

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 4 NÚM. 7
JULIO-DICIEMBRE
2024



UANL

CENTRO
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

D.R. 2024 © Humanitas. Revista de Teoría Crítica y Estudios Literarios, **Vol. 4, No. 7, julio-diciembre 2024**, es una **publicación semestral** editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. Tel.+52 (81)83-29- 4000 Ext. 6533. <https://revhumanitas.uanl.mx> Editor Responsable: Víctor Barrera Enderle. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo **04-2022-020212344100-102**, ISSN **2683-3247**, ambos ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Centro de Estudios Humanísticos de la UANL, Mtro. Juan José Muñoz Mendoza, Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Frías, Piso 1, Avenida Alfonso Reyes #4000 Norte, Colonia Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64290. **Fecha de última modificación de 15 de julio de 2024.**

Rector / Santos Guzmán López

Secretario de Extensión y Cultura / José Javier Villarreal

Director de Historia y Humanidades / Humberto Salazar Herrera

Titular del Centro de Estudios Humanísticos / César Morado Macías

Director de la Revista / Víctor Barrera Enderle

Autores

Miguel Guadalupe Cerda de la Rosa

Manuel Santiago Herrera Martínez

José Manuel Medrano

Diana Hernández Suárez

Jesús Gerardo Cervantes Flores y Carlos Recio Dávila

Gonzalo Rojas Canuet

José Alberto Leyva Ortiz

Karime Aylen Anguiano Treviño

Carlos Rutilo Aguilar

Ángeles Serna Moreno

Roberto Kaput González Santos

Editor Técnico / Juan José Muñoz Mendoza

Corrección de Estilo / Víctor Barrera Enderle

Maquetación / Concepción Martínez Morales

Se permite la reproducción total o parcial sin fines comerciales, citando la fuente. Las opiniones vertidas en este documento son responsabilidad de sus autores y no reflejan, necesariamente, la opinión de Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Este es un producto del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León. www.ceh.uanl.mx

Hecho en México

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

Presentación No. 7

Víctor Barrera Enderle

Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México

Fecha entrega: 07-2-2023 **Fecha aceptación:** 27-7-2023

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2024, Barrera Enderle, Víctor. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



El tema de la representación ha alimentado uno de los debates más antiguos en la reflexión en torno a la literatura. La mimesis o la imitación de la realidad causaba conflicto a los griegos y latinos. Si se buscaba la verdad, el discurso literario era visto como sospechoso; sí, por el contrario, se hacía apología al carácter educativo de la ficción (dada la inclinación humana de aprender imitando), la literatura cumplía un rol subordinado a necesidades ajenas, surgidas de los campos de la pedagogía y de la ética. Dos milenios más tarde, y tras un ingente desarrollo de teorías al respecto, el debate literario en torno a su relación con la realidad permanece casi idéntico. Esto, sin embargo, confirma, de manera indirecta, la existencia de un saber que produce la literatura sobre el entorno que la envuelve.

La séptima entrega de *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios* confirma esta riqueza de enfoques y conocimientos emanados de la literatura. En su sección de “Artículos” presenta siete acercamientos diferentes al fenómeno. Miguel Cerda estudia al poeta, dramaturgo y crítico Xavier Villaurrutia, pero lo hace reparando en su condición de antólogo, es decir, en su actividad como un agente que revitaliza el campo literario mexicano de la postrevolución al poner en circulación sendas selecciones poéticas de sor Juan Inés de la Cruz y Ramón López Velarde. Manuel Herrera analiza, desde una perspectiva semiótica, la novela de Juan Villoro *Las golosinas secretas* y, a través de ella, reflexiona en torno a la literatura infantil y juvenil. Durante centurias, los cuentos de hadas han relatado algo más que historias fantásticas, José Manuel Medrano realiza aquí una lectura

entrelíneas de la relación entre este género narrativo y la resistencia en la España de la posguerra.

La cultura y la literatura caribeñas han sido muestra palpable de la heterogeneidad latinoamericana: un universo donde se acrisolan elementos de diversas culturas: Diana Hernández propone una poética de esta región basándose en la lectura del escritor colombiano Germán Espinosa. El amor romántico ha generado infinidad de formas de representación, desde novelas hasta películas; en su artículo, Jesús Cervantes y Carlos Recio analizan la forma en que éste se manifestaba en las tarjetas de fantasías durante los albores del siglo XX. Uno de los poetas chilenos más importantes (y menos estudiado) de la segunda mitad del siglo XX fue Juan Luis Martínez, Gonzalo Rojas Canuet explora una de sus obras emblemáticas: *La nueva novela*. En 2014 se cumplió el primer centenario del nacimiento del poeta Efraín Huerta: desde entonces se ha revalorado su obra, en particular la realizada en su última etapa: José Leyva da cuenta de la poética de Huerta durante los convulsos años setenta.

La sección de “Notas” cuenta con tres ensayos que, a su manera, ofrecen una relectura de la literatura mexicana moderna: Karime Anguiano se hace cargo de *Amora*, la novela fundacional de Rosamaría Roffiel; Carlos Rutilo hace lo propio con la transculturación narrativa desplegada en *José Trigo*, la monumental novela de Fernando del Paso; y Ángeles Serna Moreno realiza un ejercicio de espejeo entre *El invencible verano de Liliana*, de Cristina Rivera Garza y *El acontecimiento* de Annie Ernaux.

Roberto Kaput nos entrega, en la sección de “Reseñas”, una lectura crítica e iluminadora del poemario *Carmen* de Carlos Rutilo, de reciente aparición. Y con ella cerramos este número

7 de *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, cuya entrega reafirma, en su diversidad, la orientación plural y crítica de la publicación.

Víctor Barrera Enderle

**Polémica y tradición. El trabajo de antólogo de
Xavier Villaurrutia y su incidencia en el campo
literario mexicano**

**Controversy and tradition. The work of Xavier
Villaurrutia as an anthologist and its impact on the
Mexican literary field**

Miguel Guadalupe Cerda de la Rosa
Universidad Autónoma de Nuevo León
Monterrey, México
miguel.cerdade@uanl.edu.mx

Resumen. El campo literario mexicano después de la Revolución mexicana se vio envuelta en el proceso de configuración ante la nueva situación política, social e intelectual. Pronto comenzaría una polémica entre dos posturas de concepciones de la literatura -con dos términos igual de polémicos: “literatura viril” y “literatura afeminada”- en 1925 y otra similar siete años más tarde, en 1932, cuando se cuestiona la idea de una literatura nacional retomando los ideales del conflicto civil ante las ideas influidas por las vanguardias extranjeras que buscaban una concepción universal y cosmopolita. Como participantes de ambos momentos, el grupo de Contemporáneos postula sus ideas estéticas en la producción de su revista homónima y los esfuerzos individuales de sus miembros para reafirmar su postura, entre ellos la contribución Xavier Villaurrutia quien publica antologías de poemas de dos autores mexicanos distinguidos, como lo son Ramón López Velarde y sor Juana Inés de la

Cruz. Villaurrutia utiliza dispositivos basados en sus textos críticos para elaborar estas recopilaciones con la finalidad de proponer una tradición literaria mexicana ante la posibilidad de configurar el nuevo campo literario definitorio para el resto del siglo XX.

Palabras clave: polémica, antología, Xavier Villaurrutia, tradición, campo literario

Abstract. The Mexican literary field after the Revolución mexicana finds a configuration process in front of the new political, social, and intellectual situation. Soon would start a controversy between two positions of literary conceptions -with two terms as controversial: virile literature and effeminate literature- in 1925 and another alike seven years later, in 1932, when the idea of national literature is questioned considering the ideals from the civil warfare before the foreign avant-garde-influenced ideas looking for a universal and cosmopolitan understanding. As participants in both times, the Contemporáneos group postulates their aesthetic ideas in their homonymous magazine, as well as the individual efforts of their members to reaffirm their position, among them there is the input from Xavier Villaurrutia who publishes poem anthologies from two recognized Mexican authors: Ramón López Velarde and sor Juana Inés de la Cruz. Villaurrutia employs dispositives based upon his critical texts to elaborate these compilations aspiring to propose a Mexican literary tradition before the possibility to form the new defining literary field for the rest of the XX century.

Keywords: controversy, anthology, Xavier Villaurrutia, tradition, literary field

El panorama sociopolítico de México durante la primera cuarta parte del siglo XX cambió repentinamente y de manera vertiginosa: como consecuencia del fin del Porfiriato, el inicio de la Revolución mexicana, el surgimiento de los caudillos como líderes y los intentos de estabilización del país a raíz de la promulgación de la Constitución política de 1917. Durante la década de 1920, y principios de la de 1930, en el proceso de la institucionalización cultural, el campo literario seguía configurándose en la búsqueda de un sendero común para su progreso; sin embargo, el involucramiento de una variedad de actores y grupos a raíz de las vanguardias importadas, así como el encuentro de intereses estéticos discordantes, produjeron dos momentos decisivos -dos polémicas- que continuaron permeando en los años venideros: el *afeminamiento* de la literatura en 1925 y la literatura nacionalista en 1932.

El surgimiento de la literatura mexicana moderna, de acuerdo con Ignacio Sánchez Prado (2007), comienza precisamente desde el producto con el que se intentaría terminar el conflicto civil de la Revolución, donde “las literaturas nacionales tienen a veces fechas de nacimiento precisas” (2007: 87), pero que, en México, inicia el 5 de febrero de 1917 con la promulgación de la Constitución Política, lo cual planteaba el reto de formar una cultura nacional con base en la problemática que se habría superado:

Esto no era una tarea fácil, dado que, en muy pocos años, se pasó del sólido edificio institucional del Porfiriato a una atomización profunda y a veces paradójica de los grupos intelectuales del país, grupos que iban desde los últimos modernistas (Tablada, González Martínez, Urbina, entre otros) hasta el influyente Ateneo de la Juventud (Vasconcelos, Reyes, etc.) y su intento de “salvar la cultura por las humanidades”, para usar una conocida

expresión de Pedro Henríquez Ureña. En este paisaje, emergen las nuevas configuraciones de la literatura y la cultura del México moderno: se trata de un periodo en el cual los diversos grupos intelectuales buscan redefinir la naturaleza de la tradición y de la cultura nacional (187).

En la década de 1920, se buscaba cumplir este objetivo (la formación y consolidación de la tradición y la cultura nacionales) en medio del asedio de las vanguardias europeas, que poco a poco encontraban su lugar en el ambiente intelectual y artístico, persiguiendo la concreción de una “vanguardia mexicana”; todo esto se daba a la par de un proceso de institucionalización de conceptos y dinámicas, llevado a cabo a través de distintos mecanismos:

El proyecto hegemónico que emergía en esos años de intentos estatales de institucionalizar la cultura (por ejemplo de concursos literarios y artísticos financiados por el carrancismo) se basaba en un nacionalismo fundamentalista que apelaba a la idea de que sólo producciones culturales cuyas referencias directas fueran la nación y la Revolución Mexicana eran legítimas [...] Como contrapeso, surge la idea de una cultura nacional autónoma con respecto al cada vez más fortalecido estado posrevolucionario, que utiliza los códigos de la cultura occidental para constituir posiciones críticas de los nuevos proyectos políticos (2007: 188).

Esta empresa tuvo un primer momento de confrontación entre posturas disímiles en 1923, durante el Congreso de Escritores y Artistas, convocado por José Vasconcelos. Ahí se abordaron inquietudes relacionadas con el “rechazo a la forma en que la literatura -y sobre todo la poesía- se manifiesta ‘indiferente’ a la nueva situación política” (Sheridan, 1999, p. 32). Durante sus participaciones, Vasconcelos deseaba el establecimiento de un diálogo fructífero entre artistas e instituciones, para así incentivar

la idea de que arte debería reflejar la realidad del país y ser el soporte de la institucionalización cultural y educativa. En lo referente específicamente al ámbito literario, el secretario de Educación Pública compartió tres ideas puntuales:

1. El escritor está obligado a “escribir para los muchos con el propósito constante de elevarlos”.
2. La literatura tiene la “obligación” de coadyuvar a la “resurgencia nacional” y a la “unión espiritual” del pueblo mexicano.
3. Los escritores no debemos “preguntarnos qué es lo que quieren las multitudes, sino qué es lo que más les conviene” (Sheridan, 1999: 33-34)

Este primer planteamiento anunciaba la problemática que se suscitó un poco más tarde, (y continuaría, en un segundo momento, en la década del treinta), y que implicaría una reestructuración del poder simbólico dentro de los campos artísticos e intelectuales, y, de manera particular, dentro del campo literario. El mecanismo teórico para abordar estas relaciones se encuentra en el concepto mismo de *campo literario*, desarrollado por Pierre Bourdieu, quien lo definió como un espacio social de relaciones afines a la disciplina literaria donde se encuentran tanto escritores como editoriales, revistas, instituciones y lectores, y cuya interacción hace posible el “análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística” (Bourdieu, 1990: 20).

En esa época, la que va de la primera a la segunda polémica (de 1925 a 1932), resulta importante y determinante la contribución y proliferación de grupos artísticos y literarios. Esas

agrupaciones colaboraban en sus propios proyectos, muchos de los cuales culminaron en revistas literarias, tales como *Policromías*, *La Falange*, *México Moderno*, *El Maestro*, *Prisma*, *Vida mexicana* y *Antena*, así como la futura revista homónima del grupo *Contemporáneos*, donde José Gorostiza y Xavier Villaurrutia, al igual que el resto de sus compañeros de renombre como Torres Bodet, Novo, Ortiz de Montellano, Cuesta, entre otros, comenzaron a desarrollar y articular una idea renovadora del concepto de literatura mexicana, la cual fue recibida...

... con un grado de profundo recelo por intelectuales con mayor posicionamiento en el reciente campo cultural (intelectuales tan disímiles como el porfiriano, Victoriano Salado Álvarez, el naturalista Federico Gamboa, el estridentista Manuel Maples Arce o el socialista Ermilo Abreu Gómez)” (Sánchez, 2007: 188-189).

1925: “El afeminamiento de la literatura”

Dos años después del Congreso de Escritores y Artistas se erigió la primera controversia entre grupos literarios en el campo cultural mexicano. La disputa se dio por el control del poder intelectual y de las formas de representación cultural. Los contrincantes fueron bautizados (por parte del grupo con mayor concentración de poder simbólico) con epítetos que reflejaban la ideología polarizada y machista del momento: los “viriles”, quienes buscaban la producción literaria consciente de los esfuerzos y logros de la Revolución con un enfoque nacionalista; y los “afeminados”, que estaban interesados en una perspectiva universal (Sheridan, 1999: 35).

Al postular este choque de términos contrarios, los nacionalistas trataban hacer ilegítimas las ideas de sus contrarios

por medio del ataque personal, mención aparte la orientación sexual de algunos miembros de Contemporáneos que fueron señalados por este debate. Este enfrentamiento de los términos “viril” y “afeminado” corresponden, al contrario, a otra manera de referirse a las verdaderas posturas en discusión: nacionalista vs cosmopolita y mexicanizante vs europeizante, de acuerdo con Sánchez (2007: 191).

Julio Jiménez Rueda fue el artífice del comienzo de esta polémica con la publicación del artículo “El afeminamiento en la literatura mexicana”, cuya intención era

Criticar el aspecto más vulnerable de algunos jóvenes escritores, una personalidad con manifestaciones evidentemente homosexuales, que provocan envidias y críticas debido a que ya disfrutaban de cierto prestigio y poder en la sociedad cultural, el gobierno y la opinión pública (Díaz, 1989: 58).

Lo secunda en su opinión Carlos Gutiérrez Cruz, quien ofrece su crítica en dos sentidos:

Uno, las “degeneraciones y vicios” de los “poetas burgueses”; su “asexualidad” consecuente de una vida pasiva que transcurre sin “contacto” con la “vida exterior” y dentro “de un reducido grupo de amigos”, donde sólo se habla de libros. El otro, la creación de obras literarias carentes de una relación estrecha con el pueblo y las “clases laborantes”, pero en las que sí sobresale una preocupación estilística excesiva” (En Díaz, 1989: 58).

En estas circunstancias, dos grupos definidos se encontraron en pugna: los nacionalistas y los Contemporáneos. Los primeros deseaban seguir el ideal vasconcelista para establecer un canon donde predominara una literatura que diera cuenta de los temas y aspiraciones de la Revolución. Dentro de esta línea se encontraba

el caso particular de Manuel Maples Arce que buscaba una estética cercana a lo proletario, como los de su poema *Urbe*. El grupo de Contemporáneos, en contraste, compartía una visión más europeizante, bajo la influencia directa de las vanguardias, como el surrealismo, lo cual chocaba con la edificación de los criterios morales y éticos de los nacionalistas (Sánchez, 2007: 192).

El año de 1925 fue importante para el grupo de Contemporáneos: significó un momento de cohesión grupal, donde los trabajos individuales se concatenaron y se hicieron públicos, ayudando a la configuración de su identidad colectiva, tal como lo señala Sheridan (1985, p. 179). Fue el año también en que publicaron sus primeros libros varios de sus integrantes: *Biombo* de Torres Bodet; *El trompo de siete colores* de Ortiz de Montellano; *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza; *Ensayos* de Novo; *Desvelo* de Owen; y *Reflejos* de Villaurrutia. Sus contribuciones intelectuales y artísticas adquirirían, a partir de ese momento, el carácter de profesionales, sin dejar de ser manifestaciones relacionadas al término de “juventud”, que formaba parte importante del discurso de José Vasconcelos, como un elemento esencial para la acción vital:

El joven, declara Villaurrutia, es aquel que tiene “todas las edades” simultáneamente, es una forma de compromiso con el arte y más una obligación que una virtud, o, en todo caso, una virtud ardua y hasta difícil de sobrellevar (Sheridan, 1985: 181).

Con miras de explotar esta cualidad, el grupo decidió fundar una revista literaria, tomando como modelo a la *Revista de Occidente*, optaron por una “revista abierta, polémica, analítica, atenta a su país pero siempre frente a, y en contraste con, el mundo europeo”. El nombre tiene una raíz latina, tomada en sentido figurado, de

temporaneus (hacer algo a tiempo, a conveniencia) y su acepción moderna lo define como perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive.

La publicación formal de la revista comenzaría en 1928, pero, desde tres años antes, coincidiendo con la primera polémica literaria importante del siglo XX en México, ya participaban como miembros del “Grupo sin grupo”. Con el antecedente directo del modernismo, y teniendo como figura a Ramón López Velarde en el ámbito nacional más inmediato, el vanguardismo fue, en palabras de Alí Chumacero (en Villaurrutia, 2014) la “razón y pecado de la generación de *Contemporáneos*” con un énfasis en autores mexicanos como Enrique González Martínez, sí, pero también de artistas extranjeros como Juan Ramón Jiménez, Jean Cocteau y Giorgio de Chirico. Chumacero postula que:

Si los anteriores elementos son decisivos para explicarse el arranque de esas experiencias literarias y comprender cómo, mediante un desbordamiento con características diversas -sobre todo plásticas y literarias-, se inició aquella generación, hemos de señalar asimismo en los jóvenes escritores una incisiva curiosidad por todo lo que se relacionara con la totalidad de las actividades artísticas. Porque no sólo la poesía y la pintura, sino particularmente el teatro, y la música, la filosofía en uno de ellos, el ensayo, la crítica propiamente literaria, el periodismo, todo menos la ciencia -salvo el caso extraño de Jorge Cuesta-atrajo sus mentes ahítas de curiosidad y dueñas de un buen humor que pronto habrían de perder, tornado en melancolía o en simple desilusión (X-XI).

Finalmente, esta iniciativa del grupo continuaría en el proyecto colectivo de la revista *Contemporáneos* y en sus trabajos individuales hasta 1932 cuando se disolvió la participación en conjunto, al tiempo que surgía otra crisis.

1932: Crisis nacionalista

La revista-manifiesto *Contemporáneos* se editó entre 1928 y 1931, en sus páginas se publicaron textos de los integrantes del grupo homónimo, además de pinturas e ilustraciones de artistas nacionales y extranjeros, siguiendo la convicción por la que habían sido denunciados y clasificados como “afeminados” en 1925. En ese periodo, el grupo maduró y realizó otras empresas en conjunto, como la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) y la revista *Ulises*, donde Jorge Cuesta privilegiaba lo cerebral “y aconseja un ‘arte para artistas’, como quería Nietzsche, ‘cuyo objeto no fueran sino las imágenes, las combinaciones de líneas, de colores, de sonidos” (Chumacero en Villaurrutia, 2014: XI-XII).

Xavier Villaurrutia fue figura importante dentro de los Contemporáneos: poeta, dramaturgo, crítico, traductor y editor. Impulsó la primera publicación del grupo: *Ulises*, y protagonista de la segunda (*Contemporáneos*). Chumacero destaca la influencia de López Velarde no sólo en el joven poeta, sino en todo el grupo: “la ‘pureza’ de la obra velardeana nos indica que la generación a que perteneció Xavier Villaurrutia hacía suya conscientemente la fórmula de un arte por el arte, presidido por un ‘rigor artificial y exagerado”, pues López Velarde: “Es el primero que trata de construirse un lenguaje; antes de él nadie emplea tal desconfianza artística en la elaboración de su estilo... Es el primero que aspira a obtener, y que logra con frecuencia, aunque aisladamente, una *poesía pura*” (Chumacero en Villaurrutia, 2014: XII-XIII).

En vísperas a 1932, como expone Sheridan (1999), el grupo de *Contemporáneos* terminó su “vida pública”, iniciada siete años antes, y cada integrante siguió su propia ruta. Desde la polémica de

1925 habían sufrido descalificaciones en cada uno de sus proyectos: los narrativos, las puestas en escena del Teatro Ulises, la *Antología de la poesía mexicana moderna* y la revista, propiamente (pp. 39-40).

La controversia inició en las páginas de *El Universal Ilustrado* el 17 de marzo con una “encuesta” de Alejandro Núñez Alonso titulada “¿Está en crisis la generación de vanguardia?” donde exponía el ascenso y caída del interés hacia los vanguardistas con alusiones directas:

Han pasado cuatro años... Y la gente, el público literario, los adultos, los viejos o los inconformes con los jóvenes, murmuran de los vanguardistas, ponen en duda su autenticidad, su mérito, su valer. “No han hecho nada”, se dice insistentemente. “De *Ulises* y *Contemporáneos* sólo queda el recuerdo, pero nada más” (en Sheridan, 1999: 111).

En el mismo texto ofrecieron sus opiniones Villaurrutia, Gorostiza, Novo, Ramos, Ortiz de Montellano y Abreu Gómez; pero la respuesta más sesuda provino de Cuesta (1978) con su réplica publicada en la misma revista. Ahí enunció las características que tenían los escritores de vanguardia, además de la juventud, y que se resumía en haberse desarrollado en un medio adverso, y de “encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica” (91-92). La falta de crítica había provocado que su generación viviera en permanente estado de crisis: “Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica” (Cuesta, 1978: 92). Asimismo, Cuesta reforzaba el ideal estético cosmopolita del grupo:

Esta generación no la buscó en las anteriores; la buscó en ella misma (...). Esta actitud es la única que hace valer la actitud y

la obra de otros; es una actitud crítica. Hace valer lo mismo la literatura y el arte franceses, que los de cualquier otro país. Admite cualquier influencia. Admite la cultura y el conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer gentes. Admite encontrarse frente a cualquier realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal. Revolucionarismo, mexicanismo, exotismo, nacionalismo, son en cambio, puras formas de misantropía (1978: 94).

Como complemento al texto anterior, Cuesta publicó el artículo “La literatura y el nacionalismo”, ahí ahondaba en la problematización del tema y añadía otro componente fundamental: la *tradición*. Ante la imposición de “la vuelta a lo mexicano” en el arte, y frente al cosmopolitismo de los Contemporáneos, afirmaba que esto “no ha dejado de ser un viaje de ida, una protesta contra la tradición” (97). En relación con la noción de tradición realizaba varios apuntes, el principal definía su postura: “la tradición no se preserva, sino se vive”(97); luego, citaba un comentario realizado por Ermilo Abreu Gómez : “los discípulos no se seducen; se merecen”, para responder: “la tradición es una seducción, no un mérito”, y añadía: “la tradición es tradición porque no muere, porque vive sin que la conserve nadie” (98); y finalmente: “la tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No en lo que perece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega” (100).

Esta polémica fue la última en la que se enfrentaron los nacionalistas y los Contemporáneos. En ambas contiendas participaron figuras importantes de las letras del país como Mariano Azuela, cuya novela *Los de abajo* se tomó como prototipo para la literatura “viril” (Díaz, 1989), y Alfonso Reyes, quien se alineaba con los preceptos y postura de los Contemporáneos, luego de haber sido blanco de las mismas críticas que lo tachaban de hacer literatura “no

patriótica”. Miguel Capistrán (1967) tiene razón cuando señala que tanto Reyes como los Contemporáneos “pueden catalogarse dentro de una concepción universalista de nuestras letras y representan, durante esa etapa -y aun después- las figuras sobre las que se lanza todo el fuego y el consecuente cargo de descastamiento”.

Las contribuciones que realizó Jorge Cuesta sobre el papel de la tradición en el debate nacionalismo versus cosmopolitismo resultaron fundamentales y constituyeron el eje principal de la reflexión crítica del grupo en torno no sólo al presente de la literatura mexicana, sino en la configuración de su tradición. Las dos antologías que preparó Xavier Villaurrutia, una sobre Ramón López Velarde y la otra sobre sor Juana Inés de la Cruz, así lo confirman.

La antología como forma y medio: ¿Forja el canon o presenta una tradición?

Tiempo después de las polémicas literarias de 1925 y 1932, y de la disolución como grupo de los integrantes de Contemporáneos a principios de la década de 1930, los postulados cosmopolitas que buscaron de manera colectiva siguieron siendo parte de la agenda de sus miembros. Xavier Villaurrutia fue uno de los más activos y productivos, pues no sólo continuó creando poesía, sino también incursionó en la vida diplomática, en la traducción literaria, además de ejercer como docente en la entonces Universidad Nacional de México y en Bellas Artes. Fue en este momento de madurez cuando preparó antologías de dos autores representativos de la lírica mexicana, situación que también puede leerse como una contestación tardía las críticas recibidas por el supuesto desinterés por lo nacional: la barroca sor Juana Inés de la Cruz y el modernista Ramón López Velarde.

¿Cuál es el propósito de una antología? Es interesante el contraste entre la ingente producción de antología y la escasa reflexión crítica sobre ellas. Alfonso Reyes consideraba a la antología como resultado de un proceso de creación, el cual podría dividirse en dos formas: la primera en “las que domina el gusto personal del coleccionista, y las que hay en que domina el criterio histórico, objetivo” (1948: 137).

Por su parte, Claudio Guillén ve en la antología una manera de actualizar y poner de nuevo en circulación obras y autores del pasado. en otras palabras, la entiende como una estrategia de resignificación:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroja a la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo rango, el antólogo es un superlector de primerísimo rango (1985: 413).

Villaurrutia no era un neófito en las labores de antólogo: en 1928 había participado, junto a Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Salvador Novo, en la *Antología de la poesía mexicana moderna*, la cual finalmente se publicó como un trabajo individual de Cuesta (Sheridan, 1985: 313). Esta propuesta comunal de un grupo, en el marco análogo de la publicación de su revista, puede verse como un medio para expresar y reafirmar sus metas estéticas. Anthony Stanton agrega a la discusión general lo siguiente: “la revista y la antología han sido utilizadas como canales de transmisión de estas posturas colectivas, sobre todo entre los grupos vanguardistas” (1993: 24).

A partir de la lectura prólogo colectivo de la *Antología de la poesía mexicana moderna* ya es posible ver la finalidad específica que buscaban como grupo, y que luego refrendaría Xavier Villaurrutia con sus dos antologías: replantearse el concepto de “influencia” y cuestionar el rol de los modelos. Sobre este punto señala Stanton que para ellos “los modelos [...] no son los que generan repeticiones miméticas, sino los que exigen prolongaciones, correcciones y contradicciones” (26). En otras palabras, los Contemporáneos no proponían un canon, un modelo intocable, sino mencionaban a los autores que, para ellos, forman la *tradición*. Así lo escribieron:

¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino una pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril y que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos (Cuesta, 1985: 40).

El conflicto se situaba ahora en la coyuntura entre *canon* y *tradición*. El escrito colombiano Álvaro Pineda menciona que, en los estudios literarios modernos, se ha reemplazado la noción “canon literario” por la de “tradición literaria”: “El canon es excluyente; la tradición incluyente. El canon implica selección, jerarquización, hegemonía, privilegia el centro, y deja por fuera demasiados casos particulares” (2009: 128). Inmediatamente explica algunas dificultades de ambas clasificaciones:

[El canon] privilegia también lo foráneo, en especial lo europeo [...] El concepto de tradición, anota Laverde, adolece, por su parte, de conservadurismo, de que lo viejo es mejor que lo nuevo, privilegia la repetición y condena la novedad, pero tiene la ventaja de que les da voz a los marginados y a la provincia (128-129).

Si bien una, varias o muchas antologías pudieran tener como finalidad última la de establecer una norma literaria, y considerando el contraste entre el canon y la tradición anterior, Xavier Villaurrutia, y los Contemporáneos, en un primer momento, realizaron una labor de propuesta que pudiera servir de guía para la poesía de entonces, y como proyección para las creaciones futuras. Sus trabajos de selección traían a la discusión la selección de textos en su presente inmediato; y no pretendían establecer rígidamente una norma inamovible de autores y poemas. Volvemos al prólogo de la *Antología de la poesía mexicana moderna*:

Los grupos, las escuelas, se disuelven; sólo quedan los individuos que las han superado, como si la función de aquéllas, cuando parece, al contrario, que a expensas de ellos se alimentan, fuera la de nutrirlos y proteger su crecimiento (...) Quien no abandona la escuela en que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino al de ella: con ella vive y con ella perece (Cuesta, 1985: 40).

Antología sorjuanina. Antecedentes y alcances

La figura literaria de sor Juana Inés de la Cruz pasó de un reconocimiento sincrónico en el barroco hispanoamericano al olvido durante casi dos siglos. La publicación de biografía de Amado Nervo: *Juana de Asbaje* en 1910, situada en el contexto del primer centenario de la independencia de México, ayudó a la reconsideración pública y crítica de su obra en el ámbito cultural, haciendo ver la necesidad de reditarla. Uno de los primeros en señalar esta deuda histórica fue Pedro Henríquez Ureña. El crítico dominicano comparó el caso de sor Juana Inés de la Cruz con el de Gertrudis Gómez de Avellaneda, ilustre poetisa cubana, que sí fue reconocida en el primer centenario

de su nacimiento y celebrada por autores reconocidos como Juan Nicasio Gallego, Juan Valera y Marcelino Menéndez y Pelayo. La religiosa novohispana, en cambio, quedó relegada:

Creo que entre los homenajes del centenario de la Avellaneda se cuenta la reimpresión de sus obras. Éstas no son inaccesibles, pero van haciéndose raras, y la reimpresión es indispensable. Pero ¡cuán más lo es la de sor Juana, cuyo texto legítimo es desconocido del vulgo! Sus versos corren, estragados, por todas las antologías, y sólo en la de Poetas hispanoamericanos de Menéndez y Pelayo se han reproducido con exactitud. No existe de ellos edición completa y aceptable hecha en el siglo XIX (Henríquez Ureña, 2013: 133).

El ateneísta concluía haciendo una invitación a la reedición de sus obras, porque “el decoro literario exige se restablezca el texto de sor Juana” y “no es excesivo homenaje para la poetisa la total y cuidadosa reimpresión de sus obras” (2013: 133-134).

Al crecimiento del interés por el legado literario de sor Juana Inés de la Cruz contribuyeron, de manera indirecta, los homenajes realizados por el tricentésimo aniversario luctuoso del poeta Luis de Góngora. Pues entonces se seguía creyendo que el *Primero sueño* era una “derivación” de las *Soledades*. No fue el caso, sin embargo, de los Contemporáneos, quienes muy pronto manifestaron su deseo de acercarse a la monja novohispana, y de leerla de manera productiva. Ermilo Abreu Gómez publicó la primera edición moderna del *Primero sueño* en el número 3 de *Contemporáneos*; y, en el siguiente número, redactó un resumen del poema en forma de prosa, además de señalar que “nadie, o casi nadie, se ha ocupado de estudiar *El sueño*” (46). Al respecto, señala Stanton:

Además, sabemos por varias fuentes que existió un proyecto colectivo de los Contemporáneos para editar las obras completas de Sor Juana, proyecto no llevado a cabo. Entre los que son propiamente poetas del grupo, Villaurrutia es el único que dedica un ensayo entero a la escritora (1993: 66).

El esfuerzo de Xavier Villaurrutia para reditar las obras de sor Juana inició en 1931 con la publicación de *Sonetos* (Ediciones La Razón), y continuó en 1939 con la aparición de *Endechas* (Taller, núm. 7). Finalmente, en 1941, ambos libros se fusionaron en uno: *Sonetos y endechas* publicado por la editorial Nueva Cvltura (Lima, 2008; Stanton, 1993: 65-66). El “ensayo entero” al que alude Stanton tenía como título el nombre de la religiosa. En sus páginas Villaurrutia comentaba y explicaba las características puntuales de la obra de la poeta. La mencionó también en otro ensayo acucioso: “Introducción a la poesía mexicana”. Ambos trabajos aparecieron en *Textos y pretextos*, publicado originalmente por La Casa de España en México en 1940.

Antología velardeana. Admiración y crítica

Algo similar sucedió con la relación entre Xavier Villaurrutia y Ramón López Velarde. El poeta zacatecano estuvo muy presente en la cúpula del grupo de Contemporáneos: fue un referente inmediato y figuró como protagonista en la mencionada *Antología de la poesía mexicana moderna*. Para ellos, representaba uno de los pilares de la escena literaria nacional. Xavier Villaurrutia y Salvador Novo conocieron y trataron a López Velarde, pues fue su maestro de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria. El poeta les mostraba a sus alumnos algunas de sus creaciones para recibir sus comentarios.

Esta amistad literaria fue referida por el propio Villaurrutia en su ensayo “Ramón López Velarde”, que se incluyó en la edición de sus *Obras*; en el prólogo de la antología *El león y la virgen*, publicada en 1942, Villaurrutia dejó constancia de su conocimiento de la producción poética de López Velarde.

La admiración de Villaurrutia hacia el poeta de Jerez quedó manifiesta muy temprano, en un texto de 1924 titulado “Una nota”, ahí explicaba que el autor de la *Suave Patria* “es un caso de excepción en nuestras letras [...] Con dos bellos libros, con las anticipaciones de un tercero, logró definirse aproximadamente y esparcir una influencia que hoy encontramos valiosa”, pues “Él abrió, el primero, los ojos de los sentidos para darse cuenta de que la provincia existía. Cantó a la provincia. La pintó con vivas pinceladas -se vuelve un poco, y justamente, al ‘color local’” (En Campos, 2008: 15).

La presencia física, primero, y la influencia posterior a su muerte, impactaron de manera considerable al grupo de *Contemporáneos*. En el prefacio que Evodio Escalante escribió para *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos* (compilado Marco Antonio Campos) evoca el ensayo temprano de Villaurrutia “La poesía de los jóvenes de México”, pues ahí...

... había dicho que lo que los nacientes escritores mexicanos necesitaban era el ejemplo rebelde de un nuevo Adán y una nueva Eva que descubrieran territorios ignotos a la poesía mexicana. Esos personajes arquetípicos ya existían. Según Villaurrutia, Tablada era la nueva versión de Eva, y López Velarde el añorado Adán que reclamaban los tiempos nuevos (2008: 10).

En la parte final de su texto, Escalante recalca la labor que hizo el grupo ante la recepción temprana que tuvo López Velarde (el “poeta de provincia” o el “poeta del México rural”) al ser...

...Villaurrutia y los Contemporáneos quienes descubrieron en él a un poeta de la sexualidad y de la muerte, de la angustia y el frenesí que sintonizaba en todo y por todo con la zozobra que imperaba (y que impera, me temo) en el México posrevolucionario (11).

Hubo dos selecciones de textos que presentó Villaurrutia de López Velarde: una publicada en 1935 por la Editorial Cvltura con el nombre somero *Poemas escogidos* y la ya mencionada *El león y la virgen* aparecida siete años más tarde por la Imprenta Universitaria. Para este artículo sólo tomaré en cuenta a la última.

Dispositivos: guías de selección para las antologías

Para abordar los criterios de distribución en que Xavier Villaurrutia seleccionó los poemas de las antologías de Ramón López Velarde y sor Juana Inés de la Cruz, he tenido en consideración el concepto de *dispositivo* propuesto por Agamben, a partir de la respuesta que brinda Foucault en una entrevista. Agamben lo resume como un conjunto que incluye virtualmente cada cosa, sin importar si sea o no parte del discurso (instituciones, leyes, proposiciones filosóficas), indicando que el dispositivo es la red que se tiende entre estos elementos; siempre está inscrita en una relación de poder; y que es producto del cruzamiento de relaciones de poder y saber (2011: 250).

Al trasladar el concepto al ámbito de la literatura “los dispositivos de registro del texto literario representan un conjunto heterogéneo de prácticas y mecanismos impuestos e interiorizados que orientan, controlan, modelan y gestionan, en este caso, la producción, distribución y recepción del discurso” (Sánchez, et al, 2017: 13).

Los dispositivos que utilizó Villaurrutia para guiar la lectura de la antología de sor Juana Inés de la Cruz se basan en la cualidad

de la *curiosidad*: atributo que el antólogo resaltaba en la producción textual de la monja. Villaurrutia que la *curiosidad* de sor Juana Inés de la Cruz se alimentaba de la pasión y la definía como “una especie de avidez del espíritu y de los sentidos que deteriora el gusto del presente en provecho de la aventura” (2014: 776), la cual “es uno de los grandes motores que ha tenido el mundo” y que, para la religiosa, su “avidez de conocimiento” hace de ella una “poetisa de la inteligencia [...]un poeta del concepto, una poetisa de la razón” pero no se queda allí únicamente, sino que “es también un poeta del sentimiento” porque “alcanza las notas más finas del lirismo más alto y a la vez más emotivo” al tocar los temas del amor los celos, la ausencia y la esperanza en la mayoría de sus poemas “no son temas muy vastos, pero sí fundamentales” (776-780).

Respecto a su producción poética, la clasificaba en o en tres tipos: cortesano, de ingenio y lírico. En este último, “está considerada como el mejor poeta de habla española de su tiempo” (781). Finalizaba su reflexión citando el soneto “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba” como una muestra de la voz lírica sor Juana que es “propiamente lírica, íntima, intensa” (781), poema con el cual había comenzado su antología de 1931.

Para la realización de este artículo, he consulado dos ediciones distintas de la antología que reunió, a su vez, las recopilaciones que Villaurrutia hizo de los sonetos y endechas sorjuaninos: a saber, de manera cronológica, la publicada en 1980 por la Editorial Labor y la correspondiente por Fontamara en 2008. Ambas son casi idénticas. La única diferencia es que la primera sí incluye el ensayo como estudio previo, mientras que la disposición de los poemas es la misma: los sonetos se dividen en amorosos, burlescos, morales, de homenaje, religiosos y *ex opera omnia*; mientras que las once endechas no

presentan una clasificación como tal presentándose como un grupo unitario. De esta manera es palpable que el eje rector, cohesivo, de esta selección obedece al criterio que destacó Villaurrutia de sor Juana Inés de la Cruz: la curiosidad. La curiosidad como pasión que mueve a los individuos por senderos tan diversos, y aun así tan humanos, como el amor, la moral, la burla y la religión por medio de la razón.

En el caso de López Velarde, Villaurrutia se refería a él como “el más íntimo, más misterioso y secreto”, describiendo características generales de su lírica, la cual “se instala en un clima provinciano, católico, ortodoxo” (644-645); sin embargo, advertía que, aunque no encontraba una conciliación “entre su religiosidad cristiana y su erotismo” (647), entraba en sus versos:

Placer y dolor, opulencia y miseria de la carne, delicia de un paraíso presente y tristeza de un obligado y terrenal destierro a cambio de la promesa de un paraíso sin placeres, son las pesas que oscilan en su balanza (648).

Villaurrutia cuestionaba la “admiración ciega” que propició la poesía velardeana al ser leída superficialmente, y sentenciaba que “es más admirado que leído y más leído que estudiado” (644). Y en contraste con las opiniones que definían al poeta como un autor religioso, proponía una lectura heterodoxa: “Nunca este poeta está más cerca de la religiosidad que cuando ha tocado el último extremo del erotismo, y nunca está más cerca del erotismo que cuando ha tocado el último extremo de la religiosidad” (649): no es extraño, por ello, que identificara ecos de Baudelaire en *Zozobra*, su primer libro, sobre todo en tres poemas: “La lágrima”, “Hormigas” y “Te honro en el espanto” (652). Concluía su análisis con la siguiente sentencia:

En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante los llamados del erotismo, de la religiosidad y de la muerte (659)

La organización dispuesta en la antología *El león y la virgen* no seguía un criterio temático explícito (tal como lo había hecho en *Sonetos y Endechas*); sí, respetaba, sin embargo, el orden cronológico de los libros del poeta zacatecano: *La sangre devota* (1916), *Zozobra* (1919), *El son del corazón* (1921) y *Suave patria* (1921). Los puntos expuestos por Villaurrutia se encontraban en los poemas y establecían un diálogo entre los cambios acaecidos en cada uno de los libros: el espacio de la provincia era el predominante y los asuntos mostrados transcurrían entre el contraste que proporcionaban la fe religiosa y el erotismo pagano. Estos tres atributos se reproducían de manera constante en la selección de poemas, atributos que formaban parte, por cierto, de la etapa de transición del Porfiriato y que iban de la melancolía de la vida de campo a las promesas de la Revolución mexicana en la capital del país: la urbe en donde la vida personal se dividía entre la manifestación pública de la fe y lo íntimo que constituía el erotismo.

No resulta extraño, en consecuencia, que tanto sor Juana Inés de la Cruz como Ramón López Velarde hayan sido citados y puestos como ejemplo en el ensayo “Introducción a la poesía mexicana”. Villaurrutia remarcaba y describía ahí los aspectos constantes de la producción lírica nacional. La obra de sor Juana le permitía, además, incorporar el pasado novohispano en su reflexión crítica, y con la poesía de López Velarde podía dar cuenta de su

dimensión moderna de las letras mexicanas. La elaboración de las antologías le permitió compaginar las cualidades individuales con características generales como lo son la soledad, el tono íntimo de confesión; lo reflexiva de ella; la musicalidad en el ritmo, en el timbre; y en la aparición de tres temas abstractos: el amor, la muerte y el conocimiento (764-771).

El ámbito donde concurren los dos autores antologados era, para Villaurrutia, la noche (en contraste con el tono crepuscular que Pedro Henríquez Ureña le había asignado a la lírica mexicana unas décadas antes). Y argumentaba: “en Ramón López Velarde empieza la hora de la poesía mexicana a llenarse de tinieblas”, mientras se percataba de otra característica: “la preocupación de la muerte” (771). La noche es el espacio que comparten López Velarde y Sor Juana Inés de la Cruz. De hecho, Villaurrutia describió el *Primero sueño* como “el poema más oscuro y más complejo” (774), que habita en una atmósfera propia de la poetisa: “la noche y el sueño” (775).

La convergencia entre ambos autores, realizada por la lectura crítica del antólogo, hizo que la brecha temporal entre ellos se acortara y que, en consecuencia, fueran leídos por nuevos públicos en un campo literario deseoso de redescubrirlos y de hallar en ellos aspectos particulares, pero a la vez cercanos, reafirmando así su pertenencias a la tradición literaria mexicana.

A manera de conclusión: ¿Sueñan las antologías con formar tradiciones?

La aparición de las antologías de Ramón López Velarde y sor Juana Inés de la Cruz se produjo después de las dos polémicas mencionadas al inicio de este artículo., en un periodo de definición del panorama

literario tras la Revolución mexicana. En conjunto, ambos trabajos pueden leerse como dispositivos para definir y difundir la posturas críticas y estéticas, no sólo de Xavier Villaurrutia, sino de su generación, en torno a la poesía moderna y a su tradición en el cambiante campo literario mexicano de la primera mitad del siglo XX.

La labor crítica de Xavier Villaurrutia (desde las acciones colectivas con el grupo de los Contemporáneos: las publicaciones de revistas, la confección de la *Antología de la poesía mexicana moderna* hasta sus empresas individuales), contribuyó a la modernización del campo literario en el México postrevolucionario al definir una tradición basada en el anhelo autonómico del “arte por el arte”.

Su participación (directa e indirecta) en las polémicas de 1925 y 1932 dejó en claro su papel como un defensor de un sentido más amplio de lo nacional, cuyo reconocimiento de la literatura mexicana no estaba en disputa con una perspectiva abierta y cosmopolita, que reconocía y aceptaba influencias extranjeras. Sus antologías tuvieron como finalidad la edificación de una *tradición*, esto es, la posibilidad de crear una transmisión cultural caracterizada por la continuidad, pervivencia, y perpetuación de una serie de constantes en un fenómeno “vivo” y dialogante (la literatura mexicana), en lugar de un canon fijo y petrificado.

Xavier Villaurrutia tomó como base los ideales de su grupo, exploró el pasado y el presente de las letras mexicanas e hizo visibles vasos comunicantes, todo con el fin de hacer visible una tradición moderna que iba más allá de las temáticas y formas impuestas por los afanes nacionalistas. La selección de poemas realizada en sus antologías involucró a dos autores importantes de la literatura mexicana, y lo hizo en un momento decisivo para el establecimiento de la escena cultural del país. Con ello impulsó su lectura, propició

el diálogo, y estimuló la crítica y el estudio de sus obras. En el caso de sor Juana Inés de la Cruz, olvidada por mucho tiempo y ahora revalorizada, fue un detonante fundamental en el proceso de la edición de su obra completa realizado en la década del cuarenta por el Fondo de Cultura Económica; para el de López Velarde, autor reciente y encasillado como poeta religioso, contribuyó a su revalorización como fundador de la lírica moderna en nuestro país.

Referencias

- Agamben, G. (2011). “¿Qué es un dispositivo?” *Sociológica*, 26(73), 249-264. <https://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Abreu, E. (1985). “El sueño de sor Juana”. En *Revistas literarias mexicanas modernas. Contemporáneos II*. (pp. 46-54). FCE.
- Bourdieu, P. (1990). “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios*, 25-28, 20-42. <https://gpe21.files.wordpress.com/2010/04/1-bourdieu-campo-literario.pdf>
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Campos, M. (2008). *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”.
- Capistrán, M. (1967). *México, Alfonso Reyes y los Contemporáneos*. Revista de la Universidad de México. [https://www.revistadelauniversidad.mx/download/33c421a8-a30f-40fe-a403-6e2d66efa0b8?filename=mexico-alfonso-reyes-y-los-contemporaneos-\(cartas-y-notas\)-seleccion-de-miguel-capistran](https://www.revistadelauniversidad.mx/download/33c421a8-a30f-40fe-a403-6e2d66efa0b8?filename=mexico-alfonso-reyes-y-los-contemporaneos-(cartas-y-notas)-seleccion-de-miguel-capistran)
- Díaz, V. (1989). *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*. FCE.

Miguel Guadalupe Cerda de la Rosa /Polémica y tradición

De la Cruz, J. (1980). *Sonetos y endechas*. Editorial Labor.

De la Cruz, J. (2008). *Sonetos y endechas*. Fontamara.

Escalante, O. (2008). “Prefacio”. En M. Campos (Comp.) *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. (pp. 7-11). Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde”.

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Crítica.

Henríquez, P. (2013). *El hermano definidor*. El Colegio de México.

Lima, D. (2018). *Villaurrutia, editor de sor Juana*. Círculo de poesía.
<https://circulodepoesia.com/2018/09/villaurrutia-editor-de-sor-juana/>

López, R. (1993). *El león y la virgen*. UNAM.

Mombelli, D. (2019). “La metodología comparatista en los estudios literarios”. *Revista Española de Educación Comparada* (34) 97-117. <http://dx.doi.org/10.5944/reec.34.2019.24379>

Sánchez, I. (2007). “Vanguardia y campo literario: La Revolución Mexicana como apertura estética”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33 (66). 187-206. <http://www.jstor.org/stable/25485836>

Sánchez, J., Ríos, F., Escobar, S., Palma, A., & Ramírez, A. (2017). “Topoiesis de los dispositivos de registro del texto literario”. *Romance Quarterly*, 64(1), 13-19. <http://dx.doi.org/10.1080/08831157.2017.1254478>

Sheridan, G. (1999). *México en 1932: La polémica nacionalista*. FCE.

Sheridan, G. (1985). *Los contemporáneos ayer*. FCE.

- Stanton, A. (1998). “Tres antologías: La formulación del canon”. En A. Stanton (Ed.), *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. (pp. 21-60). <https://www.jstor.org/stable/j.ctv43vsg5.3>
- Stanton, A. (1998). “Sor Juana entre los Contemporáneos”. En A. Stanton (Ed.), *Inventores de tradición. Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. (pp. 63-89). <https://www.jstor.org/stable/j.ctv43vsg5.4>
- Tejerina, I. (2005). *El canon literario y la literatura infantil y juvenil. Los cien libros del siglo XX / Isabel Tejerina Lobo*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-canon-literario-y-la-literatura-infantil-y-juvenil-los-cien-libros-del-siglo-xx-0/html/003f29cc-82b2-11df-acc7-002185cc6064_2.html#I_0
- Villaurrutia, X. (2008). Una nota. En M. Campos (Ed.), *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. (pp. 15-16). Instituto Zacatecano de Cultura.
- Villaurrutia, X. (2008). “Un sentido de Ramón López Velarde”. En M. Campos (Ed.), *Ramón López Velarde visto por los Contemporáneos*. (pp. 121-130). Instituto Zacatecano de Cultura.
- Villaurrutia, X. (2014). *Obras*. FCE.

Espacio y gastronomía en *Las golosinas secretas*, de Juan Villoro

Space and gastronomy in *Las golosinas secretas*, by Juan Villoro

Manuel Santiago Herrera Martínez
Universidad Autónoma de Nuevo León
Monterrey, México
manuel.herreramr@uanl.edu.mx

Resumen. En la literatura infantil, el alimento no solo funge como un aspecto fisiológico, sino también denota el espacio corporal de los personajes con sus respectivos comportamientos. Este trabajo muestra los roles de género gestados actualmente, a través de la gastronomía, en el texto *Las golosinas secretas*, del escritor mexicano Juan Villoro. Las preguntas que guían esta indagación son: ¿cuál es la imagen social proyectada entre los actantes por medio del alimento? ¿De qué manera la comida actúa como un catalizador para convivir en espacios alternos? ¿Cómo el realismo mágico permite la invisibilidad de los roles de género desde temprana edad? La metodología empleada es cualitativa descriptiva, y se emprende un estudio semiótico-cultural. Dentro de los sustentos teóricos se encuentran el realismo mágico de Bautista Ramírez (2014), para abordar ambos términos (realidad-magia) en la cuentística infantil; la semiótica de la cultura de Lotman (1996), para visualizar el concepto de memoria; las fronteras-pasajes de Toporov (1983), para analizar el tránsito de los personajes en estas dimensiones; la polisemia alimentaria de Vélez Jiménez (2013), para mostrar las desigualdades en torno a la posición social y económica de los actantes por medio de la comida; y el tiempo en Uspenski (2003), para reafirmar el recuerdo como parte de una misión.

Palabras clave: Semiótica cultural – Polisemia alimentaria – Roles de género – Juan Villoro

Abstract: In children's literature, food not only serves as a physiological aspect, but also denotes the bodily space of the characters with their respective behaviors. This paper shows the gender roles currently gestated, through gastronomy, in the text *Las golosinas secretas*, by the Mexican writer Juan Villoro. The questions that guide this research are: what is the social image projected among the actors through food? How does food act as a catalyst to coexist in alternative spaces? How does magical realism allow the invisibility of gender roles from an early age? The methodology employed is qualitative descriptive, and a semiotic-cultural study is undertaken. Within the theoretical underpinnings are Bautista Ramírez's (2014) magical realism, to address both terms (reality-magic) in children's storytelling; Lotman's (1996) semiotics of culture, to visualize the concept of memory; the borders-passages of Toporov (1983), to analyze the transit of the characters in these dimensions; the food polysemy of Vélez Jiménez (2013), to show the inequalities around the social and economic position of the actants through food; and time in Uspenski (2003), to reaffirm memory as part of a mission.

Key words: Cultural Semiotics – Food Polysemy – Gender Roles – Juan Villoro

Dentro de la literatura infantil, la comida tiene un rol importante, debido a que puede representar el alimento característico de algún personaje o atraer a los actantes hacia un determinado lugar. Este trabajo analiza *Las golosinas secretas* del escritor mexicano Juan Villoro, centrándose en cómo el protagonista ingiere un alimento para sufrir una metamorfosis que le permite ingresar a un espacio deseado en concreto. Este relato muestra dos espacios alternos y de convivencia: el mundo real y el mágico; de ahí que el estudio parta de algunos puntos tomados del realismo mágico, con el propósito de observar esa transición en el personaje para alcanzar la misión propuesta.

El realismo mágico es un movimiento literario surgido aproximadamente en la década de los sesenta. Conjunta dos términos en apariencia contradictorios: realidad y magia. Se entendería a primera instancia como una existencia llena de fantasía donde prevalece la armonía, sin embargo, de acuerdo con Bautista Ramírez (2014), este tipo de literatura surge a raíz de la fuerte opresión política que anida en Latinoamérica y estalla de diferentes formas.

A continuación, se presenta un cuadro propuesto por Bautista (2014) para visualizar los distintos rumbos a los que condujo la dictadura en nuestro continente.

Figura 1
El realismo mágico



De los puntos antes mencionados, sobresale la *identidad*; según la definición sugerida por Hall (2003), “las identidades se constituyen dentro de la representación y nunca fuera de ella. No puede considerarse como un objeto acabado, sino que se va construyendo a partir de múltiples discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (17).

En esa búsqueda por la identidad, el individuo vive una utopía, una idealización de sus proyecciones y aspiraciones. Según Bautista Ramírez, esta tendencia literaria muestra variantes en su consolidación. Por ello, el autor propone el siguiente cuadro:

Figura 2
Definición de realismo y mágico



Esta idea se complementa con las palabras de Gómez Redondo, quien afirma con respecto al proceso de creación:

El creador literario se ve obligado a reproducir en su obra el esquema de relaciones (conceptuales, filosóficas, religiosas, etc.) existentes en su interior y el tiempo en el que habita [...] la literatura de ficción, más que cualquier otra, permitirá reconstruir la imagen completa y total de una sociedad en un momento determinado. Y ello porque la ficción resulta el ámbito imprescindible que el ser humano debe conquistar para poder existir. (2001:149).

Se observa el proceso de creación de la palabra como la articulación de la realidad a través de su vehículo de recreación:

la ficción; e, igualmente, se nota cómo, por medio del proceso de estructuración del discurso ficcional, se produce el vínculo con el lector y la realidad que a este concierne.

Tanto en la postura de Bautista Ramírez como en la de Gómez Redondo, se aprecia la búsqueda de la identidad por parte del escritor en los procesos de escritura; esto conlleva a gestar una generación de autores(as) que, según este último, son “capa[ces] de crear una nueva realidad, sustentada en una nueva estructura de pensamiento, que es la base de una nueva imagen de la ficción, ámbito por el que penetra el recepto en la obra literaria” (2001: 131). En este rubro, se encuentra *Las golosinas secretas* de Villoro, al proponer características del realismo mágico en la narrativa infantil.

Dentro de las variadas definiciones de *utopía*, retomaremos la descrita por Ortiz Moyano, quien la explica como:

El lugar que no existe, pero que pudiera existir, se convierte en una categoría del pensamiento dentro de la literatura. Históricamente, la utopía está relacionada con la posibilidad de coexistencia feliz entre los seres humanos. Pensar la ciudad como un lugar de convivencia armónica entre sus habitantes, aparte de convertirse en una idealización, es negar la existencia de la violencia como sustancia de la cultura y cerrar los ojos frente a realidades socioculturales y económicas. (2018: 7).

La utopía es ese otro espacio donde convergen la realidad y la magia. De aquí la importancia de examinarla dentro del cuento de Villoro: se entrecruzan los tiempos para escudriñar la identidad y darle sentido a la existencia. Por su parte, Bautista Ramírez aclara que la utopía tiene múltiples funciones; dentro de este estudio, seleccionaremos solo la siguiente: “Función crítica: de hecho, la

utopía está construida a partir de elementos del presente, ya sea para evitarlos (desigualdades, injusticias...) o para potenciarlos (adelantos técnicos, libertades...)” (2014: 7). Esta función crítica en el relato se nota por la desigualdad social entre los personajes y los estereotipos de género gestados en ellos desde la infancia.

Finalmente, Bautista Ramírez (2014) refiere los rasgos prototípicos del realismo mágico, entre los cuales destaca:

- las barreras entre la vida y la muerte son tenues
- un espacio particular
- temáticas realistas con elementos irrealistas
- búsqueda de la identidad y la sensibilidad
- personajes excéntricos
- el tiempo cíclico o aparece distorsionado (69).

La semiótica de la cultura

En la Escuela de Tartu, Lotman plantea la importancia de la semiótica de la cultura como una interdisciplina que abraza a otros textos. Define a la *cultura* como un texto complejo por los diversos entretreídos que la conforman; de ahí el compromiso de ser capaces de traducir ese entorno cultural. En este sentido, la cultura como texto semiótico complejo, refleja tanto a los diferentes textos como a los diversos individuos que forman parte de ella.

Para Lotman, la memoria del hombre es “considerada como un texto complejo, ya que al entrar en contacto con el texto produce cambios creadores dentro de la cadena informacional. Lo paradójico es que al texto debe precederle otro texto, la cultura” (1996: 90). De acuerdo con lo anterior, define al *texto* como un “espacio semiótico

en que interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los lenguajes” (1996: 9).

Ese espacio semiótico, Lotman lo define como *semiosfera*. Señala que el texto es un espacio donde surgen nuevas comunicaciones e interpretaciones. Dentro de los rasgos sobresalientes de la semiosfera, se encuentra el de la *frontera*, vista como los puntos internos y externos pertenecientes a este espacio.

De acuerdo con Lotman, los textos permanecen en la memoria de la cultura mediante tres mecanismos: (a) aumenta de manera significativa el volumen de conocimiento, es decir, la cultura va tomando de la realidad que la rodea los elementos que necesita para sobrevivir, (b) reorganiza de manera constante los contenidos culturales, y (c) utiliza el “olvido” para mantener los textos dentro de una cultura; es decir, permite que unos textos tomen el lugar de otros. (2000: 174).

Lotman, al hacer una analogía entre el paralelismo estructural de las caracterizaciones semióticas y las personales, define el texto de cualquier nivel como una persona semiótica, y considera asimismo como texto a la persona en cualquier nivel sociocultural. Esta definición refleja la interacción que tienen, para Lotman, el hombre y todos los sistemas semióticos (o textos) “como manifestaciones de una cultura y dentro de esa misma cultura, de manera que interactúan no solo como depósito de información, sino también como textos con capacidad de crear nuevos textos o mensajes” (2000: 197).

Uno de los aportes de la semiótica de la cultura es generar nuevos sentidos. Lotman propone la participación de los traductores o filtros bilingües que expliquen la finalidad de los textos a los demás. De acuerdo con lo anterior, define al texto como:

A la luz de lo dicho, el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional. (2000: 125).

En esta producción de sentidos, el texto pasa por una serie de diversos procesos socio-comunicativos, entre los cuales Lotman (2000) refiere:

1. El trato entre el remitente y el destinatario. El texto cumple la función de un mensaje dirigido del portador de la información al auditorio.
2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva.
3. El trato del lector consigo mismo. El texto interviene en el papel de mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del lector.
4. El trato del lector con el texto. Deviene un interlocutor de iguales derechos que posee un alto grado de autonomía. Tanto para el autor (el remitente) como para el lector (el destinatario), puede actuar como una formación intelectual independiente que desempeña un papel activo e independiente en el diálogo.
5. El trato entre el texto y el contexto cultural. Los textos, como formaciones más estables y delimitadas, tienden a pasar de un contexto a otro. Al trasladarse a otro contexto cultural, se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. Tal 'recodificación de sí mismo' en correspondencia con la situación pone al descubierto la analogía entre la conducta signica de la persona y el texto. (54).

La semiótica del espacio

Lotman plantea la *semiótica de la cultura* como la disciplina que estudia la interacción de los diferentes sistemas semióticos dentro de una cultura (259). En esta interacción es relevante la semiosfera, porque es definida como el espacio semiótico cerrado necesario para la existencia y el funcionamiento de los distintos lenguajes (Lotman, 1984: 22, y 1990: 123).

Esta semiosfera presenta una serie de rasgos característicos, siendo el más sobresaliente la frontera, por su carácter espacial. Para Lotman, la frontera es el conjunto de puntos pertenecientes a un espacio a la vez interno y externo. Como frontera semiótica, la semiosfera es la suma de traductores o filtros bilingües, por medio de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje. La frontera general de la semiosfera se intersecta con las fronteras de los espacios culturales particulares.

En este aspecto, son vitales los espacios culturales. Por ello, Lotman puntualiza que la cultura es “el conjunto de información no genética como memoria de la humanidad o de los colectivos más restringidos nacionales o sociales, dichos colectivos histórico-sociales [que] crean o reinterpretan los textos de acuerdo con su modelo de mundo” (1979: 41-42).

Lotman expresa que “la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos” (1996: 161). Es decir, genera sentidos y define a la identidad como una unidad. Así que propone que las leyes de la memoria sufren una selección y una compleja codificación para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse (1996: 109).

De acuerdo con Mieke Bal, dentro de la narratología, el *espacio* es el lugar en el cual los personajes se desenvuelven. La autora externa que “el lugar se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Por supuesto sólo en la ficción; esos lugares no existen verdaderamente tal como lo hacen en la realidad” (Bal, 1987: 101).

Los espacios dentro del texto *Las golosinas secretas* son esenciales, debido a que se construyen los lugares físicos y mitológicos. En este sentido, la semiótica del espacio proporciona los elementos para abordarla y descifrar los sentidos en el relato.

Esta *semiótica del espacio*, estudiada por Finol, asevera que:

el espacio en los estudios semióticos representa una estructura que juega un rol importante en la organización social, a través de él se da sentido a una organización social, pero también a una serie de valores culturales que soportan ese orden social. El espacio se convierte en instrumento simbólico, capaz de articular los contenidos de la cultura misma en una sintaxis particular. (2006: 38).

En este trabajo, se plantean las diversas vertientes sobre el lugar, propuestas por la semiótica del espacio, y su visualización en el cuento a analizar:

Figura 3
La semiótica del espacio



El apartado del espacio sociodemográfico se basa en la propuesta de Losada, quien menciona que este lugar es:

el intermedio entre el objetual y el cosmológico. Mientras el primero abarcaría todos aquellos fenómenos que los seres humanos pueden manipular en su totalidad (como, por ejemplo, un palo de madera o una cuchara); el último comprende todos los fenómenos de rango de magnitud más grande (como, por ejemplo, el sol, el universo y similares). Es así como el espacio sociogeográfico abarcaría todos aquellos fenómenos espaciales con que los seres humanos sólo pueden confrontarse, o estar ubicados dentro de ellos, sin ser capaces de manipularlos. Por ejemplo, no pueden moverse o actuar sobre una casa mientras que sí pueden entrar en dicho espacio o confrontarlo. (2001: 272).

En el relato de Villoro, tanto Fito como Rosita entran y salen de estos espacios sociodemográficos para mantener un orden. De acuerdo con Losada, el espacio también implica el comportamiento y un significado para quienes habitan en él (2001: 272); esto es visible cuando Fito se arriesga a cruzar un umbral y visita tres lugares para encontrar a la niña: son lugares específicos para el desarrollo de acciones centrales en los personajes.

Continuando con la postura de Losada, también reflexiona sobre el *espacio vivido* y lo establece como “[...] la influencia del espacio no solo interviene sobre el comportamiento y los significados, sino que también los individuos/grupos realizan interpretaciones sobre y acerca de él desde temprana edad; mostrándose así el aspecto discursivo-simbólico del espacio” (2001: 274). Estos espacios, en los actantes, son centrales, porque construyen la identidad de los personajes.

Espacio y gastronomía

Las golosina secretas plantea una historia donde se aborda la rivalidad de Tencha hacia Rosita, por su belleza y carisma, así como una gran envidia, porque acapara la atención de Fito y de cualquier otro muchacho. Al ver por la televisión la venta de un lápiz labial que desaparece a las personas, Tencha solicita a su mamá ese producto. Una vez en sus manos, se lo regala a Rosita, haciéndole creer que la estima. La niña desaparece y Fito acude con Don Silvestre, dueño de una tienda, para que le dé un remedio e ir en busca de Rosita. Don Silvestre le da las golosinas secretas cuyo poder radica en hacer invisible a quien las consume. Fito logra, de esa manera, rescatar a Rosita y regresarla al mundo real.

La polisemia alimentaria

La comida es el resultado del paso de la naturaleza a la cultura. Parodi (2014) externa que la gastrosemiótica o comunicación gastronómica implica la incorporación de signos olfativos, táctiles y gustativos, y la construcción de sintagmas nutricionales cada vez más complejos, a la vez que el ámbito contextual se modifica y enriquece tanto en el proceso de encodificación del potaje-mensaje por el cocinero-emisor (productos elegidos, tratamiento ritual, instrumentos usados, lugar, vajilla, etc.) como en el proceso de decodificación del comensal-receptor (lugar, muebles, manteles, vajilla, cubiertos, ritual de ingestión, etc.) (15). En este sentido, la comida posee diversos significados dependiendo del contexto en que se lleve a cabo la degustación.

De acuerdo con Vélez Jiménez, la *polisemia alimentaria* consiste en:

nuevas conductas, nuevos modos de vida ligados a funciones rememorativas, conmemorativas o expansivas de la comida; temas y situaciones que tienen que ver con el ocio, la fiesta, el deporte, el esfuerzo, la labor, etc., de un hombre que, de manera teatral, desea tener poder sobre el vértigo de la vida contemporánea. (2013: 26).

En el relato, la presencia de Don Silvestre es central para regresar a Rosita al mundo visible. Este personaje es conocido como el sabio del barrio, pues ha viajado demasiado y conoce los secretos de la comida. Además, trae tatuado un delfín en el antebrazo (en la simbología universal, este animal se caracteriza por la inteligencia). Don Silvestre representa de una manera simbólica la figura de Ulises (personaje de *La Odisea*): marinero, contaba historias de sirenas, de naufragios y tenía el don de develar los secretos. Es un intermediario entre el mundo real y el mágico. Además, le otorga a Fito las golosinas secretas con ciertas prohibiciones:

Don Silvestre puso un puñado de hojuelas color grosella en la mano derecha de Fito; en la izquierda puso el contralápiz. Mientras masticaba las hojuelas, Fito sintió comezón en los pies y se quitó los zapatos para rascarse. Cuando desapareció estaba en calcetines. La ropa *real* de Fito quedó en el piso, pero él podía tocar los botones de su camisa, que se había vuelto una camisa *imaginaria*. (Villoro, 2006: 31).

En el concepto de polisemia alimentaria, se puede observar cómo las golosinas secretas cumplen otra misión, pues funcionan como catalizadores para motivar a Fito a cumplir un acto heroico: regresar la presencia física de Rosita entre los suyos. Asimismo, puede convivir entre estos espacios con cierta cautela.

Un punto que resaltar es que estas golosinas están en poder de un hombre. Se puede apreciar el predominio de la masculinidad

en las artes alimentarias que le han sido conferidas, dentro de la cultura, a las mujeres. Según Godelier:

Para ser masculino un hombre debe estar dispuesto a luchar e infligir dolor, pero también a sufrir y soportar dolor. Él busca aventuras y pruebas de su coraje y lleva las cicatrices de sus aventuras orgullosamente. Una mujer enfrenta el peligro en el parto, un riesgo del que no puede escapar. Un hombre tiene que aceptar el peligro libre y voluntariamente o si no él no es un hombre. Una mujer sangra en la menstruación y en el parto. Un hombre sangra en la guerra, en los rituales y en los trabajos peligrosos que él asume para que las mujeres puedan criar a sus hijos en un ambiente seguro. (1986: 88).

A Don Silvestre, por su oficio, y por haberse expuesto en el pasado a peligrosas osadías y personajes, se le confiere un poder simbólico para dirigir con esmero un alimento sagrado. Las mujeres mencionadas en el relato, por otro lado, están confinadas en el hogar para la educación y la manutención de los hijos. Sin embargo, Don Silvestre es un proveedor: tiene a su cargo una tienda y de alguna manera administra la alimentación de los habitantes y conoce sus respectivas vidas.

Este rasgo, resalta la figura de Don Silvestre como poseedor de un secreto alimentario, se relaciona con la *distinción*, término propuesto por Bourdieu (1997), en el cual lo masculino predomina ante los demás y tiene un prestigio y reconocimiento. Esta distinción resalta y conmina a distanciar las relaciones personales, provocando una desigualdad y una representación social entre las personas. Moscovici (1979), señala que las *representaciones sociales* constituyen un proceso de reconstrucción de lo real, de relaciones entre sujetos y sociedad, gracias a las cuales las personas hacen inteligible la realidad.

Según Ibáñez (1994), las fuentes de determinación de las representaciones sociales se ubican en tres dimensiones: (a) las condiciones económicas, sociales e históricas de un grupo social o sociedad determinada; (b) los mecanismos propios de formación de las representaciones sociales (la objetivación y el anclaje); (c) las diversas prácticas sociales de los agentes, relacionadas con las diversas modalidades de comunicación social.

Estas representaciones sociales se asemejan a lo que propone Bourdieu (1997) como *habitus*, es decir, los campos liberan energía social que se traduce en un tipo de capital concreto; en un tipo de valor. El capital es la riqueza del campo, y su apropiación y control, el objeto de la lucha. Hay tres niveles de capital: económico, social y cultural. En consecuencia, la posición de los individuos en un campo específico está determinado por su volumen de capital económico (dinero, bienes, inversiones), capital social (relaciones, contactos, parentesco) y capital cultural (saberes, información).

El *habitus* y las representaciones sociales constituyen así conceptos análogos. En este sentido, Hernández Flores (2013) externa que “todos los participantes ven afectadas sus imágenes de alguna forma, este efecto varía en modo y en grado, siendo estos factores los que determinan el tipo de actividad producido: de cortesía, de descortesía o de autoimagen” (2013: 184).

Asimismo, Bourdieu remarca que el alimento se torna en un campo porque solidifica o desestabiliza las relaciones sociales. Recalca:

La cultura alimentaria, campo o cocina es un espacio social, un campo de fuerzas, pluridimensional de posiciones, diferenciación, desigualdades y constitución de distinciones en donde los agentes construyen representaciones del mundo social. Los agentes se

distribuyen y se posicionan según el capital que poseen y exhiben, ya sea capital económico, cultural, social y simbólico. (1998: 10).

En *Las golosinas secretas*, este campo culinario es evidente en el personaje de Tencha. Es descrita por sus compañeros como la gorda y solo se acercan a ella por tener un balón de cuero y ser una excelente futbolista. Tiene dinero, su familia puede viajar a los Estados Unidos, comprarse lo que sea (como el lápiz labial para desaparecer a la gente) y comer lo que deseé. Tencha se autodenomina como “un pimpollo de hermosura” (Villoro, 2006, p. 9) para remarcar una belleza, según ella, producto de la materialización otorgada por el dinero, y señala que su familia padece una enfermedad llamada obesidad; de hecho, la madre y la abuela de Tencha son llamadas en la colonia la “Supergorda” y la “Recontragorda”, y las descripciones alusivas a su problema de sobrepeso son detalladas a través de la analogía con el alimento:

El doctor Martínez les recomendó un tratamiento en Estados Unidos, país donde hay muchas especialidades para gordos: zapatos tan grandes que las agujetas son largas como espaguetis, cafeterías donde las leches malteadas se sirven en cubetas, camas tan amplias como canchas de tenis y, por supuesto, doctores flacos expertos en gordos. (Villoro, 2006: 16-17).

En este campo culinario, se nota una desigualdad económica y social en relación con los demás actantes. Por medio de esta analogía, se establece una distancia y cómo estos responden a través de la ironía con los sobrenombres. Más adelante, se reafirma el sarcasmo al referir: “La Supergorda y la Recontragorda adelgazaron un poco. De 175 y 180 kilos pasaron a 115 y 118, así que en vez de melones parecían toronjas y ya se podían pesar en la báscula del doctor Martínez” (Villoro, 2006: 18).

En estos calificativos, como parte de las asimetrías de género, se nota un sexismo lingüístico para degradar la imagen de las mujeres y relacionarlas como objetos. De acuerdo con Muñoz-Muñoz, este concepto:

Representa a las mujeres de forma indigna, bien utilizando particular y directamente su cuerpo como un objeto que no tiene una relación directa con el producto que se pretende promocionar o bien utilizando su imagen para asociarla a comportamientos asignados tradicionalmente a la mujer de forma discriminatoria. (2011: 5).

Una manera de perpetuar el sexismo lingüístico dentro de la cultura es por medio de las rondas infantiles, donde se refuerzan los estereotipos de género desde temprana edad. En México, se entona y baila *La víbora de la mar* dentro de las escuelas como una forma de educar a los niños; en ella, prevalece una estrofa que enuncia: “Una mexicana que frutos vendía, / ciruela, chabacano, melón o sandía”. De acuerdo con Fernández Poncela (2015), en esta tradición prevalece una configuración y reproducción de la imagen de la mujer y su relación intergenérica. Aquí se evidencia que las mujeres venden frutos para saciar el apetito de los hombres.

Esta referencia sirve para denotar cómo la madre y la abuela de Tencha son vistas como objetos de consumo a través de las denominaciones de melón y toronja. Estas frutas remiten a mujeres con ciertas características físicas y culturales: confinadas a lo doméstico, a lo biológico y a ser dadoras de vida. Se gesta una violencia de género a través de la cosificación, donde se le representa como un objeto del deseo y necesidad sexual.

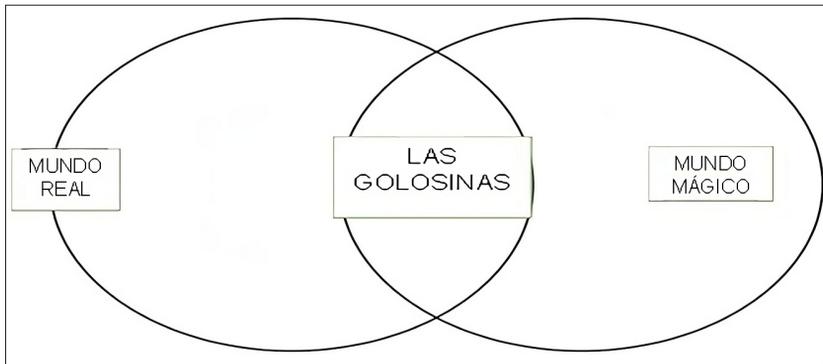
El espacio

Toporov expresa que, en el pensamiento mitológico, el espacio es concreto, discontinuo, cargado de valores y de actitudes emocionales (1983: 230). El espacio mitológico está construido “a modo de mosaico” y se manifiesta, por ejemplo, en la distinción de posiciones, lugares y direcciones cualitativamente diferentes: sagrados y profanos, favorables y desfavorables, propios y ajenos, etc” (1983: 15).

Toporov propone las *fronteras-pasajes* como una línea divisoria entre los lugares y los que sirven de acceso, entrada o comunicación. En el relato de Villoro, Rosita y Fito son los actantes que penetran ambas fronteras: la real y la mitológica. Para enfatizar este concepto de fronteras-pasajes en el relato, se elaboró el presente cuadro:

Figura 4

Las fronteras-pasajes de Toporov en el cuento de Villoro



Aquí se observa cómo las golosinas funcionan como un catalizador entre ambas realidades, en donde Fito y Rosita pueden ingresar y salir. Asimismo, el sabor y el aroma de las golosinas conservan la memoria para cumplir con la misión encomendada.

Es relevante señalar la semiótica del olor propuesta por Quiroz Marcial (2010), quien plantea que a través del aroma se evocan los recuerdos sobre algún lugar determinado con sus respectivas reacciones y emociones. “Esto es un vestigio biológico del poder ancestral que tuvieron los estímulos olorosos para advertir de la presencia de estímulos vitales como alimento, sexo o peligro y que hoy en día siguen vigentes” (2010: 18). En el aspecto simbólico del espacio entra este enfoque proxémico del olor, ya que en el cuento el aroma despierta los recuerdos, y con ellos la empresa a defender.

Un espacio central en el relato es la puerta. De acuerdo con Eliade (1972), es una frontera que separa el espacio interior, protegido, propio, sagrado, etc., del espacio exterior, peligroso, ajeno y profano. En el cuento, se encuentra en el presente pasaje:

Don Silvestre abrió una puerta de metal y pasaron a un cuarto repleto de maravillas: cientos de dinas esponjaditas, peritas de anís, buñuelos crujientes, paletas de azúcar quemada, malvaviscos gordínflones, nueces garapiñadas, chicharrones con chile piquín, cacahuates confitados, todo, absolutamente todo lo ácido, dulce y picoso del universo. (Villoro, 2006: 23).

Dentro de este concepto de fronteras-pasajes, Toporov aborda también el término de *encrucijada*, y lo define como “el paso de un reino a otro” (1983: 13). En el siguiente ejemplo, se visualiza esta denominación:

Así es que mejor salió de la tienda sintiendo el piso bajo sus calcetines invisibles. Lo único visible era el lápiz con el que debía hacer que Rosita volviera a ser real.

El lápiz labial parecía flotar en la calle. Por fortuna la gente se fija muy poco en las cosas pequeñas. Sólo un despistado vio aquel

lápiz que andaba suelto, pero pensó que tal se trataba de la famosa mosca africana que según los periódicos estaba a punto de llegar a México (Villoro, 2006: 32).

En esta bifurcación, se percibe cómo el protagonista traspasa el umbral del mundo mitológico, lleva consigo un encargo y regresa con su gente. Esta encrucijada se asemeja a los lugares fronterizos (como la puerta) postulados por Lotman, porque son “mágicamente activos del espacio cultural: regiones del choque de las fuerzas terrenales [...] y las infernales [...]” (1984: 20).

El tiempo en *Las golosinas secretas*

El enfoque semiótico-cultural de la historia supone una apelación al punto de vista interno de los participantes mismos del proceso histórico. Resalta la reconstrucción de los motivos subjetivos para determinadas acciones (que de uno u otro modo determinan el curso de los acontecimientos). Dentro de esta visión semiótica-cultural de la historia, los vínculos de causa y efecto aluden al nivel de los acontecimientos (accional) (Uspenski, 2003: 162).

Esto genera una conciencia histórica que provoca una marcha inversa del pensamiento: del presente hacia el pasado. Así que esos vínculos de causa-efecto ejercen una natural influencia sobre el curso futuro de la historia

Dentro de este panorama, el presente del pasado se refiere al recuerdo, el presente del presente a la contemplación del recuerdo, y el presente del futuro a la espera del recuerdo. A continuación, se ejemplifican estos lazos de causa-efecto en la obra.

El presente del pasado (recuerdo):

Estuvo largo rato viendo el pasto que crecía en desorden y recordó el día en que fue derribado por el balonazo. Pensó en los

ojos brillantes de Rosita. Y entonces se le ocurrió que tal vez ella también se acordaba de ese momento. Sí, a lo mejor ella había pensado en el lote baldío antes de desaparecer. (Villoro, 2006: 35).

El presente del presente (la contemplación del recuerdo):

Don Silvestre abrió una caja de cartón que contenía bolsitas con hojuelas de muchos colores.

—Éstas son las golosinas secretas —dijo con voz de capitán de barco—. Las conseguí en mis viajes. Son los dulces mágicos del mundo entero.

Fito abrió los ojos como si estuviera frente a un platillo volador. (Villoro, 2006: 23).

El presente del futuro (la espera del recuerdo):

Fito destapó el lápiz labial y recordó lo que le dijo don Silvestre: si no acertaba en los labios, Rosita se volvería tan fea como un orangután.

Pero Fito había visto tantas veces a Rosita, que le bastó oír su voz para calcular dónde estaba su cara. Se sentía capaz de acertarle hasta el lunar que ella tenía en la frente. (Villoro, 2006:36).

En este desplazamiento semiótico-cultural de la historia, se aprecia el recuerdo como una manera de perpetuar la memoria, resarcir los daños y alcanzar la identidad.

Conclusiones

Dentro de la literatura infantil, el alimento funciona como un recurso mágico para transitar por los dos mundos. En el mundo real, se observa la relación cuerpo-comida como un poder simbólico para

dominar y someter a los demás a los caprichos del personaje. En el caso de Tencha, su complexión obesa era asociada a las riquezas materiales, y con ello a un comportamiento de avaricia y envidia. En cambio, Rosita era delgada y cuidaba su belleza; aunque sus padres no contaban con suficientes recursos, sí había una atención en su educación. Por su parte, Fito era el eterno enamorado de Rosita y se atrevió a cruzar el umbral de lo invisible para rescatar a su amada.

Esto nos lleva a responder a las preguntas de indagación: ¿cuáles la imagen social proyectada entre los actantes por medio del alimento? Prevalece una opulencia asociada con la obesidad y con antivalores. En el lado adverso, la delgadez va relacionada con la salud y buenos hábitos de comportamiento. ¿De qué manera la comida actúa como un catalizador para convivir en espacios alternos? Porque cobrará un efecto benéfico en la persona con ciertos atributos humanista. Rosita se encuentra desaparecida y Fito emprenderá su búsqueda a través de este mundo invisible que vive paralelamente en lo visible. Y, ¿cómo el realismo mágico permite la invisibilidad de los roles de género desde temprana edad? Al emplear en su estructura estos mundos alternos (real-mágico), se muestra la identidad entre los personajes, donde la niña debe ser bella y admirada, mientras el niño debe cumplir el rol de héroe y luchar por su amor; en cambio, la obesidad es comparada con malos hábitos alimenticios y de comportamientos.

Referencias

Bal, M. (1987). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.

Bautista Ramírez, E. (2014). *El realismo mágico como manifestación del discurso utópico latinoamericano en 'el reino de este mundo' de Alejo*

Carpentier. México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Bourdieu, P. (1997): *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (1998). *La distinción*. Madrid: Taurus.

Eliade, M. (1972). *Tratado de historia de las religiones*. México: Ediciones Era.

Fernández Poncela, A. M. (2015). Refranes, edades y género. *Revista de Folklore* (397), pp. 22-29.

Finol, J. E. (2006). “Rito, espacio y poder en la vida cotidiana”. En José F. (coord.), *Designis 9. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas*. Barcelona: Gedisa.

Godelier, M. (1986). *The Making of Great Men: Male Domination and Power Among the New Guinea Baruya*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gómez Redondo, F. (2001). *El lenguaje literario*. España: EDAF.

Hall, Stuart. (2003). “Introducción: ¿quién necesita `identidad?’”. En Hall, S. et. al. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu.

Hernández Flores, N. (2013). *Actividad de imagen: caracterización y tipología en la interacción comunicativa*. Dinamarca: Universidad de Copenhagen.

Ibáñez, T. (1994): Representaciones sociales. Teoría y método. En *Psicología social construccionista*, pp. 153-216. México: Universidad de Guadalajara.

- Losada, F. (2001). “El espacio vivido. Una aproximación semiótica”. *Cuadernos. Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy, 17, pp. 271-294.
- Lotman, I. (1979). “El problema del signo y del sistema signico en la tipología de la cultura anterior al siglo XIX”. En *Semiótica de la cultura* (pp. 41-66). Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1984). “Acerca de la semiosfera”. En Desiderio Navarro (Trad.), *La Semiosfera*. Vol. 1. (1996). Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1990). *The Semiosphere*. En *Universe of the Mina*, pp. 123-130. Bloomington: Indiana University.
- Lotman, I. (1996). *La Semiosfera I*. España: Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. (2000). *La Semiosfera III*. España: Ediciones Cátedra.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Argentina: Ed. Huemul.
- Muñoz Muñoz, A. M. (2011). “Género y Publicidad”. Universidad de Granada, estudio de género. Consultado el 25 de agosto de 2013. [http://www.ugr.es/~anamaria/MasterGyP/MasterGenderAds%20\[Modo%20de%20compatibilidad\].pdf](http://www.ugr.es/~anamaria/MasterGyP/MasterGenderAds%20[Modo%20de%20compatibilidad].pdf)
- Ortiz Moyano, C.L. (2018). *La utopía literaria de Guayaquil a finales del siglo XX*. Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Parodi, F. (2014). *Introducción a la semiología gastronómica*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Quiroz Marcial, M. (2010). *La semiótica del olor*. México: Universidad Autónoma de México.

Toporov, V. (1983). «El espacio y el texto», en: *Tekst: semantika i struktura*. Naúka, Moscú, pp. 227-284.

Uspenski, B. “Historia y semiótica (La perspectiva del tiempo como problema semiótico)”. *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, (2).

Vélez Jiménez, L. (2013). *Del saber y el sabor. Un ejercicio antropofilosófico sobre la gastronomía*. *Escritos / Medellín – Colombia*, 21(46), pp. 171-200.

Villoro, J. (2006). *Las golosinas secretas*. México: FCE.

Sueños de libertad: hadas, amor y resistencia en la España de la posguerra

Dreams of Freedom: Fairies, Love, and Resistance in Post-Civil War Spain

José Manuel Medrano
St. Bonaventure University
St. Bonaventure, New York, USA
manuel.herreramr@uanl.edu.mx

Resumen: El artículo propone una reflexión sobre el impacto de los cuentos de hadas en contextos de conflicto y opresión, específicamente durante la Guerra Civil española y el régimen franquista. A pesar de que estos relatos a menudo refuerzan estereotipos de género y promueven una imagen pasiva de las mujeres, se argumenta que también pueden ser herramientas poderosas de resistencia. Se examinan la novela *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets y la película *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro para ilustrar cómo la muerte se convierte en una metáfora de la opresión sobre los cuerpos femeninos en estos contextos históricos. En contraste con la típica búsqueda de un final feliz, se enfatiza la importancia de enfrentar los desafíos con coraje y determinación. En esencia, el artículo destaca cómo los cuentos de hadas ofrecen una vía para la resistencia y la emancipación, permitiendo a las personas desafiar las normas establecidas y luchar por su propia libertad incluso en los momentos más oscuros de la historia.

Palabras claves: Cuentos de hadas, Construcción de género, resistencia, Franquismo, patriarcado.

Abstract: This article proposes a reflection on the impact of fairy tales in contexts of conflict and oppression, specifically during the Spanish Civil War and the Franco regime. Despite these tales often reinforcing gender stereotypes and promoting a passive image of women, it is argued that they can also be powerful tools of resistance. The novel *El mismo mar de todos los veranos* (1978) by Esther Tusquets and the film *El laberinto del fauno* (2006) by Guillermo del Toro are examined to illustrate how death becomes a metaphor for the oppression of female bodies in these historical contexts. In contrast to the typical quest for a happy ending, the importance of facing challenges with courage and determination is emphasized. In essence, the article highlights how fairy tales offer a path to resistance and emancipation, allowing individuals to challenge established norms and fight for their own freedom even in the darkest moments of history.

Keywords: Fairy tales, gender construction, resistance, Francoism, patriarchy.

La omnipresencia de los cuentos de hadas en la cultura contemporánea, especialmente a través de las producciones de Disney, ha moldeado la percepción colectiva del papel de la mujer, promoviendo la idea de que su realización sólo es posible a través de la pasividad y la sumisión. En 2015, la compañía Disney presentó al mundo su versión de *La Cenicienta*, consolidando así su posición como una de los mayores éxitos de taquilla en la historia de la empresa. No obstante, la popularización y comercialización de los cuentos de hadas por parte de Disney no son un fenómeno nuevo. Estos relatos tienen sus raíces documentadas desde el Antiguo Egipto, alrededor del 1300 antes de Cristo. Los cuentos de hadas, con su elenco de personajes fantásticos como hadas, princesas y duendes, han sido una herramienta narrativa utilizada para transmitir enseñanzas y reflexiones sobre la vida real. Sin embargo, es importante reconocer que el papel femenino en estos cuentos ha sido moldeado por una construcción ideológica que promueve la heteronormatividad y el patriarcado. Como argumenta Jack Zipez, “Females are poor girls or beautiful princesses who will only be rewarded if they demonstrate passivity, obedience, and submissiveness (1989: 6)”.¹ Es decir, los cuentos de hadas, especialmente los de Disney, proponen un final feliz únicamente si la mujer está dispuesta a ser rescatada por un hombre. La posibilidad de vivir feliz para siempre, un “happily ever after”, está condicionada por un argumento de pasividad, construido al escuchar y no responder. La pregunta que nace de este argumento

¹ En su crítica de los cuentos de hadas, Zipes destaca la representación de las mujeres como pobres y sumisas o como bellas princesas que solo son recompensadas por exhibir rasgos de pasividad, obediencia y sumisión. Esta caracterización subraya los estereotipos de género omnipresentes perpetuados por los cuentos de hadas tradicionales

es ¿cuál es la relación entre los cuentos de hadas y la vida real? Gilbert Keith Chesterton argumenta que los cuentos de hadas “superan la realidad no porque nos digan que los dragones existen, sino porque nos dicen que pueden ser vencidos”. Este trabajo propone que los finales felices no importan, especialmente si se vive en una etapa de guerra, muerte u opresión como fueron la Guerra Civil española y el franquismo. Lo que importa es el intento de romper con el discurso patriarcal, es decir, enfrentarse a los monstruos de la realidad. Por medio de un análisis de la novela *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets y la película *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro propongo cómo los cuentos de hadas no funcionan simplemente como formas de escapismo, sino como poderosas herramientas para enfrentar las dificultades de la vida. En estas obras, la muerte emerge como una metáfora de la máxima autoridad sobre los cuerpos, simbolizando la opresión y el control ejercido sobre las mujeres durante el franquismo. En resumen, los cuentos de hadas nos ofrecen una ventana a la posibilidad de desafiar las normas y expectativas impuestas por la sociedad. En contextos de conflicto y opresión, estas historias no solo nos brindan consuelo, sino que nos invitan a resistir y a luchar por nuestra propia emancipación. Así, la muerte se convierte en un recordatorio de la importancia de enfrentarnos a los desafíos de la vida con valentía y determinación.

La Segunda República Española (1931-1939) marcó un hito en la historia de la emancipación femenina en España al conceder a las mujeres una independencia económica, política y sexual sin precedentes. Por primera vez, las mujeres mayores de veintitrés años obtuvieron el derecho al voto y la posibilidad de ocupar cargos políticos, lo que representó un avance significativo hacia la igualdad

de género y el reconocimiento de los derechos civiles de las mujeres en la sociedad española. Sin embargo, este período de progreso se vio trágicamente truncado por el estallido de la Guerra Civil y la subsiguiente posguerra, que sumió a España en un periodo de oscurantismo y represión bajo el régimen franquista. Durante la dictadura de Franco, las mujeres experimentaron un drástico retroceso en sus derechos y libertades, siendo sometidas a un sistema patriarcal que las relegaba a roles tradicionales y limitaba su participación en la esfera pública. Al contraste, después de la posguerra, el Estado colocó a la mujer en un proceso de retroceso destruyendo cualquier esperanza de emancipación. Como argumenta la autora de la tesis *La mujer bajo en franquismo*, “La época franquista supuso para la mujer un retroceso, iba a volver a parecerse, sorprendentemente, a la mujer de la vieja España” (Soto Marco, 2010: 5).² La imposición de leyes como la Ley del 14 de enero de 1941, que penalizaba la divulgación de información sobre métodos anticonceptivos, y la Ley de Bases del 19 de julio de 1944, que condenaba el adulterio, ejemplifican el intento del régimen de controlar y regular la conducta de las mujeres, limitando su autonomía y libertad sexual. En este contexto de opresión y restricciones, *El mismo mar de todos los veranos* y *El laberinto del fauno* usan un marco narrativo basado en los cuentos de hadas para permitir la lucha contra la opresión de la mujer bajo el franquismo. En *El mismo mar de todos los veranos*, el epígrafe y la frase final “...Y Wendy creció” es adquirida del cuento Peter Pan.

² Según las autoras del proyecto *La mujer bajo el franquismo*, este periodo representó un retroceso para las mujeres, que se encontraron nuevamente en situaciones similares a las de la vieja España. La opresión de género durante la dictadura franquista perpetuó una visión conservadora y limitada del papel de la mujer en la sociedad, afectando negativamente su autonomía y su capacidad para participar plenamente en la vida pública y política del país.

El laberinto, empieza con una frase muy típica de los cuentos de hadas narrando, “Cuentan que hace mucho, mucho tiempo. En el reino subterráneo, donde no existen la mentira no el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos”. La persona que le permitirá a los dos personajes poder explorar los cuentos de hadas será su hada madrina. En el caso de *El mismo mar de todos los veranos* es la abuela de la protagonista quien le brinda el amor que la madre no le da y es quien le abre las puertas a la rebeldía. Al contraste, Ofelia, en *El laberinto del fauno*, recibe amor de su madre, pero es Mercedes quien servirá como una maestra y heroína. Estas obras nos recuerdan la importancia de la imaginación y la resistencia en la lucha por la emancipación femenina, incluso en los momentos más oscuros de la historia. Al emplear los cuentos de hadas como herramientas de empoderamiento, estas obras nos invitan a reflexionar sobre la capacidad de las mujeres para resistir y desafiar las normas opresivas impuestas por la sociedad, y encontrar su propia voz y poder dentro de un mundo dominado por el patriarcado.

La figura materna en *El mismo mar de todos los veranos* encarna el papel antagónico típicamente asociado con las madrastras en los cuentos de hadas. La protagonista, en un tono desapegado, hace alusión a la ausencia de una verdadera conexión materna con su madre, describiéndola como una “diosa rubia de manos blancas, a la vieja dama de porte anglosajón que me manda saludos y postales desde ciudades cuyo nombre no he oído jamás” (Tusquets, 1990: 21-22). Esta imagen de distanciamiento y extrañeza refleja la falta de vínculo emocional que la protagonista siente hacia su madre, creando un vacío tanto emocional como psicológico en su interior. El distanciamiento entre madre e hija se manifiesta también en un plano físico, donde la narradora retrata a su madre como un

ser mítico e inalcanzable. La madre es idealizada como una figura casi divina, tan bella e inteligente que ha trascendido la humanidad misma, lo que refuerza aún más la sensación de desconexión entre ambas (Tusquets, 1990: 24). Esta representación distorsionada de la madre no solo establece una separación emocional, sino también temporal, insinuando que la distancia entre ellas va más allá de lo físico. Además, se destaca una disparidad física entre madre e hija, que sirve como otro obstáculo para la relación. Mientras la madre es descrita con atributos de belleza clásica y distinción, la protagonista se presenta a sí misma como nacida “oscura y flaca... de piel pálida, de ojos castaños” (Tusquets, 1990: 192). Esta diferencia física subraya aún más la brecha entre ambas, destacando la sensación de alienación y extrañeza que experimenta la protagonista en relación con su propia madre. Así, la relación entre madre e hija en *El mismo mar de todos los veranos* se convierte en un símbolo de desconexión y desapego, explorando las complejidades de la identidad y el vínculo familiar en un contexto marcado por la distancia emocional y física.

La narradora de *El mismo mar de todos los veranos*, a diferencia de su madre, carga consigo “todos los miedos sobre sus espaldas” (Tusquets, 1990: 192). Mientras la madre encarna los valores opresores que subyugan a las mujeres, la protagonista enfrenta una lucha interna y psicológica contra estas fuerzas. Como señala Dorothy Odartey-Wellington, “La madre diabólica en los cuentos de hadas es una variante de la figura judeocristiana de Eva, que desde las manifestaciones más remotas de la literatura de Occidente encarna las fuerzas negativas en un mundo creado por la imaginación masculina” (2000: 540). En este sentido, la madre de la narradora representa las ideologías impuestas por la Sección Femenina durante el franquismo, perpetuando roles de género restrictivos

y limitando las aspiraciones de las mujeres. La opresión ejercida sobre la mujer durante el franquismo se refleja en la educación y el condicionamiento que recibían desde temprana edad. Según relata la autora de *La mujer bajo el franquismo*, las mujeres eran instruidas para complacer a los hombres y buscar el matrimonio como garantía de seguridad, en lugar de ser alentadas a buscar una formación que les permitiera ser autosuficientes como ciudadanas” (Soto Marco, 2010: 12). Esta educación limitada y centrada en el papel tradicional de la mujer como esposa y madre contribuía a perpetuar las estructuras patriarcales y restringía cualquier posibilidad de emancipación. El no poderse identificarse con la madre, usando el complejo de Edipo propuesto por Freud,³ propone que la narradora no tiene un deseo sexual hacia el padre, impidiendo el Ciclo de Electra⁴ y rompiendo cualquier camino a la heterosexualidad. La homosexualidad entonces es posible porque la narradora tiene la posibilidad de identificarse con el padre y desear a su madre. La narradora sí se puede identificar con la abuela, un personaje también en los márgenes de las jerarquías patriarcales, quien le da esperanza de romper con el ciclo de opresión.

La obra *El mismo mar de todos los veranos* nos sumerge en un mundo donde las normas patriarcales son desafiadas, como señala Odartey-Wellington al argumentar que la mujer favorecida en la narrativa es aquella que “se encuentra al margen de las normas

³ Freud define el complejo de Edipo como un deseo inconsciente de los niños y adolescentes a tener una relación sexual con el padre del sexo opuesto y a eliminar al padre del mismo sexo.

⁴ El complejo de Electra, un término psicológico, propuesto por Carl Gustav Jung consiste la atracción sexual subconsciente de las niñas hacia la figura paterna. Esto convierte a la madre en un rival al intentar obtener la atención del padre.

patriarcales...” (530)⁵. La figura de la abuela emerge como un contraste notable con el rol materno opresivo. Aunque la narradora la ve en un estado de decadencia, no puede evitar asociarla con la imagen mítica que tenía de ella en su infancia y juventud, recordando cómo fue “una figura mítica, la más exquisita entre todas las hadas madrinas...” (Tusquets, 1990: 146). Más que solo una fuente de amor y afecto, la abuela representa la entrada de la narradora al mundo de los cuentos de hadas y la imaginación. A través de sus relatos vividos y ficticios, la abuela alimenta la imaginación de la narradora y la sumerge en un mundo de posibilidades. Su pasión por contar historias inspira a la narradora a seguir su vocación de narradora de cuentos, evocando la imagen de “una abuela tiernísima que narra historias en el patio, entre las hortensias y las buganvillas...” (Tusquets, 1990: 146). La relación entre la narradora y la abuela va más allá de la niñez; incluso en la edad adulta, la narradora encuentra en su abuela un refugio seguro donde escapar de los problemas del mundo. La casa de la abuela se convierte en un santuario no solo físico, sino también simbólico, donde la narradora se conecta con su pasado y encuentra consuelo en la familiaridad de los cuentos de hadas. Es en este entorno acogedor donde la narradora descubre un libro misterioso, escrito en un idioma desconocido, que despierta su imaginación y la sumerge en un mundo de fantasía. Como ella misma lo describe, “Y en esta guarida, en esta gruta hechizada y maléfica y enternedora, floreció el país de las maravillas y de nunca jamás” (Tusquets, 1990: 26), una referencia clara a la obra de Peter Pan. La abuela, en este sentido, actúa como la hada madrina de la narradora,

⁵ Esta obra nos invita a reflexionar sobre la resistencia de las mujeres ante las estructuras de poder establecidas y sugiere la posibilidad de una emancipación que trascienda las limitaciones impuestas por el patriarcado.

brindándole la oportunidad de sumergirse en los cuentos de hadas y utilizarlos como una herramienta para desafiar las estructuras patriarcales. La narradora encuentra un paralelismo entre su relación con Clara, su breve amante, y la historia de Peter Pan. Al igual que Peter Pan invita a Wendy y a sus hermanos a escapar de su hogar, Clara le permite a la narradora experimentar la rebeldía, el amor y las experiencias lésbicas, desafiando así las normas sociales y de género establecidas. En este contexto, los cuentos de hadas se convierten en una herramienta poderosa para explorar la identidad, la resistencia y la libertad dentro de un mundo dominado por el patriarcado.

El laberinto del fauno nos sumerge en la España de la posguerra, un período marcado por la persecución de los últimos republicanos y la represión del régimen franquista. En esta ambientación, también observamos una desconexión emocional entre la madre, Carmen, y la protagonista, Ofelia. Esta desconexión se hace evidente desde las primeras escenas de la película. Después de una narración inicial, la primera imagen que vemos en la pantalla es la de un hada dibujada en un libro, simbolizando el mundo de fantasía en el que Ofelia se sumerge para escapar de la cruda realidad que la rodea. Las primeras palabras de Carmen hacia Ofelia reflejan su falta de comprensión y aceptación hacia los intereses de su hija. Al reprocharle por traer tantos libros y preferir la lectura a jugar al aire libre, Carmen revela su desaprobación hacia las pasiones de Ofelia, diciendo: “No entiendo para qué has traído tantos libros, Ofelia. Si vamos al campo, al aire libre”. Aunque Carmen no es una madrastra malvada, su falta de comprensión hacia los sueños y creencias de su hija es evidente cuando le reclama por su interés en los cuentos de hadas, diciendo: “Cuentos de hadas—Ya eres muy mayor para llenarte la cabeza con tantas zarandajas”. Sin embargo, el verdadero villano de la película es el capitán Vidal, quien se

convierte en el padrastro de Ofelia después de casarse con Carmen. La insensibilidad de Carmen hacia las necesidades emocionales de Ofelia se hace aún más evidente cuando, antes de llegar al molino donde se encuentra el capitán Vidal, le pide a Ofelia que lo acepte como su padre y lo salude con ese título. Carmen minimiza la importancia de la relación paterna al decir: “Es una palabra, Ofelia. No es más que una palabra”. Esta falta de empatía por parte de Carmen hacia Ofelia crea un distanciamiento emocional entre ambas, que se hace más palpable en una conversación que tienen en la primera noche en su nueva casa:

Ofelia: ¿Por qué tenías que casarte?

Carmen: Estuvimos solas tanto tiempo.

Ofelia: Yo estoy contigo. No estabas sola. Nunca has estado sola.

Carmen: Algún día entenderás que para mí tampoco ha sido fácil. Tu hermano está un poco inquieto.

La dinámica entre Ofelia, su madre Carmen y el Capitán Vidal en *El laberinto del fauno* refleja de manera impactante el control y la opresión que ejerce el régimen franquista sobre el cuerpo de la mujer. A través de las interacciones entre estos personajes, se revela la brutalidad y la crueldad inherentes al patriarcado, personificado en la figura de Vidal. Desde el primer encuentro entre Ofelia y el Capitán Vidal, se establece un claro contraste entre la inocencia y la autoridad opresiva. Cuando Ofelia saluda al Capitán con la mano equivocada, él la corrige de manera brusca, señalando su control sobre el cuerpo y los gestos de la niña. Le dice, “Ofelia. Es la otra mano, Ofelia”. Esta escena ilustra cómo Vidal impone su voluntad

sobre los demás, especialmente sobre las mujeres de su vida. Al igual, el capitán hace viajar a su mujer Carmen para estar cerca del hijo que esperan. Vidal no puede imaginarse tener a una niña. Cuando el Dr. Ferreiro le pregunta cómo puede estar tan seguro de que el hijo que Carmen lleva en el vientre será varón, él contesta, “No de joda”, despreciando el cuerpo femenino. Sin dudar Vidal está utilizando y controlando el cuerpo de Carmen para tener el hijo que tanto anhela. Según Brígida M. Pastor “Para Vidal, el sexo femenino es invisible en el orden dominante y, por tanto, excluido como sujeto culturalmente válido y con identidad propia... (2011: 327).⁶ El control extremo de Vidal sobre su esposa es observado cuando le pide al doctor que salve el cuerpo del bebé en lugar del de la madre, dejando a Ofelia huérfana. Vidal también representa la maldad y la crueldad del franquismo. Ofelia le teme más a Vidal que a los monstruos que encuentra en sus aventuras. Como argumenta Pastor, “[e]l relato fantástico dentro de la narrativa fílmica que inaugura el film aporta una clara indicación de quiénes son y donde se encuentran los verdaderos monstruos, los humanos...” (2011:395). Ninguno de los monstruos llega a ser tan malo o tan cruel como Vidal. Aunque los monstruos son físicamente grotescos, ella siempre logra escapar o derrotarlos. Ofelia le dice al sapo, “Hola, soy la princesa Moanna y no te tengo miedo. ¿No te da vergüenza

⁶ La película *El laberinto del fauno* ofrece un poderoso comentario sobre el control patriarcal y la opresión durante el régimen franquista a través de la dinámica entre los personajes de Ofelia, su madre Carmen y el Capitán Vidal. La corrección brusca del Capitán hacia Ofelia cuando saluda con la mano equivocada ilustra su control sobre el cuerpo y los gestos de la niña, estableciendo un contraste entre su autoridad opresiva y la inocencia de la infancia. Además, el desprecio de Vidal hacia el cuerpo femenino se hace evidente en su deseo vehemente de tener un hijo varón, mostrando su uso y control del cuerpo de Carmen para sus propios fines.

estar aquí abajo, comiéndote los bichitos y engordando mientras el árbol se muere?” Al contrario, ella no puede escapar de Vidal, quien la encierra y le da una cachetada. A lo largo de la película, Ofelia enfrenta numerosos desafíos y peligros, pero ninguno es tan aterrador como la figura de Vidal. Aunque los monstruos fantásticos que encuentra en sus aventuras son físicamente grotescos, ninguno se compara en maldad y crueldad con Vidal. Como señala Pastor, los verdaderos monstruos son los seres humanos, y Vidal personifica esta oscuridad y depravación.

Ofelia encuentra en Mercedes una figura maternal y protectora que contrasta fuertemente con la insensibilidad de su propia madre. A través de sus interacciones con Mercedes (Maribel Verdú), Ofelia descubre un mundo de posibilidades que su madre no puede ni siquiera imaginar. Mercedes no solo ofrece amistad y protección a Ofelia, sino que también desempeña un papel fundamental en la lucha de los republicanos contra el régimen franquista. Su valentía y determinación la convierten en una figura clave para el éxito de su causa, proporcionando comida, medicamentos y apoyo logístico a los combatientes en la clandestinidad. Su compromiso con la resistencia la convierte en un símbolo de esperanza y solidaridad para todos los que luchan contra la opresión. A diferencia de la madre de Ofelia, Mercedes no niega la existencia de las hadas ni el poder de la imaginación. Al contrario, le reafirma a Ofelia la posibilidad de que los cuentos de hadas y la magia sean reales. Este gesto no solo consuela a Ofelia en momentos de incertidumbre, sino que también le brinda la fuerza y la confianza necesarias para enfrentar los desafíos que se presentan en su camino. Uno de los consejos más significativos que Mercedes le ofrece a Ofelia es la importancia de mantenerse fiel a sí misma y nunca perder la esperanza. A través

de sus palabras y acciones, Mercedes enseña a Ofelia a confiar en su intuición y a resistir ante la adversidad. Este consejo se vuelve especialmente relevante más adelante en la historia, cuando Ofelia se enfrenta a situaciones peligrosas y desafiantes que pondrán a prueba su coraje y determinación:

Ofelia: Mercedes, ¿tú crees en las hadas?

Mercedes: Ya no, pero cuando era muy niña sí. Entonces yo creía en muchas cosas en las que ahora ya no creo.

Ofelia: Pues anoche me visitó un hada.

Mercedes: ¡Vaya!

Ofelia: Bueno, no sólo una, había otras y un fauno. Ese viejo es muy alto, muy viejo y huele a tierra.

Mercedes: Pues mi abuela decía que con los faunos, hay que andarse con cuidado.

Mercedes se presenta como un personaje complejo y valiente que está dispuesta a sacrificar su seguridad personal por los ideales de la República. Aunque aparenta ser obediente al capitán Vidal, en realidad trabaja en secreto para los republicanos, proporcionándoles información crucial sobre los movimientos militares del régimen franquista y reclutando a otros para unirse a la causa de la resistencia. Su papel aparentemente doméstico se convierte en un acto de resistencia silenciosa contra las jerarquías patriarcales impuestas por Franco, representando una esperanza de sanación y liberación para su país.

La escena en la que Mercedes solicita ayuda al doctor para Carmen, mientras disimula su verdadera intención de entregar medicamentos a los republicanos, ilustra su astucia y su determinación para mantener viva la causa. A pesar del riesgo que implica desafiar al poderoso capitán Vidal, Mercedes demuestra una lealtad inquebrantable a sus principios y a sus compañeros republicanos:

Mercedes: Tiene usted que subir a verlo. La herida no mejora. La pierna se le está poniendo muy mal.

Doctor: No he podido conseguir más. Lo siento.

(El doctor le entrega un medicamento a Mercedes)

Mercedes: Vidal (el capitán) lo espera en su despacho.

Su habilidad para moverse en las sombras y desempeñar múltiples roles en la casa del capitán, desde el cuidado de Carmen hasta el suministro de información a los rebeldes, resalta su valentía y su ingenio. A través de sus acciones, Mercedes se convierte en un símbolo de resistencia y esperanza para aquellos que luchan por la libertad y la justicia en un tiempo de opresión y violencia. En última instancia, Mercedes representa la fuerza y la determinación de las mujeres que desafían las expectativas de género impuestas por una sociedad patriarcal y se niegan a ser silenciadas o subyugadas. Su valentía y su compromiso con la causa republicana la convierten en un personaje inspirador y memorable en la historia de *El laberinto del fauno*.

El pacto de amistad y protección entre Ofelia y Mercedes en *El laberinto del fauno* refleja un acto de resistencia contra el régimen franquista, similar al presentado en *El mismo mar de todos los veranos*. Cuando Ofelia descubre el compromiso de Mercedes con los rebeldes, su preocupación por el bienestar de su amiga se convierte en una motivación para mantener el secreto, a pesar del riesgo que implica. Ofelia le pregunta a Mercedes, “Tú ayudas a los del monte ¿verdad? Muy nerviosa Mercedes le contesta con otra pregunta, ¿Se lo has dicho a alguien? Ofelia le afirma, “No quiero que te pase nada malo”. El pacto de amistad y protección se sella cuando Mercedes contesta, “Ni yo a ti”. Ofelia conoce la causa anti-franquista y decide mantener el secreto porque según Julia María Labrador Ben, sabe que lo correcto es no delatar a una mujer que ayuda a quienes lo necesitan y que además se porta muy bien con ella” (2011: 425).⁷ Es acto de desobediencia de las dos representa tener propias ideas e ir en contra de las jerarquías patriarcales. El diálogo entre Ofelia y Mercedes, donde Ofelia muestra su preocupación y Mercedes confirma su lealtad, subraya la importancia del pacto como una forma de solidaridad y resistencia frente a la opresión. La cita de Julia María Labrador Ben enfatiza cómo este acto de desobediencia es percibido como una decisión moralmente correcta por parte de Ofelia, quien reconoce la valentía de Mercedes al ayudar a quienes lo necesitan y al comportarse bondadosamente con ella. El hecho

⁷ La decisión de Ofelia de mantener en secreto el compromiso de Mercedes con los rebeldes refleja su solidaridad y preocupación por el bienestar de su amiga, a pesar del riesgo que implica. Esta acción ejemplifica la importancia de la lealtad y la colaboración entre mujeres como formas de resistencia frente a la opresión patriarcal. Además, la negativa de Ofelia a delatar a Mercedes muestra su comprensión de la moralidad subyacente en no exponer a una mujer que ayuda a otros.

de que ambas mujeres decidan mantener el secreto a pesar de las consecuencias potenciales demuestra su determinación de desafiar las normas impuestas por las jerarquías patriarcales y de luchar por sus propias ideas y valores. Esta acción no solo fortalece su vínculo como amigas, sino que también las une en su resistencia contra un régimen represivo que busca controlar y oprimir a la población.

El mismo mar de todos los veranos y *El laberinto del fauno* desafían los finales tradicionales de los cuentos de hadas, subvirtiendo las narrativas simplistas de la compañía Disney que a menudo priorizan el romance sobre la realidad más cruda de la vida. En lugar de ofrecer un desenlace feliz convencional, estas obras exploran la complejidad de los conflictos humanos y las luchas internas a través de finales más sombríos y trágicos. Bruno Bettelheim propone que los finales trágicos y tristes ayudan a los niños a resolver conflictos personales. Dice, "...el mensaje que los cuentos de hadas transmiten... que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana; pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso" (2010: 37).⁸ Propongo que la muerte en las dos obras no representa una derrota de los personajes o de su lucha. Al contrario, representa la libertad. Presentan la posibilidad de vivir después de haber tenido experiencias trágicas. En *El mismo mar de todos los veranos* la muerte de la narradora es simbólica, pero representa un rompimiento de las jerarquías patriarcales y la posibilidad de escoger. Aunque el lector queda muy frustrado porque no se levanta, es la decisión de ella. Ella

⁸ Estos finales ofrecen la posibilidad de encontrar la victoria a través de la confrontación y la resistencia, lo que refleja la complejidad de la experiencia humana y desafía las expectativas simplistas de los cuentos de hadas.

está consciente de lo que está sucediendo. Julio regresa a su vida y vuelve a tener su cuerpo, pero este cuerpo parece estar muerto, ya no siente placer:

Julio me acomoda sobre unas almohadones blancos, entre blancas colchas llenas de plumas blancas... me maneja, me dispone en posturas distantes como a una muñeca bien articulada... al final estoy como me corresponde, tendida de espalda, los ojos fijos en el techo blanca, su cuerpo pesando sobre el mío, sus brazos y sus piernas aferrándose en el cepo mortal, y no es posible ni volar... otra forma de muerte, porque es mi propia muerte la que cabalga sobre mí, la que me tiene aferrada entre sus piernas sin escape posible... (Tusquets, 1990: 214-215)⁹

En este punto culminante de la narrativa, la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* alcanza un momento de claridad y empoderamiento que marca un cambio significativo en su vida. A medida que reflexiona sobre su relación con Clara y la posibilidad de seguir viviendo en un cuento de hadas, la narradora toma una decisión valiente y consciente de dejar atrás el refugio ilusorio de los cuentos y enfrentar la realidad. La cita “la menor posibilidad de aprender a volar –ni ganas tengo ya de que me crezcan alas–, de seguirla más allá del estrecho marco de cualquier ventana y emprender juntas la ruta hacia las tierras de Nunca Jamás” (Tusquets, 1990: 228) encapsula este momento de transformación. Aquí, la protagonista rechaza la pasividad y la resignación, optando en su lugar por asumir el control de su propia vida y tomar decisiones fundamentales por sí misma. La muerte simbólica entre las piernas

⁹ Esta escena subraya la lucha de la narradora por liberarse de las restricciones impuestas por las expectativas sociales y las normas patriarcales, incluso en la muerte.

de Julio no se interpreta como una derrota, sino como un acto de liberación y autodeterminación. Representa el fin de su vida como objeto de deseo y el comienzo de una nueva fase donde ella es la protagonista de su propia historia. Este acto final de rebeldía y autonomía desafía directamente las normas y expectativas impuestas por el régimen franquista, que buscaba controlar y limitar la libertad de las mujeres. Las palabras finales de la novela, “...Y Wendy creció”, contienen un poderoso mensaje feminista que subvierte las narrativas tradicionales y patriarcales. En lugar de ser reducida a un rol pasivo y subordinado, la protagonista emerge como una mujer madura y empoderada, lista para enfrentar los desafíos que la vida le presente. La experiencia lésbica que ha vivido le ha proporcionado un camino hacia el crecimiento emocional y psicológico, desafiando las limitaciones impuestas por la sociedad y encontrando su propia voz y poder interior.

En *El laberinto del fauno*, la muerte de Ofelia adquiere un significado trascendental que va más allá de la tragedia individual y se convierte en un símbolo de la victoria de la bondad sobre la opresión. La película no solo retrata los horrores del franquismo, sino que también denuncia los abusos de género que sufrieron las mujeres durante ese período oscuro de la historia española. Sobre esto Pastor argumenta, “Los personajes femeninos se revelan con cualidades y características asociadas con la creatividad, la generosidad, la abnegación y la libertad, en contraposición al mundo masculino definido por el poder, el consumo, la destrucción y la inflexibilidad, en un engranaje de sistemas y normas...” (2011, 395). La cita de Partos destaca cómo los personajes femeninos en la película se rebelan contra las normas de género impuestas por la sociedad patriarcal, mostrando cualidades como la creatividad, la

generosidad y la libertad, que se contraponen al mundo masculino caracterizado por el poder y la inflexibilidad.

Es la bondad de Ofelia, quien al final decide morir en lugar de sacrificar a hermano, lo que permite el rompimiento de las jerarquías patriarcales. El niño sobrevive, pero Mercedes se encargará de que éste no continúe el legado del padre. Antes de morir el capital le pide a Mercedes, “Decidle a mi hijo a qué hora murió su padre”. Mercedes le arrebató al bebe de las manos y le contesta, “No, ni siquiera sabrá tu nombre”. La muerte de Ofelia entonces no fue en vano. El bien triunfó sobre el mal. La muerte entonces implica la eternidad. La escena final no justifica la Guerra Civil española, pero aplaude a la república por luchar contra el franquismo y sus ideales. Las últimas palabras del Rey elogian a Ofelia por pensar por sí misma. Habéis derramado vuestra sangre antes que la de un inocente. Esa era la última prueba, la más importante”. Ofelia finalmente es reencontrada con sus padres. El fauno entonces reafirma la decisión de Ofelia diciendo, “Y habéis elegido bien, Alteza”. En la pantalla se muestra a Mercedes llorando encima del cuerpo ensangrentado de Ofelia, pero el narrador interrumpe para decir, “Y se dice que la princesa descendió al reino de su padre y que ahí reinó con justicia y bondad por muchos siglos. Que fue amada por sus súbditos y que dejó detrás de sí pequeñas huellas de su paso por el mundo visibles sólo para aquel que sepa dónde mirar”. Estas últimas palabras se pueden interpretar como la derrota del franquismo y un futuro pacificador por medio de Juan Carlos, el cual unirá a España.

A modo de conclusión, tanto *El mismo mar de todos los veranos* como *El laberinto del fauno* emergen como poderosas narrativas que desafían abiertamente los ideales opresivos de la España de la posguerra. Ambas obras utilizan los cuentos de hadas como vehículo

para la resistencia contra el franquismo y la recuperación del derecho de las mujeres a sus propios cuerpos y destinos. En *El mismo mar de todos los veranos*, la exploración de una sexualidad prohibida por la sociedad de la época se entrelaza con la narrativa de los cuentos de hadas. Los relatos fantásticos permiten a la narradora acercarse a Clara y, finalmente, ejercer su agencia al tomar la decisión de abandonarla y no levantarse de la cama. Este acto simboliza un enfrentamiento con la realidad y la asunción del control sobre su propia vida, en contraposición a las expectativas impuestas por la sociedad. Por otro lado, *El laberinto del fauno* aborda la rebelión contra la opresión a través de la figura de Ofelia, quien desafía a su padrastro y cuestiona las normas establecidas. Los cuentos de hadas en esta obra representan la fe en lo mágico y la desconfianza en la religión como fuentes de esperanza y resistencia frente al régimen opresivo. Además, simbolizan la lucha por la democracia y la libertad, en contraposición a la autoridad tiránica del capitán Vidal. Entonces estas dos obras continúan con las ideas de Bettelheim proponiendo, “renunciar a las dependencias de la infancia; obtener un sentimiento de identidad y de autovaloración, y un sentido de obligación moral...” (2010: 14-15). Es por esto que los dos finales son trágicos y frustrantes para un lector/espectador acostumbrado a los finales felices. Del Toro y Tusquets proponen presentar la realidad tal como es: a veces cruel y a veces feliz. Algunas veces hay hadas y en otras hay niñas inocentes muertas. Los finales trágicos y frustrantes de ambas narrativas desafían las convenciones de los cuentos de hadas tradicionales y subrayan la idea de presentar la realidad tal como es: a veces cruel, pero también llena de momentos de esperanza y resistencia. La inmortalidad, según estas obras, reside en la capacidad de pensar por uno mismo y cuestionar los dogmas impuestos por la sociedad.

Obras citadas

Bettelheim, B. y Furió, S. (2010). *Psicoanálisis De Los Cuentos De Hadas*. Barcelona, España: Crítica.

Freud, S., López-Ballesteros, T. L., y Tognola J. Numhauser (2001). *Obras Completas: T. 7*. Madrid España: Biblioteca Nueva.

Labrador Ben, J. (2011). *La maldad genera cuentos de hadas: Análisis de la película de Guillermo Del Toro "El laberinto del fauno"*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Odartey-Wellington, D. (2000). "De las madres perversas y las hadas buenas: Una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets." *Anales de la literatura española Contemporánea*. 25.2: 529-555.

Pastor, B.M (2011). "La Bella y la Bestia en el viaje laberíntico de Guillermo del Toro

"El espinazo del diablo" (2001) y "El laberinto del fauno" (2006)." *Arbor: Ciencia Pensamiento Y Cultura* 391-400.

Soto Marco, A. (2010). *La mujer bajo el franquismo. Tesis doctoral*. Universidad Jaume I de Castelló.

Tusquets E. (1990). *El mismo mar de todos los veranos*. Anagrama.

Del Toro, G. (2007) *El laberinto del fauno*. Ljubljana: A.G. Market.

Zipes J. (1989). *Don't bet on the prince : contemporary feminist fairy tales in north america and england*. Routledge.

Estética narrativa del Gran Caribe: apuntes para una poética de Germán Espinosa

Narrative aesthetics of the Gran Caribe: notes for a poetics of Germán Espinosa

Diana Hernández Suárez
Universidad Veracruzana
Veracruz, México
manuel.herreramr@uanl.edu.mx

Resumen. En el siguiente trabajo se exponen algunos apuntes para comprender la poética del escritor colombiano Germán Espinosa en relación con la noción de Caribe, aspecto que se puede ver de forma concreta en su idea de novela como un ensayo sintetizador de experiencias, imágenes y, sobre todo, de medios de representación artística. Así pues, se busca mostrar que la noción de “ampliación genérica” que Espinosa concibe para su narrativa es parte de la idea que el autor tiene de la cultura caribeña, como un espíritu que se expande y trasciende, inaprensible en una sola forma de expresión artística y, sin embargo, materializado a través de una poética.

Palabras clave: Caribe, Poética, Intermedialidad, Novela, hibridación

Abstract. In these work some notes are exposed to understand the poetics of the Colombian writer Germán Espinosa in relation to the notion of the Caribbean, an aspect that can be seen in a concrete way in his idea of a novel as a synthesizing essay of experiences, images and, above all, of means of artistic representation. Thus, it seeks to show that the

notion of “generic expansion” that Espinosa conceives for his narrative is part of the idea that the author has of Caribbean culture, as a spirit that expands and transcends, elusive in a single form of expression artistic and, nevertheless, materialized through a poetics.

Keywords: Caribbean, Poetics, Intermediality, Novel, hybridization

Aunque por Caribe se entienda las repúblicas y protectorados antillanos, abarcando a menudo a Centroamérica y el Istmo de Panamá, se trata todavía de una visión limitada, impuesta por el orden geopolítico estadounidense de la Posguerra después de 1945. Más acertado es hablar del Gran Caribe (de la Cuenca del Caribe) al que se añadiría Venezuela y la costa norte de Colombia, así como partes del Golfo de México. Esta es la tendencia más reciente, inaugurada así por el presidente Ronald Reagan en 1983 (cf. Gaztambide 2003). En 1998, para conmemorar el centenario de la debacle colonial de España en Cuba, el ensayista puertorriqueño Antonio Benítez Rojo publicó *La isla que se repite*, un ensayo en el que observó que el Caribe no es solamente el mar interior de las Américas, sino un meta-archipiélago sin límites:

el Caribe desborda su propio mar, y su última *Tule* puede hallarse a la vez en Cádiz o en Sevilla, en un suburbio de Bombay, en las bajas y rumorosas riberas del Gambia, en una fonda cantonesa hacia 1850, en un templo de Bali, en un ennegrecido muelle de Bristol, en un molino de viento junto al Zuyder Zee, en un almacén de Burdeos en los tiempos de Colbert, en una discoteca de Manhattan y en la saudade existencial de una vieja canción portuguesa (1998: 18).

“Nuestra América”, uno de los ensayos más comentados de José Martí (1853-1896) y cuyo título ya se ha acuñado como moneda común para referirse a Hispanoamérica, apareció en dos periódicos en fechas relativamente cercanas: el 1 de enero de 1891 en *La Revista Ilustrada* de Nueva York, y el 30 de enero del mismo año en *El Partido Liberal*, de México. Para entonces, Martí residía en Nueva York en calidad de exiliado del régimen español por ser partidario de la independencia de Cuba frente a España. Se ganaba el sustento económico como periodista

o corresponsal para varios diarios y revistas de Hispanoamérica, principalmente de *La Nación* de Buenos Aires, con lo cual gozaba de un conocimiento amplio de la política de las principales repúblicas y, poco a poco, venía influyendo tremendamente en la opinión.

Por estética narrativa del Gran Caribe me refiero a la que adquiere forma con José Martí en el ensayo “Nuestra América”. En él Martí se propone hacer una autocrítica. En primer lugar, critica el europeísmo de aquellos hispanoamericanos que “se avergüenzan por llevar delantal de indio” y reniegan de la “madre enferma”. Ataca, en segundo lugar, el exotismo de los gamonales y poderosos por culpar a sus repúblicas nativas de incapacidad sólo porque ellos no son príncipes que beben champaña. En tercer lugar, se pregunta en sentido retórico: “¿Cómo han de salir de las universidades los gobernantes, si no hay universidades en América donde se enseñe lo rudimentario del gobierno, que es el análisis de los pueblos peculiares de América?” Es de señalar que, en ningún momento, a pesar de sus críticas a los letrados y a los gamonales de turno, Martí cuestiona lo suficiente al liberalismo progresista. Insiste en salir de la “colonia” para pasar a la “república” y menciona, basado en el ejemplo exitoso de Angloamérica, los errores de Hispanoamérica que podríamos enumerar de la siguiente forma:

1. La soberbia de las ciudades capitales
2. La irrupción de los campesinos resentidos a la ciudad.
3. La importación excesiva de teorías y métodos europeos o angloamericanos.
4. El desdén políticamente correcto hacia la raza aborigen. 2010

Muchas de estos males persisten todavía. Martí observaba que no debería hablarse de razas, porque ello niega la identidad

universal del hombre. A pesar de ciertas metáforas o imágenes que aluden a cierto lenguaje masónico, Martí no hace sino reforzar un ideal cristiano de universalismo y mestizaje. Es de notar que ya en su época, afortunadamente, iban apareciendo “oradores sobrios” y ensayistas de “prosa centelleante” y “cargada de ideas”. Por último, resulta muy interesante que su definición de pensar sea la de servir, puesto que nunca dejó de lado la quijotesca y anti-erasmista idea de que las armas valen más que las letras. No de otra manera puede entenderse su sacrificio personal por la independencia de Cuba al caer, el 19 de mayo de 1895 en Dos Ríos, ametrallado en una batalla contra las tropas realistas españolas.

Ahora bien, todo lo que Martí propuso y vivió en carne propia, el novelista Germán Espinosa (Cartagena de Indias, 1938-Bogotá, 2007) de alguna manera lo ficcionalizó y lo elevó a un plano estético, a la configuración de una poética. Para el escritor colombiano el Caribe es una suerte de “paso de los Vientos”, que desde La Habana, Cozumel, Maracaibo hasta Cartagena de Indias, se encuentra una “hibridación” con protagonistas muy variados: “gentes de todas las latitudes de Europa hasta comerciantes árabes e hindúes, chinos taciturnos y esclavos africanos que juntaban su sangre y sus tradiciones con las del indio autóctono” (182), así la forma de la novela debía hibridar la multitud de experiencias, mostrar esa “hibridación [que] estaba en movimiento” que configura y define la experiencia latinoamericana (2002: 182). El Caribe se presenta tanto como el espacio definidor del continente americano, como el elemento clave de la poética novelística del escrito latinoamericano.

Si se entiende por Poética la *téchne*, o la teoría estética *a priori*, que de forma explícita y programática establece qué es y cómo se construye la Literatura (Cf. Aullón de Haro, 1994), implica que

el autor tiene plena conciencia sobre su época, sobre la técnica –intención de la forma y la estructura–, y sobre la relevancia de los contenidos que le permitirán construir el universo literario –poético– de sus obras. En el caso del escritor colombiano Germán Espinosa, los ensayos reunidos en *La libre en la luna (1968-1988)* revelan la complejidad que el escritor buscó plasmar en sus obras a partir de una crítica y diagnóstico de su tiempo, pues, todas sus obras son una suerte de “ensayo estético”. Con sólidos conocimientos filosóficos sobre la teoría de la Estética, Espinosa tiene un único objetivo: hacer de sus obras un objeto de arte. Lo artístico, o lo literario, corresponde a la relación que establecen los elementos poéticos, o la metáfora *continuada*, entre artes a partir del vínculo que guardan entre sí las diversas manifestaciones del ideal estético, cuya máxima manifestación sería en la materialización poética, toda vez que ésta implica la exégesis de la *realidad* y la *imaginación* como “forma de revelación” de la parábola o el símbolo de la escritura, según lo refiere el autor en “Sobre la génesis y evolución del arte de fabular”. La interpretación del *mundo*, en términos hegelianos, responde a una revelación divina y, después, humana. El escritor siempre debe ser el “poeta visionario que transforma símbolos abstractos en imágenes literarias cuya dilucidación será problema para avezados exégetas” (“Sobre la génesis”, 2002, 17).

Dicho rasgo de interpretación crítica, pero revelada desde una abstracción poética, particularizada en la narrativa, le permite al autor entender que las formas de sus obras son más cercanas al ensayo que a la noción de novela cerrada. El rasgo de “amplitud genérica” que tienen los géneros ensayísticos garantizan el adecuado desenvolvimiento de las “necesidades expresivas del autor”. El ensayo, en su capacidad den ensancharse, no sólo permite que novelas

como *La montaña mágica* de Tomas Mann, o *La Tejedora de coronas*¹ o *El signo del pez*, sean consideradas por Espinosa dentro de este género, sino también algunas sonatas, sinfonías y diversas piezas pictóricas que mantienen siempre la condición de desestabilizar la afirmación categórica de interpretación. “El ensayo puede serlo todo”, dice el autor (Cf. “Introducción general”, 2002: 5) y en esa medida, las relaciones entre medios y artes tienen cabida como exploración estética de la realidad por vías de la impronta ensayística. Todas estas alusiones al carácter ensayístico de la obra de Espinosa toman mayor relevancia si se piensa que sus obras buscan conjugar una compleja relación estética que “restablezca” –frente al nuevo siglo XXI– cierta noción de encantamiento del mundo (Cf. Rincón, 2008).

Lo anecdótico, los lugares, lo histórico, los eventos, temas y acontecimientos narrados son secundarios frente al “velo poético” que envuelve el ejercicio creativo y permite revelar las “visiones presentes”, por lo tanto, dentro de su estilo no deberían considerarse los temas tratados, sino los elementos de *reescritura*, que es para él la única forma posible de *originalidad*, pues se trata de una “varia invención” que se produce del análisis del presente. Lo histórico le interesa sólo en la “potencia de la posibilidad” y no en la comprobación documental. El estilo particular no es si no la lectura de otros modelos que han leído su propio tiempo (“Sobre la génesis”, 2002: 23). Sin embargo, admite que el rasgo particular de su obra es su “buen oído musical” y su afán experimentalista de

¹ Espinosa, que se considera a sí mismo un “ensayista temperamental”, considera que “[l]a más popular de mis novelas, *La tejedora de coronas*, constituye también, desde ciertas perspectivas, un vasto ensayo sobre las corrientes que desembocaron en nuestra Independencia de España” (“Introducción general”, 2002: 6).

mezclar artes (23). Este rasgo es común a todas sus obras, tanto las escritas hasta el momento de composición de estos ensayos, como las que fraguaría posteriormente, como *Cuando besan las sombras* o *Aitana*.

En la hibridación genérica, tanto en discurso textuales como estéticos en general, se encuentra la intermedialidad como una continuidad artística. El rasgo más sobresaliente de la Poética espinosiana puede entenderse en términos teóricos como la concreción del *intermedium*, en toda la complejidad de dicho concepto. La conciencia de su *téchne* sobre estos aspectos es lo que le permite al autor involucrar el complejo mundo teológico, paranormal, histórico, erudito, psicológico y *medial*. En el ambiente finisecular del siglo XX, Espinosa se identifica como un autor barroco, con rasgos modernistas y clásicos, como un siglo atrás lo fue Tomas Mann (“El espécimen”: 46).

Ad portas al siglo XXI, Espinosa se cuestiona en su ensayo “La novela: de cara al siglo XXI” sobre la vigencia de su técnica ante la aceleración de los medios digitales. Especula que el nuevo siglo, ante la aceleración de la tecnología digital, la extrema secularización y el nacimiento de nuevos fanatismos, atentarán contra “la imaginación creadora”. Se preocupa y entusiasmo a la vez por las posibilidades o alcances de deshumanización que los medios pueden implicar, sin embargo, guarda la esperanza en que la Literatura sirva de garante de lo “humano”, como concreción de lo artístico y lo filosófico para evitar “perder la conciencia ante la técnica” (91). Sospecha que el nuevo siglo superará la novela burguesa: “la novela tenderá otra vez a convertirse en instrumento, no científico, sino artístico, de fidedigno conocimiento” (92). Ante lo que augura una nueva época, considera la novela como la

“síntesis de todos los géneros y medios”, lo que en su propia obra alcanza cierta concreción en *Aitana*.²

Se trata de la última novela de Germán Espinosa, publicada pocos meses antes de su muerte, la cual constituye una extraña combinación de dos subgéneros dispares: la autobiografía intelectual y la literatura fantástica. De hecho, *Aitana* podría considerarse también como una novela-ensayo no sólo por la erudición histórica y filosófica desplegada en la narración, sino por la intermedialidad musical. Ya en una novela anterior, *Cuando besan las sombras* (2004), el protagonista es un músico sinfónico que pretende terminar o hacer una variación de la *Sinfonía inconclusa* de Gustav Mahler. La novela *Aitana* configura dos dimensiones complejas que se reflejan en un ejercicio de intermedialidad, además de la conjunción de la autobiografía en la que él, o un alter-ego de Germán Espinosa, rinde una suerte de testamento del mundo literario colombiano de la segunda mitad del siglo XX; y, por el otro, la de una hábil voz narrativa que desliza escenas fantasmagóricas y trata de celebrar un pacto con el más allá a fuerza de elementos musicales. La novela nace tras la muerte de la pintora Josefina Torres, esposa del novelista. Es pues *Aitana* una suerte de tributo de amor: una estrategia para trascender la existencia terrenal y para encontrarse o permanecer con el espíritu de su esposa. La novela es una invocación a la memoria de la pintora, y específicamente en la trama de esta obra, resulta pertinente el elemento paranormal en el pacto ficcional.

Los aspectos por estudiar en esta obra son numerosos, sin embargo, en este ensayo sólo se destacarán dos como rasgos

² Algunas de los argumentos aquí expuestos han sido referidos en un ensayo de carácter socio-crítico sobre la novela *Aitana*, para el SENAL-UNAM: <https://www.senal.com/2020/12/01>

característicos de la poética de Espinosa y de su expectativa ante el nuevo siglo. Por un lado, el carácter intermedial articulado por la composición musical, recurso ampliamente utilizado por el escritor colombiano, muy presente en sus célebres libros *Cuando besan las sombras* y *La tejedora de coronas*, y, por otro, el gesto estético autoficcional como clave de género para incorporar lo metaliterario. La autoficción —la forma—, entendida como un pacto ambiguo entre el lector y la obra, debe ser abordada desde una dominación teórica, histórica y, sobre todo, desde el panorama intelectual, artístico y cultural de la obra misma, de acuerdo con Manuel Alberca, referencia obligada de este tema (2007). Para el autor, la diferencia de una novela autobiográfica, y la autoficción, está en el “camino” que niega las fronteras entre lo histórico y lo literario, que supera cierta problematización historia-literatura, y se dedica a analizar un “lugar intermedio” del *yo* narrativo. Más allá de los rasgos formales de la autoficción que identificados por Alberca, habría que destacar un rasgo peculiar sobre los límites. No está demás decir que en *Aitana* nunca se revela el nombre del protagonista narrador, lo que refuerza el carácter de ambigüedad de la autoficción. Lo que interesa destacar, entonces, sobre la autoficción es la condición intrínseca del desdibujamiento de los límites de diversos discursos, literarios o históricos: “establecido entre ambos pactos, el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico y viceversa” (Alberca 2007, 182), y precisamente, al encontrarse en el terreno de lo autorreferencial, pone en tensión la relación entre historia y literatura. Estamos nuevamente ante el *pacto ambiguo* entre la historia y la ficción, entre lo fantástico y lo real, entre la erudición y el ocultismo, como en cualquiera de las otras once novelas de Espinosa.

Alberca continúa la categorización de recursos autoficcionales frente a los autobiográficos para generar espacios narrativos como la “autobioficción” o la “autoficción fantástica”. *Aitana* podría catalogarse “estructuralmente” entre ambas, excepto por un elemento importante: la configuración del *yo* narrativo no se presenta con elementos fantásticos ni como una ficcionalización de la vida del autor, salvo por lo paranormal, un vector que atraviesa la novela. El protagonista-narrador configura su *yo* con lo sobrenatural, e, incluso, este rasgo fantástico determina en buena medida el resto de estrategias narrativas en la novela. No obstante, pese a todos los elementos que pueden vincular a este texto con formas de la ficción, sobre todo por el aspecto fantástico paranormal, los referentes que conforman el campo literario colombiano tienen un correlato transparente. Resulta evidente que el elemento paranormal no es sólo un componente de tensión narrativa, o recurso metafórico del ambiente cultural, sino, sobre todo, una estrategia literaria de desvanecimiento de los límites narrativos: entre géneros y entre artes. El elemento inter-artístico o intermedial, ampliamente estudiado por los trabajos postestructuralistas, guarda sus bases en la propuesta de “narrativa alegórica” de Samuel Taylor Coleridge. En 1818 este autor data el término “intermedium” en un ensayo sobre el poeta inglés Edmund Spenser (1553-1599) para referirse a la narrativa alegórica en contraste con la mitología. A saber:

Narrative allegory is distinguished from mythology as reality form symbol: it is, in short, the proper *intermedium* between persons and personification. Where it is too strongly individualized, it ceases to be allegory; this is often felt in the *Pilgrim's Progress*, where the characters are real persons with nicknames ([1818], 1914: 231).

Posteriormente, Coleridge se refirió a Dante para insistir en que el poeta es una suerte de guardia de la “basta armonía del lenguaje”, pues el lenguaje es algo *intermedio* entre la materia y el espíritu (1914: 276). *Aitana* se presenta, así, como este intermedio entre el espíritu del narrador y su ya difunta esposa Aitana. La novela es un conjuro de la memoria. Lo sobrenatural no es sólo un aspecto fundamental del pacto de lectura, sino que es también la configuración de la novela para entenderla, precisamente, como una invocación paranormal. La estructura de la novela tiene la finalidad de invocar al espíritu de Aitana/Josefina por medio del arte. De volver su memoria un objeto estético. El narrador recuerda que el momento de perfecta y armónica unión amorosa con su amada era gracias a la música, cuando ella podía fundirse y confundirse con el cuerpo del narrador y su propio espíritu:

Creo, con la convicción más imperturbable, que en todas aquellas magias su guía irrefutable era el amor. El mismo, por ejemplo, que al influjo de ciertas músicas nos impulsaba a estrecharnos en silencio, durante largos minutos, al extremo de –mientras las oíamos– sentir yo con una certidumbre sobrenatural que su espíritu entraba en mí como un invasor exquisito que saturase mi ser con la delicia perfecta. Entre tales composiciones musicales me parece destacar como la más incitante cierta *Gnossienne* lenta de Erik Satie, en la que el piano nos obliga a ascender a regiones seráficas donde el amor se remansa hasta aquietarnos en el éxtasis (Espinosa 2007: 64).

Ahora bien, poco se ha especulado sobre el nombre Aitana. ¿Por qué en esta autoficción fantástica, o como se le quiera nombrar, el autor decide llamar así a Josefina? Es muy probable que refiera a la composición sinfónica de Óscar Esplá (1886-1976), el Satie hispanico, “Sinfonía Aitana” Op.56 (1965). Nombre que toma de la

Sierra de Aitana en la región valenciana. Esta obra, dividida en cuatro movimientos, lleva por subtítulo “A la música tonal, in memoriam”. De acuerdo con críticos de la sinfonía, esta composición es un tributo a la construcción tonal, muy usual a finales del siglo XIX, frente a la composición serial, característica de las sinfonías del siglo XX: “Esplá no abandonó nunca la música tonal. En esta obra [*Aitana*] parece expresar de forma dramática un estilo musical que tiende a su desaparición, en un mundo volcado hacia los procesos tonales”, se da una suerte de hibridación entre ambas formas de composición (Historia de la Sinfonía). De acuerdo con De Candé, el atonalismo o el sistema tonal implica la determinación jerárquica de las relaciones entre las diferentes alturas de consonancia sonora con respecto al centro tonal o tónica de una nota; en este sentido, la tonalidad, o la clave de una obra musical, marca el centro de las progresiones musicales. El serialismo, por su parte, es una técnica caracterizada por cierta polifonía o parámetros musicales a los que se debe aplicar un principio de composición serial, es decir, el principio serial determina las consecuciones de las notas (Cfr. De Candé 2002). Este aspecto “intermedio” entre el serialismo y la composición tonal de la obra sinfónica de Esplá es claramente identificable en *Aitana* de Germán Espinosa. El ritmo de la novela recuerda los tiempos de la composición, además de que *Aitana* en ambas obras constituye la nota más alta, que en momento se desvanece entre la serialidad de personajes/notas que componen el cuerpo de las obras.

No sólo la estructura de la novela recuerda a la sinfonía, sino que la sinfonía misma es una representación alegórica de la invocación de Aitana. Según el escritor alicantino Gabriel Miró, *Aitana*, en su punto más alto, recuerda la felicidad perdida, una manera de “volver a un lugar” buscando:

la memoria y a nosotros mismos, porque el paisaje de Aitana no nos espera más que una vez: cuando es inesperado para nuestros ojos. Contemplar es despedirse de lo que ya no será como es. La paz, el júbilo, la conciencia evocadora, la internación en el paisaje, son estados reveladores que se disuelven en el tiempo como las nubes y como el aliento del agua, el temblor de una fronda en el azul (1928).

Aitana representa para el escritor alicantino, el compositor y el novelista ese lugar de la memoria. La composición, su forma de invocación. Esta novela, en el caso de Espinosa, es ese intermedio –o medio– para invocar a Aitana/Josefina. No obstante, la intermedialidad es pertinente no sólo como juego erudito de Espinosa, sino como una forma misma de su propia escritura, de allí la reflexión metaliteraria en su novela, pues el lenguaje por sí mismo no es suficiente. Para él, cada artista “se desplaza en su órbita muy propia, cuyo sol –cegador y, por tanto, no discernible del todo con los medios indigentes del lenguaje– podría definirse con algún ignoto sinónimo del a voz *perfección*” (2007: 22).

En la construcción narrativa, el novelista, llevando al extremo el pacto narrativo, anula los límites temporales para dar lugar al bucle infinito en donde estará invocando eternamente a su amada. El narrador se encuentra en un lugar intermedio, en una antesala de la muerte. Por eso esta novela es su “pasaporte a la muerte”. No es en sí una despedida, porque la novela es el medio para alcanzar la trascendencia que lossalve del olvido, tal como puede leerse en el poema inédito de Espinosa, recuperado por el Banco de la República, “Invocación a tu memoria” (2006):

Quizá en la dimensión en que reposas
serás la única voz que el nombre mío

pronuncie sin desidia y sin desvío
con palabras más suaves que piadosas.
La memoria son aves vaporosas
y con ellas nos vamos como el río
que busca el mar tiránico y sombrío
donde han de naufragar todas las cosas.
Qué dichoso seré si en los confines
de sus nostalgias alguien me recuerda
y ése sea tu amor jamás vencido
cuando la muerte lance sus mastines
torvos y mi casual nombre se pierda
en las vastas regiones del olvido.

Aitana es la eterna promesa del recuerdo. La estrategia estética y narrativa estriba en el elemento sobrenatural –el maleficio conjurado por Armando García– en cuanto éste, al incorporarse en la configuración de la novela, no sólo da pie a la invocación amorosa que Espinosa hace, sino que legitima cierto pacto narrativo al momento de construir el momento infinito del relato. La novela cierra con una muestra de una pena incesante por saberse separado de Aitana, pero también con la certeza de que la invocación ha superado al maleficio y ha logrado conjurarla con la musicalidad y armonía de esta obra:

Ahora, no restaba espacio para la duda. Aitana se me había aproximado toda ella, espíritu y vida, por la vía electrónica y sus palabras eran decisivas e iluminadas. A nadie, salvo al que lea el texto presente, he dado antes cuenta del milagro operado. Ni siquiera a mis hijos. Poco me importa si el lector de este testimonio me haya o no de creer. Lo cierto es que, con el alma llena de luz como una hoguera de fe, procedí a digitar el libro que aquí concluye. Escribí: La tarde en que Aitana murió, alentaban erectas todavía, en el jarrón de la mesa esquinera, las rosas blancas que un día antes habíamos traído... (Espinosa 2007: 404).

Precisamente la novela comienza “La tarde en que Aitana murió, alentaban erectas todavía, en el jarrón de la mesa esquinera, las rosas blancas que un día antes habíamos traído” (Espinosa 2007, 9). La reiteración, o estrategia de recursividad, crea precisamente una estructura circular, muy cercana la estructura de la sinfonía homónima, que genera ese bucle temporal propiciado por lo paranormal, elemento que está presente en otra de sus novelas con la misma finalidad narrativa. Tal elemento atraviesa, de hecho, la anulación temporal en *La tejedora de coronas*. Finalmente, con lo expuesto, resta decir que la poética narrativa de esta novela invita a pensar que el autor aquí está buscando una “región seráfica” para fundir su cuerpo con el espíritu de Aitana por medio del entramado de la autoficción, conjugado con el elemento fantástico-paranormal, que compone un universo complejo estructurado por la armonía musical.

Referencias

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica la autoficción*. Madrid: Biblioteca nueva.

Aullón de Haro, Pedro (1994), “Epistemología de la Ciencia Literaria”, *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.

Coleridge, Spencer Taylor (1914). *Essays. Coleridge's Lectures on Shakespeare and other Poets and Dramatists*. Ed. Ernest Rhys. London-Nueva York, J. M. DENT & SONS, E. P. DUTTON & CO.

De Candé, Roland (2002). *Nuevo diccionario de la música*, Vol. 1, Grasindo.

Espinosa, Germán (2007). *Aitana*. Bogotá: Alfaguara.

— (2002). “Caribe y universalidad”, *Ensayos completos. 1986-1988*. Tomo I. Medellín: EAFIT: 182-191.

— (2003). *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Bogotá: Taurus.

— (2002). *Ensayos completos. 1986-1988*. Tomo I. Medellín: EAFIT.

— (2006). “Invocación de tu memoria”. *Memoria de Josefina. Poemas inéditos*. Bogotá: El Banco de la República.

Fonseca Gómez, Marco Antonio (2012). “La figura del diablo como motivo recurrente en dos novelas de Germán Espinosa: *Los cortejos del diablo* y *Aitana*”, *Estudios de Literatura Colombiana*, No. 31, julio-diciembre, pp. 141-156.

Gaztambide, Antonio (2003), “La invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe, revisitadas)”, en *TIERRA FIRME*, 21, XXI, 82.

Miró, Gabriel (1928). *Años y lenguas*. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aos-y-leguas/html/dcd85824-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5.html>

Rincón, Carlos y Julian Serna Arango (2008). *La palabra como provocación. Magia, verso y filosofemas*, Barcelona: Anthropos.

La representación del amor romántico en las tarjetas de fantasía de la Época de Oro 1900-1921

The representation of romantic love in the fantasy cards of the Golden Age 1900-1921

Jesús Gerardo Cervantes Flores
Universidad Autónoma de Coahuila
Saltillo, México
j.cervantes@uadec.edu.mx

Carlos Recio Dávila
Universidad Autónoma de Coahuila
Saltillo, México
carlos_recio@uadec.edu.mx

Resumen. A partir de los conceptos de amor romántico, definido por autores como Giddens, Fromm, Hernández, Rodríguez, Corona y Rodríguez, entre otros, el artículo examina la representación de este tipo de amor en tarjetas postales de la Época de Oro, destacando cómo estas imágenes significaron una forma de materializar el afecto y cariño de la época y cómo los remitentes y destinatarios establecían una complicidad simbólica a través de ellas.

Palabras clave: Representación, Amor romántico, tarjetas postales, Época de Oro

Abstract. Based on the concepts of romantic love, defined by authors such as Giddens, Fromm, Hernández, Rodríguez, Corona and Rodríguez, among others, the article examines the representation of this type of love in postcards of the Golden Age, highlighting how these images were a way of materializing the affection and affection of the time and how senders and recipients established a symbolic complicity through them.

Key words: Representation, Romantic love, postcards, Golden Age.

Introducción

En el presente artículo el amor se presenta como un concepto polisémico y socialmente construido a través de prácticas y significados transmitidos en la socialización primaria y secundaria. A partir de una plataforma teórica basada en el construccionismo social y el interaccionismo simbólico, el artículo explora el concepto del amor y profundiza, siguiendo a autores como Giddens, Hernández (2014); Rodríguez y Rodríguez (2016) en el amor romántico.

Se observa que el amor romántico se caracteriza por la idealización de la pareja, la unión mística y para toda la vida, la aceptación de todo por amor, entre otros mitos. Se analiza la representación del amor romántico en las tarjetas postales de la Bella Época utilizadas en los primeros años del siglo XX como medios para expresar afecto y cariño, especialmente en este tipo de soportes editados en París, calificada como la “capital del amor”. Estas postales, en particular, eran consideradas como un subgrupo de la gran categoría de tarjetas conocidas como “de fantasía” y presentaban imágenes de parejas enamoradas en poses teatrales y estilizadas. Para preservar su privacidad, a menudo los remitentes escribían mensajes en clave lo que permitía mantener oculto ante ojos indiscretos lo que deseaban transmitir. Estas características se abordan en este texto.

Las imágenes por lo regular consistían en fotografías directas a partir de negativo o bien mediante la técnica de la fototipia, fundamentalmente en blanco y negro. En muchas ocasiones eran realzadas a la acuarela, y representaban la estética propia de la Belle Época en las poses, los vestuarios y los decorados. Sobre las imágenes los editores agregaban ciertas leyendas impresas que

sugieran la naturaleza romántica de la supuesta relación entre la pareja de modelos. Los remitentes, al escribir en el reverso de estos soportes de cartoncillo, podían proyectar sus emociones sentimentales hacia los destinatarios, a través de los personajes representados; y en ello, entraba en juego las aspiraciones y complicidades propias de una relación romántica.

Finalmente se concluye que las tarjetas de fantasía de temas románticos representaban registros diferentes –iconográfico y textual–, que bien podían reforzar el sentimiento afectivo o, en ocasiones, guardar distancia entre la imagen presente y el manuscrito, además de la posición en que era colocada la estampilla postal la cual podría también ofrecer un mensaje implícito.

El amor

De acuerdo con Manrique (2009) el amor, lejos de ser un concepto único, objetivo y transparente, es polisémico, variable y contradictorio. Por esa razón, no se plantea una definición concreta, sino una serie de conceptos –en ocasiones contradictorios entre sí– para intentar caminar en la definición de un concepto tan complejo como el amor.

Al amor comúnmente se le entiende como un sentimiento que nace de una atracción, pero también es una construcción social a través de la cual se sostienen gran parte de las relaciones erótico-amorosas; un dispositivo social que establece una serie de prácticas y significados en los cuales los individuos son adiestrados (García, 2015), a través de socializaciones primarias, como la familia y secundarias, como la escuela, los medios de comunicación, grupos religiosos o cualquier otro grupo social al cual pertenezca el individuo. Porque, tal como lo resume Sztajnszrajber (2020),

amar es entrar en un dispositivo que establece, a priori, una serie de conceptos y prácticas a seguir.

A través de las interacciones, el individuo construye sus universos simbólicos, es decir, aprende y da significado a sus concepciones de amor, las cuales también pudieran ser aprendidas, expresadas y legitimadas a través de las imágenes con las que se encuentra en sus interacciones cotidianas, como las postales analizadas en este artículo, mismas que son, también, una forma de representación cultural del amor.

En este sentido, Tenorio (2012) señala que los grupos sociales a los cuales el individuo está adherido, determinan sus discursos y prácticas en torno al amor –y a otros conceptos–, por lo cual, en una relación amorosa no sólo intervienen los valores individuales del sujeto, sino también los establecidos por los grupos sociales a los que éste pertenece. De aquí, que las representaciones en productos culturales, a través de las cuales se legitiman ideas y prácticas, sean tan significativas en la construcción social del concepto de amor.

El amor puede entenderse como una construcción social moldeada a partir de los universos simbólicos de un momento histórico, geográfico, cultural, político y tecnológico determinado. Hagene (2008) señala que las experiencias corporales y sensitivas son determinantes en la construcción social del concepto de amor, tanto como las narrativas populares a las que el individuo está expuesto a lo largo de su vida, por lo tanto, el concepto del amor es tan cambiante como la cultura misma. Además, señala, en el amor heterosexual se presenta una reproducción desigual entre los géneros, donde es común que las mujeres se vean subordinadas a los hombres, situación constante a lo largo de la historia en muchas sociedades.

Por otra parte, Fromm (1959) define al amor como una actividad problemática para las sociedades contemporáneas, al señalar que las personas, lejos de enfocarse en su propia capacidad de amar y entregarse a otro, buscan ser amadas. De ahí que exista la creencia de que entre más atractiva –en lo físico y/o en la personalidad– sea una persona, más digna será de ser amada. Para este autor, en las sociedades capitalistas y mercantilizadas –como la actual– el amor se ha convertido en un producto más; la persona espera recibir del otro con quien se relaciona de manera amorosa igual o más de lo que da.

Desde la visión socioconstruccionista, el amor romántico está presente en la cultura occidental, por lo menos, desde finales del siglo XVIII, tomando fuerza en el siglo XIX, hasta nuestros días y se ha representado –por lo tanto, legitimado– a través de diversos productos artísticos y culturales, por ejemplo, en novelas como *María* de Jorge Isaacs, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert o *Thèrese Raquin*, de Emile Zola.

Por otra parte, Ferry (2013) plantea que el amor en la actualidad se asocia más a una forma de trascender y darle sentido a la existencia, por encima de un concepto asociado al erotismo y la intimidad.

Finalmente, el amor, lejos de ser un sentimiento o una emoción, es un sistema de valoración que forma parte de un conjunto de experiencias sostenidas en un elaborado sistema de creencias y valores morales y estéticos; un sistema en el que interactúan pensamiento, emoción y acción, donde se adoptan formas y significaciones múltiples y, de cada individuo, surgen de una serie de ideas, valores y prácticas que, en cada contexto dinámico, son entendidas de manera distinta (Solomon, 1977; Esteban, 2007).

La definición reglamentada del amor

La Real Academia Española define el amor en varias acepciones, y refiere el concepto no sólo en el ser humano sino incluso también en los animales. De esta manera lo señala como un “Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser”. En otra acepción lo significa como el sentimiento “hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear”. En una tercera acepción refiere el concepto como un sentimiento “de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo” y finalmente como la tendencia “a la unión sexual”. Igualmente lo señala como “Voluntad, consentimiento” o bien “Relaciones amorosas”, e incluso como “Apetito sexual de los animales”. (<https://dle.rae.es>).

De esta manera, la Real Academia no distingue otros tipos de amor fuera de tres conceptos, que señala: el “amor platónico”, el “amor libre” o el “amor propio”¹ Curiosamente no aparecen conceptos como el “amor filial” o el “amor maternal”, entre otros.

Amor romántico

Platón ([385-370 a.C.], 2010), a través del diálogo de “El banquete”, intenta definir las múltiples concepciones y expresiones en torno al amor y lo define como un acto inherente al ser humano, que se presenta en cualquier contexto donde éste se encuentre. En la

¹ La RAE define el *amor libre* como las “acciones sexuales no reguladas”; el *amor platónico* como “amor idealizado sin relación sexual”; y el *amor propio* como “amor que alguien se profesa a sí mismo, y especialmente a su prestigio” o bien “Afán de mejorar la propia actuación”. (<https://dle.rae.es>).

actualidad, diversos autores y diversas autoras (Rodríguez, 2017; Rodríguez y Rodríguez, 2016; Pascual, 2016; Hernández, 2014; Ferry, 2013; Carmona, 2011; Corona y Rodríguez, 2000; Giddens, 1998) han caracterizado al amor en diversos tipos, ya que el concepto del amor suele ser referido para innumerables fenómenos, y puede ser dividido en tipos, con características diferenciadas.

Este texto se centra en el amor romántico, de manera que se deja de lado a otros tipos de amor de pareja, como el amor apasionado o el confluyente, los cuales pueden tomar fuerza en una etapa posterior del proceso sentimental. Asimismo, se dejan de lado a otros tipos de amor como el fraternal, filial o materno.

El amor romántico se puede definir como un sentimiento a través del cual se crean vínculos conyugales recíprocos y exclusivos tanto afectiva como sexualmente (Hernández, 2014). Rodríguez y Rodríguez (2016) agregan que el amor romántico se centra en la idealización del amor enfocado en una sola persona, a la cual se le considera única e inigualable, aspirando a la fusión o simbiosis entre quienes conforman la pareja, con el objetivo de encontrar la felicidad.

El amor romántico pareciera estar tan normalizado en las sociedades actuales que se cree que este tipo de amor ha acompañado siempre a la humanidad, sin embargo, Giddens (1998) señala que éste nace apenas a finales del siglo XVIII asumiendo uniones heterosexuales idealizadas y pensadas para toda la vida. Ideales morales del cristianismo que, según el autor, en la actualidad y conforme avanzan las sociedades, se han fragmentado, especialmente desde la presión de los movimientos feministas, en los cuales se ha luchado por la deconstrucción o, en algunos casos, la eliminación del amor romántico puesto que es considerado por

algunas autoras (Hagene, 2008; Butler, 2006) como una forma de amor desigual donde las mujeres son subordinadas a los hombres.

Rodríguez (2017) señala que el amor romántico se sostiene en una serie de mitos entre los que destacan la imposibilidad de poner límites al amor; la renuncia a cualquier cosa por amor; la justificación de cualquier acto siempre que sea por amor, incluyendo los actos violentos; el amor que da todo sin esperar nada a cambio; existir por y para el ser amado; asumir que cuando se está en pareja todas las necesidades afectivas del individuo están cubiertas; el amor de verdad se encuentra en una sola persona, con la que se está destinado a estar; las mujeres, al ser el pilar fundamental de la familia, deben estar dispuestas al sacrificio de cualquier cosa por la persona amada; el amor romántico es la máxima aspiración de una chica buena y; ante el desamor no hay acciones equivocadas o violentas, siempre y cuando lo que se busque sea recuperar a la persona amada.

Estos y otros tantos mitos que se enmarcan en la idea del amor romántico se presentan como verdades absolutas e incuestionables resistentes al cambio (Rodríguez, 2017). En este sentido, Pascual (2016) encuentra problemáticos algunos de los mitos puesto que su asimilación genera incapacidad de reconocer las posibles violencias entre quienes viven la relación. La autora agrega que el amor romántico asocia el encuentro de la persona amada con la felicidad. De manera que dentro del amor romántico se cree imposible aspirar a la felicidad si no se está en pareja. Por eso, el amor romántico parece que se concentra en una búsqueda: la de la persona indicada, ese amor verdadero que una vez encontrándolo, conducirá a la felicidad.

El amor como una búsqueda.

Una de las características del amor romántico es que su ejercicio se centra en la búsqueda de ese ser especial, único, al que se le amará para toda la vida, y no como una facultad o capacidad del ser humano, como lo señalaba Fromm, (1959).

La búsqueda de ese ser especial y único es ilustrado por Platón ([385-370 a.C.], 2010), en el diálogo de *El banquete* a través del mito fundacional de la separación de los seres dobles, donde señala que, en tiempos primitivos, los humanos eran seres dobles: de dos cabezas, cuatro piernas y cuatro brazos. Era una raza fuerte pero orgullosa y atrevida; un día intentaron escalar al sitio de los Dioses. Por ello, Júpiter, con el objetivo de disminuirlos, lanzó un rayo que los partió en dos, condenándolos a la búsqueda de su otra mitad para sentirse complementados. Así, el mito de la separación de los seres dobles es uno de los primeros indicios del entendimiento del amor como la búsqueda de una persona –y sólo una, única y especial– que complementará al individuo.

Caruso ([1979], 2016) establece dos formas de amor: el egoísta y el que acepta al ser amado. El egoísta ve al ser amado como un objeto al cual poseer e incorporarle a sí mismo, a diferencia de quien acepta al ser amado, quien se relaciona con el otro tal y como es. Sztajnszrajber (2020) hace una relectura del amor egoísta de Caruso en la actualidad y lo define como la expansión del individuo que centra su atención en la posesión de otro idealizado. Lo problemático de la búsqueda de un ser ideal es que se esfuerza en adaptar y manipular la identidad del otro hasta que sea lo más cercano a ese ideal.

En este sentido, Fromm (1959) señala que el gran problema del amor es pensar que se trata de la búsqueda de alguien y que,

una vez que el individuo llegue a encontrarse con ese alguien, todo puede resolverse en el terreno de lo amoroso y de la felicidad. Un planteamiento romántico y mágico en torno al amor.

La mercantilización en el amor.

Otra de las características del amor romántico es la mercantilización. Fromm (1959) señala que en una sociedad mercantilizada el amor no es inmune, pues las personas buscan un intercambio favorable en términos de atracción y deseo, lo que les hace enfocarse en ser personas más atractivas y deseables para los otros, con el objetivo de conseguir la persona más atrayente posible a su alcance. Con ello existe un alejamiento respecto a lo que el autor considera más importante: enfocarse en su propia capacidad de amar.

Ese objetivo de ser más atractivo y deseable ante los otros pudiera asociarse a la belleza. Para Carrit ([1948] 1974) la belleza es el conjunto de elementos que combinan armoniosamente en proporciones adecuadas que resultan agradables a la vista, el oído y la imaginación. La belleza depende, siempre, del contexto cultural desde el cual se le sitúe; no es posible hablar de una belleza universal, ya que la idea de belleza de cada individuo está determinada al contexto cultural donde se encuentre, sin dejar de lado la hegemonía etnocéntrica que determina a través de los productos culturales –cine, televisión, música, etc.– qué es atractivo, estético o bello y qué no. Las tarjetas postales aquí analizadas son, también, una forma etnocéntrica de definir qué es atractivo.

Materialización metafórica del amor

En la tradición de la sabiduría popular los tipos de amor refieren a percepciones distintas entre dos personas que se atraen, algunos de

los cuales han sido materializados en forma simbólica. Tal es el caso los corazones rojos, estilizados, en torno al día de San Valentín, como una forma de amor sensible y tierno. En los emoticones utilizados en las redes sociales existe una forma estilizada e invariable de corazones para representar el amor o la aceptación respecto a un mensaje o estímulo. Así, el corazón rojo significa “me encanta”, el corazón blanco representa un sentimiento puro de afecto, como el corazón negro puede aludir al luto o a una relación de admiración, entre otros.

A partir del emblema del corazón como símbolo del amor, en los jardines del Castillo de Villandry en Francia hay un conjunto de cuatro cuadros denominado “El jardín del amor”: En él existen divisiones de plantas, cada uno de los cuales integra varias imágenes de corazones con diferentes diseños. Estas estructuras vegetales de inspiración andaluza forman diseños geométricos. Uno de ellos representa “El amor tierno”, y está presente en corazones que se simbolizan en forma las máscaras del tipo como el que utilizaban las personas durante los bailes sobre los ojos y que permitían conversaciones tanto serias como ligeras. El segundo cuadro corresponde al “amor apasionado”, el cual se representa por medio de corazones rotos por el sentimiento de ardor sentimental: los arbustos se entrelazan y forman un laberinto que evoca el torbellino de la pasión. Un tercer cuadro corresponde al “amor voluble” y representa la ligereza de los sentimientos; en las esquinas, los arbustos forman los cuernos del amor no correspondido, y en el centro, las cartas de amor que los amantes intercambiaban. Finalmente, en el jardín que hace referencia al “amor trágico”, los dibujos representan hojas de puñal y espadas como las utilizadas en los duelos debido a las rivalidades amorosas. Adicionalmente, en estos jardines hay también una carga simbólica de los colores. Así, por ejemplo, en el

jardín del “amor voluble” el color dominante es el amarillo, símbolo del amor traicionado. Y en la división del “amor trágico”, las flores del verano son rojas, como un emblema de la sangre derramada durante las batallas sentimentales. (<https://www.chateauvillandry.fr>)

La representación del amor romántico en las tarjetas de fantasía de la Época de Oro

Generalidades de las tarjetas de fantasía de principios del siglo XX

En los primeros años del siglo XX tuvo lugar en Francia el inicio de las tarjetas denominadas *de fantasía*. Tuvieron un gran desarrollo en el periodo denominado *La Bella Época*, periodo que tuvo lugar a partir de la Segunda Revolución Industrial. Su utilización continuó hasta la década de 1950. La tarjeta postal ilustrada, iniciada en los últimos años del siglo XIX tuvo muy pronto como imagen la fotografía, que rápidamente suplió a la técnica de la cromolitografía.

La fotografía, señalaba Walter Benjamin, es “un mundo pequeño” (Benjamin en Sontag, 1980). A partir de esa idea es posible considerar que la foto de ilusión o de fantasía es la miniaturización de un aspecto particular del mundo que sugiere una *realidad ideal*.

Las imágenes de este género tenían distintas variantes; desde mostrar escenas idílicas de la vida cotidiana, hasta algunas a manera de collages que integraban fotos y dibujos, como niños con diseños en los que se les agregaba en los brazos un trébol o una herradura, como símbolos de deseos de buena suerte. Otras tarjetas hacían alusión a fechas especiales como el *poisson d'avril* (el “pescado de abril”), refiriendo en ellas las bromas realizadas poco antes del inicio de la Cuaresma. De igual manera había postales utilizadas para enviar

saludos en periodos como la Navidad o el Año Nuevo. Finalmente, en las que estaban representadas escenas de amor.

En estas tarjetas eran comunes las poses afectadas y los retoques sobre la imagen a fin de transmitir una idea. La notable manipulación por medio de elementos agregados a manera de collage, marcas con carboncillo o bien detalles coloreados a la acuarela, no parecía importar mucho a los consumidores, habituados a una cantidad limitada de estímulos visuales más allá de la realidad empírica. La fotografía como medio de comunicación tenía pocos años de haber sido popularizada y la invención del cine también era reciente.

A principios del siglo XX, los estudios de los fotógrafos profesionales estaban ubicados en las partes altas de los edificios, situación que permitía un mejor aprovechamiento de la luz solar, que atravesaba las ventanas y claraboyas. Los espacios eran pequeños, angostos y por lo general disponían de distintos fondos o telones, en ocasiones, neutros o bien pintados a mano representando paisajes bucólicos o urbanos, lo que daba una ingenua ilusión de profundidad. Por lo regular los modelos que posaban para las imágenes de fantasía trabajaban con base en contratos con los fotógrafos o casas productoras de tarjetas.

La técnica prevaleciente en las postales eran el blanco y negro, producto de las limitaciones técnicas (el color se popularizaría hasta mediados del siglo XX). Esta condicionante permitía una lectura particular por parte del espectador quien tenía que poner en juego un proceso mental para interpretar los colores *abstraídos* en la imagen. No obstante, el blanco y negro permitía al lector orientar su atención más a las expresiones en los modelos y escenografías que a la descripción clara del aspecto de la realidad representada.

En el momento de su circulación, las tarjetas integraban un mensaje escrito, redactado por el remitente y uno iconográfico, y estaban destinadas a ser consumidas de manera casi inmediata. Por lo regular, los destinatarios de este tipo de imágenes, las conservaban en algún lugar privado, como una caja de metal o madera o el cajón de un mueble, o bien, en los álbumes familiares. Este tipo de cuadernos habían sido creados en la década de 1860, bajo el imperio de Napoleón III con el fin de resguardar fotografías familiares; pero desde fines del siglo XIX también fueron utilizados para tarjetas postales, principalmente de fantasía, tanto en formato francés como italiano, con elegantes cubiertas estilo *art nouveau*.

En ocasiones, sobre las postales eran adheridos determinados elementos reales como pequeñas plumas de aves o flores. Esto les daba un valor adicional: el de una reliquia. Estas evidencias podrían relacionarse con la idea de Benjamin (1936) del *aura*: esa sensación de la experiencia de lo irrepetible, la plenitud del *aquí y ahora*.

El amor romántico en las tarjetas de fantasía de la Época de Oro

Las tarjetas postales ilustradas que hacían referencia a relaciones sentimentales fueron especialmente producidas en París, considerada desde entonces “la capital del amor”. Muy pronto se distribuyeron en todo el mundo. Se trata de imágenes realizadas en estudio en blanco y negro, producidas por fotógrafos profesionales cuyo objetivo era la venta como tarjeta postal para intercambiar mensajes de afecto, cariño o amor. Era muy común que apareciera una pareja de enamorados abrazándose, o bien a punto de besarse, o bien mirándose a los ojos, en actitudes siempre de galantería por parte del hombre y seducción por parte de la mujer. Para darles la sensación de un mayor realismo, muchas veces retocadas a la acuarela.

En esas imágenes que representaban parejas de enamorados, los modelos aparecen en poses artificiales a partir de las cuales los compradores podrían asumir una proyección personal *como si esa pareja les representara a ellos mismos*. En muchas ocasiones las imágenes resultaban ajenas al texto escrito por el remitente. En esa distancia entre la imagen y el texto manuscrito, la imagen era una mera ilustración que resultaba, finalmente, neutra.

Dado que las postales podían ser vistas por todas las personas por las que pasaran –desde el personal de correo, hasta familiares o amigos– los remitentes en ocasiones se las ingeniaban para escribir mensajes en clave, en ambos sentidos del soporte: una parte del texto en forma vertical y sobre él otra parte en forma horizontal.

En muchas ocasiones las imágenes eran retocadas mediante colores de tonos apastelados o algo vivos con la intención de dar una idea de mayor veracidad, aunque sólo reforzaban el proceso ilusorio.

La cantidad de imágenes de enamorados fue enorme. En Francia existieron una gran diversidad de productores y el mercado en el cual se distribuyeron alcanzó diversos países.

En las poses de los modelos, los roles de hombre y mujer aparecen claramente diferenciados.

La representación de los mitos del amor romántico que señala Rodríguez (2017) y Pascual (2016) estaban presentes en las tarjetas de fantasía, tales como: la asociación del amor con la felicidad, el amor incondicional, la renuncia a todo por amor, el amor como máxima aspiración –en especial en las mujeres–, la imposibilidad de poner límites al amor, la existencia por y para el ser amado y la exclusividad erótica y sentimental. Además de reproducir los roles de género establecidos en el cortejo del amor romántico:

las mujeres como seductoras pasivas esperando la acción de los hombres, quienes tomaban la decisión de acercarse, o no, a ellas. Asimismo, se representaban –sobre todo– parejas bellas, jóvenes y heterosexuales.

La materialidad de las postales

Este tipo de tarjetas por lo general estaban impresas en blanco y negro y la mayoría coloreadas a la acuarela. No obstante, en los primeros años del siglo XX también existían imágenes en cianotipo, es decir, en tonos azules o bien con virajes a tonos rosas, sobre todo en años posteriores a 1910. En las imágenes coloreadas a la acuarela, era común marcar detalles en los rostros, flores en los vestidos o algunos otros adornos. Había series en las que se reproducía un mismo modelo en distintas postales a manera de contar una historia.

Las dimensiones de estas fotografías eran de 4 x 6 pulgadas, es decir, la misma que las tarjetas postales tradicionales. Este formato les permitía ser fácilmente colocadas en álbumes.

Por lo regular las postales eran enviadas por correo sin un sobre. Debido entonces a la imposibilidad de proteger los mensajes, ante las vistas indiscretas, algunos enamorados hacían uso de ciertas tretas como escribir en clave, empleando códigos secretos como utilizar números en vez de letras, utilizar el espacio del reverso mediante una parte escrita horizontalmente y otra verticalmente para lograr un entramado de palabras como un curioso enrejado o entramado difícil de leer.

Los tirajes de la mayoría de las fotografías eran realizados a partir de negativos directos ya fuera en vidrio o en celuloide por medio de contacto es decir sin el uso de una ampliadora. Esto les daba una gran calidad. Además, algunas postales de este tipo

también eran impresas mediante el sistema de la fototipia, también en blanco y negro. De manera regular, los editores se acostumbraban a insertar en la parte baja de la imagen un pequeño monograma con sus iniciales. Entre ellos es posible mencionar a editores que firmaban como PC, AN, PA, sin que su nombre fuera propiamente revelado, o bien, un pequeño emblema que les distinguía a la casa distribuidora de las tarjetas, como un trébol, una estrella de David, una paloma, o una paleta de pintura.

El tiraje tenía un mínimo de 300 ejemplares, un número que lo volvía rentable, y un máximo de varios miles. La distribución de las tarjetas por parte de los editores y comerciantes podía llegar a otros países y era común que en esos lugares, como México, fuera una práctica habitual.

Aspectos estéticos

La tarjeta postal de fantasía podía servir como mera ilustración, o bien, como un mecanismo tendiente a sugerir una idea. Es decir, la representación del amor romántico en la imagen cumplía el propósito de enviar un mensaje de afecto, materializado en una imagen que podría ser considerada neutra. Las poses podían parecer sugerentes, pero por lo general no dejaban de ser afectadas, teatralizadas y, a fin de cuentas, algo frías, *asépticas*, lo que pudiera hacerles comparables a esculturas del periodo neoclásico. De alguna manera reflejaban los conceptos estéticos de la *Bella Época*, tanto en los parámetros de belleza, como la moda de vestidos y accesorios prevaleciente.

Además, los fondos de los estudios fotográficos eran utilizados para reafirmar la presencia de los modelos y no confundirla con los escenarios. Prácticamente no hay tarjetas de fantasía en situación, es decir, que correspondan a espacios libres o lugares privados.

Las leyendas que acompañaban las fotografías eran sugerentes “El beso”, “Agradable sorpresa”, “Dulces momentos”. Y en ocasiones las parejas eran acompañadas con un objeto que reafirmaba la frase impresa sobre el soporte, como “Termómetro del amor”, en el que una pareja, en la que el hombre galantemente está a punto de besar en la mejilla a una mujer, aparece con un gran termómetro que dice “30 muy cálido”.

En ocasiones, las tarjetas postales en serie, las cuales eran enviadas en intervalos regulares, creaban cierto suspenso. Por ejemplo, una serie denominada “La Margarita”, que consistía en cinco imágenes diferentes a lo largo de las cuales una mujer deshojaba una flor de este tipo, aparecían las siguientes leyendas impresas: “1. Él me ama... 2. ...Un poco, 3. ...Mucho, 4. ...Apasionadamente, 5. ...Nada”. Sobre estas frases están retratadas dos mujeres, una de ellas representando seguramente al soldado ausente por encontrarse en el frente durante ese tiempo de la Primera Guerra, junto a la otra joven que deshoja la flor. (Imágenes reproducidas en Kyrou, 1966)

La complicidad y lo aspiracional en el uso de las postales de fantasía

Los mensajes escritos por los remitentes podían consistir en saludos comunes, o bien reflejar formas de afecto, de cariño e incluso de despecho. Eventualmente el texto que acompañaba a la imagen enfatizaba lo presentado en la imagen, pero podía no tener ninguna relación.

Los personajes captados en estudio aparecen ubicados en un espacio determinado, un lugar específico, pero al mismo tiempo pueden parecer localizados fuera de él, debido a que la decoración presenta un paisaje simulado, idealizado.

A partir de la representación del amor romántico en las tarjetas postales de fantasía hay una apropiación simbólica por parte de los espectadores respecto a los modelos; se establece la relación *como si los personajes representados fueran efectivamente el remitente y su destinatario*. Si bien se trata de un proceso aspiracional, en realidad no va más allá de un truco reconocido, una especie de complicidad entre el remitente y destinatario.

Entre la imagen y el texto manuscrito, es común que se trate de registros diferenciados. La fotografía representa una escena ideal, de personajes ajenos, lejanos a quienes envían y reciben las tarjetas.

Otro elemento importante en las tarjetas de fantasía era la posición del timbre ya fuera sobre la imagen –generalmente a la derecha o izquierda del ángulo superior–, o bien en el reverso.² Eso significaba un mensaje adicional que acentuaba la complicidad entre la pareja.

De esta manera Bourgeois y Melot (1983) señalan que una estampilla colocada inclinada hacia la izquierda significaba “amistad”; una inclinada hacia la derecha quería decir “Mi cariño”; una colocada al derecho –con *los pies* hacia abajo– significaba “le amo”; y colocada al revés, con la parte baja hacia arriba quería decir “un beso”; y una inclinada y al revés quería decir “amor profundo”.

El corpus

Las tarjetas postales que se analizarán corresponden a ejemplares obtenidos en distintos bazares, ferias y por medio del comercio

² Los timbres se colocaban en el frente de todas las tarjetas postales antes de 1904, debido a que el reverso estaba destinado únicamente a la dirección del destinatario. A partir ese año, la Unión Postal Universal acordó dividir el reverso en dos partes: una para el mensaje de remitente y la otra parte para la dirección del destinatario y la estampilla (Recio, 2022).

electrónico. La mayoría fueron producidas en Francia, pero muchas utilizadas en diferentes países en el periodo en el que estuvieron circulando. Se trata de cuatro tarjetas individuales en dos de las cuales aparecen como modelos un militar francés en uniforme (uno con quepí otro con gorro liso militar) junto a una mujer, ambas de cabello algo rizado; otra de un enamorado al pie de un balcón ofreciendo flores a su amada; y una más en que aparece una pareja de jóvenes hacia 1920 al inicio de la época conocida como *Los Años Locos*. Además de una serie de tres tarjetas en que se narra la historia de amor de dos jóvenes.

Análisis

La primera tarjeta, editada como tarjeta fotográfica, es en blanco y negro, y fue editada por A. Noyer bajo el emblema de “Patriotic 1073”, *Figura 1. Patriotic 1073*. Tienen un fondo neutro. En ella los roles masculino y femenino están claramente remarcados. En efecto, cada uno de los dos personajes tiene atributos de cada género claramente diferenciados. El hombre es un militar con uniforme y con bigote. La mujer lleva el cabello algo corto y un vestido vaporoso. Ella posa su mano sobre el hombro del personaje y ambos se besan suavemente. La identificación del espectador se da por la distancia simbólica que les separa de ellos, pues se trata de una imagen en medio primer plano. La leyenda “Autant de pris sur l’ennemi” (*También podría ser tomado por el enemigo*), hace referencia a la Primera Guerra Mundial, pues la imagen fue realizada durante ese periodo. De esta manera el mensaje hace referencia tanto al amor que los une “Mi querido amorcito querido [...] ahora no tengo más que una sola idea, la de abrazarte lo más pronto posible y demostrarte cuánto te quiero [...]” como a su situación articular en el frente militar “por lo pronto estamos todavía a salvo”.

Una de las características fundamentales del amor romántico es que, según Hagene (2008) los roles de género en el cortejo – el hombre toma la iniciativa y la mujer se resiste levemente a esa iniciativa– y las expresiones de género –formas de vestir, largo y acomodo del cabello, maquillaje, entre otros– están claramente identificadas. En esta tarjeta no hay una resistencia ante estos roles y expresiones de género, todo lo contrario, son roles y expresiones netamente románticas.

Figura 1
Patriotic 1073



La segunda imagen *Figura 2. Suzy 568.* representa también la pareja de un militar y una joven mujer. Esta vez la toma es en plano completo, aunque los personajes se encuentran sentados. Ella tiene un ramo de rosas en su mano y mira hacia un lugar indefinido

mientras él le mira amorosamente. El fondo es un telón pintado con un arco de forma neogótica y un atardecer sobre un lago en el plano posterior. La imagen editada por Chipault en Boulogne sur Seine tiene el emblema de Suzy y el número 568. La idea general de la imagen es de melancolía, tanto por el paisaje del fondo como por los colores pálidos de los vestuarios, el uniforme azul grisáceo y la de la joven color violeta. En la fotografía es el hombre quien parece seducir a la mujer la cual sonríe a manera de complicidad, aunque no lo observa. La leyenda al pie señala “El corazón no puede callarse, cuando el amor es sincero”.

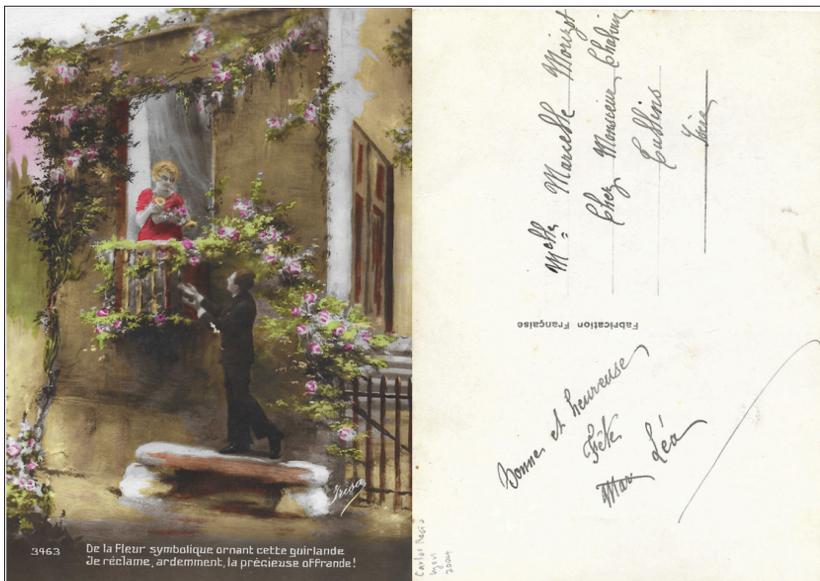
Nuevamente se define el cortejo, tal como lo plantea Hagene (2008), con roles de género preestablecidos, donde él es quien toma la iniciativa. Además, ubica un elemento característico del amor romántico: el corazón como símbolo del amor.

Figura 2
Suzy 568



En la tercera postal-foto *Figura 3. Acción de cortejo*, la atmósfera es más bucólica y la imagen representa la acción del cortejo. La mujer se encuentra de pie en un balcón algo superior al nivel del piso y el hombre extiende sus brazos hacia ella como si acabara de ofrecerle el ramo de flores que tiene en sus manos la joven. La atmósfera es un tanto onírica debido al excesivo retoque de la imagen con carboncillo y el realce a color por medio de acuarela en tonos verdes, rosas y rojos del follaje y de las enredaderas que suben a lo largo del muro. El hombre va vestido con traje oscuro y la mujer con un vestido naranja. El mensaje manuscrito, redactado por un joven de nombre Léan a la señorita Marcelle Morizot sólo señala “Una buena y feliz fiesta”. De manera que el mensaje amoroso de la imagen parece diluirse con un texto neutro, que pudiera, no obstante, disfrazar una eventual atracción sentimental.

Figura 3
Acción de cortejo



Aunque al mensaje escrito en la postal no se le pueda instalar dentro del amor romántico, la postal-foto sí, puesto que representa el cortejo romántico antes citado (Rodríguez, 2017; Hagene, 2008) y las características oníricas de la postal parecieran coincidir con el amor idealizado, una de las características del amor romántico que señala Hernández (2014).

Todo ello pone en evidencia el amor romántico como una forma en que parece perderse el sentido de la realidad para entrar en una lógica de ensueño y romanticismo, idea patente por el paisaje de campo nocturno de una mansión frente a un lago y a un árbol de aspecto sombrío, reproduciendo la idealización del amor romántico, descrita por Hernández (2014).

Figura 4
A. Noyer 2879



Un quinto elemento de análisis consiste en tres tarjetas postales que son tituladas como Mireille y editadas por la compañía

E. L. D., de Paris, *Figura 5. Mireille*. Se trata de un conjunto de un gran grupo de más de 200 series diferentes. Sin embargo, en este artículo se rescataron tres de ellas. La técnica con la que fueron impresas las imágenes es “bromuro bisódico en oro”, es decir, fotografías directas con bordes dorados. La serie trata de cómo el amor puede sobrepasar la muerte. En las tres fotografías posan una pareja de jóvenes, el hombre más alto que la mujer, siempre en tomas de planos completos, en un ambiente bucólico, pues ellos portan vestuarios típicos de las zonas rurales de Francia.

El grupo de imágenes inicia con el cortejo; la primera una mujer camina por la calle –que es un escenario de estudio– con una canasta y bajo ella está inscrita la leyenda “Ven a ayudarme a colocar en mi cabeza esta canasta” –una canasta con lo que parecen ser ramos de parra–, para indicar que pide ayuda al joven. La segunda imagen el hombre dice “Mireille a su lado yo pasaría mi vida”. Después de varias imágenes en que la mujer debe o no decidirse por el amor de Vincent le dice “Amigo Vincent, ¿conoces el proverbio? Cuando encuentran los dos un nido en la morera, se deben casar antes de que termine el año”. Pero la mujer muere antes diciendo “¡Aquí están!... ¡Aquí están!... ¡Su dulce voz me llama! ¡El cielo es azul!... ¡La onda brilla!... y la góndola piadosa, me lleva al paraíso! ¡Adiós Vicente...Adiós...” A lo que Vincent contesta: “Oh muerte! Llévame con ella a la tumba”. De esta manera los dos aparecen finalmente frente al altar. Ambos con las manos en actitud de rezo, unidos más allá de la muerte. De esta manera enfatiza un espíritu romántico, no sólo por el ambiente rural en el que se desarrolla la historia sino también por el final trágico, que a fin de cuentas lleva a superar los más temibles obstáculos para lograr el amor.

Esta serie de tarjetas ilustra el mito del amor eterno (Rodríguez, 2017), instalado en el amor romántico y lo lleva más allá de la muerte. Ubica una existencia después de la muerte y al amor de su vida acompañándole a ese otro escenario *post mortem*.

Si bien, en el ritual de matrimonio, perteneciente al amor romántico, se plantea un *hasta que la muerte los separe*, como una forma de darle validez al amor, en este caso, pareciera tomar fuerza el concepto de eternidad en el amor, idea instalada en los valores cristianos que, como señala Giddens (1998), destaca el de la vida después de la muerte.

Figura 5
Mireille



Conclusión

A partir de las distintas dimensiones del amor es posible comprender que, en general, se trata de un sentimiento que implica aproximaciones diferenciadas entre dos personas o más, de acuerdo con la distancia simbólica que pueda existir entre ellas. Al ser materializado en soportes como las tarjetas postales de fantasía de la Época de Oro, el amor romántico era puesto en evidencia a través del proceso de comunicación entre dos personas entre las cuales podría haber un sentimiento de atracción ya fuera unilateral o mutua. Estos soportes de comunicación visual, distribuidos tanto en Europa como en otros países del mundo occidental, representaron los modelos uniformes de la belleza y la moda de la época.

Entre los usuarios de las postales llegó a existir un proceso aspiracional en el cual los modelos retratados eran asumidos como sujetos ideales, con los cuales los usuarios podrían identificarse o bien representar la materialización de un determinado sentimiento amoroso. En este tipo de postales, los registros iconográficos y textuales conformaban un mensaje integral en el que la imagen podía llegar a decir lo que no alcanzaban a expresar las palabras. En las tarjetas de fantasía referentes al amor romántico, la información referencial, expresada a través de la imagen y el texto escrito por los remitentes, en suma, ponían en evidencia ya fuera formas de cortejo, de reafirmación del amor, o incluso de despecho.

En conclusión, este artículo ha explorado la representación del amor romántico en las tarjetas de fantasía de la Época de Oro, que abarca los años 1900-1921. A través de un enfoque teórico basado en el construccionismo social y el interaccionismo simbólico, se analizó cómo estas tarjetas postales capturaban la estética y los mitos

del amor romántico de la *Belle Époque*, destacando la idealización de la pareja, la unión mística entre hombre y mujer, la aceptación incondicional del otro, la asociación del amor con la felicidad, la renuncia a todo por amor, la imposibilidad de poner límites al amor y otros mitos relacionados con este tipo de amor.

Se reconoce que el amor romántico es un concepto socialmente construido que se ha transformado a lo largo del tiempo y que nació en el siglo XVIII, influenciado por ideales morales cristianos que han evolucionado con el tiempo, especialmente bajo la presión de movimientos feministas, a través de los cuales se han visibilizado las desigualdades entre géneros en una relación amorosa y, a la par, se han propuesto otras formas de relacionarse más justas para los géneros, entre las que destacan el amor confluyente, definido por Carmona (2011) como una evolución del amor romántico a relaciones más justas, abiertas y negociadas.

Estas postales presentaban imágenes de parejas enamoradas en poses teatrales y estilizadas, a menudo realzadas con colores suaves para darles un mayor realismo. Los remitentes solían escribir mensajes en clave para ocultar sus emociones y pensamientos, ya que las tarjetas podían ser vistas por muchas personas en el camino hacia su destinatario.

En las tarjetas postales de fantasía los roles de género tradicionales en el cortejo del amor romántico, eran representados con claridad: las mujeres aparecen como seductoras pasivas y hombres tomando la iniciativa en el cortejo.

Se observa una complicidad entre remitentes y destinatarios al proyectar sus emociones sentimentales en los personajes representados en las tarjetas de fantasía, a pesar de que las imágenes podían resultar ajenas a los mensajes escritos. La posición de las

estampillas o sellos postales en las tarjetas, también añadía un mensaje adicional que acentuaba la complicidad entre las parejas.

En las tarjetas postales analizadas se identifican ejemplos que representan el amor romántico en distintos contextos y atmósferas, donde destacan el cortejo, la melancolía y la superación de obstáculos para lograr el amor verdadero.

Finalmente, el artículo ofrece una visión detallada de cómo se representaba el amor romántico en las tarjetas de fantasía de la Belle Époque, destacando la evolución de este concepto y los mitos asociados, así como la importancia de la complicidad y la materialización metafórica del amor en estas representaciones visuales. Estas postales de la Época de Oro ofrecen una ventana fascinante a la representación del amor romántico durante ese período, al capturar tanto los ideales como los mitos asociados con el amor en ese tiempo, a través de imágenes y mensajes escritos en las tarjetas postales que ofrecen una visión única de la expresión del afecto y el cariño.

Bibliografía

Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets Editores.

Bourgeois, C. y Melot, M. (1983). *Les cartes postales. Nouveau guide du collectionneur*. Éditions Atlas, 128 pp.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Paidós

Carrit, E. ([1948], 1974). *Introducción a la estética*. Fondo de Cultura Económica.

Caruso, I. ([1979], 2016). *Narcisismo y socialización. Fundamentos psicogenéticos de la conducta social*. Siglo XXI Editores.

- Ferry, L. (2013). *Sobre el amor. Una filosofía para el siglo XXI*. Paidós.
- Fernández Tejedo, Isabel. (1994). *Recuerdo de México. La tarjeta postal mexicana 1882-1930*.
- Banobras.
- Fraser Lifford, Gloria (coord.). (1999). *La tarjeta postal*. Revista-libro *Artes de México*, núm. 48.
- Fromm, E. (1959). *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Paidós.
- Giddens, A. (1998). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Ediciones Cátedra.
- Kyrou, Ado (1966). *L'Age d'Or de la carte postale*. André Balland, éditeur.
- Manrique, R. (2009). *¿Me amas? Todos los consejos que necesitas sobre el amor*. Editorial Pax México.
- Platón. ([385-370 a.C.], 2010). *El banquete*. Editorial Planeta Mexicana.
- Recio, C. (2022). Saltillo, imagen y memoria. Tarjetas postales de la Época de Oro 1900-1914. Presidencia Municipal y Archivo Municipal de Saltillo. Universidad Autónoma de Coahuila.
- Rodríguez, N. (2015) *El nuevo ideal del amor en adolescentes digitales*. Editorial Desclée De Brouwer
- Rodríguez, T. (2017). *El amor y la pareja. Nuevas rutas en las representaciones y prácticas juveniles*. Universidad de Guadalajara.
- Sontag, S. (1980). *Bajo el signo de Saturno*. De Bolsillo

Sztajnszrajber, D. (2020). *Filosofía a martillazos. Tomo 1*. Paidós.

Zurita, M. (2010). *Sexualidad humana*. Mc Graw Hill Education.

Capítulos de libros

Esteban, M. (2007) “Algunas ideas para una antropología del amor”. *Ankulegi*, 11, 71-85 ISSN 1138-347X

Rubio, E. (1994). “Introducción al estudio de la sexualidad humana: Conceptos básicos en sexualidad humana”. En Rubio, E. (Ed.), *Antología de la Sexualidad Humana. Tomo I*. Consejo Nacional de Población y Porrúa.

Solomon, R. (1977) “Emotions and Anthropology: The Logic of Emotional World Views”. *Inquiry*, (21), 181-199.

Artículos en revistas electrónicas

Carmona, M. (2011). “¿Negocian las parejas su sexualidad? Significados asociados a la sexualidad y prácticas de negociación sexual”. *Revista Estudios Feministas*, 19 (3), 801-802. <http://www.scielo.br/pdf/ref/v19n3/08.pdf>

Corona, S. y Rodríguez, Z. (2000). “El amor como vínculo social, discurso e historia: aproximaciones bibliográficas”. *Espiral*, 6 (17), 49-70. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13861703>

García, A. (2015). “El amor como problema sociológico”. *Revista Acta Sociológica*, (66), 35-60. <http://dx.doi.org/10.1016/j.acso.2015.05.002>

Hagene, T. (2008). “Amor, género, y poder: un caso de la Nicaragua posrevolucionaria”. *Latinoamérica*, (46), 169-206. <http://>

www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n46/2448-6914-latinoam-46-169.pdf

Méndez, M. (2011). “El desastre de amar: exclusión desde la teoría”. *Mirada antropológica*, (11), 21-49. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/653/Mirada_Antropologica_11.pdf

Mimoun, S. y Chaby, L. (2001). *La sexualidad humana*. Siglo XXI Editores.

Pascual, A. (2016). “Sobre el mito del amor romántico. Amores cinematográficos y educación”. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, (10), 63-78. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5429358>

Rodríguez, T. y Rodríguez, Z. (2016). “El amor y las nuevas tecnologías: experiencias de comunicación y conflicto”. *Nueva época*, (25), 15-41. <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n25/n25a2.pdf>

Tenorio, N. (2012). “Repensando el amor y la sexualidad: una mirada desde la segunda modernidad”. *Sociológica*, 27 (76), 7-52. <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v27n76/v27n76a1.pdf>

Benjamin, W. (1936) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicada originalmente en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*

Sitios web

“Amor” in Diccionario de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es/amor?m=form> [Consulta 12 octubre 2023]

« Villandry château & jardins. Les jardins pas à pas. Le jardin d'Ornement, premier salon » in <http://www.>

chateauvillandry.fr/chateau-jardins/jardins-villandry-pas-a-pas/jardin-ornement-premier-salon/ [Consulta 15 octubre 2023]

Tesis

Hernández, A. (2014). *Relaciones amorosas de pareja entre jóvenes universitarios/as: Una mirada desde la perspectiva de género*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma de Coahuila.

Recio, Carlos (2005) *Labyrinthographie. La méditation photographique dans la construction du sens*. Thèse du doctorat en sciences de l'information et la communication. Université Lumière Lyon 2.

La nueva novela: escritura y borradura infinita

La nueva novela: writing and infinite erasure

Gonzalo Rojas Canouet

Universidad Academia de Humanismo Cristiano

Santiago de Chile

grcanouet@gmail.com

Resumen. Este artículo propone leer *La nueva novela* de Juan Luis Martínez desde su condición experimental a través de las nociones de borradura y escritura infinita. Por lo anterior, habrán tres secciones de análisis referidos como relatos, discursos y material textual de la obra de Martínez para dar secuencia argumental, vinculando elementos teóricos de Derrida y Deleuze y así sistematizar una simetría entre lo experimental de la escritura del mencionado libro con algunas operaciones rizomáticas y deconstructivas.

Palabras clave: Poesía chilena- Borradura- Flujo escritural

Abstract. This article proposes to read Juan Luis Martínez's new novel from its experimental condition through the notions of erasure and infinite writing. Due to the above, there will be three sections of analysis referred to as stories, speeches and textual material of the work of Martínez to give a plot sequence, linking theoretical elements of Derrida and Deleuze and thus systematize a symmetry between the experimental of the writing of the mentioned book with some rhizomatic and deconstructive operations.

Keywords: Chilean poetry- Erasure- Scriptural flow

Relatos descompuestos

Los textos publicados por Juan Luis Martínez, a la fecha, son *La Nueva Novela* (1977), *La Poesía Chilena* (1978), un texto inédito “El silencio de la trizadura” y *Poemas del otro* (Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2003). En el año 2016, Ediciones Archivo reeditó los dos primeros. El discurso poético, en cada expresión es concebido a través del principio de multiplicidad del rizoma. La portada, las contratapas, las solapas, el colofón y el epígrafe son construcciones incluidas para distintos temas a tratar. Además de su incorporación de materiales gráficos, objetos y efectos de diseño que en su totalidad constituye un corpus multiforme. Es decir, se está en presencia de un libro-objeto. Desde el plano del sujeto, la construcción de textos y objetos se presenta como un collage, un artesanado que instala fragmentos de muchas miradas a punto de constituirse. Todos estos fragmentos o miradas están en constante resemiotización (la posible constitución del sujeto en un significado o significados posibles), finalmente, para crear muchas representaciones (semántica). Esta estrategia escritural es la entrega de distintas modulaciones de entrada a la lectura; por lo tanto, este aspecto se podría deducir como una herencia de las vanguardias históricas en la unión de elementos verbales con los no verbales.

Por otro lado, se observa la idea de sujeto como la representación y alegoría en distintos personajes ubicados en el texto (la llamada transparencia del ser, un onthos que habla). Lo anterior, se da en la negación de un yo monolítico y único: es lo que Deleuze y Guattari explican como principio de ruptura asignificante, es decir, “no hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma

común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno”. Ejemplo: “Si la Transparencia se observara a sí misma/ ¿Qué observaría?// Si la Transparencia se observara a sí misma/ ¿Qué observaría?// La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma” (39,40, 41,42). En la misma línea la utilización de un personaje como Jean Tardieu y el gato Cheshire: este juego entre ambos se basa en la metáfora del espejo (“¿Qué hay al otro lado?”) representado en *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carrol. Aquí muestra la imposibilidad de separar las dicotomías “Todo es real” (André Bretón) versus “Nada es real” (Sotoba Komachi), es decir, el texto de Martínez es un vaivén entre estas dos maneras de concebir lo real: una escritura escéptica en donde la existencia del sujeto queda en estado de vibración. Que no está fijo ni quiere estarlo. Una conciencia de saber que no está el conocimiento de la realidad, ni dentro ni fuera de sí. O puede estar en ambos lados. Eso aquí no es una complicación de dónde está el conocimiento, sino que es un juego: entra a plantear a la escritura poética genera un espacio capaz de borrar la certeza e instalar la duda: potencial constante de búsqueda de sí mismo. Es decir, se podría pensar la escritura como laberinto, imagen que es construida en la tradición de la literatura moderna: el sujeto que escribe o la propuesta sobre el acceso al conocimiento está basado en el juego de la incertidumbre, más que de la verificación de lo real como una meta certera. Al interior del texto, a pesar de dicho vaivén escritural, esta realidad- sea como sea- es perturbadora y desquiciada por el sólo hecho de la construcción de sujeto que se basa en otro, como un deslinde de sí mismo:

“La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana”

a R.I. *

Ubicado sobre la repisa de la habitación
el gato no tiene ni ha tenido otra tarea
que vigilar día y noche su propia porcelana.

El gato supone que su imagen fue atrapada
y no le importa si por Neurosis o Esquizofrenia
observado desde la porcelana el mundo sólo sea
una Pequeña Cosmogonía de representaciones malignas
y el Sentido de la Vida se encuentre reducido ahora
a vigilar día y noche la propia porcelana.

A través de su gato
la porcelana observa y vigila también
el immaculado color blanco de sí misma,
sabiendo que para él ese color es el símbolo pavoroso
de infinitas reencarnaciones futuras.

Pero la porcelana piensa lo que el gato no piensa
y cree que pudiendo haber atrapado también en ella
la imagen de una Virgen o la imagen de un Buddha
fue ella la atrapada por la forma de un gato.

En tanto el gato piensa que si él y la porcelana
no se hubiera atrapado simultáneamente
él no tendría que vigilarla ahora
y ella creería ser La Virgen en la imagen de La virgen
o alcanzar el Nirvana en la imagen de Buddha.

Y es así como gato y porcelana
se vigilan el uno al otro desde hace mucho tiempo
sabiendo que bastaría la distracción más mínima
para que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana.

* (La casa de R.I. en Chartres de Francia, tiene las paredes, cielo
raso, piso y muebles cubiertos con fragmentos de porcelana rota)

Por otro lado, se encuentra una posición, paradójicamente, totalizadora en el lenguaje: esto es a través de la musicalidad de la palabra poética (por ejemplo en Goethe, “La poesía más que belleza es verdad” o en Novalis “La poesía es lo real absoluto”). La musicalidad es la ordenadora, a través de los ritmos (Pitágoras) del universo: “escuchar” una obra de arte es traspasar la barrera de lo posible. Es el juego constante en el poema “La poesía china” y en el canto de los pájaros.

Existe una “cartografía” o mapa que instala un lugar en movimiento. Un texto que se incluye a través de la intertextualidad sobre el propio sujeto que habla (Rimbaud, Marx, Huidobro, entre otros). Entre Rimbaud y Marx se concibe la idea nacida en Nietzsche, el “eterno retorno”, el cual puede ser, a su vez, una imagen dual: se muestra una verificación de la figura del eterno retorno, pero también es tomado como un juego. Por otro lado, los procesos históricos (Marx) y vitales (Rimbaud) no se modifican: no hay ruptura ni continuidad, pues sólo existe una especie de devenir que vuelve a ser lo mismo desde su inicio. De ahí que establezca esto en un absurdo al ingresar a Marx (el revolucionario de la sociedad) y Rimbaud (el revolucionario de la vida): dos formas de enfocar los cambios y los quiebres rotundos, pero que no consiguen el absoluto. El eterno retorno en los modelos a seguir y su absurdo en la trascendencia. Sin olvidar que en el final del texto hay una especie de dialéctica (disculpando la pretensión) del absurdo, ya que el sujeto une estos dos personajes, sintetizándolos en la figura de Superman. Los iguala en su acción al grado de fantasmas por su impotencia (como carácter mesiánico) de imponer la acción antes que la palabra (onomatopía).

En esencia, el mito de SUPERMAN satisface las secretas nostalgias del hombre moderno, que aunque se sabe débil y limitado, sueña rebelarse un día como un “personaje excepcional”, como un “héroe” cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo” (147).

Con Huidobro, a partir de los dos personajes anteriores existe esta intertextualidad con un poema representativo de Huidobro como es *Arte Poética*, en la idea sobre el abuso del lenguaje. Esto se conecta con el poema “Las metáforas”.

- No importa que usted, utilizando todo el poder que le confiere el uso y abuso de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía, tenga o no el derecho de querer destruir o arrojar a la basura una vieja cajita de madera, diciendo que sólo la mata, la espulga, la cocina, la come, la digiere, o bien que la borra, la tacha, la condena, la encarcela, la destierra, la destituye, la vaporiza, la extingue, la desuella, la embalsama, la funde, la electrocuta, la deshinchas, la barre, o bien, decir que sólo la decapita, la escupe, la hiela, la accidenta, la deshilacha, la martiriza, la estrangula, la asfixia, la ametralla, la envenena, la ahoga, la fusila, la atomiza, la recuerda y la olvida, siempre y cuando usted le reconozca a esa vieja cajita de madera el derecho inalienable de morir dignamente en su propia cama y con la conciencia tranquila. (25).

Más aún, dentro de la dialéctica explicada anteriormente sobre Superman, como otro absurdo, lo proyecta en la joven poesía chilena de la época, es decir, en él mismo:

SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habita en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples

máscaras de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borroso y anónimo. (Esto último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados)”. (147).

Siguiendo lo anterior, con respecto al sujeto, éste desaparece, es una Transparencia más, ya que al crear un producto de arte su carácter absoluto se reduce a un artificio (fragmento del poema “El cisne troquelado”: 87):

(¿Y el signo interrogante de su cuello?:
reflejado en el discurso del agua: (¿) : es una errata).

(¿Swan de Dios?)
(¡Recuerda Jxuan de Dios!!): (Olvidarás la página!!)
y en la suprema identidad de su reverso
no invocarás nombre de hombre o de animal:
en nombre de los otros: ¡tus hermanos!
También el agua borrará tu nombre:
El plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos

Borroso en su designio

Borrándose al borde de la página...

Por lo tanto, el poeta, en su material productivo origina su creatividad en “artificios” (“parásitos” en palabras de Derrida) imposibles de entrar en un absoluto. Para esto, lo que propone el texto de Martínez es optar por el Silencio como estrategia originaria del habla; ejemplo de esto está en el poema “El oído” (fragmento: 107): “3. Los sonidos, ruidos, palabras, etc., que capta nuestro oído, son realmente/ burbujas de silencio que viajan desde la fuente

emisora que las produce has-/ ta el órgano receptor de silencio que es el oído”. El lenguaje se origina desde ahí: conocer la realidad se estima desde el “desorden de los sentidos” (Capítulo VII del libro). El lenguaje se encierra solo, ahí habita. En un ámbito lingüístico (Saussure) sería el cumplimiento de este silencio a escala del significante: inagotable, una eternidad. La imposibilidad de significar la realidad en palabras: esto conduce al extremo en la tachadura de la autoría del libro en posibles versiones (Juan Luis Martínez). Un nombre es tachado por otro nombre (una existencia sobre otra) y así sucesivamente.

En conclusión, sobre este punto del absurdo dialéctico, se trata de armar dos estructuras, a partir de dualidades complementarias (Marx y Rimbaud) que intentan encontrarse en el absoluto que quisiera entregar la escritura poética. Este ejercicio que se transforma en juego (que es lo único que tiene el carácter de absoluto en esta escritura) , es una “cartografía” que responde al quinto y sexto principio del rizoma, es la construcción de un lugar que se juega con las cartas del ejercicio poético del absurdo (la transparencia, Superman, el perro Fox Terrier, por ejemplo). Esto es: la construcción de imágenes que construyen sólo incertidumbres. Por lo anterior, Deleuze y Guattari, explican lo siguiente: “la lógica del árbol es una lógica del calco y de la reproducción [...] Consiste, pues, en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que sobrecodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol [...] Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye [...] Un mapa es un asunto de PERFORMANCE, mientras que el

calco siempre remite a una supuesta COMPETANSE”. Ese juego de incertidumbres se podría asignar a una performance de escritura, es decir, el lugar en donde se construye una puesta en escena, en donde la incerteza de las cosas convoca a un movimiento vital – desde la propia escritura poética- como un absurdo. No se trata de un sinsentido vacío que comienza y termina en sí mismo, sino más bien de la construcción de la palabra poética como cartografía: un deslinde de sí mismo para construir en el absurdo distintas versiones e imágenes de sí mismo.

A nivel del discurso, también intertextualmente hablando, pero desde otro ámbito, el perro guardián: el Fox Terrier ubicado al inicio del libro en un fondo blanco y al final del texto en una posición inversa y en un fondo negro. Este perro como centinela del libro (otro absurdo al pensar en los centinelas dentro de la tradición en imágenes de fortaleza sagrada como lo han sido dragones, guerreros o gárgolas en comparación al perrito indicado) es otro en sí mismo (movimiento de la identidad a través del color y sus posiciones ya nombradas). Además, el que cuida o vigila los discursos al interior del texto: el autor se refiere a sí mismo en este animal como su oficio de cuidador de lo que escribe. Incluso el juego interno que se ha dicho de este perro con su propia desaparición (“FOX TERRIER DESAPARECE EN LA INTERSECCIÓN DE LAS AVENIDAS GAUSS Y LOBATCHEWSKY”, por ejemplo en este título [82]).

El fin del sujeto y del lenguaje (aquí el sujeto es lenguaje y viceversa) es desaparecer. Es el desequilibrio de los sin límites. En el poema “La desaparición de una familia”, Elizabeth Monasterios realiza este seguimiento hasta encontrar la desaparición del propio protagonista (autor): “A la hija de 5 años sucede el hijo de 10 años, que se extravía entre la sala del baño y el cuarto de los juguetes; los gatos

de la casa (Musch y Gurba), que desaparecen en el living, entre unos almohadones y un buda de porcelana, el pequeño fox terrier, que desaparece en el séptimo peldaño de la escalera hacia el segundo piso y, finalmente, el protagonista mismo, que extravía entre el desayuno y la hora del té. Cada una de estas desapariciones está acompañada de una frase apocalíptica destinada a recordar la fragilidad del sitio en que se ha asentado la familia, es decir, la casa misma, como, por ejemplo, en la tapa del libro se muestra un conjunto de casas entre derrumbes, en un estado de vacío. Sucesivamente van desfilando todos los modelos posibles de casas: las grandes y las pequeñas, las anchas y las delgadas, las bajas y las altas. Todas fatalmente inseguras; en todas, por las ventanas se filtra el poder corrosivo del tiempo y por las puertas escapa la utopía de poseer un sitio a salvo. De aquí en el menor descuido se pierde la condición de un espacio seguro, se borran las señales de ruta (“señales de ruta” es un título que utiliza Enrique Lihn para referirse al texto de Martínez) y de esta vida, en fin, desaparece toda esperanza. Las últimas enunciaciones de “La desaparición de una familia” captan magistralmente esta dimensión apocalíptica al registrar la desaparición del protagonista del relato, cuya identidad está ya ligada a la voz lírica:

Ese último día, antes que él mismo se extraviara
Entre el desayuno y la hora del té,
Advirtió para sus adentros:
-Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo ruta o señal alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza (137).

Todo acto de representación es producto de cruces de distintos signos, los cuales se mezclan con distintas cosas (materiales): uno de los signos a representar y desconstruir es la imagen de autor en el texto. El ya nombrado principio de multiplicidad del rizoma. El acto de borradura de la identidad es más bien un acto de transmutación en distintos elementos (nombrados anteriormente). Es decir, hay una negación (un no significado) de la autoría, del que escribió y armó todos los discursos, lo cual produce un quiebre al estatuto de la “autonomía del arte”. La incorporación de su persona en, por ejemplo, Sogol, el perro guardián, se crea un otro que receptiona al texto: participa el lector del proceso creativo, pero no en un plano extratextual, sino que se ubica al interior del texto, otro artificio que provoca un infinito que no se sintetiza: está entre la tesis y la antítesis, la oposición ya clásica de la Desconstrucción. Por lo tanto, el sujeto entabla su problemática a escala temporal y a su representación mimética: la imagen del bosque como metáfora del interior de la casa (en la portada); lo temporal como laberinto (“El niño que yo era/ se extravió en el bosque/ y ahora el bosque tiene mi edad” [35]). Este laberinto (imagen constante de la literatura moderna) es la búsqueda, las “señales de ruta” (“La desaparición de una familia”) que no tienen esperanza, el fin entonces es desaparecer: la posibilidad es crear artificios (“fantasmas”, según Bretón) es un soporte que ubica al sujeto en un tiempo y en un espacio, los cuales, además, son otros artificios de otros artificios y así sucesivamente. Tanto el espacio y el tiempo como problemas de desplazamientos del supuesto ser, están tratados en forma irónica. Este será el tercer tópico del análisis, el carnaval en la escritura de Juan Luis Martínez.

En la sección anterior, se vieron los problemas del ser y el no ser frente al lenguaje: la imposibilidad de unir el significado y el

significante, descartando la famosa dicotomía, sólo proyectándolo en el absoluto como un absurdo consciente en el autor. Es por esta razón que no dedico este trabajo como lo hacen en su mayoría, los artículos periodísticos, a la temática vanguardista y neovanguardista: por ejemplo en la técnica pura como la Corriente de la Conciencia (también en la Escritura Automática) presentan conciencia en su acto creativo separado de un corpus o libro (la correlación entre, por ejemplo, un poema con otro en el mismo texto), debe demostrar en su totalidad una coherencia, una organización por capítulos, temas o secciones que incorporen, se quiera o no, tópicos a expresar. Por esta razón, en Juan Luis Martínez, hay una conciencia (en extrema ironía) de lo que hace desde su estructura discursiva y gráfica. Toda esta modulación entrega la postura de este trabajo indicado hacia la imposibilidad. Los mundos posibles como artificios creados para nombrar el absoluto. Esa capacidad de mostrar y nombrar de esa manera las cosas es el carnaval en esta escritura. Lo anterior se observa en tres aspectos de lo carnavalesco en el texto de Martínez: la utilización del lenguaje científico para mostrar paradojas (la ciencia como verdad, crítica a la visión positivista), el propio sujeto que escribe como un elemento lúdico y el lenguaje poético como estrategia para llevar a cabo todo el proyecto. Bajtín dice que lo carnavalesco no es un fenómeno literario, sino que es “una forma de ESPECTÁCULO SINCRÉTICO de carácter ritual” (311), por lo cual las manifestaciones carnavalescas no pueden ser traducidas completamente, por su naturaleza compleja, pero ésta se asimila en la literatura “por su carácter concreto y sensible” (312). Para esto, Bajtín entrega cuatro categorías de este orden: las distancias (“modo nuevo de relaciones humanas”), la excentricidad (“expresión abierta fuera de toda restricción”), las desavenencias (“unión de opuestos: sagrado/

pagano, sabiduría/tontería) y la profanación (son “pensamientos carnavalescos que conviven cotidianamente en la sociedad”).

Con el advenimiento del Positivismo, desde el siglo XIX, se establece el lenguaje científico (más bien entendiendo el lenguaje como estructura cultural) como el instrumento verídico de la realidad. Este pensamiento llegó a ser una cuasi religión, lo cual éstos mismos lo criticaban. El porvenir estaba en ese espacio de pensamiento (Comte, por ejemplo, hablaba de la etapa o estadio científico como el tope de los procesos sociales, era la etapa feliz para la humanidad, el hombre respondería certeramente a sus grandes preguntas). La figura del escritor debe ser igual a un científico, quien ocupa a la obra literaria como reflejo de la sociedad, los personajes se están experimentando al interior del texto para darles la determinación darwiniana, lo cual es un símil de la concepción de sujeto que está detrás de esa sociedad burguesa. De más está hablar, en el caso de la literatura, sobre las paradojas que se han dado en ámbitos científicistas como lo fueron el Naturalismo, luego en la teoría literaria con el Formalismo Ruso y el Estructuralismo. Martínez utiliza el lenguaje científico para mostrar, del mismo modo, sus ambigüedades sobre lo real. Hay un sin fin de estos ejemplos ordenados por temas (el espacio, el tiempo, el álgebra, la Psicología, la Arqueología, la Geografía, la Lógica, la Astronomía, la Metafísica, etc., en el capítulo “Respuestas a problemas de Jean Tardieu”). El ejemplo concreto, “LA LÓGICA”:

Encuentre en qué estriba el vicio de
Construcción del sgte. Silogismo:

Mortal era Sócrates.

Ahora bien, yo soy parisiense.

Luego, todos los pájaros cantan

Cuando usted “supone resuelto el problema”,
¿por qué continúa, pues, la demostración?
¿no sería mejor que se fuera a dormir? (22)

Por esta razón, las expresiones científicas se prestan para manifestaciones lúdicas, siendo válido plantear un juego poético en articulaciones silogísticas, en definitiva, del carnaval. En una entrevista con Ester Roblero, ésta le pregunta a Martínez “¿Es cierto que *La nueva novela* ha entusiasmado a muchos físicos extranjeros?”. Respuesta: “Sí (sonríe divertido). Me han escrito algunas cartas. Pero la verdad es que han visto en mis versos algún trasfondo que yo no pretendí poner. Creo que la interpretación de ellos es algo restrictiva, porque le quita humor a mi poesía”.

Al inicio y casi al final del texto se encuentra el ya nombrado fox terrier, el “guardián del libro”. Este elemento, tiene la connotación de ser el alter ego del autor, el cual es el responsable de lo que escribe desde su “principio hasta el fin”, materialmente hablando. Esto se comprueba desde la portada: la desaparición del autor como sujeto organizador de sus discursos, relacionándolo con la categoría de distancia que habla Bajtín, crea un espacio lúdico del propio sujeto autor de sí mismo: es su ser en otro, en un acto reflejo, invocado desde el artificio a lo que el “ser” puede de uno mismo.

Este aspecto es el resultante de todo lo anterior. Es la estrategia poética como nexo de todo este viaje carnalesco del lenguaje: es la contradicción desde su propio lenguaje (lo que uno es y no es) para demostrar desde ahí la confusión que se produce en el choque con la realidad. Bajtín dice: “La risa ambivalente carnalesca posee un gran poder creativo, capaz de engendrar géneros. Alcanza y abarca los fenómenos en el curso de su

transformación y de su reemplazo, fija en ellos los dos polos del devenir, en su inestabilidad permanente, fecunda, regeneradora: en la mente presagia el nacimiento; en el nacimiento, la muerte (...) La risa carnavalesca no deja a ninguno de esos momentos del cambio absolutizarse y fijarse en la seriedad monológica”.

Discursos residuales

La noción de *residuo* de Agustín Fernández Mallo en su libro *Teoría general de la basura* (2018), es una constante entre lo profano y lo sagrado. Conceptos dialogados desde Agamben (*Profanaciones*: 2005), el residuo es un eco de lo que se puede ser en la escritura: profana lo sagrado de los estatutos de representación escritural y su condición inmanentista, por lo tanto, es el recuerdo de un desplome de dichos estatutos, el recuerdo de una ruina del sujeto integrado.

El residuo es un discurso de *La nueva novela*. La autoría tachada que le da o juega a la propiedad de la obra de Juan Luis Martínez, cuenta mnos de cinco poemas en total en todo el libro de 147 páginas. ¿Qué es este libro fuera de los poemas elaborados? Solo residuos que profanan la condición de autor y de escritura. Desde la portada hasta la contraportada, Sogol en positivo hasta Sogol en negativo, el guardián del libro; la materialidad de todo el libro fricciona el carácter sagrado del autor y su escritura.

Desde el autor, las reconocidas tachaduras dobles de Juan Luis Martínez y Juan de Dios Martínez (además van entre paréntesis), reconoce que la verticalidad del autor como figura monológica, en *La nueva novela* se descompone como acción refleja en donde la autoridad de quien escribe. Son heterovoces que, residuo tras residuo, desacraliza la decimonónica voz de quien escribe. El autor se abre desde Miguel Serrano, Jean Tardieu hasta T.S. Elliot. El modo residual del autor

carnavaliza su propio sustento: el carnaval bajtiniano nace no por un estado feliz de la sociedad, al contrario, es porque justamente, en una sociedad monologizada se necesita contradecir algunos paradigmas. En el caso literario, desde la herencia de la autonomía de la obra de arte (Goethe), el creador de obras se distancia de su obra para entender que ambos, autor y obra, son criaturas independientes entre ellas, son entes autónomos que tienen sus propias vidas. Abrir el autor a varios autores, la materialidad de quien escribe se va refractando desde el inserto de material gráfico y escritural entre una y otra hasta el infinito. El autor en *La nueva novela* nace desde el derrumbe de escrituras pretéritas y se abre a otros autores futuros: el residuo autoral se carnavaliza, creando una multiplicidad de voces infinitas.

Desde la escritura, el libro pone en diálogo un anzuelo con la bandera chilena y silogismos en clave lúdica. La escritura reflexiona desde horizontes abiertos que se despliegan en el infinito. *La nueva novela* es una reescritura del Tao y del logos que seguirá reescribiéndose en el futuro.

La escritura sagrada y monológica fomenta las *pasiones tristes* (Spinoza: 2011), la dislocación de sentido, abre un laberinto en donde la escritura es una fuga secuencial que se va entretejiendo en múltiples escrituras. Buscarse desde el ejercicio en *La nueva novela*, es abrirse a las *pasiones alegres*: filtrarse en otras voces es la condición de lo lúdico que es un contrapunto a la verdad. Por lo tanto, la escritura deviene en flujo: escribir es una potencia del conocimiento, creando una diferencia cualitativa entre los modos de existencia. La escritura validada desde sí misma, otorgando un valor inmanente, es la obediencia de una moral: encontrar una verdad, una ilusión de conciencias. La multiplicidad escritural es una *pasión alegre* cargada de afecciones depuradoras:

“II (el encuentro)
Nombrar/Signar/cifrar: el designio immaculado:
Su blancura impoluta: su blancor secreto: su reverso blanco.
La página signada con el número de nadie:
El número o el nombre de cualquiera: (LA ANONIMIA no
nombrada).
El proyecto imposible: la compaginación de la blancura.
La lectura de unos signos diseminado en páginas dispersas.
(La Página en Blanco): La Escritura Anónima y Plural:
El Demonio de la Analogía: su dominio:
La lectura de un signo entre unos cisnes o a la inversa”
(Juan Luis Martínez, 2016: 87).

La potencia de la acción refractada del autor y de la escritura en multiplicidades es el caleidoscopio del ejercicio poético. Su futuro y subsistencia es la conciencia de la muerte del yo que habla devenidas en infinitas voces. La poesía tiene la certeza de fenecer al lenguaje y llevarlo hasta sus últimas consecuencias: es el elástico estirado con la utopía de no romperse. La poesía es el cruji del lenguaje: se piensa en la fisura de lo que está por derrumbarse, de ahí su subsistencia. Es la conciencia de su fin y su eternidad. Esto último, en *La nueva novela* no se da en las ideas o en la abstracción del pensamiento, el cual se presenta paródicamente. Es su cuerpo, su materialidad la que dará el pie a su subsistencia. Muere la idea y renace en el cuerpo: su materialidad es donde reside y residirán las voces infinitas. *La nueva novela* reescribe los dibujos de las cavernas hasta los flujos digitales de hoy. Es una docuficción que desmorona el valor-arte de los dibujos de las cavernas hasta los logaritmos. La poesía es conocimiento para otro y no para sí. Contrapone y ficciona combinaciones asignificativas. El poeta plagia un documento en acción ficcional. Una y otra vez: escribe con una mano y borra con la otra, una y otra vez. Una y otra vez.

El residuo desarticula el estatuto autor y la noción de escritura. Es la operación de *La nueva novela*: un modo de crear escrituras múltiples y comunitarias. La dispersión autoral y escritural derrumba la tiranía del lenguaje, volviéndose hacia lo colectivo. La poesía es una voz coral que resuena la muerte y el porvenir a la vez. Se escribe y se borra en el infinito.

La pragmática del texto borrado

La nueva novela es un libro pragmático (Fernández Mallo, 2009): el poeta es un artesano que trabaja con cierta materialidad del lenguaje y es crítico de esa propia materialidad. Interroga sobre la importancia de la escritura, sin dogma y funciona desde la *heterogeneidad* y la *inestabilidad* del lenguaje como herramientas de comprensión del fenómeno poético (Fernández Mallo, 2009: 37): la poesía se construye por inducción y no desde la deducción, distanciándose de la poesía ortodoxa. La pragmática va de la mano con el funcionamiento de la escritura más que lo que quiere decir: tiene cercanía con la función rizomática, “toda verdad es contingente” (35).

¿Qué elementos pragmáticos funcionan en *La nueva novela*?

Si se relaciona con la pragmática a la funcionalidad de la escritura poética, este libro, desde su experimentación, se podría proponer la orientación de entender a la literatura y su transparencia en el lenguaje.

La literatura, como ejercicio humano que ha intentado nombrar al mundo desde lo retórico. Este punto ha sido una línea estética desde Platón, continuado por Aristóteles, acentuado por los románticos y sistematizado por los formalistas rusos y el Estructuralismo. La fricción de este estatuto literario nace con el

Postestructuralismo, en especial las nociones de lenguaje/escritura (Derrida) y el agenciamiento rizomático (Deleuze).

Martínez nombra esta tensión desde la idea de transparencia, la cual podría ser entendida como una pragmática textual en *La nueva novela*. La transparencia es la paradoja del decir y no. Es un recurso de tensión de la capacidad que tuvo el lenguaje para pkasmar la subjetividad en la realidad. Esto tiene que ver con la borradura del sujeto y de su escritura. El lenguaje, en el fondo, no ordena al mundo y en poesía, sobre todo en Martínez, la escritura es un laberinto en donde el sujeto descubre y agoniza en paradojas simultáneamente. La transparencia del lenguaje diluye la calcificación que su estatuto escritural rehúye de la representación. En las páginas 40 a la 43, titulado como *Un problema transparente*:

Si la Transparencia se observara a sí misma

¿Qué observaría? (p.40)

La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma” (43)

El lenguaje criticado es sobre su componente de creación de certezas. La poesía es una forma de indagar en el propio lenguaje y reconstruirlo en paradojas posibles: la escritura de Martínez es un flujo (*Derrames*: 2005) no determinado, extremando al uso del lenguaje a la no representación. El flujo crea agenciamientos asignificantes entre un punto y otro, lo que representa y no. Lo mismo se puede observar en las páginas 87 y 88, llamada *La página en blanco*, en donde la nota al pie dice, “(El Cisne de Ana Pavlova sigue siendo la mejor página en blanco)”. Martínez intensifica esto que se ha hablado sobre el lenguaje como la condición de la literatura: el desplome de éste y el nacimiento de un nuevo modo de escritura poética, las paradojas, esto es, sus transparencias. Finalmente, el último ejemplo, es el poema *Tareas de la poesía*:

Tristuraban las agras sus temorios
Los lirosos durfían tiestamente
Y ustiales que utilaban afimorios
A las folces turaban distamente.

Hoy que dulgen y ermedan los larorios
Las oveñas patizan al bramante
Y las fólgicas barlan los florios
Tras la Urla que valiñan ristramente.

EXPLIQUE Y COMENTE:

1. ¿Cuál es el tema o motivo central de este poema?
2. ¿Qué significan los lirosos para el autor?
3. ¿Por qué el autor afirma que las oveñas patizan al bramante?
4. ¿Qué recursos expresivos encuentra en estos versos?
“Y las fólgicas barlan los florios
Tras la Urla que valiñan ristramente”.
5. Ubique todas aquellas palabras que produzcan la sensación de claridad, transparencia.
6. ¿Este poema le produce la sensación de quietud o de agitado movimiento? Fundamente su respuesta” (95)

La ironía de la paradoja, evidente en la actividad “EXPLIQUE Y COMENTE”, es un distractivo a las dos estrofas expuestas. Martínez crea una pragmática paródica del lenguaje: crea una escenificación (el sentido experimental del libro), una realidad descompuesta y la apropiación que la poesía es el único tipo de lenguaje que resiste lo binario, entre un color y otro. Martínez opta por penetrar la realidad desde lo grisáceo. La refracción del lenguaje con el flujo poético desmembra la operación cognitiva

de la interpretación, sino más bien, el flujo poético crea otro en el lenguaje del receptor, que a su vez recrea otro modo de referirse al mundo. Y así en el infinito.

Las paradojas y las transparencias son operaciones pragmáticas que la poesía se apropia para desvencijar y borrar al sujeto con su lenguaje heredado. El poeta sale a buscar fisuras en una operación lúdica que crea una nueva posición de la poesía y que, a su vez, se descompone en otra idea. Va de residuo en residuo, cruzándolo con quiebres de estatutos literarios. Para tal tarea, el poeta debe clausurarse en su escritura para salir a una nueva superficie.

Bibliografía

- Agamben, G (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores
- Bajtín, M (1999). *La cultura popular en la Edad Media y El Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editores.
- Deleuze, G (2005). *Derrames*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze G, Guattari F (1977). *Rizoma*. Buenos Aires: Pre-textos.
- Fernández, Mallo, A (2005). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Fernández Mallo. A. (2009). *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Madrid: Anagrama.
- Martínez, J.L (2016). *La nueva novela*. Santiago: Ediciones Archivo.
- Spinoza, B (2011). *Ética: demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Alianza Editorial.

La poética de Efraín Huerta en los años setenta

The poetics of Efraín Huerta in the seventies

Jesús Alberto Leyva Ortiz
Benemérita y Centenaria Escuela Normal
del Estado de San Luis Potosí
San Luis Potosí, México.
jleyva@beceneslp.edu.mx

Resumen. Los años setenta en la poética de Efraín Huerta es relevante por dos acontecimientos ligados entre sí: el primero es de carácter biográfico, haber padecido cáncer de laringe y sobrevivido con el coste de la pérdida de la voz. El segundo es de carácter literario, esa década representó la mayor producción literaria del escritor en relación a otras pasadas y futuras, caracterizada por ser su etapa más irónica, lúdica y desinhibida. Este documento sostiene que, tanto los sucesos de salud en el escritor como el cambio de estructura versal fueron factores que influyeron en el cambio del estado anímico reflejado en su poesía.

Palabras clave: Efraín Huerta, obra poética, años setenta, poemínimos, ironía.

Abstract. The seventies in the poetics of Efraín Huerta are relevant for two interrelated events: the first is biographical in nature, having suffered from laryngeal cancer and surviving at the cost of losing his voice. The second is of a literary nature, that decade represented the greatest literary production of the writer in relation to other past and future ones, characterized by being his most ironic, playful and uninhibited stage. This

document maintains that both the health events in the writer and the change in verse structure were factors that influenced the change in mood reflected in his poetry.

Keywords: Efraín Huerta, poetic, work, seventies, poems, irony.

Datos previos del poeta

Efraín Huerta Romo nació en Silao Guanajuato en el año de 1914. Una década complicada en la historia nacional, la Revolución Mexicana había iniciado cuatro años antes y el estallido social volvía difíciles las condiciones económicas de la población en todo el país. México estaba en plena guerra civil y el panorama político no estaba claro para nadie, eran momentos de total incertidumbre.

Los padres del escritor se separaron y desde muy pequeño, apenas seis años de edad, Huerta enfrentó situaciones adversas junto a su madre y sus siete hermanos, estuvieron probando suerte radicando en distintas ciudades como Guanajuato, León, Irapuato y Querétaro. En Irapuato, ciudad donde radicaba su padre, despuntaron dos de sus grandes vocaciones siendo un adolescente de 14 años, el periodismo y la poesía, fundó un semanario que llevaba el título de *La Lucha* y, además, publica su primer poema sobre el paisaje de la región, “El poema del bajío”.

A sus 16 años de edad se trasladó a la ciudad de México e ingresó en la Preparatoria Nacional. En ese ambiente académico conoció a Octavio Paz, Rafael López Malo y Carmen Toscano entre otros jóvenes escritores de su generación. Uno de los literatos más destacados entre todos ellos a la postre, desde entonces, comenzaba a despuntar. En el año de 1933 Octavio Paz publicaría su primer libro y, a la par, Rafael Solana fundó la revista *Taller Poético*. Ambas figuras de la escritura nacional fueron trascendentes en los inicios poéticos del joven Efraín Huerta. La asociación de los tres, en la historia de la literatura mexicana, los identificaría años más tarde como la generación de Taller, a razón de la aparición de la revista *Taller* en el año de 1938, publicación que logró establecerse como

un referente literario de su época, de tal modo que, con un impulso nuevo logró diferenciarse de la revista *Contemporáneos* que los precedía, perteneciente al grupo de los escritores identificados con ese mismo nombre, los Contemporáneos.

El grupo Taller tuvo sus propias búsquedas literarias, lo mismo que sus posicionamientos con respecto a la poesía, éstos habrían de marcar las diferencias con el grupo de los Contemporáneos debido a la visión poética que sostuvieron en sus inicios. La generación del grupo Taller, desde su vida estudiantil tuvo varios elementos que los nutrieron y dieron forma a su manera de escribir, se pueden señalar al menos tres de ellos como las influencias más significativas que los identificaron: a) el marxismo que tuvo movilizaciones de artistas, obreros y estudiantes en el país, movimiento que a nivel mundial estaba en voga y concretamente en el país decantó en acciones en favor de una de las facciones políticas de izquierda. b) El psicoanálisis de Sigmund Freud que generó una revolución intelectual y estaba en discusiones constantes, abriéndose camino en su aplicación, no sólo en el terreno de la psiquiatría, sino en diversos ámbitos tanto académicos como literarios por mencionar algunos ejemplos y, c) finalmente los intelectuales españoles que recibieron asilo en México a consecuencia de la guerra civil española que influyó significativamente en la comunidad intelectual mexicana de la época y en las jóvenes generaciones estudiantiles. Guillermo Villarreal explica características de los integrantes de Taller de la siguiente manera:

Son hasta cierto punto producto de la toma de conciencia de la época. [...] Su arte poética lleva implícita un humanismo que abraza las ideas de Marx y Freud. Por una parte, su obra tiene una intención social, pues con la poesía se intenta cambiar el

destino del hombre. Por otro lado, su estética se acerca mucho al surrealismo del Segundo manifiesto (1930), más político que el primero (1924). [...] La poesía le sigue en importancia al acto poético. (Villarreal, 1987: 19)

La revista *Taller* tuvo doce números de vida y una marcada influencia española al final de su trayectoria. Rafael Solana lo señala de este modo: “*Taller* dejó de ser lo que había sido y lo que había deseado ser, y se convirtió, o muy poco le faltó para ello, en una revista española editada en México” (citado por Huerta, 1983: 30-31). Con la muerte de esa publicación cada miembro del grupo Taller tomó sus propios caminos literarios. Octavio Paz emprendería una constante producción literaria que con los años le daría réditos en el reconocimiento literario internacional al obtener el Premio Nobel de Literatura en el año de 1990.

Efraín Huerta inició su trayectoria poética con la publicación en el año de 1935 de su primer libro: *Absoluto amor*, a este título se sumarán doce publicaciones más para dar un total de trece: una en 1936, dos en la década de los cuarenta, tres en los cincuenta, una en los sesenta, cuatro en los años setenta y una última al iniciar la década de los ochenta. Las décadas de mayor producción en el poeta fueron los cincuenta y los setenta con tres y cuatro libros respectivamente, en ambas décadas produjo poco más del 50 por ciento de su producción total.

Después de haber enfrentado al cáncer a principios de la década de los setenta, tras muchas operaciones y vicisitudes de salud que tuvo que sortear en sus últimos años de vida, el día 03 de febrero de 1982, a la edad de 68 años, Efraín Huerta, apodado como El Gran Cocodrilo, moriría de insuficiencia renal en la ciudad de México.

Los años setenta fueron determinantes en su producción literaria, no sólo porque durante ese período produjo poco más de una cuarta parte de su obra, sino por el hecho de haber dado un giro en su visión poética en donde se permitió innovar, ser lúdico e irónico; acaso motivado por un nuevo brío anímico relacionado con su condición física y las implicaciones de sus padecimientos médicos y, al mismo tiempo por un impulso de renovación poética que privilegiara los brevísimos versos antes que él aquellos de largo aliento.

Los años setenta

La década de los setenta fue para Efraín Huerta una etapa de cambios y propuestas en su producción poética, particularmente experimentaría una forma de poesía brevísima identificada como los poemínimos, versos que reflejarán con mayor claridad su carácter irónico, al mismo tiempo que, en materia de salud, pasaría por situaciones complicadas como el hecho de enfrentarse al cáncer y vencerlo, no sin antes dejar en la batalla sacrificios considerables como la pérdida de su voz. Por lo anterior, sería pertinente plantearse la siguiente pregunta ¿será que la búsqueda de renovación poética y lucha contra el cáncer, fueron factores para acentuar el rasgo de la ironía en su poética?

En la década de los setenta ocurrió también, con respecto a su trayectoria como poeta que, después de décadas de producción, la crítica institucional reconocería, a mediados de este periodo, la trayectoria literaria del escritor y, en el año de 1975 obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia y al año siguiente, recibió de mano del entonces presidente de la República Luis Echeverría Álvarez, el Premio Nacional de Literatura. Lo más trascendente de este periodo fue que su obra poética encontró lectores y lectoras, así lo afirma José Emilio Pacheco:

Huerta encontró por fin los lectores y las lectoras que no tuvo en las tres décadas pasadas. Se convirtió en el Poeta del México post 68 y el maestro y modelo de buena parte de lo que, con un arraigado galicismo, llamamos la joven poesía. El establishment al que más de una ocasión había afrontado Huerta nunca le negó (contra lo que se dice ahora) su reconocimiento, pero en los setenta tuvo que sumarse a la apoteosis y le dio todos los premios. El hombre modestísimo y cordial que siempre fue Huerta, agradeció estas recompensas, tomó su auto irónica distancia respecto a ellas y consideró su único, verdadero y legítimo triunfo: el que lo quisieran los jóvenes (y ante todo las jóvenes) (1982).

Para ubicar mejor el escenario cronológico de la producción huertana en la década de los setenta se puede recordar que, un par de años antes de ganar el galardón literario Premio Xavier Villaurrutia; es decir, en el año de 1973, ocurrió la etapa más significativa de su pelea oncológica: a principios del mes de mayo de ese mismo año, previo a la fecha de su internamiento en el hospital para atenderse de su problema de cáncer de laringe en forma definitiva, se publicó en *El Diario* de México, la columna “Deslindes” de Efraín Huerta, un texto que llevaba por título “Hablar, Hablar” y, en la parte introductoria de su contenido, hace referencia a un ensayo que leyó de Hilda Basulto, donde hablaba del silencio como instrumento de expresión y comunicación; así el columnista lo retoma para explicar lo que considera vendrá a futuro en su estado de salud:

Me cayó de perlas este ensayo, aparecido en *Vida Universitaria*, publicación de la Universidad Autónoma “Benito Juárez”, de Oaxaca, porque tal vez a estas horas ya esté internado en el Centro Médico, en manos de ilustres cirujanos que me extirparán - si es que no lo hicieron ya - una dañada laringe y zonas adyacentes. De manera que tendré que guardar silencio por tiempo indefinido.

No tengo miedo sino pavor. Pero guardo una enorme confianza porque, en lo general, puede más la ciencia que la magia. Espérenme, que yo volveré. (Mansour, 1984: 148)

El día 24 de mayo de 1973, Efraín Huerta ingresa a oncología del Centro Médico de la ciudad de México, le asignan la habitación 602, una característica particular de ese cuarto de hospital, su ventana tenía como vista el Panteón Francés. El médico cirujano que le atendió fue Roberto Garza, le realizó laringectomía, como resultado de la operación el poeta pierde la voz, pero le da un revés al cáncer.

Sus familiares, compañeros periodistas, amigos de varios sectores tanto culturales como compañeros políticos, en especial los escritores, le enviaban muestras de afecto y solidaridad, preguntaban por su estado de salud y le motivaban. Como ejemplo la escritora de origen norteamericana Margaret Randall, esposa del poeta mexicano Sergio Mondragón, desde su exilio en la Habana, Cuba, le envía una emotiva carta, mecanografiada, fechada con el día 05 de junio de 1973. Le escribe a raíz de la condición de salud del bardo guanajuatense, en específico refiriéndose al hecho de la pérdida de su voz, el siguiente fragmento que refleja su pensar al respecto:

Pero sé que ésta operación te ha de cambiar la vida y que habrás de acostumbrarte a un nuevo estado de cosas, distinto a lo de antes. Me pregunto: ¿cómo sería, de repente, no poder hablar? [...] ¿El no poder expresarse tan fácilmente en palabras cambiaría la expresión de un poeta? Contestó para mí misma que la respuesta tendría que ser “sí”. Con un razonamiento, que puede ser absurdo, pero no deja de parecerme correcto, pienso que el no poder hablar con esa facilidad de antes produciría en uno un estado muy profundo lleno de nuevos matices entre la idea y sus múltiples expresiones. Cuando la palabra escrita se vuelve expresión concreta y hasta única, ¡cuán más intensa y concisa debe ser! (Mansour, 1984: 150)

Efraín Huerta con total actitud positiva, ofreció su vaticinio dando por hecho en *El Diario de México*, en el ya mencionado texto “Hablar, Hablar”, antes de ser ingresado al hospital, que saldría y regresaría, así se lo hizo saber a los lectores de su columna “Deslindes”. Su confianza en salir bien librado le dio buenas noticias, porque en efecto superó el problema de laringe, aunque no resultó del todo ileso, el precio a pagar fue perder la voz. Los amigos estaban al tanto del poeta, conocían de las secuelas de la operación y se sumaban con buen ánimo a la pronta adaptación del escritor a su nueva condición.

Después de la operación e impedido para el habla, el poeta combatió su estancia en la habitación 602 con el trabajo de escritura, revisó ediciones de libros con ayuda de sus hijos Raquel y David. La poesía fue uno de los alicientes más significativos para su recuperación. Esa fuerza de voluntad, esas ganas de seguir publicando, el tiempo invertido en las ediciones venideras dan testimonio de ello.

Roberto Garza, el médico que atendió a Efraín Huerta en 1973 en su operación y que extirpó el tumor cancerígeno, escribiría un lustro más tarde, un artículo titulado “Cáncer Laríngeo como reto” como un testimonio de la experiencia de haber tenido como paciente al escritor guanajuatense y, al respecto de la atención al escritor sobre su padecimiento y la buena relación que surgió entre ambos, señaló lo siguiente:

Pocas gentes en México tan valientes como el gran “Cocodrilo de Silao”, que me ha dado una verdadera lección como paciente y como ser humano, invirtiendo la relación médico-paciente a la de paciente-médico. Su convalecencia fue larga, penosa y tenaz. [...] Mientras tanto trabajaba, escribía y advertía misteriosamente la presencia de amigos sepultados en el Panteón Francés, que

observaba durante largas jornadas desde el ventanal de su habitación (cuarto 602). (Mansour, 1984: 151)

La labor esencial de Huerta es la poesía. La escritura es el medio para sobrevivir, el hábitat del Gran Cocodrilo son los territorios de tinta y papel en blanco. La escritura es al escritor como el agua lo es al cocodrilo. Sin importar la situación de vida del vate, la creación poética, la producción de textos, la imperiosa necesidad de dar testimonio de su visión de las cosas a través de la palabra figurada, son los elementos bióticos que lo sustentan.

La poesía es un modo de dar testimonio de sí mismo y, si esa condición ha cambiado recientemente por un hecho de salud, es motivo suficiente para expresarlo. En los versos huertanos de la década de los setenta no debemos esperar lamentaciones, sino una renovada actitud donde el poeta es capaz de mofarse de su propia persona, situación que parece simple, pero que para hacerse requiere una fuerte dosis de autocrítica y una modestia a prueba de todo.

En la edición de su obra de 1973 titulada *Poemas prohibidos y de amor*, entre los once poemínimos que incorpora en ella, incluye uno que lleva por título “SINIESTRIDAD” donde habla de la causa de su neurosis ligada directamente al cáncer. Este poema mínimo es un ejemplo de que la poesía es, no sólo un elemento catártico; sino el testimonio de lo que le pasa al poeta; en él habla de sí mismo, por un lado, de su alteración de los nervios y, por el otro, del cáncer como la razón de tal neurosis, además aclara con humor e ironía que lo primero es un derecho dado a consecuencia de lo segundo.

Nadie tendrá
Derecho
A su neurosis

Mientras
Alguien
Carezca
De su

Cáncer (Huerta, 1973: 99)

Hablar de sí mismo nunca es fácil y, hacerlo en tan breves versos pareciera una tarea por demás complicada, pero Huerta lo logra con una encantadora holgura, desprendiéndose de su ego; de tal forma que el sujeto lírico ironiza sus dos condiciones, se califica de neurótico y al mismo tiempo se justifica por ello, atribuyéndole como un derecho mientras no se carezca del cáncer. En lo anterior está implícita una sentencia: sólo aquel que padezca cáncer tendrá justificación para la neurosis.

La temática huertana en esta década

Los grandes temas poéticos de Huerta estarán presentes en sus producciones de esta década en mención, desde luego el amor como el principal de todos ellos, también la protesta o la crítica a las instituciones oficiales, rasgo con el que cierta parte de la crítica literaria lo asoció totalmente y, entre esa protesta están sus poemas dedicados a algunos personajes del clero mexicano o bien la iglesia católica en general. Toda esta temática huertana tendrá cabida nuevamente en sus cuatro libros publicados en estos años, pero con el carácter irónico, lúdico y desinhibido del poeta que ha recobrado un nuevo impulso, no sólo después de superar el cáncer, sino al renovar su estructura versal, así usar un modo sintético de manifestar su condición y hablar de su visión de la realidad y de sí mismo.

Entre los textos que eligió publicar en 1974, en la edición de *Los eróticos y otros poemas*, en la sección de poemínimos, aparece

uno de ellos con el título de “Concilio” donde con divertimento convoca a los poetas al primer concilio *energuménico*, de algún modo, asociándose a sí mismo al término y adaptándolo para auto describirse como una persona furiosa y, la causa o razón para ello, es la bebida. En esta ocasión agrega, con carácter irónico otro rasgo de su personalidad: la afición al alcohol.

Se
Convoca
A todos
Los poetas
Al primer
Concilio
Energuménico
Condición
Única:
Saber amar
Entre verso
Y trago
Y entre
Trago
Y verso

Amén (Huerta, 1974: 344)

El poemínimo “Concilio” bien puede representar al menos dos de sus constantes temáticas, el amor y la irreverencia a cuestiones propias de la religión. Estos versos igual permiten observar el respeto que tiene por el quehacer poético y muestra también dos rasgos de su personalidad que con total apertura ironiza para sí: la neurosis y la bebida. Qué ironía la del escritor que exhorta en la ficción a otros energúmenos como él a reunirse en algo tan serio como un congreso católico y, como carta de entrada o requisito

de participación les impone saber amar entre verso y trago o bien, amar el trago y la poesía. Termina su composición con la sentencia y alusión hebraica de “así sea” en un cierre con divertimento lógico para el uso de la palabra *amén* que concluye el poemínimo en el mismo contexto religioso.

El poema anterior es un ejemplo más de ese sesgo del Huerta de los años setenta, manifiesto en la irreverencia hacia la institución religiosa y la asociación que propone con el hacer poético; pero su formato, aunque breve y con humor, no está exento de la forma en que dirige su crítica al clero. Ya en el año de 1973 en *Poemas prohibidos y de amor* incluyó dos poemas de largo aliento con esas intenciones: “*Los perros de Dios, o las tribulaciones del Arzobispo*” y “*Dolorido canto a la iglesia católica y a quienes en ella suelen confiar*” el primero escrito en 1948 y el segundo en 1946. Al respecto de ambos poemas el poeta escribió lo siguiente:

Sobre *Los perros de Dios*, etc., aclaro: al arzobispo le apasionaba inaugurar y bendecir todo. Cuando se abrió en la Avenida Juárez una sucursal de Max Factor, monseñor llegó en forma tan discreta que pasó inadvertido; minutos más tarde lo hallaron muy serio, mirando con excesiva minuciosidad una gran foto de Merle Oberon. Cuando inauguró la Casa del Viajero (calles de Basilio Badillo), el elevador sufrió un desperfecto entre el segundo y tercer piso [...] El dolorido canto, etc., lo publicó Siqueiros en la revista 1946, con un friso de cangrejos como ilustración. Santa María, San Rafael y otras colonias, seguían siendo refugio de neocristeros y sinarquistas. Creo que es un poema - panfleto sinceramente cristiano. Los fanáticos, más sutiles que yo, lo encuentran más antirreligioso que anticlerical. (Huerta, 1996: 9 y 10)

En el caso concreto de “Concilio”, además del gracioso llamado que hace a la celebración de una reunión de tintes religiosos

a bebedores y amantes de los versos, explicita el humor negro de Huerta para la autocrítica al afirmar su carácter furioso o irascible, no por nada José Emilio Pacheco le impuso el mote de “El flaco neuras”. Y otra característica importante en este poemínimo es el amor manifiesto por la poesía y el alcohol. Y es que la capacidad de hablar de sí mismo, sin tapujos y con total ligereza para mofarse de su personalidad y de lo que le pasa, no es tarea sencilla, se requiere de un total desprendimiento del ego y creer en la poesía como el vehículo de liberación. Al respecto de lo anterior Raúl Bravo afirma que: “el pincel de Efraín Huerta se convirtió en sus poemínimos en un instrumento para la libertad”. (Bravo, 2002: 25)

Gran parte de los poemas que incluye en *Poemas prohibidos y de amor* (1973) fueron escritos y aparecidos en publicaciones periódicas en décadas pasadas de su producción poética, pero principalmente se prohibieron por los tiempos políticos y la poca libertad de expresión. La edición *Los eróticos y otros poemas* (1974) no es la excepción, en ella incluye textos que produjo en los años de 1969 y 1970 mayoritariamente. Entonces Efraín Huerta elige publicar tales materiales pasados en 1973 y 1974 respectivamente. Esa elección pudiera deberse a que, para esos años, los tiempos sociales e históricos hayan cambiado y existiera mayor apertura para los temas, Heriberto Yépez aporta al respecto un argumento:

Los primeros poemínimos proceden de finales de los años sesenta y principios de los setenta: la época en que la burla y desolemnización del lenguaje nacional se volvió impostergable después de la masacre y encubrimiento del 68, donde el lenguaje oficial - como las calles - quedó hecho un asco, habiendo sido usado como otro medio de corrupción. (Yépez, 2002: 121)

También se puede considerar la posibilidad de un cambio de ánimo en su estado emocional y una nueva vitalidad en el poeta. Estaba reciente su complicada situación de salud, el padecimiento de la enfermedad acelera los temores, moviliza las ideas y, al superarla, la motivación de nuevas publicaciones diera la oportunidad de volver a darle espacio a esas producciones vetadas y dar cabida a otra genialidad poética como los poemínimos.

En 1977, a la edad de 63 años, el poeta Efraín Huerta fue entrevistado por Elvira García. En el cierre de la entrevista, como parte de su última pregunta, ella le cita unos versos del poema “Matar a un poeta cuando duerme” publicado en *Circuito interior* (1977) que escribiera y dedicara Huerta a su amigo, el escritor salvadoreño Roque Dalton (1935- 1975).

Uno de sus poemas dice: “Esta conspiración de la vida para hacer más larga mi agonía”, ¿qué podría decir al respecto?

Se impone la vulgaridad: todo lo que vivo ahora, después de 1973, es ganancia “Ya lo salvamos de la muerte”, me dijo el cirujano Roberto Garza, “ahora queremos que usted aprenda nuevamente a vivir”. En eso estoy, a mis endemoniados 63 años (los cumpliré el próximo 18 de junio): viviendo con furia, bebiendo con verdadero placer y trabajando como un ángel. Después de todo, en la zoología fantástica, soy el único ejemplar de hijo de un saurio y de una paloma azul, El Gran Cocodrilo. (García, 1977: 35)

En los cincuenta poemínimos que incluye en su libro de *Circuito Interior* del año de 1977, Efraín Huerta ofrece dos de ellos que bien ratifican poéticamente esta respuesta que le da a la periodista Elvira García, por ejemplo, cuando el médico Roberto García le señala haberlo salvado de la muerte, haciendo referencia

a la operación de laringectomía que le realizó, el poeta escribe el siguiente poema titulado justamente LARINGECTOMÍA (Huerta, 1995: 441):

Lo mejor
De todo
Es que
Ya nadie
Puede dejarme

Hablando
Solo

El poeta se burla de su nueva condición a raíz de la operación que, aunque exitosa con respecto al cáncer, le hizo perder la voz; así Huerta ironiza su pérdida, pues finalmente advierte que todo lo que pasó después de 1973 es ganancia para él y justo aprende a vivir de nuevo después de la experiencia médica y sus implicaciones.

En el segundo poemínimo que también argumenta la respuesta dada a su entrevistadora, Huerta confirma su dicho: “viviendo con furia, bebiendo con verdadero placer y trabajando como un ángel” y pareciera que, en el poema, su autor volviera a retomar lo respondido en aquel entonces, porque su contenido es justo una síntesis de esas ideas expresadas, se titula ... Y ALEGRÍA (Huerta, 1995: 441):

Ahora
Aprendo
Tanto a
Sobrevivir
Como a
Sobrebeber

El poeta habla de sí lúdicamente y, eso que expresa es congruente con lo que afirma públicamente, los poemínimos dan fe de lo que vive y piensa. Se percibe un entusiasmo en los versos, se está divirtiendo al mismo tiempo que describe su condición y se auto ironiza con total honestidad y modestia.

Al observar el cambio de actitud en el poeta en su producción de los años setenta puede ocurrir el riesgo de relacionarlo en un posicionamiento simplista de ironizar porque sí; sin embargo, la producción poética de ese periodo demuestra transformación y renuevo, porque es claro que la visión del mundo del escritor adquirió un matiz particular, donde el humor negro se convirtió en una forma divertida de interpretación de la realidad, dejó de albergar el desánimo o la desilusión por tratar temas con excesiva seriedad o solemnidad. Al mismo tiempo es una manera autocrítica de enfrentar las dificultades personales con nuevos bríos lúdicos.

Su intelectualidad y sexualidad en esta etapa

La intelectualidad de Efraín Huerta en los poemínimos es más aguda y, entre ironía e ironía nos deja ver esa capacidad de pensar la poesía misma, de replantearse incluso los poemas canónicos de poetas laureados y seriamente estudiados como Ramón López Velarde y ofrecernos, en escasos versos, con divertida fineza e idea sintética un replanteamiento de su contenido e invitar directamente al lector a la reflexión y relectura. En el año de 1971 hizo dos poemínimos a los que tituló “CINCUENTENARIO DEL SUBDESARROLLO” (Huerta, 1995: 348) en homenaje a los 50 años del fallecimiento del poeta zacatecano:

1

Fuensanta

¿Tú conoces
El Metro?

2
Y tu cielo
Los Bancos
De Comercio
Y el
Relámpago
Verde
De los
Dólares

Es innegable que detrás del divertimento con que Huerta crea sus poemínimos, hay un hombre de 57 años de edad en ese entonces, con más de treinta años de creación poética y otros igualmente dedicados al periodismo, detrás de esas líneas existe un lector culto en pleno ejercicio de su oficio de escritor y con una lucidez extraordinaria para hacer simple lo complicado; es decir, la capacidad intelectual para sintetizar su pensamiento en la brevedad de sus versos y ofrecer, al mismo tiempo, todo un replanteamiento implícito en la temática de los mismos, es digno de tomarse en cuenta, porque la ironía es toda una formulación crítica y lo lúdico una muestra de dominio en el lenguaje.

Huerta se apropia de los versos de López Velarde y hace un replanteamiento de los mismos a la luz de la actualidad y su contexto, ofrece un diálogo entre poetas, al mismo tiempo que desacraliza los versos velardianos atreviéndose al juego de palabras con la sustitución de la *mar* por la de *metro*, propone una nueva lectura, no cambia el rumbo del cuestionamiento poético sino que lo lleva en otra dirección igualmente connotativa, de modernidad e importancia

y, aunque suena simpático, en el fondo de la propuesta hay un verdadero homenaje al mirar el México de Huerta de principios de los años setenta a través de la poética de López Velarde.

Ramón López Velarde fue un poeta que reflejó ese conflicto con la modernidad y la ciudad, recuérdese como ejemplo su poema “No me condenes” en *Zozobra* del año 1919, que le dedica a María Nevares, su entonces novia potosina y, por otro lado, Efraín Huerta, heredero de esa tradición, tuvo a la ciudad como protagonista de sus poemas e igualmente en su interacción con ella, tuvo conflicto con la modernidad, baste citar ejemplos de poemas al respecto como “La ciudad”, “Declaración de odio” y “Declaración de amor” en *Los hombres del Alba* del año de 1944 o bien el libro de *Círculo interior* publicado en el año de 1977.

La ciudad de López Velarde es provincial y la de Efraín Huerta es capital y, sin embargo, el poemínimo tiende un puente entre ambas, plantea una nueva realidad, parte de los versos de López Velarde de 1919 para ver su ciudad en 1971. Ese diálogo que logra Huerta con el poeta zacatecano va más allá de la simpleza con que lo escribe, une los tiempos y las motivaciones, trasciende los espacios poéticos.

Por lo anterior, la elección de sustituir *el mar* en los versos de López Velarde por *el metro*, no es un asunto fortuito, en ello sigue estando presente la exposición que ambos escritores comparten con respecto a la modernidad de la ciudad y su interacción con ella, todo ese sentido que el poeta zacatecano da en su poema “Hermana, Hazme llorar” en su libro *La sangre devota* del año 1916, donde señala que su pesar es aún más grande y profundo que el mar, Huerta es capaz de transferirlo a su realidad capitalina. El metro como elemento sustituto en la composición poética es producto total de la modernidad en la ciudad de México. El ejercicio del poemínimo no

sólo nos divierte y nos propone una lectura nueva, sino que además demuestra la vigencia de los versos de López Velarde a cincuenta años de su muerte.

En el segundo poemínimo, Efraín Huerta hace una profunda reflexión y una aguda crítica a la situación económica de la nación de su tiempo al reformular los versos del bardo zacatecano con base en la visión que éste tuviera del país en la segunda década del siglo XX; así *las garzas en deslíz* son ahora *los bancos de comercio* y en vez de los *loros los dólares*. A cincuenta años de distancia de la muerte de Ramón López Velarde, la propuesta de Huerta en 1971 tiende un puente de comunicación entre ambos poetas, donde se intercambian impresiones del México que fue para López Velarde y que observa el bardo guanajuatense.

Esa capacidad de diálogo que emprende Efraín Huerta con poemas canónicos, con personajes de la historia de México o personalidades de su tiempo, la emprende también con las voces del pueblo y la oralidad como con el dicho y el refrán. La tradición oral es una fuente de riqueza lingüística donde la inteligencia popular se destaca con el sentido común, de todo ello se nutre el poeta para crear poemínimos; estas obras mínimas son un ejercicio intelectual habitual en su trabajo poético; el manejo que tiene de la intertextualidad, exige al menos un lector promedio y el planteamiento estético que resulta de ello, va más allá del simple divertimento.

En ese mismo año de 1971 se puede observar, en contraste con la alusión a los versos del poeta zacatecano López Velarde, en el poema “Plagio XVII” (Huerta, 1995: 347), Efraín Huerta acude a la tradición oral, concretamente al refrán: “El que quiera azul celeste que le cueste” y lo retoma como base, con total ironía y desfachatez, para proponer un replanteamiento a través de un poemínimo:

La que
Quiera
Azul
Celeste

Que
Se
Acueste

Esta evocación de la sabiduría popular en que conseguir algo muy singular tiene un costo elevado, como es el caso de lograr el color azul celeste, emanado o derivado de una piedra aún más cara que el oro en cierta época y, a través de ese refrán hacer un poema brevísimo de carácter sexual al intercambiar el verbo *costar* por el de *acostar* le da sentido inesperado, lúdico y burlón, característico del Huerta irónico de esta década. El propio escritor explicaría, en el prólogo de su libro *Transa Poética* de 1980, de este modo los poemínimos:

Creo que cada poema es un mundo. Un mundo y aparte. Un territorio cercado, al que no deben penetrar los totalmente indocumentados, los huecos, los desapasionados, los censores, los líricamente desmadrados. Un poemínimo es un mundo, sí, pero a veces advierto que he descubierto una galaxia y que los años luz no cuentan sino como referencia, muy vaga referencia, porque el poemínimo está a la vuelta de la esquina o en la siguiente parada del Metro. Un poemínimo es una mariposa loca, capturada a tiempo y a tiempo sometida al rigor de la camisa de fuerza. Y no lo toques ya más, que así es la cosa. La cosa loca, lo imprevisible, lo que te cae encima o tan sólo te roza la estrecha entendedera - y ya se te hizo. (Huerta, 2008: 11)

Bien explica el poeta que al poemínimo no deben entrar los censores, los que no tienen lírica en la sangre o bien los

indocumentados, acaso porque para ellos el poemínimo puede rayar en lo vulgar, en el “mal gusto”, en el chiste por el chiste mismo; pero lo cierto es que el doble sentido que genera la propuesta huertana con este poemínimo se queda justo en el territorio de donde emana, en un replanteamiento de la propia voz popular.

Huerta emula igualmente el discurso del pueblo y este es festivo, dicharachero, plagado de doble sentido. Con su trabajo en el poema “Plagio XVII”, se abren posibilidades interpretativas, bien puede entenderse como obtener favores a cambio de sexo o que todo acto sexual nos lleva a lograr el azul celeste; es decir, para ver lo divino basta con acostarse. Pero todo intento por acercarse al mensaje del poemínimo son meros supuestos o como lo señala el poeta en la cita anterior: “tan sólo te roza la estrecha entendederá”.

En 1977 con el poemínimo “Sosiánico” (Huerta, 1995: 439), Huerta es aún más desfachatado y sin tapujos, pero igualmente creativo y divertido, arroja un replanteamiento del dicho: “Como dice Juan Orozco, mientras como no conozco” y lo lleva, con total desparpajo a la referencia sexual, así ofrece el siguiente resultado:

Soy
Como
Orozco:
Cuando
Cojo
No

Conozco

Sería importante no sólo tratar de comprender uno por uno los poemínimos, puesto que implicaría una tarea divertidamente

afanosa, sino también tomar en cuenta la lectura total de los poemínimos; porque el revisarlos de manera aislada bien pueda perder el sentido o valor colectivo que guardan también, el discurso de donde derivan no es singular sino plural, la voz del pueblo es el conjunto de voces de sus habitantes. La propuesta de poeta parece ofrecer complicidad entre la tradición oral y la poesía, de tal modo que la oralidad enriquece la literatura y la literatura enriquece la oralidad, Heriberto Yépez en su capítulo “Los poemínimos: Fragmentación, Apropiación y Pop” contenido en la antología *Efraín Huerta. El Alba en llamas* (2002) lo explica de este modo:

[...] Huerta deshace dichos (orales) tantos clichés literarios. Utiliza la literatura para contrarrestar los refranes populares y utiliza la oralidad popular para contrarrestar la literatura. [...] los poemínimos - esos poemitas `chistosos´ y aparentemente inofensivos - son una de las textualidades que más consecuencias inquietantes nos deparan. Después de Efraín Huerta y sus poemínimos el lenguaje poético no puede volver a ser ingenuamente lírico ni ser usado para “revelar” las emociones o ideas auténticas del sujeto poético. Todo lo que ha sido dicho por la sabiduría popular, todas las ideas memorables de los grandes autores, puede ser, dicho de otro modo, puede ser convertido en su reverso cómico. (Yépez, 2002: 132)

Habrá que considerar enfrentar la estampida de poemínimos y dejarse arrollar por esa masa de genialidad sintética, donde las moralejas populares pueden recrearse y ofrecer con ellos nuevos horizontes estéticos e interpretativos, donde la sabiduría colectiva pueda analizarse a la luz del sarcasmo, de la ironía, con toques de erotismo, dobles sentidos y sobretodo divertimento, para de este modo, observar en el conjunto de poemínimos, todo un aparato crítico.

A manera de cierre

Lo que ocurre médicamente en el año de 1973 en la vida de Huerta es trascendente para tomar la decisión de publicar con libertad y seguridad sus trabajos prohibidos y sus nuevas búsquedas, entre ellas están los poemínimos, que bien reflejan ese carácter irónico que adquiere el bardo en la década de los años setenta y toman un impulso nuevo en el año en mención, concretamente después de perder la voz y salvar la vida enfrentándose al cáncer. José Emilio Pacheco, haciendo referencia a los éxitos de esa década en Huerta dirá sobre ello:

Los años de éxito, y la producción ininterrumpida [...] fueron también los años terribles de la enfermedad. Huerta sobrevivió a ocho operaciones consecutivas y se rehizo de los estragos del cáncer. Tras esa prueba heroica, inconscientemente nos habituamos a pensar que era inmortal e invulnerable y sería él quien nos llevara a nuestra propia tumba. (1982: 15)

Sus intenciones están dadas en confiar en su poesía como un medio de criticar los hechos y situaciones del país, pero más importante aún en revitalizar el amor que es la verdadera razón de ser de la poética huertana. De los cuatro libros que Efraín Huerta edita en los años setenta podemos decir lo siguiente:

- a. Los *Poemas prohibidos y de amor* de 1973, son la oportunidad de publicar libremente aquellos poemas censurados décadas atrás por la parte oficialista y su propósito sigue siendo el mismo que aquellos momentos que le dieron origen, la crítica frontal a las instituciones políticas y religiosas o a los personajes que los representan. Por otro lado, este libro ofrece once poemínimos

que serán una propuesta fresca en la literatura nacional y muestra sintética de su carácter lúdico, desinhibido e irónico que decidió adoptar para esta etapa de vida.

- b. *Los eróticos y otros poemas* de 1974, en este libro el bardo decide incluir 51 poemínimos; con su elección, lleva implícito el hecho de confiar más en este tipo de poemas, eliminando la melancolía de las décadas pasadas y, centrarse en su carácter lúdico e irónico para ofrecer su visión aguda y desgarrada del país; de la misma forma, su tratamiento del tema amoroso es creativo, desfachatado y sexual. En general Huerta es capaz de desprenderse de su ego mofándose de sí mismo y, de igual manera se divierte replanteando dichos y refranes.
- c. *Círculo interior* de 1977, edición que muestra al Huerta amoroso que siempre ha sido, expone ese amor a la ciudad donde plantea la unión entre ambos elementos, de tal manera que esta nueva vitalidad en la capital del país, cuyo nombre le da título al libro, bien puede representar, por un lado, una manifestación del amor como breve y circular. Y, por otro lado, este sentimiento aparece en cualquier parte de la urbe, siempre presente en ella.
- d. *50 poemínimos* de 1978, representa la total confianza en el formato poético pequeño, donde explora todos los temas que le han acompañado en su trayectoria, destaca su crítica política, su condición de hombre sexagenario, su relación con la bebida, con la ciudad, con la sexualidad. Otra vez se observa al Huerta festivo, gracioso y ocurrente en hacer poemínimos, eso que parece fácil de su pluma, pero son toda una muestra de genialidad e innovación, al mismo tiempo que ofrecen una poesía intelectualmente alegre.

De sus producciones de los años setenta se puede concluir que: “Recurrir al formato corto implicó que el poeta sintetizara su pensamiento, con lo que destacó su agilidad mental y una mayor agudeza para tratar los temas a partir de ideas capaces de despertar, con muy pocas palabras, la reflexión y el análisis, mientras su discurso sorprende con giros divertidos y cierres inesperados”. (Leyva, 2015: 140) Y también afirmar que todas ellas, son claro ejemplo de la actitud que el poeta guanajuatense adoptó en esa década, como consecuencia de sus experiencias en materia de salud.

De lo anterior, no sólo deja evidencia en la respuesta a la entrevista con Elvira García en el año de 1977 ya referida en este documento, donde afirma aprovechar al máximo esta nueva oportunidad que la vida le ofrece de seguir en pie, sino también sus propios versos exponen ese cambio en el poeta, ya no hay lugar para la melancolía, los poemínimos son el rostro más alegre en la poética huertana.

Los poemínimos forman parte del acervo poético del escritor guanajuatense, son un aporte a la poesía mexicana contemporánea y el legado de un poeta que, a través de los años, renovó su escritura y estructura versal, experimentó de tal modo que fue capaz de romper su propia tradición, la del verso largo que cultivara desde sus inicios como escritor en la década de los treinta y continuara así durante varias décadas hasta el final de su trayectoria en los años setenta.

Los poemínimos son un material poético al que vale la pena acercarse por varias razones aquí expuestas. Siguen siendo producto de análisis, pero lo más importante es disfrutarlos como manifestaciones artísticas de su época y piezas fundamentales de la poesía mexicana, aún vigentes y extraordinarios que dan fe de un ánimo renovado en la creación huertana. Acercarse sin tapujos,

con entusiasmo lírico o al que no pueden aspirar a los que Huerta llama como “Un territorio cercado, al que no deben penetrar los totalmente indocumentados, los huecos, los desapasionados, los censores, los líricamente desmadrados.” (Huerta, 2008: 11)

La pérdida de la voz en Efraín Huerta, fue el desenlace más decoroso posible en la lucha contra el cáncer; al mismo tiempo el comienzo de una nueva faceta en su poesía, más productiva, renovada, con el carácter irónico y divertido del escritor sexagenario que disfruta la escritura y que, en esta etapa, observa una nueva oportunidad de ejercer el oficio poético casi como un festejo por la vida. La nueva fisonomía versal de Huerta nos permite comprender su visión de las cosas y de sí mismo en un ejercicio por demás divertido, capaz de comprometerse con su tiempo y abordar temáticas críticas bajo la modalidad del poemínimo, también deja ver al ser humano que siempre fue: intelectual, modesto y amoroso.

Bibliografía

Bravo, Raúl et. al., (2002) *Efraín Huerta. El alba en llamas*, Presentación y edición de Raquel Huerta Nava, México, Conaculta, Gobierno del Estado de Guanajuato, Instituto Estatal de la Cultura, 200 pp.

García, Elvira, (1977) “Efraín Huerta: 63 años de vivir con furia”, *Proceso*, 30 de abril de 1977. Recuperado de [www.proceso.com.mx/?page_id=132433]

Huerta, Efraín, (1983), “Aquellas conferencias, aquellas charlas”, *Textos de Humanidades* 35, México, Difusión Cultural, Unidad Editorial, UNAM.

———, (1974), *Los eróticos y otros poemas*, México, Joaquín Mortiz (Las dos orillas).

- , (1996), *Poemas prohibidos y de amor*, México, Siglo XXI Editores, 130 pp.
- , (2009), *Poemínimos*, México, Verdehalago, 160 pp.
- , (1999), *Poemínimos*, México, Verdehalago / Universidad Autónoma de Puebla, 156 pp.
- , (1995), *Efraín Huerta. Poesía completa*, compilador Martí Soler, México, FCE, 622 pp.

Construcción de una genealogía: el erotismo lésbico en la novela *Amora* de Rosamaría Roffiel

Construction of a genealogy: lesbian eroticism in the novel *Amora* by Rosamaría Roffiel

Karime Aylén Anguiano Treviño
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México

karime.aylen@gmail.com

La autora Rosamaría Roffiel nació el 30 de agosto de 1945 en Veracruz. Es una periodista autodidacta, que trabajó más de 15 años en revistas como *Proceso* y *Fem*. Ha publicado una antología de poesía titulada *Corramos libres ahora*, y un libro testimonial ¡Ay Nicaragua, Nicaragüita! Sin embargo, *Amora* es su primera novela. Y ha sido considerada también como la primera novela lésbica en México.

A pesar de que la literatura lésbica puede parecer un concepto obvio, en realidad ha tenido inconvenientes para ser establecida, debido a la escasez de obras que conforman este canon literario. Es por eso que diversas autoras han tratado de definirlo, entre ellas Elena M. Martínez, quien escribió un *Breve panorama de la literatura lesbiana latinoamericana en el siglo XX* (1997), obra que constituye la base de la presente investigación. La autora define el término de literatura

lesbiana como “aquella que va más allá de la mera representación de temas y motivos, sino que busca verdaderamente privilegiar una perspectiva lésbica”. Y sus preocupaciones centrales giran en torno a lo erótico, lo autobiográfico y lo socio-político; es decir, no basta solamente con que haya una relación de dos mujeres en una obra literaria para que sea reconocida como lésbica.

La definición de este concepto reduce el canon lésbico, el cual tiene sus primeros esbozos en autoras posteriores a Roffiel, las cuales estaban interesadas en esta temática, sin embargo, se veían limitadas al explorar cuestiones lésbicas en sus obras, por lo que se veían en la necesidad de recurrir a juegos de ocultamiento, utilizando diferentes códigos para que sus textos pasaran inadvertidos como lésbicos en una sociedad homófoba, o incluso teniendo que publicar bajo seudónimos. Es por eso que, en muchas ocasiones, para hablar de la literatura lesbiana hay que descifrar significados que han sido enmascarados por medio de un lenguaje perifrástico y eufemístico, generalmente en la poesía.

El canon literario lésbico latinoamericano recibe aportaciones desde el siglo XVII con Sor Juana Inés de la Cruz, quien es famosa por su poesía lírica y filosófica, y no ocultó su oposición a las estructuras patriarcales de su época, además, escribió poemas amorosos que han sido recientemente interpretados como dedicados a mujeres de la nobleza los cuales sugieren un discurso lesbiano. El ejemplo más claro de esto es su poema *Divina Lysi* mía, el cual ha sido interpretado por críticos como Sergio Téllez-Pon (citado en Bono, Ferran, 2017) como escrito especialmente para la condesa de Paredes, María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, quien a su vez le dedicó poemas a la monja.

Otra de las figuras destacadas es Gabriela Mistral, quien ganó el premio Nobel, y escribió poemas que reflejan la conciencia de una mujer que se identificaba en niveles amorosos con otras mujeres, tocando temas como la desolación, el amor y la frustración.

Sin embargo, en *Amora* no hay nada oculto, por el contrario, la protagonista Guadalupe en todo momento se muestra orgullosa de quién es y de su capacidad de amar a otras mujeres (en todas sus formas). Habla de su relación con Claudia, así como de sus relaciones pasadas, con completa libertad. Incluso se muestra el proceso en el que le enseña a Claudia, sin presiones, la facilidad y beneficios que le trae una relación amorosa con otra mujer.

De igual manera, hay un capítulo en el que su sobrina y su amiga le cuestionan cómo son las lesbianas (sin saber que Guadalupe lo es), y ella les explica de una manera simple que son mujeres como cualquier otras, solamente que aman a otras mujeres en lugar de hombres, por lo que las niñas comprenden sin problema.

Amora se considera la primera novela lésbica, ya que antes de su publicación las lesbianas existían en un segundo plano literario y plagadas de estereotipos, víctimas de la moral erotófoba y homófoba, además de misógina. Su aparición estuvo en primer lugar a cargo de escritores varones, como en la novela *Santa* de Federico Gamboa, donde se narra que *La Geditana* tiene una obsesión erótica hacia su amiga y compañera de trabajo, ambas prostitutas, la cual es narrada como morbosa y maliciosa, y se ve como un amor indecente.

Por otra parte, *Amora* no sólo habla del amor sexual entre mujeres, sino también de la amistad solidaria entre ellas (que es un acto de rebeldía en una sociedad machista), sus *personajas* no son mitificadas, al contrario, las muestra lo más humanas, retratando su

vida en la ciudad; los ambientes que narra son veladas románticas, atardeceres lluviosos, noches de viernes solitarias, citas de amigas.

Esta novela se destaca entre otras por su contenido erótico y sociopolítico en la literatura lésbica. *Amora* articula un discurso erótico que se centra en la celebración del amor entre mujeres, pero también en el dolor del amor no correspondido. Entre sus páginas, textualiza una escritura erótica que acentúa la pasión y el deseo por el cuerpo femenino, subrayando la reciprocidad del deseo de las amantes lesbianas, además de articular el placer del texto.

El epígrafe advierte que el texto a continuación es de carácter autobiográfico, y está dedicado “para todas las mujeres que se atreven a amar a las mujeres”. Por lo tanto, Roffiel entrelaza una historia de amor, lo autobiográfico y el compromiso social y político a la causa de las mujeres como una reflexión de la discriminación que sufren en México.

La novela está narrada en primera persona por la protagonista, llamada Guadalupe y se desarrolla mayormente a través de diálogos, los cuales son naturales y divertidos, con un lenguaje coloquial, lo que la hace una lectura ligera y amena.

Asimismo, está separada en capítulos muy breves, de aproximadamente 3 cuartillas, con nombres creativos como “De puntitas para no despertar a los fantasmas”, “La vida es una ensalada agridulce” y “De plano, amiga, ¡no más bugas, por favor!”. Este último título, muestra un ejemplo de la jerga lésbica que se emplea en la obra, y que ocasiona que las lectoras puedan sentirse familiarizadas, evidenciando la cotidianidad del texto.

La principal jerga lesbofeminista que se emplea es “buga”, y la misma autora coloca una nota al pie de página explicando el concepto, con el mismo estilo simple con el que se narra la novela.

Asimismo, otras de las palabras que conforman el campo semántico del texto son: “closetera”, definido por la autora como: “quienes -por circunstancias diversas- guardan su homosexualidad en el closet”. Y “bicicletear”, expresado en la novela como “de *bicicleta*, como se conoce a los bisexuales: aquellos seres que no tienen problemas de estacionamiento. La *bicicleteada* se puede practicar cíclica, alternada o simultáneamente.”

El uso de la jerga colabora a crear una atmósfera de cotidianidad en el texto, así como los diálogos, lo que es preciso para una novela narrada en primera persona. El único capítulo que se sale de estas características, es el titulado “*Seguramente así aman las diosas*”, donde se lleva a cabo el encuentro sexual entre Guadalupe y su novia, Claudia.

El interés de este artículo se centra particularmente en este fragmento, puesto que, si el amor entre mujeres es invisibilizado, su sexualidad ha sido incluso aún más negada, satanizada o vista únicamente con morbo por parte de los hombres. Por lo tanto, el hecho de que un acto sexual entre dos mujeres sea plasmado y publicado en una obra literaria por una mujer lesbiana, sin tabúes y estereotipos, es revolucionario y un parteaguas para más textos de esta índole, así como para un verdadero reconocimiento completo de las mujeres lesbianas, incluyendo su vida sexual.

Este capítulo se diferencia del resto por ser un poema, a pesar de ser en prosa. La autora utiliza abundantes recursos literarios, principalmente metáforas y analogías como: “Te ofreces como flor, como ola gigante”, “Nido de alondra tu nido”, “El coral entre tus muslos”, “La penumbra es un chal que nos cubre los hombros”, “La tarde se tiñe de savia, de pájaros-flores, de olor a sándalo”.

Y, como el título lo indica, describe a la mujer como una diosa, con la capacidad de amar. Una amada describe la escena, mencionando que no se atreve a tocarla, que tiene fuego adentro y el tiempo no existe. La narración se centra especialmente en las sensaciones y emociones, más que en hacer una descripción explícita; algunas sensaciones que se mencionan son: júbilo, embriaguez, ansias, deseo, excitación y amor.

Precisamente este aspecto de la narración implícita es lo que diferencia y hace que este fragmento sea meramente erótico, a diferencia de otras obras escritas por hombres en donde muestran la sexualidad entre mujeres de una manera morbosa, haciendo descripciones explícitas que podrían ser calificadas como pornográficas. María García Puente (2018) señala que “en el marco de logos falocéntrico, el significado de lo erótico se ha visto totalmente desvirtuado deviniendo en una sensación confusa, trivial e incluso psicótica que se confunde con su opuesto, lo pornográfico.”

Baudrillard (1989) señala que la diferencia entre estos dos tipos de actos es precisamente lo explícito y lo implícito. Es decir, en escenas categorizadas como pornográficas, se expone el cuerpo en su totalidad, al servicio de una representación fetichista que pone en juego el deseo de “verlo todo”, así como un juego de poder, donde en la mayoría de los casos las mujeres están en una situación de sumisión frente a los hombres dominantes.

Por otra parte, un acto erótico procede de una afección recíproca; el deseo de los cuerpos es sólo la parte física visible de la experiencia de éxtasis superior al placer del orgasmo. De manera que, en una obra literaria es descrito de forma implícita, haciendo uso de recursos literarios. Además, podemos ver una característica particular del lesbianismo en lo erótico, ya que subraya en todo

momento la reciprocidad del deseo entre ambas mujeres. Desde el momento en que el capítulo está nombrado como “Seguramente así es como aman las diosas”, podemos interpretar que señala a ambas personajes como diosas, sin hacer más ni menos a una, y, por lo tanto, sin entrar en juegos de poder como es habitual en lo heterosexual.

A partir de las características que hemos identificado en *Amora*, podemos concluir que esta obra causó revuelo principalmente debido a la necesidad que tenían las mujeres feministas y/o lesbianas de identificarse con *personajes* configuradas sin idealizaciones, sino verosímiles; así como isotopías que las representaran fielmente y en las cuales pudieran verse reflejadas, ya que, al pertenecer a estrechos círculos de población, su literatura ha sido dejada en los márgenes.

Es por eso que, el hecho de que Roffiel haya sido la primera mujer en publicar, no sólo una historia que represente una relación entre dos mujeres, sino que además la celebra, e incluye una escena erótica, así como la amistad revolucionaria y de sororidad entre mujeres feministas y los labores que toman dentro del movimiento: causó controversia tanto positiva como negativa, estableció características que conforman el canon de literatura lésbica, hizo resignificaciones y reivindicó a las lesbianas, tanto en lo personal como en lo sexual, ya que naturaliza, mediante sus personajes, el deseo femenino (lésbico), despojándolo del estigma cultural que enseña a las mujeres a desconfiar y reprimir su potencial erótico.

Amora significa para las lesbofeministas el inicio de la construcción de su genealogía; después de haber sido invisibilizadas y transgredidas bajo una mirada heterocentrada. Roffiel realiza a través de su novela, una reivindicación de la mujer, tanto de escritoras, como textos y como lectoras. Al atreverse a nombrar a

las lesbianas, rompe con la norma y aporta nuevos significados en torno a una minoría doblemente exiliada, primero como mujeres y luego como homosexuales.

Bibliografía

Baudrillard, J. (1989). *De la seducción*. Cátedra.

Bono, F. (30 de marzo del 2017). *El amor sin tabúes entre sor Juana Inés de la Cruz y la virreina de México*. Cultura. El País. Consultado en: https://elpais.com/cultura/2017/03/29/actualidad/1490761165_233141.html

Gamboa, F. (1903). *Santa*. Araluce.

García Puente, M. (2018). *Destejiendo el canon literario del cuento de hadas: metanarración y lesboerotismo en cuentos y fábulas de Lola Van Guardia de Isabel Franc*. Revista Internacional de Culturas y Literaturas.

Martínez, E. (1997). *Breve panorama de literatura lesbiana latinoamericana en el siglo XX*. Servicios bibliotecarios para gays y lesbianas. Educación y biblioteca, núm. 81.

Roffiel, R. (1989). *Amora*. Editorial Planeta.

La transculturación de la novela en *José Trigo* de Fernando del Paso

The transculturation of the novel in *José Trigo* by Fernando del Paso

Carlos Rutilo Aguilar
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
carlos.ruti.neos@gmail.com

Durante las décadas de principios de los años sesenta y finales de los setenta fue evidente el dominio que tuvo el Boom Latinoamericano dentro de un mercado más internacional, llegando así a un público lector más amplio, y compitiendo con las otras obras que seguían inscribiéndose dentro de la tradición literaria europea y norteamericana. Los principales miembros o nombres que suelen ser frecuentados constantemente en este movimiento de carácter estético fueron los de Julio Cortázar (1914-1984), Carlos Fuentes (1928-2012), José Donoso (1924-1996), Gabriel García Márquez (1927-2014), Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), José Lezama Lima (1910-1976), Mario Vargas Llosa (1936), entre otros.

Por esta misma razón es que los autores latinoamericanos, anteriormente mencionados, comparten una misma poética en

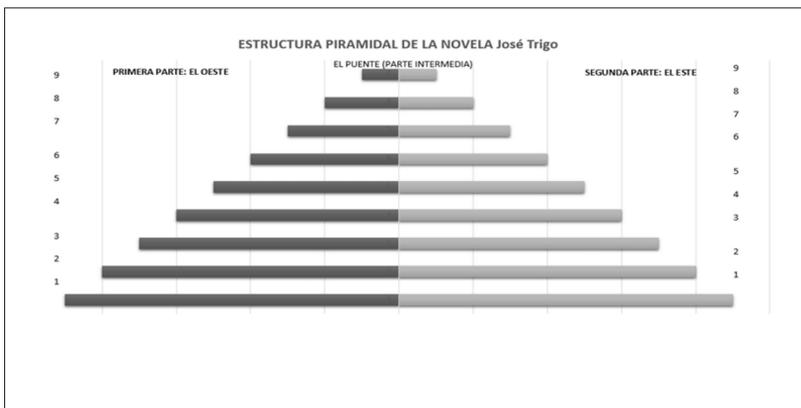
dicho movimiento debido que las obras de cada autor respondió a un contexto en particular y se apropiaron de otros recursos literarios, que generalmente provenían de las vanguardias norteamericanas de la primera mitad del siglo XX, así como de las propuestas expuestas en *El ruido y la furia* (1929) de William Faulkner (1897-1962), *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos (1896-1970) y el *Ulises* (1922) de James Joyce (1882-1940), aparte de aquellas que provenían por parte de las corrientes literarias europeas.

Como antecedente al Boom Latinoamericano se encuentran los escritores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX como Jorge Luis Borges (1899-1986), José María Arguedas (1911-1969), Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Alejo Carpentier (1904-1980), Juan Carlos Onetti (1909-1994), María Luisa Bombal (1910-1980) y Juan Rulfo (1917-1986) con publicaciones de la talla de *La amortajada* (1938), *Ficciones* (1944), *El señor presidente* (1946), *El Aleph* (1949), *Hombres de maíz* (1949), *El reino de este mundo* (1949), *La vida breve* (1950) y *Pedro Páramo* (1955) que serían las bases para clasificar y distinguir entre las narraciones cosmopolitas y transculturados (Rama, 2008); que cimentarían las bases para la generación de escritores de la segunda mitad del siglo XX.

Después de siete años de construir una de las obras fundamentales de la narrativa mexicana, *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso (1935-2018) aparece, junto con la antología poética *Poesía en movimiento* (con las selecciones de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis siendo el primero en realizar el prólogo de la antología), impreso en la recién fundada editorial Siglo XXI Editores en 1966, en pleno auge del Boom Latinoamericano y de la Revolución Cubana que había ocurrido unos siete años atrás, y ocho años desde que, según Gonzalo Celorio en el prólogo a

nueva edición de *José Trigo* en Siglo XXI Editores titulada “Contra el silencio” (2006: 10-11). Carlos Fuentes publicara la primera gran novela de la Ciudad de México: *La región más transparente* (1958), y que fue de las primeras obras en tensionar tanto la cultura contemporánea en la que se ve rodeada la capital mexicana junto con la cultura prehispánica, aquellas que aparentaban haber desaparecido en la “modernidad” de sus habitantes.

La novela *José Trigo* está compuesta por tres partes: en la primera y en la tercera, sus capítulos se ordenan cronológica y temáticamente hacia adelante y hacia atrás del 1 al 9 y del 9 al 1, y una segunda parte intermedia que lleva por título de EL PUENTE. De esta manera la novela parece imitar lo que sería una estructura piramidal que va subiendo en cada capítulo, llega en una parte intermedia (que sería la punta) y después baja hacia el principio del ciclo narrativo.



La trama de la novela retoma la historia de la huelga ferrocarrilera de 1958-1959 en Nonoalco-Tlatelolco, lugar donde se desarrolla la acción de la novela, y la retoma desde una postura

¹ Estructura Piramidal de la novela *José Trigo*.

crítica de los acontecimientos de la Guerra Cristera y tensionarlos con los mitos de la cultura prehispánica e indígena, recuperando de esta manera cuentos populares, nahuatlismos y mexicanismos, sin contar los corridos que aparecen con frecuencia.

También cabe destacar que no existe un personaje principal en específico dentro de la novela, aunque lleve por título *José Trigo*, este casi no aparece y, si lo hace, es a través de la mirada o de la voz del otro, dejando que el lenguaje cobre el papel protagónico en la novela.

A diferencia de los demás miembros de la generación del Medio Sligo Mexicano, Del Paso, no era un miembro apegado al grupo ni colaboraba en los mismos suplementos culturales que llegó a realizar, por ejemplo, Fernando Benítez con otros escritores jóvenes de la generación como Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco o Carlos Monsiváis, entre otros; pero sí frecuentaba el Centro Mexicano de Escritores donde entabló amistad con otros pilares de la narrativa mexicana: Juan José Arreola y Juan Rulfo, siendo estos últimos los principales exponentes de la literatura, cosmopolita el primero y transcultural el segundo, los que más influyen en la obra del entonces joven escritor mexicano.

En ese mismo año también se publica en Cuba la novela del barroquismo latinoamericano: *Paradiso* (1966) del escritor cubano José Lezama Lima, y un año después vuelve a aparecer en España *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo la recepción de *José Trigo* en la crítica nacional no fue tan bien recibida, pues, algunos estaban a favor o en contra de ella por su compleja estructura y dominio del lenguaje.

En su reseña “Un nuevo mexicano”, Artur Lundkvist (1906-1991), nos propone acercarnos a la obra del escritor mexicano desde la parte técnica de la narración para así descubrir y apreciar mejor

la simetría con que la novela está contada y busca seguir contando desde esa perspectiva (Lundkvist, 2015: 11).

En el presente artículo se busca analizar la primera novela de Fernando del Paso como parte de la transculturación de la novela latinoamericana que propone Ángel Rama (1926-1983) en el libro *La Novela en América Latina/Panoramas 1920-1980*. Por lo tanto, solo serán revisados algunos capítulos de la obra del escritor mexicano, en especial aquellos en las que hagan o responden de mejor manera al tema de la transculturación en la narrativa latinoamericana.

Esto quiere decir que el artículo solo se centrará también en algunas escenas de capítulos “clave” y en algunos otros personajes como Luciano y Manuel Ángel, o Eduviges y Buenaventura, entre otros tantos que pueden brindarnos pasajes memorables de la trama y donde sea evidente esta idea de la transculturación en la novela de Fernando del Paso.

¿Qué elementos de la transculturación pueden ser aplicables a personajes como Luciano y Manuel Ángel? Ambos personajes son importantes para la historia de la novela, tomando en cuenta que José Trigo parece estar involucrado con ambos de manera indirecta.

También se buscará realizar sobre lo que quiere decir transculturación de la narrativa latinoamericana dentro de la novela de Fernando del Paso, que a la vez puede coincidir que paralelo a la obra del escritor mexicano otras obras también buscan realizar lo mismo, pero desde su propia postura y contexto social y cultural.

La primera vez que aparece el neologismo de la transculturación es en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz (1881-1969) sustituyendo de esta manera al vocablo de la aculturación (Ortiz, 2018: 118). De acuerdo con Liliana Weibergn (2009) el término de transculturación entra

en sustitución del vocablo de aculturación como una interacción creativa donde el cruce o choque de distintas entidades terminan por dar como resultado:

procesos dinámicos de selección, interacción, transformación y creación entre ambas, hasta llegar incluso a la generación de una nueva entidad que comprende creativamente elementos de las dos instancias previas al contacto. De este modo, la constante interacción entre los distintos componentes da como resultado el surgimiento de una nueva entidad cultural (Weinberg, 2009: 277).

Pero también debemos de considerar que la transculturación también ha tenido sus debidas modificaciones o evoluciones con el paso del tiempo, aunque fueron las ideas de Fernando Ortiz las que se encargaron de cimentar el camino sobre la transculturación y lo que permitió ampliarnos un poco más el vasto panorama de la gama de significados que esto traía para la propia América Latina:

Por *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero transculturación es vocablo más apropiado. Hemos escogido el vocablo transculturación para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocerlas es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida (188).

Después vendrán conceptos que terminarán por enriquecer los estudios de transculturación en América Latina, encuentra también otros conceptos como la “deculteración” o “exculteración”, la “aculteración” y la “inculteración”, las que terminan por quedar sintetizadas en el término de transculturación. Pero esto sería parte de

las bases que retomaran otros autores importantes como los peruanos José Carlos Mariátegui (1894-1930) y Antonio Cornejo Polar (1936-1997) desde posturas más panorámicas con la publicación de libros y artículos como “El indigenismo y las literaturas heterogéneas” (1978) y *Escribir en el aire/Ensayos sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas* (2019), entre otras obras que ahondan aún más en el concepto de la transculturación por medio de la heterogeneidad de las culturas o de la hibridez de ellas mismas, y que comienzan a ser notorio a partir de las literaturas indigenistas.

Dicho artículo fue leído por primera vez en la mesa dedicada a “Algunos enfoques de la crítica literaria en Latinoamérica” que fue organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos” a principios de 1977, justo por las fechas en las que se solía entregar el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos cada cinco años a la mejor novela publicada en nuestra lengua, y cuyos primeros ganadores fueron *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa en 1967, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez en 1972, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes en 1977, y *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso en 1982, entre otros tantos.

Justo por estos años es cuando Liliana Weinberg afirma que comienza a crecer el interés por los estudios sobre la transculturación latinoamericana entre la crítica hecha desde la propia América Latina en autores como Ángel Rama y Gonzalo Aguirre Beltrán (págs. 277-278) y que retoman las ideas que se mencionó párrafos arriba en relación con Mariátegui y Antonio Cornejo Polar sobre las hibridaciones, heterogeneidad y mestizaje, entre otros más.

Sin embargo, la transculturación no se limita solo en las ideas y conceptos de este tiempo, pues más tarde hasta nuestras fechas académicas y académicos como Mary Louise Pratt, Mabel

Moraña, George Yúdice, entre otros, siguen enriqueciendo el concepto de la transculturación latinoamericana, y no la terminan por limitar en el mero mestizaje, sino que también es visto como propuesta de “descolonización del conocimiento” (281), pero que siguen manteniendo firme esa misma clase de heterogeneidad en el cruce de distintas culturas.

Debemos entender por discurso heterogéneo lo propuesto por Cornejo Polar, pero también sintetizado en el *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, como “la condición fragmentada y fracturada de las naciones latinoamericanas, condición que la literatura está destinada a reproducir, no a solucionar.” (Tarica, 2009: 130, esto quiere decir que más de un discurso o cultura pueden coexistir en un solo espacio reflejado en nuestra sociedad o en la literatura misma, un conflicto de cruces entre ambas visiones. Aquí nuevamente vuelve a aparecer Ángel Rama y Cornejo Polar como los referentes al tema; pero también son mencionados autores como Noel Jitrik (1928) y Antonio Candido (1918-2017) que aportaron sus distintas visiones acerca del tema hasta Néstor García Canclini (1939), cuyo trabajo fundamental es *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990) y que se refiere a la hibridez como múltiples continuidades históricas, cada una de ellas regidas o direccionadas desde su propio contexto y coexisten cada uno a su manera particular de concebir el tiempo y espacio (15).

La transculturación de la novela en la narrativa latinoamericana

Antes de abordar el tema sobre cada una de las obras que ofrece, se piensa que es necesario repasar la obra de José Ortega y Gasset

(1883-1955) que dejó manifestado en su libro *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (2007) donde afirmó lo siguiente sobre la novela a principios de la primera mitad del siglo XX:

La materia no salva nunca a una obra de arte, y el oro de que está hecha no consagra a la estatua. La obra de arte, vive más de su *forma* que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana su estructura, a su organismo. Esto es lo propiamente artístico de la obra, y a ello debe atender la crítica artística y literaria. Todo el que posee delicada sensibilidad estética, presentirá un signo de filisteísmo en que, ante un cuadro o una producción poética, señale alguien como lo decisivo el asunto. Claro es que sin éste no existe obra de arte, como no hay vida sin procesos químicos. Pero lo mismo que la vida no se reduce a éstos, sino que empieza a ser vida cuando a ley química agrega a su original complicación de nuevo orden, así la obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto (48).

Retomando las palabras de Ortega y Gasset antes debimos haber planteado las siguientes preguntas ¿Qué pasaba con la literatura latinoamericana, en especial con el género novelístico, durante los principios del siglo XX? ¿Qué tanto de lo que se producía en Europa y Norteamérica llegaba a los países de habla española en Latinoamérica? ¿Cómo se manifestaba la recepción literaria entre los escritores latinoamericanos?

Mientras que Europa y Estados Unidos renovaban las formas de contar historias por medio de la novela con autores de la altura de Henry James (1843-1916), James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922) y William Faulkner (1897-1962), entre otros; en Latinoamérica narradores como María Luisa Bombal (1910-1980), Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Jorge Luis Borges (1899-1986), entre otros, estaban atentos a las vanguardias europeas

traídas a partir de los primeros años de 1930 y durante esa primera mitad del siglo comienzan por incorporar y experimentar con otros subgéneros y aplicarlos al cuento y a la novela en particular.

Es aquí cuando volvemos a retomar la cita de Ortega y Gasset porque la literatura latinoamericana hasta este punto tiene más de dos propuestas distintas de contar la novela: la que aprovecha los recursos del naturalismo o todo aquello que venga de occidente para plantear un conflicto de corte social y crítico (utilizado por los narradores de la revolución); y las obras (novela, cuento o relato) que aprovechan el efecto fantástico o los recursos de lo maravilloso para replantear un juego literario o un conflicto humano que se manifiesta por medio de ritmos e imágenes aprovechados por el lenguaje para responder a un entorno social y cultural, que en este caso es específicamente la latinoamericana, y en otros casos solo corresponden a la literatura misma pero desde sus posturas como escritores latinoamericanos, como es el caso, a mi parecer, de Borges.

Dicho en otras palabras, Ángel Rama separa en dos categorías o vertientes a la literatura latinoamericana a seguir y estudiar: aquellas en las que la obra parte desde una visión casi extranjera de su contexto tienden a ser llamadas como la novela cosmopolita; y las otras son las que buscan responder al contexto social y cultural del momento partiendo directamente de su entorno (Rama, 2008). Casi es la misma idea que tiene *Seis propuestas para el próximo milenio* (Calvino, 2001) sobre la literatura que dialoga consigo misma y que coincide con la visión del autor cosmopolita de Rama, al ver cómo la literatura desde su visión y postura en particular reconstruye un mundo con el cual se busca cuestionar y dialogar:

Los narradores que en sus obras elaboran procesos de transculturación responden a las circunstancias y especificidades de las culturas dentro de las cuales se han formado, a las proposiciones e imposiciones que sobre ellas ejercen la cultura modernizada y por lo tanto al tipo de conflicto que genera entre ambas (Rama, 2008: 243).

Es aquí cuando es necesario volver a repensar en la literatura latinoamericana ahora vista desde la perspectiva del crítico uruguayo, Ángel Rama, que puede componerse en otras dos “corrientes literarias” que se manifiestan entre los autores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX y los de la segunda mitad de ese mismo siglo en las obras de grandes exponentes como Borges y Asturias, García Márquez y Fuentes, en los cuales vemos manifestados al narrador cosmopolita y al narrador aculturado/transcultural.

La obra de Carlos Fuentes como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), por tomar un solo ejemplo, es una gran novela que cuestiona y critica al contexto social y cultural en el que se encuentran sus personajes; pero que a la vez ese entorno cuestionado tienden a tener paralelismos con su visión social, política y cultural sobre lo que implica ser mexicano y latinoamericano en un contexto más contemporáneos sobre la visión de lo que creemos nosotros son nuestras tradiciones tensionadas en múltiples tiempos y espacios, “[...] estaba allí todo: lo que yo había soñado, lo que creía muerto. Estaba vivo lo que yo creía muerto.” (Fuentes, 1982), y este tipo de visiones y temas quedaron reflejados desde sus dos primeras obras *Los días enmascarados* (1954) y *La región más transparente* (1958), en las que Fuentes consigue hacer coexistir o tensionar tanto la cultura prehispánica frente a la cultura contemporánea acerca del progreso y recepción de culturas y costumbres extranjeras en la Ciudad de

México; pero siempre basándose en un modelo literario como el que propuso John Dos Passos con *Manhattan Transfer*, donde el protagonista de dicha novela era la ciudad misma, aquellos habitantes marginados o relegados que la componían.

Se coincide con Ángel Rama al haber dicho que *La muerte de Artemio Cruz* (1962) es la novela mejor lograda en el conjunto de su obra en esa época (179), pues aunque *La región más transparente* sea su obra más reconocida en nuestras fechas, no deja de pecar que dentro del contenido están muy presentes las ideas propuestas de *El laberinto de la soledad* (1949) de Octavio Paz (1914-1998) sobre la identidad y figura del mexicano; caso contrario sucede con *La muerte de Artemio Cruz*, que aunque sí retoma algunas ideas de dicho ensayo, la novela se arriesga a construirlo todo desde un panorama diferente sobre lo que es ser mexicano y latinoamericano en pleno siglo XX, pasando por las revoluciones mexicana y cubana, la Guerra Civil Española, y siendo este personaje un hijo forzado por la violación de un cacique español hacía una sirvienta mulata en una hacienda mexicana el cual quedará en ruinas por la huida de los ocupantes franceses y el retorno de Juárez al poder, y los desencantos y ascensos al poder de Artemio Cruz al darle la espalda los ideales principales que “motivaron” a continuar con la revolución. Más que la historia de un ex-revolucionario corrupto, es la imagen de una conciencia colectiva, una novela de crítica social que no abandona para nada la forma estética de la que está compuesta, desde distintas visiones y perspectivas, desde distintos tiempos y espacios: Yo, Tú, Él; presente, pasado y futuro.

El mismo fenómeno ocurre en *José Trigo*, pues la marginalidad en que viven los personajes también permite que en un solo lugar se concentren distintas culturas en distintos tiempos y espacios, y

las distintas maneras de reconstruir el lenguaje de una sola nación, que son a la vez una misma y muchas distintas, se encuentran logrados desde las perspectivas de contar con todos los personajes marginalizados, desde el discurso mismo de las instituciones (Foucault, 2014), desde el inicio y final de la novela.

La transculturación de la novela en *José Trigo de*

Fernando del Paso

Como se había comentado anteriormente, la novela de Fernando del Paso tiene como protagonista al lenguaje y por medio de ella se van conociendo historias, corridos y relatos de cada habitante del campamento ferrocarrilero que a la vez coexisten, o se friccionan, con las culturas prehispánicas e indigenistas, tal y como lo mencionó también Cornejo Polar sobre las culturas híbridas.

Vi primero que el sinsonte era Nance Buenaventura, y que Nance Buenaventura arrancaba una palabra del árbol de la vida una noche en que subía de la faz de las aguas el amargo olor de las flores de muerto. Los niños dormían y soñaban góndolas de nieve y los trenes corrían por los rieles de madera y tocaban sonajas de niebla y los perros ladraban a la luna porque la luna tenía cara de conejo: con un cráneo de conejo le golpearon el rostro. Y éste era su cielo, el cielo de la luna que el Señor hizo para los tiempos... (253)

De entrada se percibe cómo la novela reconstruye la visión de lo que sería la poesía náhuatl por medio de sus propios recursos de la lengua escrita en español para mantener la tensión entre la historia de un mito prehispánico por medio del ritmo poético del poema en prosa y así aterrizarlo en un contexto mucho más contemporáneo para luego hacer juegos de imágenes poéticas,

pero siempre alegorizando la coexistencia de más de una cultura dentro de la historia, pues ¿Quién se supone que es Nance Buenaventura dentro del contexto de la novela y a la historia a la que se hace referencia? Pues solo es un personaje marginalizado en el campamento ferrocarrilero y que coexiste en aparente armonía junto con los demás personajes que la habitan.

Sobre las novelas regionalistas e indigenistas, Ángel Rama comenta que “son la estructuras literarias las que visiblemente registran una transformación, procurando sin embargo resguardas los mismos valores, aunque en verdad situándose en otra perspectiva cognoscitiva” (229), y el modelo que retoma Fernando del Paso para construir la novela *José Trigo* es evidente que parte desde James Joyce con el *Ulises* y, nuevamente, *Manhattan Transfer* de John Dos Passos; pero la obra que atañe a este artículo tiene sus modelos latinoamericanos y contemporáneos a ella como lo son *Leyendas de Guatemala* (1930) *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez (1904-1980), *El luto humano* (1943) de José Revueltas (1914-1976), *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *La feria* (1963) de Juan José Arreola, *La ciudad y los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa y *El coronel ni tiene quien le escriba* (1962) de Gabriel García Márquez, entre otros tantos, en los que aprovecha los pasajes de desolación y desencanto por el entorno y las instituciones que las oprimen, la violencia y la fealdad humana, las narraciones polifónicas que funcionan partiendo desde un mismo punto, y todo ese folklor literario son los que terminan nutriendo la novela que también aprovecha los recursos del cuento popular y la leyenda para contextualizarlos en un tiempo más contemporáneo:

Hace mucho tiempo que en este pueblo de Xochiacan vivió Eduviges. Un manojo de años, que llegaron uno por uno y se fueron todos juntos. No sé por qué, pero las cosas han cambiado, han ido de mal en peor. Nos cayó el chahuistle. La tierra está como martajada, no se maciza aunque queramos. Los obeliscos están descoloridos... Los patos golondrinos, que llegan por enero, pasan por arriba y uno los ve pasar a ras del cielo, pero no bajan. Las golondrinas sí bajan, y anidan en los alcorzados de las entevigas, como endenantes, pero se van más pronto y se llevan el viento con las alas... (90)

Si lo vemos desde la aculturación en este caso puede notarse a través de “que es la narración donde la realidad y fantasmagoría se confunden e interpenetran, a la intimidad de su sistema cultural que articula una organización social primitiva, mitos, creencias, costumbres desprendidos de la piel de las criaturas...”(212) y es esta desolación que invaden a los personajes dentro de un sistema que los marginalizan también responden a otro tipo de modelo, pero ahora literario, como es el caso de William Faulkner “un escritor que dentro de la cultura de los Estados Unidos representa justamente la resistencia de una cultura sumergida, estancada y dominada –el Sur esclavista, rural, tradicionalista– respecto a los centros norteños civilizadores...” (212), y estas características están también presentes en la novela, en especial por las dualidades de personajes mostrados en Luciano y Manuel Ángel, y en Eduviges y Buenaventura que están involucrados en la huelga ferrocarrilera; pero más que ellos llama la atención de la imagen que se tiene de José Trigo “con una caja blanca cargada al hombro” (pág. 5) y con Eduviges, embarazada, agachándose para recoger los girasoles de la calle (considerado en su momento como una flor corriente y de mal gusto) dispuesto a enterrar al niño que acababa de fallecer, mientras el pueblo y el campamento entero los ve pasar.

También hay que prestar atención a las fechas contadas en distintos capítulos que llevan por títulos “Cronologías” en las que se hace referencia a la colonización y fechas de la cristiada y la huelga ferrocarrilera:

19 de enero de 1960

Un ferrocarrilero inicia la compostura de un corrido. Esta es la primera estrofa: “En la Ciudad de Nonoalco/ presente lo tengo yo/ por el año sesenta/ nuestra libertad murió.”

1531

Diciembre 12. Se fija este día como el de la aparición oficial de la Virgen de Guadalupe cuya imagen, pintada en un ayate, se revela en Tlatelolco ante los ojos asombrados del obispo que fundó la Escuela de la Santa Cruz.

1539

Ocurre en este año el primer bautizo en la historia de Tlatelolco.

22 de enero de 1960

Un asesor técnico de los ferrocarriles, debidamente informado, publica en una gaceta especializada un significativo y efectista estudio donde expone la “mixtificación” de los salarios reconociendo que, los sueldos reales devengados por los ferrocarrileros computados con base al costo estándar de vida en 1939, descendieron un promedio de \$5.32 diarios en 1958. Habla también de las dietas exageradas de que disfrutaban los funcionarios en misiones especiales, y de los numerosos gravámenes que gravitan sobre los ferrocarrileros. No habla, en cambio, de las prerrogativas (128).

Es importante ver cómo la obra intercala los tiempos y expone su postura por medio de la tensión del lenguaje, tiempo

y espacio que existen entre las distintas fechas expuestas, pero a la vez coincide tener como resultado una cultura en el que están aunadas más de una distinta. Esta novela también guarda dualidades entre sus personajes como Luciano y Manuel Ángel que a la vez pueden simbolizar tanto a Quetzalcóatl y a Tezcatlipoca, donde la historia de sus antepasados los obliga a confrontarse para cumplir un destino inevitable para aquellos que creen en la huelga y en sus héroes, y nuevamente reflejan el fracaso de la Revolución Mexicana por medio de una traición, o de la Guerra Cristera en la ausencia de un Dios. Pero más que ellos radican también las instituciones que los marginan y olvidan en un campamento desolado como Nonoalco Tlatelolco, pues “en la transculturación de la novela se va descubriendo el mito” (241), como es el caso también de “Buenaventura, madre de la tierra, madre de los dioses, vestía su propia piel, aviejada y sucia, y sostenía en la mano una escoba” (385).

Los personajes de la novela viven tensionados en el mito, coexistiendo con ella, pertenecen a una cultura híbrida, pero también son condenados de la tierra, y les cuesta no tener que inventar formas de responder al contexto. La novela no es regionalista, al contrario: pertenece a la corriente de novela transcultural y no renuncia al lenguaje de la región, sino más bien se apoya de las estructuras del *Ulises* y *Manhattan Transfer* para poder recrearse en el lenguaje.

No es este el espacio para discutir si *José Trigo* puede adscribirse a la literatura fantástica, aunque existan mitos y hechos en la novela que nos hagan pensar lo contrario, y tampoco este artículo pretende discutir si está del lado del realismo mágico; más bien es una novela que sabe recrearse en el espacio y entorno en el que se desenvuelve: una cultura híbrida con múltiples

interpretaciones en distintos espacios y tiempos, y que da como resultado un *José Trigo* que se mueve hacia adelante y hacia atrás, y exponiendo la hibridez y la transculturación de su estructura en el capítulo de en medio.

Aunque el espacio no permite analizar más a la novela, sí es posible decir que pocas logran concentrar una estructura piramidal del lenguaje para hacer que la narración responda al entorno y contextos que sean necesarios, debido que en la relectura siempre se encontrará más cosas que antes no nos habíamos percatado tanto de la forma en que está hecha como en el contenido que lleva su mensaje.

En este sentido Fernando del Paso sí es un autor más cercano a Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, un poco a García Márquez y a Carlos Fuentes; pero sí lejano a los autores que experimentan de la misma forma con la narrativa como lo serían el segundo Sergio Pitol, Jorge Luis Borges y José Donoso, debido a una fuerte conexión con las obras representadas en la transculturación de la narrativa latinoamericana.

La visión histórica desde un punto más contemporáneo, aunado a los intercambios de los pasajes y contextos, también nos ayuda a repensar lo que será después la obra de Fernando del Paso con *Palinuro de México* (1977) y *Noticias del imperio* (1987), debido que cada transculturación narrativa busca responder al contexto. Vale la pena volver un tiempo después a cada una de las novelas, teniendo en cuenta que la historia es la base de cada una de esas narraciones, y tratar de reflexionar tanto la forma y el contenido con el que son contadas y en lo que busca decirnos a nosotros como cultura y sociedad contemporánea.

Bibliografía

- Calvino, I. (2001). *Seis propuestas para el próximo milenio*. España: Ediciones Siruela.
- Canclini, N. G. (1989). *Culturas híbridas*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- Celorio, G. (2006). “Contra el silencio”. En F. d. Paso, *José Trigo* (págs. 9-14). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Cornejo Polar, A. (2003). *Escribir en el aire*. Latinoamericana Editores.
- Del Paso, F. (1966). *José Trigo*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Divulgación, Á. R. (28 de Junio de 2014). Ángel Rama, Más allá de la ciudad letrada-Espejo de Escritores. Uruguay. (<https://www.youtube.com/watch?v=XmDCijVEtcE>)
- Fanon, F. (2014). *Los condenados de la tierra* (Tercera edición, sexta reimpresión ed.). (J. Campos, Trad.) Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2014). *El orden del discurso* (Cuarta reimpresión ed.). (A. G. Troyano, Trad.) Ciudad de México: Tusquest Editores México.
- Fuentes, C. (1982). *Carlos Fuentes Princeton*. (S. Lemus, Entrevistador)
- Lundkvist, A. (2015). “Un nuevo mexicano”. En F. d. Paso, *José Trigo* (pág. 11). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega y Gasset, J. (2007). *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Ciudad de México: Editorial Porrúa.

- Ortiz, F. (03 de 04 de 2018). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Recuperado el 07 de 06 de 2019, de Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/04/contrapunteo-cubano-del-tabaco-y-el-azucar-fernando-ortiz.pdf>
- Polar, A. C. (1978). “El indigenismo y las literaturas heterogéneas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*/No. 7 y 8, 21.
- Polar, A. C. (10 de 05 de 2019). *Escribir en el aire/Ensayos sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Recuperado el 07 de 06 de 2019, de Escribir en el aire/Ensayos sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas: <file:///C:/Users/Beren/Downloads/Escribir-en-El-Aire-Antonio-Cornejo-Polar.pdf>
- Rama, Á. (2008). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Rama, Á. (2008). *La novela en América Latina/Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tarica, E. (2009). “Heterogeneidad”. En M. S. Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos* (pág. 130). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Todorov, T. (2016). *Introducción a la literatura fantástica* (Quinta edición ed.). (S. Delpy, Trad.) Ciudad de México, México: Ediciones Coyoacán.
- Weinberg, L. (2009). “Transculturación”. En M. Z. Irwin, *Diccionario de estudios latinoamericanos* (pág. 277). Ciudad de México: Siglo XXI editores.

Ella escribe, la borran y la reescriben: análisis de la escritura autobiográfica desde la literatura de archivo en las novelas *El acontecimiento* (2019) de Annie Ernaux y *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza

She writes, she is erased and rewritten: an analysis of autobiographical writing from archival literature in the novels *Happening* (2019) by Annie Ernaux and *Liliana's Invisible Summer* (2021) by Cristina Rivera Garza

Ángeles Stefanya Serna Moreno
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México
annstmorono9930@gmail.com

“No escribas en primera persona” es una de las frases que recibo en algunos talleres de escritura creativa. Me dicen que es mejor escribir desde el papel del espectador: segunda o tercera persona, tal vez un narrador omnisciente. Cualquiera de estos recursos narrativos es mejor que escribir desde el yo. Sin embargo, en

el año 2022, la escritora francesa Annie Ernaux gana el premio Nobel de Literatura. Gana la primera persona. Gana la literatura del yo. Eso es lo que aparece en las notas de revistas y periódicos digitales, en algunos *tweets* y publicaciones en Facebook. Aparecen comentarios como “¿Desde cuándo escribir de los problemas de uno es sencillo?” y de allí se desatan hilos e hilos de lectores fieles a la ficción.

Ese año también, Cristina Rivera Garza ganó el premio Xavier Villaurrutia por su novela *El invencible verano de Liliana* (2021) que trata del feminicidio de su hermana. Recibió el premio con algunos comentarios sobre cómo desarrollar más un personaje secundario: el feminicida. Las recomendaciones de uno de los críticos se dirigen a leer autores como Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Julio Torri, etcétera. La relación que encuentro entre estos dos casos consiste en que ambas obras tienen en común el uso de la primera persona y el retrato de sus vivencias, debido a la violencia estructural que es registrada en archivos tanto afectivos (diarios y agendas) como institucionales (documentos oficiales).

La tradición literaria latinoamericana la construyen los escritores por medio del archivo (cartas, crónicas, actas, etc.) y también del registro oral (canciones, leyendas, relatos), eso lo menciona Roberto González Echevarría en su texto *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2011) con el ejemplo de la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier.

[...] es un Archivo de relatos y un almacén de relatos maestros producidos para narrar acerca de América Latina. Así como el narrador-protagonista de la novela descubre que es incapaz de borrar su pasado y empezar de nuevo, el libro busca una narrativa

nueva y original, debe contener todas las anteriores y, al volverse Archivo, regresar a la más fundacional de esas modalidades (González Echevarría, 2011: 32).

En el archivo, se guarda la Historia. Esa Historia que no se quiere contar, la que incomoda, la que no es parte del Sistema. Al inicio de *El Invencible verano de Liliana*, Rivera Garza narra el proceso que pasó para encontrar el archivo del feminicidio de su hermana en la Procuraduría de la Ciudad de México. En los pasillos y las esperas eternas entre la hora de comida y de salida de los administrativos, le responden que no los tienen, se justifican recalcando el tiempo que ha pasado: 30 años.

En el artículo *Archivo y novela. Sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana* (2016) de Juan D. Cid Hidalgo explica el control de la memoria de parte de los museos “Escribir, nombrar, tatuar la memoria del porvenir sugiere precisamente lo que un dispositivo como el museo pretende sea su función: el control de la memoria, la vigilancia de la misma” (pp.166-167). Aquí me pregunto: ¿quién tiene la autoridad para controlar la memoria histórica?, ¿quién decide cuáles archivos son importantes?, ¿cuál es la diferencia entre archivar y cuidar las declaraciones de políticos y los diarios de cocina de una ama de casa? y ¿quién establece el tiempo necesario para decidir hasta cuándo un feminicida deja de ser un feminicida?

La respuesta que propone González Echevarría son los mecanismos de poder. Incluso, Cid Hidalgo establece una comparación entre los museos como resguardo histórico y el panóptico de Michael Foucault. La vigilancia y la exposición de cualquier archivo en los museos está custodiado y protegido, pero también es necesario que se encuentre a la luz pública, que los demás

individuos vean, no todo, pero sí lo necesario. Por eso, la literatura latinoamericana sigue recurriendo al archivo, continúa buscando su Historia, la identidad de sus pueblos, de sus comunidades.

Ahora, la obra de Ernaux *El acontecimiento*, una novela que trata sobre el tema del aborto en Francia en los años sesenta, está fuera de la literatura Latinoamérica, pero no de los mecanismos de poder. La protagonista expresa en la obra la postura de la sociedad francesa sobre el aborto; la represión hacia la mujer sobre su propio cuerpo, la deshonra social y la deslegitimización a los médicos. El registro que utiliza la protagonista es su agenda. Cada día que pasa escribe la situación actual de su cuerpo, su mismo cuerpo recibe los cambios del embarazo y, posteriormente, del aborto.

Entonces, el archivo, como lo define González Echevarría es preciso estudiarlo desde la marginación y el señalamiento del Poder que propone Foucault, ya que las trabas en la investigación del feminicidio de Liliana Rivera Garza y la búsqueda del aborto de Ernaux son mecanismos de control establecidos por el poder dentro de la estructura social. Además, la estructura literaria que escogieron las autoras para contar su historia es relevante, ya que encuentro semejanzas en las dos novelas y, así, como menciona Ralph Freedman, citado por González Echevarría, el género no pertenece a un espacio y a un tiempo. “El origen de la novela es no sólo múltiple en el espacio, sino también en el tiempo. Su historia no es, por cierto, una sucesión lineal o evolución, sino una serie de renovados arranques en diferentes lugares” (González Echevarría, 2011: 37).

El papel y el cuerpo

En la explicación que hace González Echevarría al inicio del primer apartado de su libro, menciona que el protagonista de *Los pasos*

perdidos tiene el problema de conseguir cuadernos para escribir su historia. Ni uno ni tres cuadernos fueron suficientes para terminar de escribir la canción basada en la Odisea que quería hacer. Es ahí cuando me encuentro con un primer archivo dentro de la literatura latinoamericana, pero es distinto a los archivos que hay en los museos, ya que no es una carta de Hernán Cortes o Benito Juárez que hable de México desde una perspectiva patriótica, sino que son textos que muestran el entorno del personaje, sea ficticio o no. Después, están las notas, cartas y el diario de Liliana, recreadas y mostradas en el libro de Cristina, es un archivo afectivo como lo llama ella. También lo es la agenda de Ernaux.

Estas novelas vinculan la historia del personaje o narradora desde los archivos que utilizan como intertexto o paratexto. En el caso de Ernaux, la agenda tiene relevancia en la historia que está contando, debido a que, gracias a la mención de ese registro, la autora rompe la linealidad de los sucesos dentro del plano de lo real, lo cual este es un elemento importante en la literatura del yo porque marca parte de la estética de la obra. Considero que este también es un recurso que utiliza Rivera Garza para la construcción de su novela, debido a que la historia que narra no es lineal, sino que utiliza la analepsis con los capítulos y los paratextos que son las notas, cartas y páginas del diario de su hermana. González Echevarría propone que este tipo de literatura –la literatura de archivo– tiene la capacidad de contar la verdad histórica.

Las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad está fuera del texto; son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos, reflejando de esa manera

la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo (González Echevarría, 2011: 38).

Entonces, las novelas son un recurso de escape para contar la verdad, desde una perspectiva en particular, de los acontecimientos ocurridos en cierto período de tiempo. Incluso, en una entrevista que le hicieron a Ernaux, menciona que su libro *El acontecimiento* lo escribió mucho tiempo después de que ella practicara el aborto. También dice que dudó en escribirlo porque en ese tiempo las leyes y la sociedad no permitían que se trataran estos temas. En el caso de Cristina, aparte de que su libro sea uno de los más vendidos y utilice la literatura de archivo, la relación entre historia y literatura es una acción política contra el Sistema, porque al retratar su proceso como familiar de una víctima está evidenciando a la justicia practicada en México.

Asimismo, la literatura no sólo se relaciona con lo anecdótico, lo íntimo, lo personal, sino que también toma las costumbres y las tradiciones de las sociedades. Dentro de las novelas que estoy analizando, encuentro no sólo elementos estéticos y discursos históricos por medio del archivo, sino que en la intertextualidad muestra un recorrido etnográfico del entorno. Estas novelas no solo crean atmósferas, sino que muestran una parte de la realidad vivencial de lo que fueron –son– las situaciones que retratan.

El documento portador de verdad que imita la novela es el informe antropológico o etnográfico. El objetivo de dichos estudios es descubrir el origen y fuente de la versión que una cultura tiene de sus propios valores, creencias e historia, recopilando, clasificando y volviendo a contar sus mitos (González Echevarría, 2011: 44).

Por lo que, el cuerpo también se muestra desde su presencia en esa realidad que se aleja de la ficción y es necesario analizarlo como un archivo, ya que el cuerpo (político, social, cultural, humano) tiene un registro como es mostrado en la novela de *Los pasos perdidos* con la presencia de la selva; en *El invencible verano de Liliana* con la burocracia y falta de justicia en México; y, por último, con *El acontecimiento* de Ernaux, que muestra su propio cuerpo como un archivo que registró una nueva célula dentro de ella y el proceso de expulsión. Incluso, es el archivo de los prejuicios funcionando como mecanismos de poder de la sociedad francesa en los sesenta.

Coleccionar es un acto de supervivencia

Coleccionar es una acción que Cid Hidalgo la relaciona con un alto poder adquisitivo, personas de clase media-alta son las que se pueden dar estos lujos. El lujo de guardar. Sin embargo, coleccionar también implica recordar. Así como Cristina recuerda a su hermana por medio de sus notas, cartas, diarios. Así como Annie guardó en su memoria y en su agenda el proceso del aborto. Así como el pueblo no olvida los sucesos que lo marcaron. En cada caso, coleccionar es un acto de supervivencia y más cuando perteneces a los grupos vulnerables dentro de las sociedades que se rigen por el poder.

Cid Hidalgo menciona “El acto de coleccionar se logra rozar el fuego del placer de poseer” (2016: 169). En una entrevista, Cristina menciona que su hermana le ayudó a escribir el libro dejando las notas, recibos, diarios, cartas, cualquier registro en sus cosas fue de ayuda para crear la historia que cuentan. Es ahí donde se encuentra el placer de poseer. Tener la información que nadie pidió, que la Procuraduría no buscó, que el feminicida no borró. En el caso de Ernaux, ella escribe en su libro lo importante que es escribir la fecha

en su agenda. Es como registrar que algo sí pasó. Esa colección de fechas y notas es lo que construye el acontecimiento. Es esa parte que reconstruye el discurso francés en 1963, donde se menciona que el cuerpo de una mujer es de su pareja, su familia, sus hijos, el Estado, la Iglesia, de todos, menos de ella. “La novela crea y marca el espacio donde se inventara lo coleccionado como un territorio digno y ejemplar para pensar y planificar la (re)configuración de la nación” (Cid Hidalgo, 2017: 70).

Considero que esa reconfiguración ahora está presente en un nuevo formato de novela, donde el archivo no busca contar una historia diferente a lo que en verdad pasó. Por lo que, es construcción del espacio y del tiempo, ya no sólo la manejan los mecanismos del poder dentro de la literatura y del arte en general, sino que son otras perspectivas que se apropian de sus sucesos y afectos. El trabajo que están haciendo Cristina y Annie es no limitar su historia que, por ende, pertenece a una comunidad, a un grupo en específico y no es nada más una vivencia individual. Incluso, la interpreto como parte de una lucha contra el mismo sistema, porque quiénes están escribiendo la memoria histórica de una sociedad, ya no es sólo el poder.

Porque para Foucault la mediación se constituye en el mismo proceso de limitar, denegar, de constreñir, creado por la humanidad, y, por tanto, se encuentra en la base misma de lo social en todas sus manifestaciones; los discursos hegemónicos que oprimen controlan, vigilan, suministran los modelos que más tarde serán tergiversados, parodiados, si se quiere, pero sin los cuales no habría texto novelístico posible (González Echevarría, 2011: 40).

Existe una ruptura entre las novelas que analizo, debido a que exponen el discurso hegemónico, desde el nombramiento al tipo de

violencia que vivieron. Por ejemplo, en el caso de Cristina nombrar que el asesinato de su hermana no fue un crimen pasional, sino un feminicidio. Eso rompe con lo que pudo haber en los registros y la memoria colectiva queda presente, que desde los noventa las mujeres son violentadas por sus parejas y la misma sociedad lo ve como si fuera una práctica cotidiana del noviazgo, cuando se está violentando a un ser humano.

Ernaux expone la perspectiva costumbrista francesa de los sesenta, muestra la vivencia de un aborto y, en la novela, se menciona la incomodidad de tan sólo nombrar esa acción. No solamente para las mujeres, sino que era un tabú en la sociedad en general, para la mayoría significaba algo negativo, incluso, si no les correspondía esa decisión. Además, Annie nunca menciona la palabra “bebé”, lo nombra célula y el embarazo lo define como “la enfermedad que solo les da a las mujeres”.

Memoria/yo colectivo (a)

Conforme pasa el tiempo, la literatura cambia y, se supone, que esas actualizaciones literarias definen el éxito de la obra y del autor. Sin embargo, creo que primero debería estar la pregunta ¿todavía este tema/género dialoga con el presente? La literatura del yo continúa hablando con los lectores, planteándose nuevas formas de pensar sobre algunos temas o, en algunos casos, acompañando una historia con otra. Esto es lo que veo en las novelas de Cristina y Annie, ya que, tanto en las noticias como en pláticas casuales he escuchado lo difícil que es hacer una denuncia por violencia de género y lo difícil que era –es, en algunos casos– abortar.

Considero que el dolor es el mismo, la incomprensión y el enojo que sienten las personas cuando viven alguna de estas

situaciones es parecido. Se comparte. Por eso, narrar lo íntimo como explica Belén López Peiró en su ensayo *El atrevimiento de narrar lo íntimo* son acciones que no son ajenas a su entorno. Es el atrevimiento de investigar en el plano de lo real, sin filtros, sin encubrimientos, sin vaguedades, para problematizar una acción que acontece a nivel social, histórico y cultural. A veces, esos problemas son tan grandes que traspasan fronteras como la novela de Ernaux, donde comparto el dolor y la angustia del aborto, porque continúa la estructura patriarcal dentro de las culturas occidentales. Del mismo modo, pasa con los feminicidios en México y los grupos feministas que pintan y siguen recordando el nombre de Liliana Rivera Garza, como el de muchas más mujeres que fueron registradas como asesinadas por un “crimen pasional”.

Aún la literatura del yo sigue contando las historias de las sociedades y presentan su contexto histórico de la manera más real e íntima con el lector, pero algunos críticos comentan que no hay literatura en esas historias. Incluso los llaman textos o libros de no ficción. ¿Por qué textos y no literatura? La estética que define a la literatura como el contraste o la omisión es parte de estas novelas, ya que se construyen con una estructura no lineal. Al contrario, llevan al lector por un viaje entre el presente y el pasado.

En la línea estética dominante, nuestro autor autobiográfico también se va a esforzar en la búsqueda de fórmulas con las que romper la linealidad narrativa que quiere imitar a la de la vida, troceando el sujeto textual mediante ciertos recursos que caracterizan a la novela postfreudiana (Molero de la Iglesia, 2000: 532).

Entonces, la literatura del yo es un objeto estético que dialoga con su entorno y establece puentes con el pasado por medio de sus

mismos archivos que son los recursos para conectar ese plano de lo real con su propia experiencia y, así, establecer una relación con el lector de tipo mimética, porque hay dos realidades representadas en la obra: la del escritor y la del lector. Además, la literatura del yo está traspasando fronteras generacionales. Está Ernaux escribiendo desde los sesenta, Rivera Garza desde los noventa y López Peiró desde la actualidad. Tanto las sociedades como las percepciones estéticas cambian y sus objetivos se reconfiguran. La violencia es un tema que ha estado presente en la literatura, sin embargo, la denuncia no. Por lo que, el archivo, el yo y la literatura han brindado herramientas para que esa colección de memorias y recuerdos se conviertan en una denuncia escuchada no sólo por las autoridades, sino por más lectores.

Construir con la experiencia personal un hecho literario, susceptible, como cualquier otro, de justificarse no por su condición de cosa vivida por mí sino por su intensidad, su belleza, por el absurdo o la repulsión o el miedo en que sumerge a quien lee, por la conmoción o el impacto estético que provoca (Heker citada desde López Peiró, 2022).

En conclusión, la literatura del yo muestra más que una experiencia personal, sino que hace un recorrido antropológico de su entorno y de su persona. Desde el cuerpo hasta la propia existencia, donde enmarca afectos y situaciones que acontecen a un nivel nacional e internacional. El punto de conexión entre esos afectos y situaciones es el archivo, ya que acompaña al ser humano desde mucho tiempo, por la necesidad de narrar las acciones que vive. Además, es una literatura que se sabe adaptar a las generaciones, porque el ser humano sigue buscando contar su historia y, muchas veces, esa historia es la representación de diferentes realidades.

Referencias

- Cid Hidalgo, Juan D. (2017). Archivo y novela. Sobre la dimensión museal de la literatura. *Literatura y Lingüística*, 159-178. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112017000100159
- Ernaux, Annie. (2019). *El acontecimiento*. Tusquets Editores.
- González Echevarría, Roberto. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Lambertucci, Constanza. (2022). “Rivera Garza responde al cuestionamiento de Felipe Garrido:
- Tenemos que verlas a ellas, no a sus asesinos”. *El País*. <https://elpais.com/mexico/2022-07-07/rivera-garza-responde-al-cuestionamiento-de-felipe-garrido-tenemos-que-verlas-a-ellas-no-a-sus-asesinos.html>
- López Peiró, Belén. (2022). “El atrevimiento de narrar lo íntimo”. *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/343fc10e-97e3-4a64-b148-97cd44834d29/el-atrevimiento-de-narrar-lo-intimo>
- Molero de la Iglesia, Alicia. (2022). “Autoficción y enunciación autobiográfica”. *Revista de la Asociación Española de Semiótica*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/autoficcion-y-enunciacion-autobiografica/>
- Rivera Garza, Cristina. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Penguin Random House.

Reconciliar al laurel con el tronco quebrado: Carmen de Carlos Rutilo, Monterrey, UANL, 2023, pp., 96

Roberto Kaput González Santos

I. Frente al espejo

Tras la estela de Eliseo Carranza, quisiera proponer, como clave de lectura del primer poemario de Carlos Rutilo, la imagen de un espejo. Pero a diferencia del prologuista de *Carmen*, en lugar del “reflejo impar de lo no-recíproco” propongo un espejo de tres lunas o tres tiempos: “Tlacuica”, imperativo infantil del canto, un canto de pájaros ahogado en una cruz de agua (I); “Carmen”, compuesto por palabras pájaro migrantes y la aparición en vuelo del poema, nacimiento de una lengua niña si acudimos al latín, regreso al jardín de Dios si optamos por el semítico hebreo (II); “Sofía” y el astro niño (III), suerte de canto coronado en las derrotas del amor, la mayoría de edad del poema que nace entre I y II. Esa es la imagen que propongo abordar ahora: además de “espejo para volver atrás”, espejo de agua dónde refractar las sombras de los tres tiempos del canto original, la unidad perdida. Propongo situar esas tres lunas cara a cara, hacer una lectura abismal. El lector de sor Juana como el lector de Borges sabrá reconocer lo que se obtiene engastado imágenes, sean estas espaciales, morales o temporales.

II. “¿Dónde está mi casa de lejos?”

Quisiera citar a dos poetas modernos aquí para cubrir la distancia literaria que nos propone Rutilo, refractar el uno en el otro nos acerca a *Carmen*: “Está el compromiso de volver a encontrarnos con el mundo, pero también está la promesa de tratar de reencontrar aquello que ya no está ahí y que nunca volverá; y que a través de los sonidos hace el esfuerzo de comunicarlo a través de una imagen. Por eso duele, porque ya no está ahí” (“Cuatro poetas jóvenes”, Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, Día Mundial del Libro y del Derecho de Autor 2024). Esa es la voz de Carlos Rutilo, poeta de 28 años. Escuchemos ahora la momentánea capitulación de un poeta de 68: “No sin vencer una íntima repugnancia acepto (provisionalmente) que la relación entre el sonido y el sentido, como la sostiene Saussure y sus discípulos, es el resultado de una convención arbitraria. Mi desconfianza es natural: la poesía nace de la antigua creencia mágica en la identidad entre la palabra y aquello que nombra” (Octavio Paz, “Lectura y contemplación”, 1982). Ambos poetas hablan desde la caída de una antigua creencia mágica: la unidad originaria del canto, un canto desencantado, consciente de su caída, como la pérdida de la aureola en Baudelaire. Por lo demás, la pulsión de crear un canto de pájaros ahogados, que a través de la ordenación de sonidos aspira a laurear la promesa de reencontrar aquello que ya no está, es una pulsión moderna: por lo menos desde esa cruz de agua que va de Novalis a Astroboy y de Ramón López Velarde a José Emilio Pacheco.

Las imágenes de *Carmen* son temporales, sombras de instantes fugitivos o silencios refractados unos en otros que arrojan una imagen continuada en espejos o canto líquido sostenido en el tiempo, un canto literario donde morir encunado en el sonido de la

lengua de los padres es posible: una canción de cuna de frutos resentidos que reconcilia al tronco quebrado con el laurel:

Hoy mi madre buscó los cuerpos de mis hermanos
y hermanas de lengua y carne; pero sólo encontró restos de
sangre
regada en la tierra que también reclaman las ausencias.
Hoy mi pueblo, vacío de mí y de mi gente, lamenta las pérdidas.
El maíz le retoña con los granos resentidos.

...

Tlazoca
Amar es aprender a reencontrarnos
delante de un espejo herido con el tiempo

...

Ta mostla, ta mostla
en el parque de ayer un niño de agua dibuja un barco de aire: lo
contemplo como el muchacho que soy, mas la envidia de niño
embarga de pena al viejo que un día seré a la hora de cruzar un
puente de sangre.

...

Amatl
Siempre estás mirándome desde esta palabra
que fatiga tu risa de criatura rebelde
[...] Hoy no devolveré las sombras de tu nombre,
y dejo que la noche nos abrace en su luto de astros
cuando [...] oiga tus pasos sobre las páginas blancas de un
impronunciable laberinto.

...

In xochitl, in cuicatl
Algo está doliendo en alguna parte
Algo duele,
algo quemama.
Algo como una piedra,
un espejo.
Algo como una danza,
algo como un canto,
está doliendo en alguna parte.
Y arrojamos el dolor a varios kilómetros de distancia,
pero rebota en un punto
y con el tiempo nos alcanza.

...

Tlahuelpuchi
Tú eres la hembra de luz
que desnuda
desde los costados
devoras la noche
entre tus colmillos de luna gangrenada
[...] De donde vengo
sé
que tú no cabes en mi boca
que nada de lo que soy
puede caber entre tus manos
de madre desamparada

...

Doña Marina en el hocico del mundo
Yo soy la palabra y a las palabras pertenezco y nadie mata a las
palabras, salvo el silencio que las entierra en mi lengua.

...

Tlacuica, tlacuica, xinola, tlacuica
Canta,
canta,
mujer,
canta
que una raíz de sangre
crece como una lengua niña.

III. “Jugando en el desierto a las batallas contra el olvido de tus palabras”

Esa lengua niña que permite al astro de *Carmen* “reconciliar al laurel con el tronco quebrado” es una lengua migrante, hecha con jirones de imágenes literarias: las lamentaciones de los muertos de Miguel León-Portilla, los cantos de sombra o cantos fantasma de Juan Rulfo, la caída de las palabras de Octavio Paz, el desplome de los mundos que nombran esas mismas palabras de José Emilio Pacheco, el sistema de los círculos del tiempo de Carlos Fuentes, los sueños o pesadilla de Borges, los presentimientos de Tario, las tormentas amorosas de Segovia. “Carmen” es un himno de regreso, un canto de sirenas a la que el astro niño permanece atado. Pero quien regresa no es Ulises-Eneas, es Telémaco-Ascanio, nieto de Laertes-Anquises y Anticlea-Afrodita: el canto de sombras, refractado en la tradición literaria, logra en el poema una imagen rotada sobre sí misma, signo de nuevo cuño: su obsesión no es la lengua literaria, o no sólo ella, es lo que esa lengua literaria aspira a nombrar: ahora sí el silencio, “la reflexión hecha sal para que tenga sabor la memoria de aquellos días mal sepultados por el olvido”

(Carranza). El canto reflexiona sobre el poema, el poema sobre el canto; ambos se comentan y se critican:

La campana

Sueño que en la mirada de mi padre brotan todos los hermosos caballos.

Y en las manos de mi madre crecen orquídeas como el canto de la luna.

Pero en silencio también escucho los lamentos de una campana que me devuelve a las tormentas de la infancia:

detrás de la puerta de mármol hay una criatura de sombras que camina mirándome como un fantasma

y me muestra un espejo en el cual no me reconozco.

Y por cada golpe de tormenta voy perdiéndome

como si galopara entre los laberintos del tiempo,

donde la noche se convierte en la llaga de una flor caótica.

Y vuelvo a escuchar los lamentos de una campana

que golpe tras golpe se abre como las olas,

que crecen y crecen,

hasta devolverle los dedos helados al agua

y al relámpago algún amparo de águila perdida.

Dejamos atrás las palabras ahogadas como aves en el río, las jaulas vaciadas del centro de pequeños pájaros alegres de “Tlacuica”, para adentrarnos en la “laberíntica constelación de pájaros azules” de “Carmen”, esa orfandad literaria o “reencuentro con la memoria de un relámpago”.

IV. Luché contra el mar toda la noche, desde

Juan Preciado hasta Astroboy

“Carmen” y “Sofía” son variantes de doña Marina: lenguas migrantes, la una hecha de sombras, la otra de luz:

Sofía, es tu presencia lo que necesito y lo que duele.
Al buscarte en la sombra, me desgarró:
ahí yace escondido un niño huérfano en este silencio.
Al buscarte en la luz, vuelvo a desgarrarme:
yacen allá escondidas otras gentes muertas.
Al pararme en medio de las dos corrientes, me pierdo.

Lo que el poema descubre es que a estas alturas del partido la caída del canto es universal, se abisma en los espejos de agua, en las edades del tiempo. ¿La multiplicación diluye o exacerba la caída? No lo sé. Sé que “Sofía” se nos presenta como canto coronado en las tormentas inhóspitas del amor: “recuerdo que el amor era una palabra lúgubre exhalada en tus labios”, rebote en un punto de la poesía amorosa de otro momento de la lírica mexicana: “recuerdo que el amor era una blanda furia no expresable en palabras” (Lizalde). El sonido de campanas se transforma en bronce sonoro producido al mediodía para que todos los fieles del poema moderno hagan juntos oración, resignificando, en puntos diferentes pero simultáneos, las imágenes de una tradición literaria:

Plegaria

A cambio de tu silencio ofrezco la sangre que brota de mi
costado,
[...] me abro a tu indiferencia para que vuelvas a beber
y a devorar de este cuerpo herido y sediento de ti:
copa color de luz, espada color de sombra.
Al beberte me hiero, al herirme te abrazo.
Tu presencia me devuelve al sótano.
[...] Sofía, la noche no es un telón caído tirado a tus pies,
yo no tengo esa fuerza para hacerlo; pero Ella,
la otra voz que derriba mis noches con su grito, sí.
Yo solo soy un astro niño

que comulga en la pena
de no volver a tocar el polvo de tu boca.

El espejo de tres lunas de Rutilo provoca la relectura del archivo de nuestra modernidad literaria, su reorganización; no cede a la tentación de ofrecernos imágenes fijas de tradiciones dinámicas, las contrapone para multiplicar sus imágenes, llenar huecos, abismarse en la caída de los lenguajes, migrar para reconstruirlos. La poesía como una moneda girando eternamente en el tiempo, una moneda que no cae pero a la que no dejaremos de preguntar, mientras siga girando, la suerte de todos nuestros empeños, incluso el empeño literario de reconciliar al laurel con el tronco quebrado: ¿águila o sol?

Roberto Kaput González Santos

Bibliografía

Lizalde, Eduardo. *Nueva memoria del tigre (Poesía 1949-2000)*. FCE, 2022.

Paz, Octavio. *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras Completas I*. FCE, 2014.

Rutilo, Carlos. *Carmen*. UANL, 2023.