce la Revolufia. Llamarse Henry Lane Wilson es una bendición en estas circunstancias. Hay que ver la corrida sangrienta desde la barrera, esperar a que un gobierno amigo agarre el toro por los cuernos. p.29

La aparición del cometa, Halley, como en *la Cantata*, es también motivo de malos augurios, la Catrina, actuando como Porfiria pregunta:

CATRINA: ¿Qué haremos sin don Porfirio? p. 45

Y el comentario de Josefo en este diálogo, como el Padre Cobos, es irónico y parodia el discurso de Jesús en la cruz:

JOSEFO: La revolución está ciega, don Porfirio. Perdónelos, no saben lo que hacen. p. 46

Un parlamento de Posada, en la guisa de Huerta, alude a la facilidad con que ya desde antaño se aliaban los convenencieros con uno u otro caudillo:

POSADA: Pues póngase avispa porque ahí le va una (adivinanza) muy difícil... ¿Su jefe es villista, zapatista, huertista, maderista, porfirista o felicista?

CIEGO: ¿La mera verdad? Sabrá Dios. p. 40

En este juego de claro sentido carnavalesco, el Ciego, que la hace de Madero, y Posada que es Huerta, sostienen una plática donde intervienen Prieto y Lane. Es aquí donde planean la caída de Madero. Es un fragmento largo, pero vale la pena

porque muestra cómo se confabuló para que, en diez días, la revolución maderista fracasara de la manera más sangrienta y por traición, acto frecuente en todo este proceso, lo mismo que se resalta el intervencionismo que profesan los EUA:

CIEGO: Mientras viva Madero, no serán nadie, Huerta

POSADA: ¿Qué tal un trago amigo? ¿O mandamos traer unas putitas?

PRIETO: ¡Juega!

LANE: No nos distraiga del tema, general... *Madero is a fool a lunatic...*
Madero debe desaparecer

PRIETO: Yes, yes

POSADA: Señores, México es un águila a punto de levantar el vuelo y yo represento las alas. Solo déjenme reposar tantito y ya verán que alto llegamos

CIEGO: Un vuelo directo al abismo

POSADA: ¿Cuál es la prisa para matarlo?

LANE: *Time is Money*

PRIETO: Un apóstol en la democracia es como un cura en un burdel

LANE: *Let's go straight to the point...* ¿Lo mata o no?

CIEGO: Cumple tu destino, Huerta

POSADA: Déjame en paz, maldito Ciego. No quiero derramar sangre. Yo admiro a Madero

CIEGO: ¡Vamos, Huerta!

POSADA: No quiero matarlo... Así... a sangre fría

CIEGO: Está escrito, es inevitable. La historia es una pesadilla, llénate de sangre.

PRIETO: ¿Se siente mal, don Victoriano?

POSADA: Es la emoción,

PRIETO: ¿Le sirvo una copa?

POSADA: Por favor.

LANE: ¿Sotol?

POSADA: No, de ahora en adelante coñac... y whisky.

LANE: *Well, well...* ¿Y qué responde, general? ¿Preparamos el funeral de Madero?

Posada, angustiado, duda; después asiente. Brindan.

PRIETO: ¡Magnifico! ¡Por la solidaridad con la gran nación del norte!

LANE: ¡Salud!

CIEGO: ¡Ya es tiempo, Huerta!

POSADA: Mi destino me llama. Con su permiso, señores

Se dirige así a Palacio, donde está el CIEGO.

PRIETO: No es más que un huichol sucio, prieto.

LANE: Admira a los germanos y eso es un peligro. La guerra en Europa es inminente

260

PRIETO: ¿De plano?

LANE: *Anyway*, si Huerta preferir teutones, ya veremos qué hacer. Acaso un desembarco en Veracruz.

PRIETO: Excelente idea. Yo podría ser el cronista oficial de la nueva conquista de México.

LANE y PRIETO se retiran. POSADA, completamente abatido, intenta quitarse el disfraz, pero algo se lo impide. Se acerca al CIEGO y lo abraza.

POSADA: Todo sea por la concordia nacional, don Panchito.

CIEGO: ¡Perro traidor!

POSADA: lo estrangula.

POSADA: (*Apesadumbrado*): Muera Madero... Viva Victoriano Huerta... Perdónenme, yo no quería... Siento asco señor Madero. Me avergüenza ser el que soy... Poco a poco me convertí en un animal, en un asesino. pp. 54-55

El gran elector es una pieza que sube al escenario a Madero para hacer el recuento de los fraudes electorales, por eso, son frecuentes los parlamentos donde Madero describe cómo se fueron haciendo y se siguen y se seguirán haciendo:

MADERO: (*Primero desde su mesa de trabajo, luego se pone de pie y va al proscenio.*) Celis, jefe del vasconcelismo en Tampico, asesinado a mansalva, cazado por polizontes del gobierno al salir de una junta. Se echaron después los esbirros sobre los miembros de la mesa directiva tampiqueña sin respetar ni a sus familiares. ¡Sangre de vasconcelistas por todo el país y provocada por un gobierno que se decía democrático y buscaba el juego de fuerzas políticas. (Solares, 2003, p. 98)

Aquí, el personaje del Presidente, símbolo y síntesis de todos los que ha tenido México, expresa muy bien lo que impera en la política:

261

PRESIDENTE: [...] la ambición personal, la mezquindad, la estupidez, la traición, los hijos de la chingada a los que les vale madre la mayoría y a los que sólo con mano dura... (*Da un golpe al brazo del sillón.*(Solares, 2003, p. 108))

Para después, dentro de un largo soliloquio, aclararle a Madero:

PRESIDENTE: [...] tu revolución ya nada tiene que ver con la nuestra desde hace muchísimos años y la bandera que usaste y lo que dijiste ya es más nuestro que tuyo. Mejor dicho, ya no es tuyo nada. (Solares, 2003, p. 123)

Y retarlo diciéndole:

PRESIDENTE: ¡Viste cuánto tardaron en Brasil en derrocar a un Presidente acusado de corrupto? ¿No te parece extraño que a mí me hayan acusado una infinidad de veces de lo mismo, por montos mucho más altos, y sin

embargo siga aquí? ¿No te habla eso de mí, pero también del pueblo que me sostiene aquí?(Solares, 2003, p. 125)

Aunque para armando Partida Tayzan, En *Entre Villa...* “la figura histórica de Pancho Villa [...] sólo cumple la función de contrapunto para lograr el efecto cómico y subrayar la devaluación del machismo, ya que la referencia socio-histórica, resulta sólo anecdótica y no parte del conflicto dramático [...] (Partida Tayzan, *Se buscan dramaturgos II*, 2002, p. 196) la inclusión de un protagonista revolucionario en la obra de Berman permite nuevamente hacer expresa la vigencia del tema a finales del siglo XX y su consiguiente revisión y crítica, tan necesaria para que sus ideales no caigan en el olvido.

Adrián, cuya pasión por el jefe de la División del Norte lo ha lleva a dedicarle una monografía y a pensar “hasta dormido” en él(Berman, pág. 24) se pregunta después de haber presenciado un aniversario más de su muerte:

ADRIÁN: ¿De qué sirvió la Revolución, la lucha del general Villa, si sus nietos están igual de chingados que él de escuincla? (Berman, p. 73)

e, inmediatamente, suelta un reclamo generalizado y válido hasta nuestros días:

ADRIÁN: A otros les hizo justicia la Revolución, a los que no estaban junto a esa tumba: a los burgueses. Los perjumados. Los leídos. Los licenciados. La punta de sinvergüenzas” (Berman, p. 73)

En *Tríptico*, la trama es la realidad postrevolucionaria del partido-dictadura que se quedó e inculó, como en el porfiriato, elecciones fraudulentas e instauró la figura del “caudillo de la Revolución”, el presidencialismo o semideificación del presidente en turno cuya palabra es “ley” o algo parecido como se aprecia en el siguiente diálogo:

POLÍTICO: Bah, los escritores qué saben del infierno que es la vida. Nomás imaginan, ni viven. Oiga lo que voy a decirle: sólo los políticos sabemos del infierno en vida. ¿Me lo cree?

ESCRITOR: Si usted lo dice... (Solares, p. 138)

El final, donde el partido oficial reconoce su derrota en las elecciones presidenciales, podría leerse como ese deseo popular de que triunfe la Revolución, al menos, en lo que corresponde al lema maderista "Sufragio efectivo".

¿*Herraduras*? Es una obra que repasa varios temas tanto de la Revolución como de la figura, ya un tanto mítica o legendaria de Villa.⁷⁹ En el siguiente diálogo, Pancho le responde al Reportero sobre lo que para él significa el armisticio:

Al general le cuesta trabajo salir del mutismo. Finalmente, una sonrisa irónica franquea sus comisuras y le brilla cierta malicia en las pupilas

PANCHO: Quiere decir que se acabó la guerra, que ora podemos andar juntos por la calle, las gentes honradas y los bandidos. (Mijares, p. 77)

La pieza *San Agustín...* de Pérez Quitt hace una hace énfasis en el servilismo en torno a los políticos en turno:

CALLES: [...] Vengo de la casa de Obregón, ¡qué cueva! /Que la casa está llena de desocupadas que arman gran alboroto en la sala, expresándole sus felicitaciones porque logró salir con vida del atentado. Te aseguro que si lo hubieran matado, todos esos fulanos estarían emborrachándose de alegría. Sólo quieren roer hueso. p. 303 / Están esos perros galgos manifestándose abajo de las ventanas de Obregón. Hoy las oficinas de la burocracia no trabajaron; todos fueron a casa de Obregón para felicitarle en procesión... (ríe) en procesión guadalupana.(Pérez Quitt, p. 303)

263

La prensa también es su blanco:

CALLES: La prensa falta a su deber ético: sólo escriben cuentos y chismes; tratan de hacer creer a la opinión pública, la posibilidad de que el atentado viene de mí... por un insignificante episodio acaecido al mediodía, han

⁷⁹ Por ejemplo, en cuanto al número de veces que se casó, se dice que, "por la ley", fueron aproximadamente 75 veces, por lo que varias mujeres reclamaron ser sus legítimas esposas. Entre las que la historia registra como cónyuges están: Luz Corral, Juana Torres, Pilar Escalona, Asunción B., Austreberta Rentería, María Amalia Baca, Manuela Casas, Soledad Seáñez Holguín y María Anaya.

escrito extras y teclado páginas enteras para hablar del “atentado”. Y del fuerte temblor que se sintió ayer apenas si le dedican un recuadro, un miope “balazo”: ‘Temblor de seis grados...’”(Pérez Quitt, p. 304)

Calles de aclara al inspector una ambición no exclusiva de él:

CALLES: [...] Yo también tengo mis ambiciones [...] Yo tengo el deber de pujar en remate político a mis enemigos, a cualquier precio. El destino me ha deparado una silla, y conservarla es tarea larga y fastidiosa; a cambio, mantienes el poder pleno, absoluto, soberano. Yo lo merezco y mantendré el poder cueste lo que cueste. Los sabré organizar a todos; habrá suficiente hueso para roer por mucho tiempo. [...] Hay algunos que nacen para peldaño para que otros suban. Yo ya he subido, sólo me falta darle un puntapié al peldaño y listo. En el puesto que me encuentro sólo hay sitio para uno, ni siquiera hay lugar para Dios (Pérez Quitt, p. 308).

Conclusiones

Como siempre, son provisorias:

1. Los años noventa fueron una buena década para la dramaturgia de la Revolución. Tal vez el Quinto Centenario de la conquista y sus cercanos cien años de inicio reavivaron el interés por ella y cuestionaron la visión oficial.

264

2. Autores ya consagrados entregaron otra obra para este acervo y jóvenes dramaturgos se iniciaron en el teatro antihistórico de la Revolución.

3. Los premios otorgados a los distintos dramas de la década es prueba del reconocimiento a la buena factura de las obras.

4. Ráfagas de posmodernidad se perciben ya en la forma de varias obras, pero el motivo para abordar el tema sigue siendo para debatir sobre él, reflexionar y mover conciencias. El teatro histórico es político y apela al análisis, a la reflexión sobre el presente para actuar en el futuro.

5. Así pasen 90 años, la verbalización de la desilusión y el desencanto siguen siendo una razón de ser de esta dramaturgia.

6. El teatro de la Revolución Mexicana es uno de los baluartes que tenemos para no caer en el olvido de nuestra memoria histórica, único asidero para medio entender el presente.

7. En estos discursos dramáticos no hace falta mucha ciencia para descubrir que si en algo hemos fallado a la Revolución es, precisamente, en lo del “Sufragio efectivo, no reelección”, pues practicamos el sufragio, pero no es del todo efectivo y la reelección ¿podríamos negarla totalmente?

8. Aunque la posmodernidad nos quiere convencer de que los grandes relatos de libertad y justicia, o sea, las utopías no funcionan, la dramaturgia de la Revolución Mexicana, aunque desalentadora, en el fondo nos dice que vale la pena seguir intentándolas.

9. Finalmente, es reconfortante saber que la dramaturgia no ha perdido su esencia reflexiva y concientizadora y que no rehúye a ser una vía por la cual podemos todavía expresarles a nuestros malos políticos lo pésimo y detestable que hacen su labor.

Bibliografía

- Basurto, L. G. (1990). *Corona de sangre. Vida, pasión y muerte del Padre Pro. Obra en un prólogo y dos actos*. México: Grijalbo.
- Berman, S. (1998). *Entre Villa y una mujer desnuda*. México: Escenología.
- Blas, G. (marzo de 2006). *Razón y palabra. Revista electrónica en América Latina especializada en comunicación*. Recuperado el 13 de octubre de 2010, de <http://www.razonypalabra.org.mx>
- Cantón, W. (1982). *Teatro de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar.
- Chabaud, J. (2002). Entrevista a Jaime Chabaud. En A. Partida Tayzan, *Se buscan dramaturgos I* (pp. 159-166). México: Conaculta/FONCA/INBA/CITRU.
- Chabaud, J. (2008). La UAM y la dramaturgia por venir. . *Casa del tiempo* , 25.
- Cohen, Sandro, Olimpia Guevara, Vicente Francisco Torres y otros. (2009). *Literatura Hispanoamericana: inquietudes y regocijos*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Siena Editores.
- Collin, L. (2008). *El poder sacralizado. Ensayo sobre la cultura política del siglo XX*. Tlaxcala: El Colegio de Tlaxcala, A.C.
- Del Río, M. (1997). *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana* . México: Fondo de Cultura Económica.
- Galván, F. (1994). El coronel Julio. *Teatro Iberoamericano*, 6-27.
- Galván, F. (22 de mayo de 2008). <http://muerteartificial.blogspot.mx/2008/05/felipe-galvan-desde-la-trinchera.html>. Recuperado el 12 de abril de 2012
- García, E. (1996). *el Centauro*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura.
- González, F. (2005). "Entrevista a Juan Tovar". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro.*, 5-7.
- Guevara, O. (2009). Dramaturgia mexicana de la Revolución: 1950-1959. (La desilusión y el desencanto). En S. L. Cohen, *Literatura hispanoamericana: inquietudes y regocijos*. (págs. 65-81). México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Siena Editores.

- Hurtado Heras, Saúl, Marisol Nava, Francisca Trujillo Culebro y otros. (2010). *Literatura hispanoamericana: búsquedas y hallazgos*. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Siena Editores.
- Il., v. (1999). *Trece apuestas al teatro*. (México: Universidad de Colima, Gobierno del Estado de Colima y CONACULTA.
- Leñero, V. (1982). El juicio. (El jurado de León Toral y la Madre Conchita). En W. Cantón, *Teatro de la Revolución Mexicana* (pp. 951-1006). México: Aguilar.
- Leñero, V. (1996). Introducción. En V. H. Rascón Banda, *La Nueva Dramaturgia Mexicana* (pp. 9-39). México: Ediciones El Milagro-Conaculta.
- (2000). *Dramaturgia Terminal. Cuatro Obras*. México: Editorial Colibrí.
- Liera, Ó. (1982). *La piña y la manzana: viejos juegos en la dramática: obras en un acto*. México: UNAM.
- Liera, Ó. (1990). *Pez en el agua*. Culiacán, México.: Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Meyer, E. (1985). Prólogo. En G. Velásquez, *Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta* (pp. 9-11). México: INBA/Editorial Katún.
- Mijares, E. (1997). *¿Herraduras al Centauro?* Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Nigro, K. F. (1985). Entrevista a Vicente Leñero. *Latin American Theatre Review*, 72-89.
- Nigro, K. F. (1985). Entrevista a Vicente Leñero. En V. Leñero, *Teatro documental* (págs. 17-22). México: Editores Mexicanos Unidos.
- Olguín, D. (2009. (1992)). *Bajo tierra*. México: Paso de gato.
- Partida, A. (1998). *Dramaturgos Mexicanos 1970-1990. Bibliografía crítica*. México: INBA/CITRU/Cenart.
- (2002). *Se buscan dramaturgos II*. México: Conaculta/FONCA/INBA/CITRU.
- (2005). La Novísima Dramaturgia Mexicana. En S. Gordon, *Teatro Mexicano Reciente: aproximaciones críticas* (pp. 15-53). México: Ediciones y gráficos Eón/The University of Texas at El Paso.
- Pérez, R. (1996). *Obras. II*. México: Escenología.

- Popova, E. (2010). *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Rivera, D. E. (2010). Teatro e historia. Jardín de bazarías. *Paso de Gato*, 22.
- Román, N. (1982). La Patas de Hilo. *Autores*, 4-17.
- Schmidhuber, G. (1999). *Trece apuestas al teatro. vol II*. México: Universidad de Colima, Gobierno del Estado de Colima y CONACULTA,.
- Seligson, E. (2008). *Para vivir el teatro*. México: Universidad Autónoma de la ciudad de México.
- Solares, I. (2003). *Teatro Histórico*. México: Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura/UNAM.
- Tovar, J. (1981). La madrugada. En J. Tovar, *La madrugada, el destierro, Las adoraciones* (p. 207). México: Universidad Autónoma Metropolitana. Dirección de Difusión Cultural.
- Tovar, J. (1982). Muera Villa. En W. Cantón, *Teatro de la Revolución Mexicana* (pp. 786-813). México: Aguilar.
- Tovar, J. (2009, núm. 100). Fort Bliss. Agonía de Victoriano Huerta. *Tramoya*. , 5-29.
- Treviño, M. (1991). *Cantata a Carrera Torres*. Hermosillo, México: Instituto Sonorense de Cultura.
- Velásquez, G. (1985). *Aunque vengas en figura distinta, Victoriano Huerta*. México: INBA-Editorial katún.
- Zamora, G. (1987). *La verdadera historia del general Pedro Zamora*. México: Editorial Apócrifos.

Palabra Postergada.

Ensayos de literatura hispanoamericana contemporánea.

Se terminó la edición digital el 3 de febrero de 2017
en la Facultad de Filosofía y Letras.

Carr. Ocotlán esq. Morelos S/N,
San Gabriel Cuauhtla, C.P. 90000, Tlaxcala, Tlax.

Teléfono: (01246) 46 20981

Fuente empleada: Arial 10, 11, 12 y 14.

La edición estuvo a cargo de

Ma. A. Olimpia Guevara Hernández.

El diseño editorial electrónico estuvo a cargo de
Lorena Pérez Sánchez.

El tiraje consta de 200 discos compactos.

[...] estos 16 textos de crítica diversa y divergente van más allá del mero material que conforma el texto examinado. Es decir, la literatura ondea nuestro espíritu para significar la vida, para mostrar nuestros conceptos culturales, nuestra historia e identidad. Y el crítico, sin ser profético, los fundamenta y los pone a prueba.

Por eso agradezco a los estudiosos, a los investigadores: En poesía a David Miralles Ovando, Esther Bautista, Mariana Perusquía, Marina Martínez Andrade, María Cecilia Sáenz-Roby. En cuento a Marisol Nava Hernández, Gerardo Farías Rangel. En novela a Micaela Morales López, Aída NadiGambettaChuk, Cecilia López Badano, María Esther Castillo García, Cristina Mondragón, Tanhia Mota Sánchez, Jorge Muñoz Figueroa, Araceli Rodríguez López, Samanta Espitia y en teatro a Olimpia Guevara Hernández.

Alberto Aguilar

