

Ensayos sobre literatura mexicana
III

Ensayos sobre literatura mexicana III

CECILIA EUDAVE
(coordinadora)

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
2014

M864.5

ENS

Ensayos sobre literatura mexicana III / coordinadora Cecilia Eudave

1ª edición

Colección: Libros de letras

Guadalajara, Jal.: Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. Coordinación Editorial, 2014.

1. Ensayos mexicanos – Siglo XXI.
2. Literatura mexicana – Siglo XX – Historia y crítica.
3. Literatura mexicana – Siglo XIX – Alocuciones, ensayos, conferencias.
4. México – Historia – Siglo XIX – Novela.

ISBN: 978-607-450-964-9

I. Eudave, Cecilia, coordinadora.

II.- Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.

Colección: Libros de Letras

Primera edición, 2014

D.R. ©2014, UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Coordinación Editorial

Juan Manuel 130

Zona Centro

44100 Guadalajara, Jalisco, México

Visite nuestro catálogo en www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN: 978-607-450-964-9

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Contenido

Presentación.....	9
Innata maldad femenina en tres obras de Rebolledo	
Profanación y exuberancia sexual en la cabellera femenina.....	11
<i>María Cervantes</i>	
Imágenes de la divinidad en los versos de Carlos Pellicer	35
<i>Ma. Esther Gómez Loza</i>	
Urbe de Manuel Maples Arce: revolución y vanguardia en México.....	47
<i>Rafael Castillo</i>	
Las interpolaciones como juegos discursivos del sentido en <i>Pedro Páramo</i> , de Juan Rulfo.....	61
<i>Jaime Cuvelier</i>	
La disyuntiva entre el cuerpo real y el fantástico en “Parábola del trueque” de Juan José Arreola	75
<i>Cecilia Eudave</i>	
Paradigmas de lo fantástico: <i>poiesis</i> y liturgia en <i>Terraza con jardín</i> <i>infern</i> al de Francisco Tario.....	85
<i>Alejandro Adalberto Mejía González</i>	
Algunos apuntes sobre el pensamiento de Giambattista Vico en <i>El naranjo</i> de Carlos Fuentes.....	99
<i>Jan Stritecky</i>	
<i>Lilis Kikus</i> de Elena Poniatowska, una sonrisa de la literatura mexicana	107
<i>Blanca Estela Ruiz Zaragoza</i>	

Una poética pictórica: lectura intertextual del “Tractatus rethorico-pictoricus” de Salvador Elizondo	117
<i>Alejandro Piña</i>	
Quando la mujer encuentra su libertad sobre la escena teatral.....	127
<i>Olga Martha Peña Doria</i>	
<i>Materia dispuesta</i> de Juan Villoro Una educación sentimental bajo el principio de la dominación masculina	143
<i>Wouter Degreve</i>	
La ilusión de una Corte en México: de la independencia a la subordinación cultural.....	161
<i>Cándida Elizabeth Vivero Marín</i>	
Las dos rebeliones. Jorge Fernández Granados, Ramón López Velarde y el tópico del “hijo negativo”	173
<i>Luis Vicente de Aguinaga</i>	
Reflexión simbólica del cuerpo de los personajes homosexuales de <i>El vampiro de la colonia Roma</i> y <i>Temporada de caza para el león negro</i>	183
<i>Jaruchai Chaichumporn</i>	
La literatura y las artes en Jalisco al paso del Milenio	197
<i>Guillermo Schmidhuber</i>	

Presentación

Conscientes de la necesidad que impera en el mundo académico de compartir los hallazgos obtenidos dentro del campo del análisis y de la crítica literaria, es que ahora entregamos al lector este libro de *Ensayos sobre literatura mexicana III*. Esta colección se perfila como una muestra eficaz de los resultados de investigación obtenidos por los alumnos, exalumnos, profesores permanentes o invitados de la Maestría en Estudios de Literatura Mexicana.

La generación de conocimiento en torno a lo mexicano, su cultura y su literatura es la pauta para los artículos que integran este volumen; se busca a través de estas propuestas analíticas mostrar el amplio repertorio creativo, lleno de riqueza estilística, temática, simbólica y social de los escritores mexicanos nacidos en los siglos XIX y XX. Así mismo, los acercamientos a los autores estudiados son diversos, evidenciando las múltiples y variadas posibilidades que brindan tanto la investigación como el análisis, junto a la amplia gama de herramientas metodológicas que se integran en estos trabajos.

El lector disfrutará las aproximaciones a la prosa de Efrén Rebollo, que toca los discursos de la profanación y exhuberancia sexual de lo femenino de su época, tanto como de la poesía de Carlos Pellicer en contrapunto con el estridentismo de Manuel Maples Arce. Juan Rulfo y Juan José Arreola, dos clásicos de la literatura nacional, son estudiados desde lecturas críticas o semióticas; así como Francisco Tario, escritor inusual y ambiguo, es validado en sus paradigmas, en su estética fantástica. Carlos Fuentes con su libro *El naranjo* y Elena Poniatowska con *Lilis Kikus* son leídos desde la investigación crítica; mientras Salvador Elizondo es abordado a partir de una poética pictórica que evidencia la intertextualidad. Se habla también del dramaturgo Guillermo Schmidhuber, cuya obra destaca el discurso de lo femenino, y del escritor Juan Villoro, analizado bajo la óptica de la novela de educación sentimental. Le siguen dos escritores nacidos en los años sesenta, el poeta Jorge Fernández Granados, estudia-

do en torno al tópico del “hijo negativo”, y la escritora Rosa Beltrán, que da pie para hablar de la independencia y la subordinación cultural en su novela *La corte de los ilusos*. Para finalizar estos acercamientos, un par autores controversiales: Luis Zapata y Tryno Maldonado, creadores de una simbólica del cuerpo homosexual. Cerramos este conjunto de artículos de diversas índoles con un pequeño epílogo: “La literatura y artes en Jalisco al paso del milenio”.

Dejemos al lector adentrarse en este libro, una muestra de los resultados obtenidos en el proceso del aprendizaje compartido, esperando que lo disfrute.

Dra. Cecilia Eudave
Coordinadora de la Maestría
en Estudios de Literatura Mexicana

Innata maldad femenina en tres obras de Rebolledo

Profanación y exuberancia sexual en la cabellera femenina

María Cervantes

*Por la mujer fue el comienzo del pecado.
Y por causa de ella moriremos todos.
Eclesiástico 25:24*

*Sus ojos se cerraron como rosas.
Y noches de amor fueron sus cabellos
Rilke*

Las mujeres fatales han sido fuente inagotable de inspiración en el arte. Su belleza y su maldad forman una amalgama mortífera destinada a regir los destinos de sus víctimas hasta los abismos de la desgracia. Entender este fenómeno requiere de una extensa revisión bibliográfica. Sin embargo, puede decirse —en apurada síntesis— que las raíces se encuentran en los instintos ciegos que nunca dejarán de imperar sobre las acciones del hombre, a pesar de los esfuerzos sobrehumanos por domesticarlos; el círculo entre la prohibición y la profanación se recorre de manera incesante y con deleite para señalar después la culpa femenina.

En el intento por dominar los reflejos carnales, sobre todo por medio de las religiones con un dios masculino al frente, el rol femenino ha sido

rebajado al pecado de la tentación. Por el contrario, en épocas primigenias la mujer fue venerada por su fertilidad. Después, en plena competencia de deidades, la imagen femenina ha trastocado su papel de creadora a incitadora primigenia del mal. Lo que ha dado lugar a toda una imaginaria de tendencias misóginas depositada en el arte.

Esta “innata” maldad femenina es expuesta en “La cabellera” (1900), *El enemigo* (1908), y *Salamandra* (1919), obras literarias de la autoría del modernista mexicano Efrén Rebolledo (1877-1929) y que conforman el corpus de análisis siguiente. En cada una de las tres narraciones las acciones medulares son dirigidas por personajes del tipo de la *femme fatale*, aun en su forma embrionaria. De cada una se expondrá la profanación del personaje masculino hacia el ámbito femenino como un sacrilegio en el fondo dictado por la tentación de la mujer fatal. Se verá que la principal “arma” de cada personaje femenino será su imperiosa cabellera, misma que extiende su significado incluso a terrenos oscuros emparentados con deidades telúricas, sobre todo en una dimensión de poder sexual. Por ello, al tiempo que se hable de lo femenino fatal se develará el tabú femenino como amalgama de Eros y Tánatos.

I

La segunda mitad del siglo XIX europeo e hispanoamericano dio pie a múltiples apariciones de la *femme fatale* en los terrenos literarios. Las raíces de este fenómeno corresponden a las condiciones socio-políticas: el rol de la mujer debió adaptarse a las nuevas necesidades, incorporándose a la vida laboral y social,¹ y en muchas ocasiones, debido a los altos índices de pobreza, enrolándose en las largas filas de la prostitución.² El nuevo papel amenazante dio auge a una figura “diabólica” de la mujer en el imaginario masculino:

1 “[...] la modernización técnica no es ajena a una modernización de las costumbres y [...] promover el mercado en lo económico tiene como compañía la salida de las mujeres del espacio doméstico para introducirse en esferas laborales y mundanas” (Chaves, 2007: 47).

2 “Los acelerados procesos de urbanización característicos del siglo XIX, al provocar miseria, enfermedades y criminalidad, coadyuvaron a modificar profundamente el comportamiento de la población [...] La prostitución creció alarmantemente [...] las fronteras donde estaban confinadas las prostitutas se vieron ampliadas rápidamente, llegando a usurpar cada vez más el centro de la vida social y espacios que hasta entonces les habían estado absolutamente vedados” (Bornay, 2008: 15, 16).

Para muchos, contemplar a la mujer fuera de su papel maternal y conyugal se tradujo en miedo y ansiedad [...] surgió, particularmente por causa de este inicio de protagonismo en la mujer, una misoginia cada vez más acentuada entre muchos de los miembros de la sociedad masculina, que por extensión, y en el ser creador, se tradujo en la progresiva aparición de abundante imaginería literaria y visual del tema de la *femme fatale* (Bornay, 2008: 15, 16).

El simbolismo y el decadentismo echaron mano de las figuras femeninas cuya perspectiva mítica hacía hincapié en la maldad de la mujer, como la perversa Lilith. Además, fueron muy socorridas las imágenes de personajes bíblicos como Eva, Salomé, Judith y Dalila; históricos como Cleopatra; mitológicos como Medusa, Medea y Pandora. En este renglón se destaca el uso de la imagen de carácter mítico de sirenas y esfinges, personajes que acentuaron una veta animal en la imagen de la mujer fatal.

En las páginas de la literatura este personaje tipo³ fue motivo de grandes obras como *La Belle Dame Sans Mercy* (1819) de John Keats (1795-1821), *Salambó* (1862) de Gustave Flaubert (1821-1880), *Las diabólicas* (1873) de Jules Barbey D'Aurevilly, *Naná* (1880) de Émile Zola (1840-1902) y *Salomé* (1891) de Oscar Wilde (1854-1900).

Además, de la vena de la fatalidad femenina se desprenden obras plásticas de vital importancia de pintores como Gustave Moreau (1826-1898), Félicien Rops (1833-1898), Franz Van Struck (1863-1928), Fernando Khnopff (1858-1921) y Gustave Klimt (1862-1918).

En contraparte a la mujer fatal, surgió la imagen idealizada de la *femme fragile*. Es la reminiscencia masculina por la esposa manejable y enfermiza que nunca sale del entorno del hogar.⁴ Entre más doblegada y más frágil la imagen femenina otorgaba mayor placer al ego varonil:

Un gusto sádico anida en el ojo masculino que se complace en mirar el sufrimiento de la mujer, gozo compensatorio de una virilidad en crisis de identidad ante el creciente trastocamiento de roles. Debe, pues, desvitalizarse al enemigo, vampirizarlo, mantenerlo apenas vivo porque es necesario y deseado, pero sin fuerzas para rebelarse (Chaves, 2007: 52).

3 “Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché, es preciso que cierta figura haya clavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico” (Praz, 1999: 351).

4 “Se trata de una reclusión casi monacal, al grado de que Bram Dijkstra, en *Idols of perversity*, habla de un verdadero culto a la ‘monja doméstica’ hacia mediados del siglo” (Chaves, 2007: 49).

De esta figura surgió el culto estético hacia la amada muerta, cuya palidez se transmuta en el ideal de belleza que resuena en la mente del viudo desdichado. Edgar Allan Poe (1809-1849) recurrió a este tema en “El cuervo” (1845) y lo expuso a manera de ensayo en *La filosofía de la composición*⁵ (1846). Villiers De L’Isle Adam (1838-1889) hizo uso de la imagen en “Vera”, incluido en sus *Cuentos Crueles* (1883) y Georges de Rodenbach (1855-1898) la hace punto medular en *Bruges-la-Morte* (1892). Novela de corte simbolista que sin duda hace eco en “La cabellera” y *Salamandra* de Rebolledo: el protagonista de la trama asesina a su amante, una bailarina del tipo de la *femme fatale*, con la cabellera de su esposa muerta, quien fuera del tipo del *femme fragile*.

Pese a todo, el ideal de la mujer frágil no fue sino una expresión más del miedo a la mujer naciente a mediados del siglo XIX, que en el arte se traduciría en los términos de la *femme fatale*. De los sintagmas fijados de esta imagen, sabemos que con la sola mirada es capaz de perder a los hombres, es una tentadora y, cual animal venenoso, su cuerpo es una amenaza. Dichas características se pueden atribuir a la belleza turbia con la que se suele describir a las mujeres fatales. En el origen de semejante naturaleza se alude a fuerzas demoníacas; tal como Eva fue tentada por la serpiente en el Paraíso, así, la mujer es instrumento diabólico para “tentar” en la tierra. Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* otorga esta suerte de definición global:

Sobre la apariencia física de esta mujer [...] hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura [...] podemos afirmar que en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones. En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destaca por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa, es decir, animal (2008: 114-115).

5 “La muerte de una mujer bella es indudablemente el tema más poético del mundo, y asimismo tampoco cabe dudar de que los labios mejor adaptados para expresar ese tema son los de un amante desolado” (Poe, 2007: 18).

La belleza de las mujeres fatales está destinada a la perversidad nacida del mal. Son todas causantes, en un sentido mítico, del dolor, el caos y la muerte en la humanidad. Sin embargo, y pese a todo, son personajes tipo, ineludibles, cuyo gozo literario consiste en la profanación que implican; en su esencia femenina representan el origen de la vida y por ende el fin. Este ciclo alude la unión entre Eros y Tánatos, ambos vedados del poder humano. Por ello, todas sus características físicas y psicológicas se alzan como lemas de lo prohibido donde la figura masculina termina arrojada a los abismos de los instintos, es decir, aquello que no puede controlar. Entre los simbolismos de la maldad femenina, la cabellera es un caso recurrente.

II

La cabellera femenina custodia atributos de sensualidad y, por ende, visto desde la perspectiva occidental, de perversidad. Cuando ésta es abundante se le compara con semblantes felinos por su cadencia y su peligró. Incontables escenas de las artes plásticas muestran al espectador no sólo el rostro enmarcado con una abundante melena, sino el cuerpo femenino como promesa lasciva;⁶ el nicho seductor de una cabellera enmarañada aquilata lo que oculta. Las femeninas guedejas son una suerte de tentáculos movidos por el afán de maldad en su poseedora. Tal como *La Belle Dame Sans Mercy* muestra en sus representaciones pictóricas; sus cabellos son presidio de quien se atreve a admirar su belleza.⁷

Medusa personifica uno de los ejemplos más diáfanos de la maldad femenina extendida a la cabellera; es la forma desnuda de lo que la mirada misógina ve detrás del ser femenino, sobre todo detrás de su sexualidad atrayente. Este personaje mítico encuentra eco en las mujeres fatales de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX. Por ejemplo, Elena Rivas, personaje central de *Salamandra*, es dueña también de una cabellera exuberante cuyo poder de seducción no duda en llevar a su presa hasta la

6 Tomemos como ejemplo *El pecado* (1836) del ya citado pintor Franz Von Stuck. La imagen muestra a una mujer de negra y larga cabellera con el torso desnudo y rodeado por un soberbio pitón. La mirada del reptil se emparenta con la de la mujer: es una mirada venenosa y seductora. Otras muestras vienen de la pintura de D. G. Rossetti (1828-1882) y sus figuras míticas como *Pandora* (1878) o *Lady Lilit* (1868).

7 Uno de los ejemplos plásticos más socorridos es la pintura que lleva el mismo nombre del poema, fechada en el año de 1893, obra de J. W. Waterhouse (1849-1917).

muerte. Elena Rivas, según se dice de ella en la novela, es una salamandra, una araña que teje su tela para llevar hasta ella a su presa, pero es su pelo el arma letal que da el último golpe en la vida del desdichado enamorado.

III

En 1900 la *Revista Moderna* dio a conocer “La cabellera”, narración breve de Efrén Rebolledo. El personaje descrito es un poeta asediado por el mundo que lo rodea, para aliviar su hastío corre al refugio de su amada, una *femme fatale* cuya característica principal es su profunda cabellera negra. En la mente del poeta, que ha saciado ya su sed, nace la idea de usar la melena como una horca.

Sin duda, animado por este relato, 19 años después Rebolledo publica *Salamandra*, novela corta donde el personaje femenino se consolida como una *femme fatale* por excelencia. Ahora, el narrador sigue y da voz a la fémina, quien está al acecho del poeta Eugenio León. Como ya quedó asentado, en el relato “La cabellera” la idea de ahorcarse con la melena es aludida por la voz masculina, en *Salamandra* esta “revelación” se da a conocer a través de un discurso poético, es decir, a partir de un poema publicado en un diario. El poema es leído por Elena Rivas, quien decide “ayudar” al poeta a cumplir “su más bella obra de arte”.

Esta no sería la única ocasión donde Efrén Rebolledo utilizara el fetiche de la cabellera femenina como símbolo de maldad y muerte. En 1908 publicó su primera novela titulada *El enemigo* donde, por el contrario, el personaje femenino encarna a una *femme fragile* de áureos cabellos. A pesar de no tratarse de una *femme fatale* como tal, vale la pena aludir a la obra en este análisis. Clara, el personaje femenino, refiere a la fatalidad en una suerte de estado embrionario a través de los deseos más profundos del personaje masculino, Gabriel Montero. La lujuria reprimida en una manifestación onírica desencadenará la acción principal de la novela: la profanación en contra del personaje femenino.⁸

8 Clara vive con su hermana en casa de su abuela, una vida tranquila. Gabriel es un amigo de la familia y encuentra en ese lugar un oasis de paz en medio de la vorágine de su vida, y poco a poco se enamora de Clara —a quien ve como una virgen—. En su afán por vencer a sus instintos, Gabriel dirige a Clara hacia un ideal de vida mística. Sin embargo, en sus sueños es traicionado por sus reprimidos deseos sexuales y termina por profanar la obra que con Clara había logrado.

IV

En “La cabellera” y *Salamandra* la acción fatal comienza a cobrar efectos a causa de la profanación del espacio; el personaje femenino atrae al masculino a su sitio, como un cazador seduce a su presa hasta el punto donde matar es un simple artificio de placer. Ocurre de forma diferente en *El enemigo*, el protagonista también es atraído al espacio femenino, aunque en este caso la telaraña es tejida por el propio personaje masculino. Cabe destacar que la causa de fondo se iguala a las otras dos narraciones: atracción irremisible y fatal hacia el sexo opuesto.

La intrusión del espacio por parte de los personajes masculinos no se comprendería del todo sin la configuración narrativa de estos personajes tipo: todos buscan un refugio del mundo. Son todos héroes modernos, melancólicos, errantes del mundo que los arroja de los espacios comunes. En “El enemigo” se describe así el espacio femenino, en correspondencia a la proyección psicológica de Gabriel: “De natural aislado y retraído, era aquel hogar tranquilo algo como un refugio en el desierto de su vida, estéril y monótona” (Rebolledo, 2009: 8). En “La cabellera”, el poeta —como se llama al personaje desde un inicio— describe su cansado vagar hasta que la duda lo asalta:

¿En dónde ahogaría su disgusto? Aquella nausea de la vida que le subía desde lo más hondo de su ser. ¿Con qué manjar sabroso la perfumaría? ¿A dónde estaba la fuente de agua clara para apagar su sed? Se encaminó a la casa de su amada que todas las noches lo esperaba en el balcón... (1987: 252).

En el caso de *Salamandra* el espacio adquiere dimensiones de mayor complejidad debido al carácter modernista de la novela. El espacio donde habita Elena Rivas se caracteriza por su apertura. En primer lugar, vive en un “magnífico hotel de la Colonia Juárez, causando la estupefacción de la sociedad metropolitana” (2005: 32). En segundo lugar, el espacio es compartido por otros personajes masculinos, pues Elena Rivas —en su figura de mujer fatal— es seguida por muchos hombres que se refugian en su casa.⁹

9 “Cuando no hubo sino hombres, Elena se hundió en el diván oriental cargado de cojines, y encendió un cigarrillo egipcio de extremo dorado que mantuvo en sus labios haciendo valer la

Eugenio León ingresa al espacio femenino en la medida que Elena Rivas comparte el espacio público con él. Cabe destacar que, en su papel de poeta, León representa también al desterrado del mundo de la sociedad; cuando visita el lugar de Elena, se ve forzado a socializar y en ocasiones permanece al margen de los acontecimientos.¹⁰ Sin embargo, este papel se verá acrecentado cuando los efectos de lo femenino fatal comiencen a cobrar su cuota en él, entonces buscará a Elena con demencia —en el lugar donde vive y en los espacios públicos:

Después de una noche de desvelo [...] Eugenio León se encaminó a la casa de Elena, no obteniendo más informes de la servidumbre, no obstante sus tentativas de soborno, que el de que había salido de México. [...] La buscó en vano en las tiendas, calles, cines y teatros (2005: 89).

A diferencia de “La Cabellera” y *El enemigo*, en *Salamandra* el personaje femenino rompe sus cercos para envenenar la atmósfera urbana; Elena Rivas es una mujer cosmopolita. En una palabra, es una mujer moderna y su fatalidad se derrama por donde dirige sus pasos. Pese a todo, Eugenio León representa al héroe moderno desterrado de la gloria de Elena y este destierro le costará la vida.

Ahora bien, los espacios femeninos en las tres obras develan un fondo de mayor oscuridad; dentro de estos espacios, la atmósfera devela ecos hieráticos en torno a diosas. Por ejemplo, en *El enemigo* son cuantiosas las alusiones al espacio femenino visto como santuario (líneas arriba se ofrece una muestra). Por lo demás, Gabriel afirma que el entorno de la casa de Clara “lo atraía y convidaba a su espíritu lleno de enorme cansancio” (2009: 8). Después afirma que la presencia de la propia Clara “lo obligaba a bajar los ojos con temor: parecía la madona que descendía de su peana,

blancura de sus brazos” (2005: 55). Elena Rivas es en esta imagen, como en toda la novela, el centro de atención al que se dirigen todas las miradas. Imagen que recuerda la casa que el conde Mufat pagó a Naná, rodeada de lujosos muebles donde la protagonista reposaba mientras era admirada.

10 “Mientras se trató de conversar y tomar té, Eugenio León se comportó como un hombre de mundo [...] pero cuando de retorno al salón, Fernando Bermúdez le dio cuerda a la vitrola, y comenzó el baile a los lánguidos compases [...] confesó que no sabía bailar, disimulando su despecho [...] y masticando su cólera contra la banda de pisaverdes que acaparaban a las parejas jóvenes y lindas, se resignó mal de su agrado a dar conversación a las señoras posmeridianas” (2005: 53, 54).

y cuando se acercaba a ella, como Fra Angélico, iba con los labios temblorosos murmurando una oración” (2009: 11).

En “La cabellera” el acento hierático en torno a la figura femenina es más tenue. Sin embargo, el poeta dirige sus pasos a la casa de su amante que cada noche lo espera en el balcón. En la disposición misma del espacio se vislumbra el carácter de poder de la mujer sobre el poeta; el balcón representa una suerte de nicho o de altar; abajo el desdichado desea, admira y teme. Líneas más adelante, el acto amoroso se describe con tintes de religiosidad donde la amada juega el papel central (la cita pertinente se dará líneas abajo). Por su parte, *Salamandra* ofrece una primera visión, poblada de símbolos, del espacio femenino:

Se encontraba Elena [...] recostada perezosamente en un diván cubierto con una piel de tigre. La luz se amortiguaba al atravesar el emplomado del comedor que representaba un paisaje irreal de árboles nunca vistos y aves maravillosas, haciendo arder con mortecino brillo los cristales de colores; sobre el papel de ocre del muro recortaban las palmas sus abanicos verdes, y como única nota cálida, en el florero que adornaba la mesa, descollaba un ramillete de rosas tintas, que parecía un racimo de corazones chorreando sangre (2005: 39).

De forma similar a como ocurre en “La cabellera”, la figura femenina también se destaca en una suerte de altar. En este caso, el diván cubierto con la piel de tigre hace el papel de tótem de la diosa que muestra su poderío ratificado en el dominio de la fiera sobre la que está recostada con pereza. Pero la lectura de los símbolos va más allá y la descripción, por entero modernista, libera sus límites para ofrecer un paisaje salvaje y primigenio, de irreal belleza donde reina la figura femenina recostada al centro. Y como nota final, la ofrenda de la diosa se vislumbra en el racimo de corazones aún chorreando sangre.

Estas muestras hieráticas en torno a los personajes femeninos van más allá de los espacios, ellas mismas son descritas bajo los símbolos de las diosas de la fertilidad. Muestra de ello es la insistencia del símil de sus cabelleras con agua o serpientes. Símbolos que a través de los siglos se han consolidado como elementos de la fertilidad femenina en un sentido

primigenio.¹¹ He aquí que unen sus significados la cabellera y el aspecto sexual de la mujer:

Es indiscutible que una exuberante mata de pelo posee una dimensión sexual [...] Ello ilustra el porqué en las religiones haya sido una constante la prohibición de que la mujer mostrará sus cabellos [...] En el mundo de los símbolos es frecuente establecer una relación directa entre la abundancia de pelo y la potencia sexual, lo que por extensión, derivaría de la creencia de la fuerza vital de la cabellera (Bornay, 2010: 56).

Pero la voluptuosidad no es el fin último de una *femme fatale*; detrás de las arrebatadas cabelleras de los personajes de Rebolledo, se velan serpientes letales, la horca o la navaja que dará el último golpe al desdichado, en sacrificio para la diosa. Este peligroso juego de opuestos revela algo más oscuro, fundido en el cuerpo perverso de los personajes femeninos: el encuentro entre Eros y Tánatos. Por ello, la cabellera femenina es atrayente y perversa; invita a hundirse en su erótico pero mortífero cauce. Todo se anticipa en la maravillosa imagen primera de la figura femenina en “La cabellera”, al ver el largo pelo flotando desde el balcón como una bandera deletérea:

[Ella] lo esperaba en el balcón, y antes de llegar vio flotando su cabellera como un signo trágico; parecía el vuelo pavoroso de un cuervo; se asemejaba a la bandera de un buque hundido [...] Subió al balcón junto a la amiga tentadora. Y la cabellera lo atraía y lo aterrorizaba a la vez como un peligroso imán; la acariciaba, jugaba con ella; la extendía sobre la espalda antigua; la dejaba caer como un río tenebroso y de aguas encantadas; y cual si fueran flores, comenzó a deshojar sobre ella sus sueños, que flotaban y se hundían luego en la cascada de ébano; y sobre aquella corriente bituminosa, deslizándose sobre las ondas terribles, vio la barca de Aqueronte, cargada con los infelices que iban al infierno (1987: 252).

11 “El rastro de la serpiente, que se enrosca sobre sí misma al igual que los grandes ríos de la tierra serpentean de la montaña hasta el mar, traza la espiral de la energía de la vida al trasladarse de una dimensión a otra. La serpiente, con su forma y movimiento fluido y veloz, llegó a simbolizar los poderes dinámicos de las aguas que se hallan más allá de la tierra, bajo la misma y a su alrededor, y aparece en muy diversas mitologías como fuente creativa o generadora del universo [...] La imagen de la serpiente que, con su cola dentro de la boca, forma un círculo cerrado —llamada en ocasiones *uróboros*— representa en muchas culturas a las aguas primordiales envolviendo a la tierra” (Baring, 2005:88).

La tensión entre Eros y Tanatos se potencia en la imagen de la cabellera ondulante; su cadencia también invita al ritual de la muerte. Así, el pelo funge como oráculo de fatalidad. El poeta lo asume y se sabe ya pasajero de la barca de Aqueronte. Pero antes beberá de la copa de Eros, por ello penetra el espacio femenino para consumir su sed y ahogar su hastío del mundo por un momento. La imagen es notable: “bebió las miradas fascinadoras como tósigo de cantáridas, y besó la carne de la Anadyomena, pulida y todavía con el sabor salado del agua del mar, y apuró en la copa de Alejandría de la boca jugosa todo el falerno de la voluptuosidad” (1987: 252). Sin embargo, a la mañana siguiente, después de embriagarse del vino de Eros, Tánatos se presenta vigorizado en la misma lujuriosa y fúnebre cabellera que toma vida como salvación frente a la amargura:

Vio la cabellera, la fatídica cabellera undosa y desordenada como un bosque enmarañado por los tigres [...] extendió el oscuro terciopelo sobre los hombros de mármol; dejó desbordarse el torrente de ébano; vio a través de sus linfas los senos como rocas deslumbrantes. ¡Si se pudiera ahogar en aquellas aguas! Y la lujuriosa cabellera se torció en sus manos hábiles, se torció como una víbora [...] la estiró, así se asemejó a una soga, y se la enredó al cuello, horrorizado [...] Y ¿Por qué no? ¿Qué era para él la vida? Un martirio, una bebida amarga, la cicuta apurada gota a gota [...] Y en sus manos retorciase la cabellera, siniestra, trágica, tentadora [...] anudó la cabellera en torno de su cuello y la apretó, la apretó furiosamente, hasta estrangularse con la cuerda de azabache (1987: 252).

La imagen se plaga de símbolos vinculados a la fatalidad y el erotismo de la amiga tentadora: la referencia felina sobre su melena da un toque de movimiento soñoliento en contraste con sus hombros y sus senos de mármol inerte y deslumbrante; las palabras la esculpen como esfinge devoradora. Además, la insistencia sobre el símil de la cabellera con un río de aguas oscuras convertido en serpiente letal delata los símbolos de la temida fertilidad femenina devenidos en lemas del mal. Así, la serpiente representa la imagen de una Medusa poderosa. Al mismo tiempo que delata la voz tentadora de la bíblica Eva quien ha invitado a su amigo a probar, en este caso, de las oscuras aguas de la muerte en el abismo de su cabellera; es una Lilith de fúnebre melena. Al final, el poeta trasciende el espacio femenino donde encuentra refugio a su vida de hastío y se condena a su única salvación: la muerte.

En el caso de *Salamandra*, la función de la cabellera de la *femme fatale* como instrumento letal adquiere mayor complejidad. Si bien la trama está inspirada o basada en “La cabellera”, existen significativas variaciones que otorgan una lectura de mayor riqueza en cuanto al significado de los signos y la carga intertextual. Entre los cambios de mayor relevancia se debe señalar la total focalización y caracterización de la *femme fatale*. En el relato de 1900 la voz narrativa canaliza su discurrir a través de la mirada del héroe melancólico, dejando la identificación del personaje femenino en aras de la mirada masculina. Mientras tanto, en *Salamandra* el narrador ofrece las voces de ambos y el personaje con mayor focalización es la *femme fatale*.

Para establecer un diálogo sobre la caracterización de la cabellera de Elena Rivas como el instrumento directo de la muerte, es necesario hablar primero de su pulida configuración como mujer fatal. En primer término, el título de la novela sintetiza el ideal de perversión femenina de la época; el nombre y la simbolización de la salamandra condensan lo que hay de maldad y fascinación en el personaje cumbre de esta narración:

Los decadentistas decimonónicos la adoraban por misteriosa, pero también por corruptora, por sanguinaria, por degenerada, por ese primitivo gozo hacia la violencia sádica, núcleo vital en el que la lujuria cerebral hace exquisita la depravación. También porque la salamandra es diosa, diosa sagradamente perversa, sacerdotisa de la belleza maldita; porque es mujer-vampiro, también araña, reveladora, despertadora del masoquismo congénito de sus víctimas (Schneider, 2005: 10).

Como fue propio de los simbolistas y decadentistas, se equipara a la *femme fatal* con un animal cuya ponzoña o maldad provoca terror, pero al mismo tiempo fascinación. De la misma manera, se eligió un animal que según Plinio “no es ni hembra ni macho” (2005: 71), lo cual cumple con el miedo a la figura femenina y plasma el gusto por la figura andrógina de la época. Así, la salamandra encierra todos los contenidos explícitos en Elena Rivas, quien por lo demás abrevia la carga intertextual de las mujeres fatales más aludidas en su tiempo, éstas se encuentran dispuestas en la caracterización del fatídico personaje: “La salamandra es mujer-síntesis, una astuta hembra hechizadora como Cleopatra, monstruosa como Medusa, dañina como Salomé” (Schneider, 2005: 9).

Su belleza física la destaca: “poseía una belleza avasalladora que tomaba los corazones por asalto. El sentimiento que inspiraba [...] estallaba de súbito como descarga eléctrica” (2005: 32, 33). Pero su belleza no sería fatal si no se encarnará en ella la exuberancia que ayuda al gesto de la maldad:

De pelo tan negro como el de una japonesa, pero más fino, ligeramente ondulado en vez de ser liso y mucho más abundoso. Su carne pulida, firme y de tonos dorados, en ninguna parte dejaba señalarse los huesos. Su busto era alto y rica su cadera [...] No es posible definir el color de sus ojos, como no es posible definir el color del océano, pero eran más bien oscuros, y cuando no los combinaba la coquetería eran duros como los de las aves de presa. El timbre de su voz era armonioso, con un leve matiz de burla que acentuaba la impertinencia de sus frases, y su risa, breve, aguda, cruel (2005: 33, 34).

En su mirada se condensa de nuevo una característica animal que entona con la acción principal del personaje: el ser ave de presa. De hecho, la referencia de lo animal destaca uno de los puntos medulares de la acción: cuando Elena descubre el poema de Eugenio León, mismo que dará pauta a la fantasía fatal (usar una negra cabellera como ahorca), ella se encuentra recostada en su diván cubierto con la piel de tigre. El símil se hace más evidente cuando Elena ha leído el poema y saborea ya la idea hacer cumplir al poeta su más bella obra de arte: “permaneció un instante pensativa, mostrando al sonreír las filas de sus dientes blancos y menudos, y desprecizándose con más indolencia que el felino sobre cuya piel estaba de bruces” (2005: 41). Como añadidura a sus características fatales, el narrador hace un recuento del rastro mortal de Elena donde se destaca la muerte de más de alguno y la ruina de otros tras perseguirla:

Despertó una pasión en su único hermano, que se había expatriado para no sucumbir a aquella flama maldita. Su primer novio provinciano, que la amó con todo el candor de la adolescencia, murió de melancolía al verla coquetear con todos los muchachos [...] y su marido, desesperado de no conseguir la reconciliación, se marchó al Norte para hacerse matar [...] Sus últimos triunfos habían sido el amor de un joven noble que por cortejarla había abandonado a su prometida [...] y el suicidio de un antiguo novio que

había emigrado por cuestiones políticas y vuelto morfinómano, murió en tierra extraña arrojándose de un cuarto piso (2005: 77, 78).

La anterior descripción del rastro letal de Elena Rivas hace pensar en los encantos de Cleopatra tendida sobre un diván, complacida con el próximo veneno que ha de usar para sus futuros amantes.¹² Se ratifica, además, su ademán de ave de presa aunado a la contorsión indolente de su cuerpo felino, saboreando el poder que posee y reclama. Por lo que respecta a su cabellera, que usará como arma para victimar al poeta Eugenio León, se encuentra aludida en el poema que desencadena su hambre sádica. Baste con referir los últimos versos de “Un raudal de promesas”:

Y una espesa mortaja, una fúnebre ajorca
Es tu lóbrego pelo; más tanto me fascina,
Que haciendo de sus hebras el dogal de una horca,
Me daría muerte con su seda asesina
(2005: 40).

Estos son los versos que Elena repite complacida desde su diván. En este momento se propone lograr: “...una muerte digna de un poeta” (2005: 41). A partir de entonces “la araña teje su tela”, como se titula uno de los capítulos que le siguen en la novela. Símil que de nuevo pone de manifiesto la animalidad perversa de la *femme fatale*. Elena utiliza sus encantos para atrapar al poeta y una vez inmovilizado en la telaraña, dispone del veneno que le ha de dar muerte: su cabellera. La descripción del cabello de Elena, en preparación para lograr su propósito, renueva alianzas entre Eros y Tánatos:

Se dirigió al tríptico de su tocador de caoba, desatando su cabellera [...] Cayeron los rizos sobre sus sienes como enroscadas virutas de ébano; rodaron por su cuello como ondas de azabache líquido; se escogieron las apretadas madejas más perfumadas que un jardín y más impenetrables que el limbo en que se debaten los ciegos. Es un enorme sacrificio, murmuró, pero me consuelo pensando que lo hago en aras de una hermosa

12 El óleo de Alexandre Cabanel (1823-1889) titulado *Cleopatra ensayando el veneno con sus amantes* (1887) expone a Cleopatra “junto a una doncella y un tigre —símbolo de la cólera y la crueldad— contemplando impasible los mortales efectos de las pócimas sobre sus pasajeros amantes” (Bornay, 2008: 232).

idea. Y desprendiendo las últimas horquillas de carey de oro que los sujetaban, dejó en libertad sus cabellos, que se despeñaron por su espalda, silenciosos y pesados, como un Niágara negro (2005: 74).

A pesar de su belleza, en el pelo de Elena se han gestado ya los hechizos de Medusa; las guedejas que se despeñan por el precipicio de su cuerpo serán las serpientes tentadoras. En el relato de 1900, la cabellera se anuncia como signo de la fatalidad desde el primer momento, cuando el cabello de la amante vuela sobresaliente en el balcón. En *Salamandra* el rito erótico sobre la cabellera es más lento —más rico, podría agregarse—, pues la descripción llama a todos los sentidos y los paraliza para disfrutar la imagen que no se detendrá sino en la caída fatal: la espalda de Elena simula un abismo donde su cabello cae como las aguas turbias de la muerte. Además, en *Salamandra* existe una separación de la cabellera con la *femme fatale* pues en los apartados siguientes Elena no sólo corta sus relaciones con Eugenio, corta también su cabellera y la envía en una caja de terciopelo blanco al desdichado poeta. Insinúa así el cumplimiento de su más bella obra de arte:

Abrió nervioso el broche que lo cerraba, y en el interior, forrado de satín blanco, vio destacarse una masa suave y aromática que semejava a un manojo de esponjadas plumas de avestruz, que se antojaban una madeja finísima de seda, y que no era otra cosa que una cabellera de profundo negror, sobre cuyas ondas espesas y perfumadas parecía flotar el espíritu de Baudelaire (2005: 80).

La cabellera roza ahora sus símbolos con la polaridad de Tánatos, en el cofre abre sus significados a la muerte. Pero a partir de este acto otros significados se hacen presentes, por ejemplo, la cabellera separada de su origen adquiere el sentido de reliquia que no hace sino magnificar a su antigua poseedora. Aquí, los límites entre lo sagrado y lo profano se estrechan pues, en un sentido religioso, la reliquia busca contener virtudes. Esta atmósfera sagrada otorga el terreno propicio para la profanación al ser la cabellera sublimada la herramienta del suicidio. Tal como sucede con la ya mencionada novela del belga Georges Rodenbach, *Brujas la Muerta*.

Por otra parte, a través de los siglos, el corte de la cabellera ha tenido diversos significados. En este caso Elena hace alusión al sacrificio que

realiza al despojarse de su pelo en aras de “una hermosa idea”. Podría pensarse que al cortarse el pelo Elena pierde algo de su configuración de mujer fatal. Sin embargo, su condición mortífera se vigoriza pues nunca antes el desdichado amante se encuentra más al acecho de Elena. Además, en el contexto de esta novela de corte decadentista, “el sacrificio” conlleva a otro mayor; con una *femme fatale* de por medio se abre un abanico de posibilidades en torno a su presencia sagrada en cuanto a reminiscencia de diosa telúrica.

Antes se había mencionado ya la configuración del espacio femenino con referencias hieráticas donde Elena adquiere el punto central, el de diosa o sacerdotisa perversa. Además, los símbolos de fertilidad aludidos en torno a los elementos femeninos como el agua y la serpiente otorgan pautas para formular una lectura donde Elena reclama la sangre del sacrificio en aras de su propia existencia. Luis Mario Schneider comenta al respecto: “La *Salamandra* de Rebolledo irrumpe con su oscura dialéctica de vida y muerte, con algo que también recuerda los legendarios sacrificios humanos cuando los dioses reclamaban sangre para revitalizarse y afirmar su eternidad” (2005: 12).

Eugenio León será así la nueva ofrenda en el altar de víctimas de Elena Rivas, quien queda del todo complacida al leer en el diario la noticia sobre el suicidio del poeta: “se suicidó ahorcándose en la barra de su cama con una cabellera negra” (2005: 99). De esta manera se ratifica la conjunción entre Eros y Tánatos en la disposición de la salamandra que este relato encierra; así como la mantis religiosa después de la posesión carnal, esta *femme fatale* ha de poseer la vida de sus víctimas. En torno a este imperio fatal de lo femenino, José Ricardo Chaves argumenta el fenómeno de castración expuesto en el fondo de la trama, donde la cabellera, en su símil con la serpiente, asume una expresión fálica. Esta es una lectura típica de las narraciones de la época donde el mismo rol de la mujer en la sociedad atacaba el bastón de mando antes dominado por el hombre (2007: 66).

Ahora bien, entre los argumentos de “La cabellera” y *Salamandra* existen similitudes en el tratamiento hierático de sus personajes femeninos. En ambos casos, la muerte del amante se anuncia como oráculo a través de la cabellera femenina. La diferencia de ambas narraciones radica en la acentuación de la maldad de la mujer fatal. Si bien en la primera narración el personaje femenino es vehículo para la revelación de la idea del suicidio, no será hasta *Salamandra* donde la *femme fatale* orqueste el acto de forma total y para su deleite.

Por su parte, en *El enemigo* la maldad femenina es expuesta a través de la mente masculina. Como ya quedó dicho, Gabriel Montero es el héroe melancólico cuyo afán por vencer a sus instintos hace de cada elemento de lo femenino una ocultación que termina por rebelarse y explotar en su inconsciente. La imagen de Clara, el personaje femenino, está totalmente apegada a la estética prerrafaelista, es la imagen de la *femme fragile*. Sin embargo sufre tres gradaciones a lo largo de la narración. He aquí la primera descripción:

Era pálida, de ojos verdes y atónitos, de cabello rubio, abundante y rizado, que caía de su cabeza como un haz de rayos de sol; de labios sinuosos y delgados, y tan blanca, que su sangre se veía azul a través de la epidermis. El color de su cuello traía a la memoria la médula de las cañas, perfumaba su aliento, y al entreabrirse su boca para hablar, sonaba melodiosa, como si una mano invisible acariciara el teclado de sus dientes, produciendo armonías suaves como la oración y dulces como la miel. Sus manos aguzadas y transparentes eran un maná de consuelo, y en su blancor resplandecían las caricias como un manójo de resplandores (2009: 11).

En el inventario de las características físicas de Clara todo está iluminado por un halo divino que produce la impresión de estar ante el retrato de una virgen. Esta cualidad se hará más intensa cuando Gabriel haya iniciado su obra: guiar a Clara hacia una vida de misticismo. Llega al grado de incitar a Clara a vestir un hábito. Además, la dirige hacia lecturas místicas cuyos contenidos adelgazan los límites entre el éxtasis sagrado y el profano.¹³ Pese a todo, el intento de ocultar el erotismo bajo el manto de la religiosidad no hace sino exacerbar la llama sensual. Bajo el brillo de esta intensidad carnal, Clara es observada por Gabriel en un momento de oración. Aquí se presenta la segunda gradación en la transformación de Clara:

Lucían los áureos cabellos de la extática, brillaban bañando su frente de luz suave, envolvían como un humo los nácares de sus orejas, lamían como una llama la nieve de sus vestiduras; y deslumbrado y atraído por aquella

13 “Y cuando la vio dispuesta, cuando creyó aquella alma perfectamente preparada y removida, comenzó a nutrirla con sobrias y adecuadas lecturas: santa Teresa que había deseado a Jesús carnalmente; la vida de Francisco de Asís amado por santa Clara; la de Francisco de Borja, enamorado de la esposa de su rey” (2009: 13).

cabellera luminosa, la miraba enroscarse y fulgurar, la veía transformarse en una placa deslumbradora, ardiente como el metal fundido [...] las mejillas de Clara se teñían de un tinte extraño, se encendían y sobre el mate del rostro resaltaban como dos flores sobrenaturales [...] El cuello de Clara erguía recto, redondo, impecable, como el tallo inflexible de un girasol místico vuelto hacia la fe; del color del marfil [...] Atraída por los ojos de Gabriel, clavó en él sus ojos seductores: sus ojos verdes, húmedos [...] Sus labios encendidos temblaban [...] sus senos, semejantes a dos copas, se estremecían bordándose de unción; todo su ser vibraba, perfumaba como un vaso lleno de ungüentos preciosísimos; y airosa, trémula, ardía como un cáliz de amor (2009: 18, 19).

La unión entre lo sagrado y lo profano elimina aquí sus límites y se condensa en una sensualidad abierta, alimentada al mismo tiempo que velada, y por ello mismo se torna más atractiva, por la atmósfera religiosa. Vemos como en la primera descripción Clara es una virgen estática que pareciera plasmada sobre un óleo. Ahora, su figura tiene el candoroso movimiento de una llama encendida: está en éxtasis. En la misma línea, debe resaltarse el símil establecido entre Clara y las “flores sobrenaturales” que se incendian en sus mejillas y su cuello como “el tallo inflexible de un girasol místico”. Por una parte, a finales del siglo XIX las flores eran usadas como un símil de las mujeres frágiles en tanto que elementos de ornamentación.¹⁴ Por otra, al ser estas flores “sobrenaturales” nos dan cuenta del carácter místico vuelto a la sensualidad, con lo que se establece una referencia a las malignas flores de Baudelaire. Así, la tercera gradación en la imagen de Clara es desquiciante pues estalla la sensualidad velada por la religiosidad. No es causal que esta imagen la otorgue el inconsciente del personaje masculino a través de un sueño:

Surgía Clara provocativa, avanzando indolentemente entreabriendo la boca como dando un beso, levantándose el hábito y mostrando el arranque de una torneada pierna, hacíase la estameña transparente y a través del

14 “No es extraño que en la segunda mitad del siglo XIX se dé una proliferación de pinturas en las que la mujer aparece entre flores, como una más de ellas. Esta correspondencia entre mujeres y flores por lo general se ha enfocado sólo formalmente, haciendo coincidir las sinuosidades de las líneas vegetales con las del cuerpo femenino [...] Pero no sólo es un asunto de forma, sino también de ideología sexual, una que afirma la existencia estática y estética de la mujer como flor, como planta, reducida al silencio vegetal y al designio del jardinero. Se trata de un concepto opresivo de la mujer como parte integral de la flor doméstica” (Chaves, 2007: 49).

manto y del escapulario veía revelarse las escondidas formas que simulaban estar cubiertas con un traje de agua, y la clarisa mostrábase descocada y desapudorada, porque reía, desordenada la cabellera como la de una furia, brindándole placer; lanzando de sus ojos candentes lumbraradas y asomándose a sus labios los besos, como frambuesas encendidas (2009: 37).

Los sucesos del sueño develan a una *femme fatale* envuelta en un hábito religioso hasta llegar al grado de lo que José Ricardo Chaves llama “pornografía celestial” (2007: 65). La profanación del atuendo y de la imagen primera de Clara hace de la escena onírica una estampa violenta donde se despoja al personaje de su halo virginal y de fragilidad. Cabe destacar que su cabellera, antes parecida a una aureola, ahora está “desordenada como la de una furia”, lo que da al personaje la cadencia y el furor sensual que suele tener grados de animalidad en las mujeres fatales. Después del inquietante sueño Gabriel sucumbe a la amenaza y es derrotado por sus instintos hasta entonces reprimidos, dando lugar a una violación:

Se acercó a ella, la vio despojando las plantas de las hojas secas [...] escarbando la tierra húmeda cuyo aliento despierta instintos malsanos [...] y acercándose más para ver un capullo de rosa, sintió en el rostro los cabellos de Clara que lo hicieron estremecerse; y cortando el capullo entreabierto lo aspiró, lo deshojó como se deshoja una virginidad; lo llevó a su boca sintiendo las espinas del tallo como uñas cosquilleantes de mujer [...] Cruzó su conciencia un trágico pensamiento; sintió un ansia infinita de posesión; cayó en su espíritu la profanación como una lágrima venenosa. ¡Qué delicia! ¡Qué filtro tan embriagante el del sacrilegio! Poseer aquella virgen pura como una hostia en aquel recinto, silencioso y solitario como un templo [...] Y bruscamente, con los ojos extraviados, con los labios secos, con las manos trémulas, con el cuerpo vibrante, como sacudido por una convulsión, se adelantaba hacia la clarisa, la abraza enloquecido, la besa en la boca, y haciéndola daño, desangrando la toca y el velo, deja despeñarse el torrente de su cabellera (2009: 39, 40).

Como es propio del romanticismo, del cual el modernismo es hijo un tanto negado, la naturaleza se pone a tono con los sentimientos del protagonista; y después de la represión de los instintos, viene el derroche de fecundidad en torno a Clara, mismo que termina por sublimar los deseos carnales de Gabriel. En la escena el erotismo depositado en la naturaleza

realiza por sí mismo un acto sexual: el olor de la humedad de la tierra despertando a “los instintos malsanos”, el perfume de la rosa desflorada en manos de Gabriel y el determinante contacto con los cabellos de Clara consuman la posesión. En esta línea debemos resaltar el paralelismo existente entre el capullo de la rosa y Clara en cuanto a su papel de *femme fragile*. Esta imagen se instaura como premonición de la virginidad que se destrozará. Por otra parte, el papel de la cabellera “despeñada” se pone a tono con la recurrencia de las otras narraciones de Rebolledo aquí aludidas: la cabellera derramada es un llamado al desborde de la sensualidad. Estado que también concuerda con las palabras antes referidas de Erika Bornay acerca de la dimensión sexual que posee una exuberante mata de pelo (2010: 56).

Tanto en *Salamandra* como en “La cabellera” existe una relación entre Eros y Tanatos dada a partir de la presencia de la mujer fatal y, más propiamente, a partir de la desbordada cabellera femenina. En este caso el erotismo también termina por rebosarse a través del cabello de Clara. Sin embargo, la presencia de Tanatos se torna oscura y adquiere un disfraz misógino de destrucción; como tal no se presenta un fallecimiento, pero sí se destruye al personaje idealizado por Gabriel: se da muerte al germen de la fatalidad aún en su estado embrionario de fragilidad. Se lee entre líneas, entonces, la siempre latente malignidad de la mujer aun cuando ésta sea una *femme fragile*. Por su parte, José Ricardo Chaves menciona al respecto:

El contacto de la mujer frágil con el sexo, cuando no lleva a la muerte directamente conduce a la locura [...] Después de haber colocado a Clara en el pedestal más alto, Gabriel se siente impelido a destruirla, en un acto misógino e iconoclasta. La Virgen, divinidad paralizante como Medusa aunque sin máscara demoníaca, ha de ser destruida por Gabriel, como un nuevo Perseo ejecuta su labor (2007: 68, 69).

Se interpreta, entonces, la presencia de Tanatos en cuanto a la destrucción de la virgen “creada” por el propio Gabriel. Después de todo, y como se mencionó líneas arriba, la presencia femenina, por débil que ésta sea, contiene en sí la posibilidad del mal, y como tal el héroe moderno está impulsado a destruirla. En 1897, once años antes de la publicación de *El enemigo*, Bernardo Couto Castillo (1879?-1901), el joven escritor mexicano decadentista, toca el mismo tema, pero de manera más escabrosa en “¿Asesino?”, donde el narrador confiesa que el placer más grato que ha te-

nido fue darle muerte a una niña con sus propias manos (2011: 131-135). Pese a la destrucción de Clara como *femme fragile*, Gabriel no es victorioso del todo; algo en su figura como personaje se ve alterado tras su arrebato:

Tras el acto físico vino la laxitud natural, la repugnancia fatal; y entonces vio a Clara desmayada sobre las albeantes ropas en desorden, goteando de su degollada virginidad un hilo de sangre; y parecióle una hostia pisoteada, ultrajada; como un mármol pulido tras muchos esfuerzos mutilado en un minuto de salvajismo [...] salió del templo profanado, y como un ebrio bajó la escalera tambaleándose (2009: 39, 40, 41).

Gabriel, quien encontrara su refugio a la hostilidad del mundo en aquel “templo silencioso” es ahora desterrado tras su acto de profanación, y al igual que Clara está condenado a la muerte o la locura. Con lo que en realidad se presenta una doble aparición de Tanatos en esta novela corta.

V

Las obras analizadas se emparentan no sólo por ser hijas de la misma pluma, sino por sus temáticas de primer orden: la innata maldad femenina develada en exuberantes cabelleras. Esta perversión sin duda aflora de la desconfianza masculina a la mujer de finales del siglo XIX que se inserta en la vida social y laboral. La misoginia producida por este fenómeno se incrusta, a su vez, en la estética decadentista y modernista engendrando así el tipo de la *femme fatale*, que no estaría exenta de la influencia de las mujeres malvadas de la historia y la mitología.

Por ello, después de la lectura y el análisis de las tres obras, una sospecha se hace cierta: el resultado de estos sucesos narrativos no hacen sino develar el miedo masculino hacia toda mujer, pues incluso en su papel de lasitud se presagia en Clara, personaje central de *El enemigo*, gran potencial para la maldad; ante los ojos de Gabriel, y pese a sus esfuerzos por negar a la naturaleza, ella es una amenaza, una llama siempre a punto de estallar. No sucede de forma inversa con las mujeres fatales de “La cabelleira” y *Salamandra* que están cerca de lo imposible de la fragilidad.

Efrén Rebolledo nutre su literatura con mujeres fatales, aun en su estado incipiente, y lo puebla de escenarios donde la mezcla entre lo sagrado

y lo profano eleva el deseo de sus protagonistas masculinos. Este resquicio forma el eje central de sus tensiones narrativas donde la figura masculina desea poseer pero al mismo tiempo, destruir. Y es que la semilla negra de estos personajes femeninos radica en la exuberancia de su sexualidad desatada al unísono de sus cabelleras; ellas son un goce de sensualidad revestida de perversidad. No podría ser de otra forma cuando el sentimiento dominante es el miedo hacia esta figura que desata el deseo de los hombres, dejando en ellos, al menos a finales del XIX, un sentimiento de castración ante el bastón de mando que poco a poco se arrebató.

Por ello, cuando sus características nos recuerdan a las deidades telúricas es porque están destinadas a perder al hombre en los abismales instantos que estos héroes modernos son incapaces de poseer con el entendimiento y se saben, entonces, predestinados a la muerte, ente que en este sentido alcanza su parentesco con el erotismo. Así, la unión entre Eros y Tanatos se hace medular en la descripción de estos personajes femeninos, pues al igual que la serpiente que muerde su cola, la mujer representa, en lo primigenio, el inicio del enigma de la vida y, por tanto, de la muerte.

Bibliografía

- Baring, Anne y Jules Cashford (2005). *El mito de la diosa. Evolución de una imagen* (trad. Andrés Piquer, Susana Pttecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijiano e Isabel Urzáiz). México: Ediciones Siruela, FCE.
- Bornay, Erika (2008). *Las hijas de Lilith*. España: Ediciones Cátedra (Ensayos de Arte Cátedra).
- (2010). *La cabellera femenina*. España: Ediciones Cátedra (Ensayos de Arte Cátedra).
- Chaves, José Ricardo (2007). *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin de siglo XIX*. México: Universidad Autónoma de México (Cuadernos del seminario de poética 17).
- Couto Castillo, Bernardo (2011). “¿Asesino?” en *Asfódelos y otros cuentos* (pp. 131-135). Buenos Aires: Editorial Serapis (Serie Diecinueve).
- Poe, Edgar Allan (2007). *La filosofía de la composición* (trad. Ignacio Mariscal y Ricardo Gómez Robledo). México: Fontamara.
- Praz, Mario (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (trad. Rubén Mettini). Barcelona: Acantilado.
- Rebolledo, Efrén (1987). “La cabellera”, en *Revista Moderna. Arte y Ciencia*. Edición facsimilar, vol. III, México: Universidad Autónoma de México, pp. 151-152.

- (2005). *Salamandra / Caro Victrix* (prólogo de Luis Mario Schneider). México: Factoría Ediciones, pp. 123 (La Serpiente Emplumada, 2).
- (2006). “La cabellera”, en *El cuento mexicano en el modernismo (Antología)* (introducción, selección y notas de Ignacio Díaz Ruiz) (pp. 265-269). México: Universidad Autónoma de México (Biblioteca del Estudiante 142).
- (2009). *El enemigo*, en *La novela corta: una biblioteca virtual*. México: Universidad Autónoma de México. Fecha de consulta: 04 de enero de 2012.
- Schneider, Luis Mario (2005). “Prólogo”, en Rebolledo, Efrén, *Salamandra / Caro Victrix* (pp. 123). México: Factoría Ediciones (La Serpiente Emplumada, 2).

Imágenes de la divinidad en los versos de Carlos Pellicer

Ma. Esther Gómez Loza

*El hombre vive en busca de huellas que revelen su alma y su cara,
su presencia y su trascendencia; de allí que en lo poético exprese lo sobrenatural
en todas las épocas, de tantas formas y con tan diversas voces.*

Silvia Pellegrini Ripamonti

Presentación

De la vasta obra de Carlos Pellicer, figura brillante de las letras mexicanas del siglo pasado, hemos elegido algunos poemas o fragmentos de éstos en los cuales se aprecia una de las preocupaciones estéticas que aparecen en su labor poética: la religiosidad.

En su *Antología mexicana de poesía religiosa: siglo veinte*, Carlos González Salas señala a Carlos Pellicer —escritor nacido en Villahermosa, Tabasco, en 1897 y muerto en la Ciudad de México, en 1977— como uno de los más grandes “exponentes de poesía religiosa” (1960: 206). Este autor menciona que la verdadera poesía religiosa conjuga lo auténticamente religioso con lo poético. La poesía religiosa da idea de eternidad, de permanencia del espíritu, de esencia divina. ¿Cómo expresa Pellicer su relación con lo sagrado? ¿Cómo asume su realidad de creyente? Conviene señalar que en este trabajo el término *divinidad* es abordado como sinónimo de *sagrado* de acuerdo con Mircea Eliade. Para este historiador de las religiones, lo sagrado es lo que se opone a lo profano, y para denominar el acto

de esa manifestación sacra propone el término hierofanía, cuyo contenido etimológico expresa que algo sagrado se nos muestra. Así lo expresa Eliade en su obra *Lo sagrado y lo profano*:

Podría decirse que la historia de las religiones, de las más primitivas a las más elaboradas, está constituida por una acumulación de hierofanías, por las manifestaciones de las realidades sacras. De la hierofanía más elemental (por ejemplo, la manifestación de lo sagrado en un objeto cualquiera, una piedra o un árbol) hasta la hierofanía suprema, que es, para un cristiano, la encarnación de Dios en Jesucristo, no existe solución de continuidad. Se trata siempre del mismo acto misterioso: la manifestación de algo “completamente diferente”, de una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante de nuestro mundo “natural”, “profano” (1988: 98).

Inmediatamente el autor aclara:

No se trata de la veneración de una piedra o de un árbol *por sí mismos*, sino que la piedra sagrada y el árbol sagrado no son adorados en cuanto a tales, sino por el hecho de ser hierofanías, por el hecho de “mostrar algo que ya no es ni piedra ni árbol” [...] Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en *otra cosa* sin dejar de ser *él mismo*, pues continúa participando del medio cósmico circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra; aparentemente [...] nada la distingue de las demás piedras. Para quienes aquella piedra se revela como sagrada, su realidad inmediata se transmuta, por el contrario, en realidad sobrenatural. En otros términos: para aquellos que tienen una experiencia religiosa, la Naturaleza en su totalidad puede convertirse en una hierofanía (1988: 19-20).

Sabemos que a través de la lírica se transmiten vivencias y sentimientos personales. El término “religión” —del latín *re-ligare*, atar, aunar— unido al anterior nos da la clave para conocer a través de esta clase de composiciones lo que Dios fue o es en la vida de los autores que vuelcan su corazón en el océano infinito de la Divinidad. Así abordaremos los versos de Pellicer: como instrumentos de expresión de sus sentimientos, atendiendo a lo anterior y a las indicaciones del distinguido ensayista francés Georges Mounin, quien considera la pertinencia de describir la situación

que evoca el poema en el más amplio sentido de la palabra además de las emociones que despierta (1983: 176).

Lo Sagrado en la poesía de Pellicer

Desde sus primigenias composiciones Pellicer manifiesta su postura de creyente. Así lo apreciamos a través de sus distintos textos. Los versos que con el tema de lo *Sagrado* aparecen en nuestro trabajo, los tomaremos de *Obras. Poesía*, del autor en estudio, edición de Luis Mario Schneider (1994), por tal motivo tan sólo señalaremos el nombre del libro y la o las páginas en que se encuentran.

El primer poema de la obra antes mencionada, es precisamente: *Colores en el mar*, poema que le da título a la primera publicación de Carlos Pellicer, año de 1921. El autor lo dedicó a la memoria de otro poeta ya muerto. Todo el poema está integrado por dieciséis estrofas, catorce de éstas son tercetos endecasílabos de rima encadenada consonante, un pareado y una estrofa de cuatro líneas versales (tres endecasílabos y un heptasílabo) Veamos parte de dicha composición:

*A la memoria de mi amigo Ramón López Velarde,
joven poeta insigne, muerto hace tres lunas en la gracia de Cristo*

EN MEDIO de la dicha de mi vida
deténgome a decir que el mundo es bueno
por la divina sangre de la herida
Loemos al Señor que hizo en un trueno
el diamante de amor de la alegría
para todo el que es fuerte y es sereno.

El corazón al corazón se fia
lo mismo en esas palmas que en el breve
corazón de la perla más sombría.

Mi corazón, Señor, como el poema,
sube la escalinata de la vida
y te da su pasión como una gema

Por la divina sangre de la herida,
es fuerte y es sencillo y cancionero.
Filas de oro pusiste a su ola henchida

El amor, que en el caos fue primero,
lo lanzó sobre la órbita más pura
y así cumple su ciclo, dulce y fiero.

Órbita la mejor porque es ternura
esquilhada a la oveja del pastor
que en diciembre hace eterna su ventura (pp. 11-12).

Como podemos apreciar en el primer terceto: “En medio de la dicha de mi vida/ deténgome a decir que el mundo es bueno/ por la divina sangre de la herida”, el autor introduce y sustenta todo el poema. Un sujeto creyente —el poeta— hace un alto en medio de su dicha para decir que el mundo es bueno por la sangre que Cristo —hierofanía suprema para un cristiano, conforme con Mircea Eliade— ofreció en la cruz por la salvación del mundo. El poeta manifiesta que la realidad oculta —lo Sagrado— santifica el espacio profano, hace *bueno al mundo*. En sus versos apreciamos al poeta como portador de las bondades del reino de Dios. En la segunda estrofa: “Loemos al Señor que hizo en un trueno/ el diamante de amor de la alegría/ para todo el que es fuerte y es sereno”. El mismo tono de la estrofa anterior, Pellicer manifiesta poéticamente su actitud llena de entusiasmo y gratitud para el Todopoderoso por los dones que otorga al hombre *fuerte y sereno*. Invita a los demás hombres a alabar al Creador por el regalo de la alegría, la cual compara con una joya: con un diamante, pero un diamante de amor. La alegría, hecha por Dios para los hombres fuertes y serenos, tiene —al igual que el trueno— luz y sonido. Persiste la idea del poeta: destacar que la dicha de la tierra es un regalo de la Divinidad para los hombres *fuertes y serenos*.

Luego dice: “El corazón al corazón se fía/ lo mismo en esas palmas que en el breve/ corazón de la perla más sombría”. En este terceto podemos apreciar que el poeta reduplica el ritmo sonoro del verso mediante el paralelismo reiterativo “el corazón al corazón se fía” para confirmar su confianza en Dios.

En seguida el poeta dice: “Mi corazón, Señor, como el poema,/ sube la escalinata de la vida/ y te da su pasión como una gema”. En estas imágenes el autor expresa que corazón y poema, es decir poeta y poesía caminan hacia el Creador. La pasión de su corazón es una piedra preciosa: una

gema que asciende juntamente con su poesía hacia la divinidad. Presente la pasión, la fiebre que caracterizaba al poeta tabasqueño. Pellicer reconoce que él y su creación artística pertenecen al Señor.

Inmediatamente expresa: “Por la divina sangre de la herida,/ es fuerte y es sencillo y cancionero./ Filas de oro pusiste a su ola henchida”. Nuevamente el autor inserta en esta estrofa un verso que forma parte del primer terceto. El poeta ratifica que gracias a la sangre de Cristo tiene un corazón *fuerte, sencillo y cancionero*. Un corazón de poeta que canta a la *divina sangre* su gratitud y su gozo porque lo hizo poeta. Solamente a los poetas el Redentor los dotó con una gema por corazón y además ribeteado de oro.

En los siguientes tercetos el poeta amplía y cierra las imágenes sobre su corazón y el Creador: “El amor, que en el caos fue primero,/ lo lanzó sobre la órbita más pura, y así cumple su ciclo, dulce y fiero”. Luego: “Órbita la mejor porque es ternura/ esquilhada a la oveja del pastor/ que en diciembre hace eterna su ventura”. Aquí Pellicer pone de manifiesto su amor por el Crucificado y la Biblia. Expresa como el amor —lo Sagrado— existió antes que el caos (Génesis, 1:2-19, Biblia de Schökel). Tras la creación, Dios lanzó el corazón de Pellicer sobre la mejor órbita de la tierra. La mejor, porque es ternura obtenida de la oveja del pastor, de la oveja de Cristo que *en diciembre hace eterna su ventura*. Lo que encontramos en este terceto es que desde muy joven Pellicer sintió pasión por el Nacimiento del Dios-niño. Nacimiento de Cristo, el nacimiento del tiempo sagrado. “Por haber *encarnado* Dios, por haber asumido *una existencia humana históricamente condicionada*, la historia se hace susceptible de santificarse” (Eliade, 1988: 98). Pellicer expresa que la inserción del tiempo sagrado en el tiempo profano da la oportunidad de santificarse de manera permanente a la humanidad creyente. Para el poeta el tiempo sagrado es el tiempo de *eterna ventura* de santificación.

Veamos algo más del tema. Por Gabriel Zaid, crítico y poeta también, sabemos que Pellicer, durante más de cincuenta años montó el Nacimiento del Redentor. Año con año, el tabasqueño rendía homenaje al Divino Niño, con poemas alusivos a esta conmemoración. Así se lo manifestó Pellicer:

Creo en Cristo como Dios y la única realidad importante en la historia del planeta. Todo lo demás —arte, ciencia, etcétera— es accesorio, secundario y anecdótico.

Desde siempre organizo “El Nacimiento” cada Navidad en mi casa. Estoy seguro que es lo único notable que hago en mi vida. Es casi una obra

maestra. He podido conjuntar la plástica, la música y el poema, así, cada año. Miles de gente van a mi casa durante cinco o seis semanas, un largo rato de noche a mirar “El Nacimiento” [...] Mi madre, tan humana cuanto religiosa, me inició en la divina práctica de “El Nacimiento”. Gracias a Dios y a ella, pude, puedo, hacer cada diciembre lo que dura un mes y parece eterno (Pellicer, 1994: 730-731).

Entre algunos de los escritores mexicanos que comparten esta postura encontramos a José Vasconcelos, Alfonso Junco y Mauricio Magdaleno.

Gabriel Zaid nos dice que hasta los años cuarenta del siglo pasado el Nacimiento de Pellicer, aunque especialmente artístico, era tradicional, y que al hacerlo, el poeta ponía en juego su vena de pintor.

Toda su preparación del Nacimiento tenía algo de confianza en la inspiración, en la improvisación, en el “no busco, encuentro”, al mismo tiempo que de ascética y hasta previsor disciplina. Para las figuras, encargaba piezas únicas a un artesano. Después de encontrar piedras y ramas en el campo, hacía trabajos de carpintería, de pintura, de electricidad, de sonido. Seleccionaba música. Escribía. Antes de que se inventaran las grabadoras, se tomaba el trabajo de ir a grabar un disco con los versos para ese año. (Todo cambiaba cada año dentro del mismo formato general).

Puesto el Nacimiento, Pellicer se sometía a la disciplina de estar personalmente disponible de seis a nueve de la noche (más o menos) todos los días (Zaid, 1944: 729).

Hemos seleccionado algunos versos que nuestro poeta compuso en las distintas navidades de 1946 a 1976:

Señoras y señores,
hablad silencio,
que aquí están las estrellas
y los luceros.
Cuando tenga palabras,
pondrá en el tiempo,
la eternidad con gloria
de su misterio.
Cuando este niño diga
su nombre entero,
el que escuche, entendiéndolo,

será lucero.
¡Ay el Valle de México
quién lo cantara
sin decir ni una sola palabra!...
En el Valle de México
Cristo ha nacido.
Con la primera estrella,
Niño Jesús,
juraré que en mi pecho
se hará una luz.
(Pellicer, 1994: 731-733).

Con estos fragmentos de los poemas navideños uno y dos, nos damos cuenta que el poeta, ubica el nacimiento de Cristo en el Valle de México. A Emmanuel Carballo, Pellicer le manifestó que cuando tenía dieciséis años de edad, contempló un cuadro que sobre este valle hizo el pintor mexicano José María Velasco. Que esta pintura le abrió la puerta hacia ese museo de escultura monumental que a la postre le resultó el Valle de México, tan propicio para sus reflexiones religiosas y actividades físicas. Velasco despertó esa fascinación que siempre mantuvo viva en él el Valle de México; en ese lugar, aseguró Pellicer, transcurrió más de la mitad de su vida.

En los 34 poemas que se han publicado hasta el momento con motivo del Nacimiento de Cristo, el autor, una y otra vez comunica y contagia su entusiasmo, alegría y esperanzas, para la humanidad creyente, en la Luz, en Cristo.

Me quema una llama de fe,
la Luz hecha Hombre,
la alegría de saberse cristiano.

La noche se llena de luz esta noche
como nunca.

El sol en un pesebre
volvió a ser niño,
es lo mismo el pesebre
que el infinito.
El pesebre es el cielo
del sol nacido.
La Virgen: La Vía Láctea,
José el carpintero

regresó de los árboles
con un lucero
que nació entre sus manos
como un sueño.
Esta noche
la luz se ofrece a todos.
Muere la luz que muere,
queda la eterna
Esta es la noche profunda
del Señor.
Esta es la noche de luz
del amor.
La luz que se ha encendido
nos ayuda a entender
lo que es la eternidad:
es un acto de Fe.
En la Luz de esta noche
levantó la señal.
Dios es amor,
amor-eternidad.
Todo es luz en la luz
esta noche de luz.
(Pellicer, 1994: 765-772)

Como podemos apreciar, Pellicer encuentra en la luz una manifestación de la divinidad; es decir, una auténtica teofanía. En estos versos uno comprueba que, en cierta medida, Pellicer juega con la luz hecha por Dios, para resaltar que la luz de luces es Cristo. Pellicer señala la grandeza de la Luz Divina, con la misma fuerza que el apóstol Juan: “Que Dios es luz y no hay oscuridad alguna en unión con él” (Juan. 1: 5, 7; 2: 8-10. Biblia de Schökel). Para ambos, Cristo es la luz del mundo.

La hagiografía

Entre la temática de nuestra poesía religiosa, según González Salas, está la hagiografía, y en ésta no son muy abundantes los ángeles. Sin embargo, Pellicer, al igual que Alfonso Reyes y Joaquín Antonio Peñaloza se ocupan de éstos.

En una de las entrevistas que Carballo le hizo a Pellicer, el poeta tabasqueño declaró:

Le contaré una de mis escasas alegrías. Cuando escribí el “Tríptico de los Arcángeles”, me di cuenta de que eran tres sonetos francamente buenos: el último ya no es bueno, es muy bueno. Es uno de los dos o tres sonetos, entre los 400 que probablemente he escrito, que más me satisfacen. Por si no lo sabe, le diré que se trata del soneto al arcángel San Rafael. Salvo en la puntuación, nunca he podido meterle mano (Carballo, 1986, p.227).

En *Práctica de Vuelo* (1956) aparece dicho soneto:

Hundió el arcángel la brillante mano
en el agua y el pez fue prisionero.
Del hígado fluvial sacó el lucero
que hizo el eclipse de los ojos vano.

Y la sombra cayó del cuerpo anciano
y amontonó su manto pordiosero
al pie del joven cuya voz primero
calló en sus ojos y apretó su mano.

El arcángel de pie junto a la puerta
miraba las miradas y en sus ojos
brincó la luz en peces descubierta.

La noche en cantos familiares vino
cuando el arcángel con los dedos rojos
tomó sus alas y salió al camino.
(pp. 412-413).

A fin de entender el mensaje o significado de este soneto, recurrí en primer término al *Diccionario de las religiones* que dirige el cardenal Paul Poupard. Éste dice que los ángeles son espíritus puros, intermediarios entre Dios y los hombres en el Antiguo y en el Nuevo Testamento (p. 45).

Con el deseo de conocer un poco más, recurrí a otras fuentes y esto encontré:

*Les anges forment l'armée de Dieu, sa cour, sa maison. Ils transmettent ses ordres et veillent sur le monde. Les anges tiennent un rôle important dans la Bible. Leur hiérarchie est liée à leur proximité du trône de Dieu. Citons les noms des trois principaux archanges: **Michel** (vainqueur des dragons), **Gabriel** (messager et initiateur), **Raphaël** (guide des médecins et des voyageurs) (Chevalier y Gheerbrant, 1994 : 45).*

Que en nuestra traducción, sería como sigue:

Los ángeles forman el ejército de Dios, su corazón, su casa. Ellos transmiten sus órdenes y velan por el mundo. Los ángeles desempeñan un rol importante en la Biblia. Su jerarquía está ligada a su proximidad al trono de Dios. Citamos los nombres de los tres principales arcángeles: **Miguel** (vencedor de los dragones), **Gabriel** (mensajero e iniciador) **Rafael** (guía de los médicos y de los viajeros).

Juzgue usted lo que el poeta dijo de este soneto a Carballo.

Cuando Pellicer dice: “Hundió el arcángel la brillante mano/ en el agua y el pez fue prisionero./ Del hígado fluvial sacó el lucero/ que hizo el eclipse de los ojos vano”, se está refiriendo a Rafael, el enviado de Dios, y a Tobías, el judío piadoso de la tribu de Neftalí, que tiempo atrás había quedado ciego. Recobrada la vista, por la misericordia de Dios, el acompañante de Tobías les descubre su identidad: “Yo soy Rafael, uno de los siete ángeles que están al servicio de Dios y tienen acceso ante el Señor de la gloria” (Tobías 12: 15. Biblia. 1975/1986, trad., Schökel L.A. y Mateos). Desde que el arcángel Rafael devolvió la vista a Tobías con la hiel del pez, es considerado guía de los médicos.

Este soneto a Rafael, tomado evidentemente de fuentes bíblicas, manifiesta el conocimiento e interés que Pellicer tenía al respecto. El milagro lo realiza Dios a través de su enviado con la hiel del pez: “Del hígado fluvial sacó el lucero”, al poeta no le gusta la hiel, la cambia por *hígado fluvial*, el cual surte el mismo efecto que la primera. Pellicer atiende tanto a la exposición narrativa bíblica como a la concentración lírica. También aquí aparece su marcada inclinación hacia la luz. El encanto de la narración de este tema estriba en la frescura y originalidad con que lo desarrolla.

Las imágenes que evoca el poema presentan al arcángel San Rafael al tiempo de abandonar el hogar de Tobías, una vez cumplidos los propósitos

de su visita, “con los dedos rojos”. De acuerdo al *Diccionario de los símbolos*, el color rojo es universalmente considerado como el emblema fundamental del principio de la vida, con todo lo que ésta conlleva: la potencia y brillo de la salud que reina en casa de Tobías en oposición a la noche o ceguera —las tinieblas a que antes estuvo reducido.

Creemos que el adjetivo “rojo” demuestra el vínculo del mundo de la divinidad con el mundo profano. El Creador es principio de vida. El cielo y la tierra presentes en la obra poética de Pellicer.

Algunas consideraciones

A través de sus versos, Pellicer manifiesta lo que Cristo significa para el hombre religioso. *Por la divina sangre de la herida* el mundo es bueno; *por la divina sangre de la herida* el tiempo sagrado se insertó en el profano dándole a la humanidad creyente la oportunidad de santificarse en forma permanente.

Nos parece muy original y significativo que el poeta haya ubicado el nacimiento del Amor de sus amores, de Cristo, en el Valle de México. Demuestra así el amor al paisaje mexicano. Sabemos que la tradición paisajista parte de Balbuena, y en alguna medida la cultivaron otros poetas. Pellicer sigue así con un propósito nacionalista literario. Cabe recordar la importancia que el Valle de México tuvo para él. Afirmaba que allí transcurrió más de la mitad de su vida. Y precisamente este lugar, el paisaje del Valle de México, lo emplea para narrar su religiosidad, sus sentimientos religiosos. Es en el paisaje en “donde la presencia divina se revela más pura en el lenguaje de encantamiento, de visiones magníficas” (Vasconcelos, 1994: 57). ¿Vincula Carlos Pellicer el sol de su tierra natal con Cristo? Tal vez en cierta medida. Es a Cristo a quien ve como sol del infinito, y lo nombra con términos como: *Sol, Niño, cielo, Señor, Amor, amor de amor*. Frecuentemente lo designa en sus poemas de navidad como: *Luz, Luz de Luces y Luz hecha hombre*.

Tras recibir las muestras de gratitud de Tobías padre, el ángel torna a su lugar de origen “con los dedos rojos”. En el *Diccionario de símbolos* se señala que el rojo y el blanco son los dos colores consagrados a Jehová como Dios de amor y de sabiduría. El amor de Dios por sus criaturas llega a éstas por diversas formas. Aquí lo hace por medio de Rafael. El color de los dedos del arcángel es un símbolo del amor de Dios por sus criaturas.

Hombre de su tiempo, Pellicer refleja en sus versos lo que la Divinidad representaba para él, y sus contemporáneos creyentes.

Referencias

- Biblia (1975/1986) (trad. Schökel, L. A. y Mateos J.). Barcelona: Ediciones Cristiandad.
- Carballo, E. (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1994). *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Editions Robert Laffont et Editions Jupiter.
- Eliade, Mircea (1988). *Lo sagrado y lo profano*. España: Labor/Punto Omega.
- González Salas, C. (1960). *Antología mexicana de poesía religiosa: siglo veinte*. México: Jus.
- Gordon, S. y Rodríguez, F. (1997). "N'el mezzo del cammin di nostra vita. Carlos Pellicer: 1937", *Literatura Mexicana*, VIII-1, pp. 7-144. México: UNAM.
- Mounin, G. (1983). *La literatura y sus tecnocracias*. México: FCE.
- Pellicer, C. (1994, 2ª ed.). *Práctica de vuelo*, en Pellicer, Carlos, *Obras. Poesía*. México: FCE.
- Poupard, Paul (dir.). *Diccionario de las religiones* (1997). España: Herder.
- Vasconcelos, J. (1994). "Piedra de sacrificios. Poema Iberoamericano (1924). Prólogo" (pp. 55-59), en Pellicer, Carlos *Obras. Poesía*. México: FCE.
- Zaid, G. (1994). "Cosillas para el nacimiento. Introducción" (pp. 728-731), en Pellicer, Carlos, *Obras. Poesía*. México: FCE.

Urbe de Manuel Maples Arce: revolución y vanguardia en México

Rafael Castillo

El objetivo principal es reflexionar sobre la propuesta estilística del estridentismo a partir de los postulados que figuran en sus manifiestos, y analizar cómo es puesta en práctica en su estilo literario. Más específicamente, la intención de este trabajo es revisar la propuesta estética de los dos primeros manifiestos estridentistas y su aplicación práctica en *Vrbe* de Manuel Maples Arce.

Propuesta estética del primer manifiesto estridentista¹

A finales de 1921 aparece, pegado en las paredes de la Ciudad de México, un cartel titulado “ACTUAL Número 1”. Es interesante que no se llame “manifiesto estridentista”, la única alusión a dicha vanguardia se hace en el subtítulo que dice “COMPRIMIDO ESTRIDENTISTA DE MAPLES ARCE”. Desde el título deja clara su propuesta fundamental, centrarse en el momento presente. Diferente a los futuristas, quienes siempre se proyectaron al porvenir, Maples Arce se interesa en lo actual² (en varios puntos, especialmente

1 Consultado Schneider (1997).

2 Es en este concepto en el que podemos apreciar la influencia de Alfaro Siqueiros en el manifiesto. Recordemos que el pintor tituló su manifiesto “3 llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. Como vemos, existe en ambos la preocupación por lo actual.

en el número XII desarrollará más a fondo esta idea). La pregunta es entonces, ¿qué era lo actual en la sociedad mexicana de ese tiempo?

En las primeras décadas del siglo XX ingresan a nuestro país muchos avances científicos y tecnológicos, que serán retomados por la vanguardia. Por otra parte, México se encontraba golpeado por la Revolución, que concluye con un saldo de muertes escandaloso. La Constitución proclamada en 1917 daba aparente fin al movimiento armado que había comenzado Francisco I. Madero en 1910 y desde esa fecha México no había podido encontrar la tan anhelada paz. Muchos historiadores ponen en duda que la constitución de 1917 sea el término de la Revolución mexicana porque los brotes de rebelión armada continuaron hasta los años cuarenta, cuando asumió la presidencia Manuel Ávila Camacho candidato del naciente Partido de la Revolución Mexicana, fundado por Lázaro Cárdenas.

Podemos sintetizar que en la segunda década del siglo XX la actualidad en nuestro país encerraba cuando menos dos aspectos esenciales: una urbe moderna y una revolución inconclusa. Estos aspectos permean en el estilo estridentista de manera evidente.

El manifiesto comienza haciendo evidentes sus influencias vanguardistas, lo expresa a manera de metáfora diciendo “Iluminaciones subversivas de” y cita cinco nombres de escritores vanguardistas. Comienza con una mujer, Renée Dunan, escritora del movimiento dadaísta; enlista también a dos escritores futuristas Marinetti y Salvat Papasseit; también dos ultraístas, Guillermo de Torre y Rafael Lasso de la Vega. No limita sus influencias exclusivamente a estos escritores sino que finaliza escribiendo “Etcétera y algunas cristalizaciones marginales”, dejando así abierto el número de escritores. Es interesante que acepte sus influencias artísticas, otorgándoles un lugar privilegiado dentro del movimiento actualista. La crítica literaria de ese tiempo seguramente se indignó al ver el nombre de Marinetti, quien tenía mala fama en nuestro país, principalmente por influencia de Amado Nervo y Rubén Darío, quienes tradujeron y criticaron el manifiesto futurista. Esto en gran medida facilitó la estigmatización del estridentismo como copia del futurismo. Lo que es poco cierto, debido a que el estridentismo aporta elementos auténticos a la tendencia vanguardista mundial, por ello es erróneo decir que es una copia. En México los nombres de los otros vanguardistas citados eran extraños, sólo Marinetti

era conocido y rechazado. Arqueles Vela concluye de manera sarcástica sobre este sambenito con el que ha cargado el estridentismo: “Los que confunden al estridentismo con otras tendencias actuales como una teoría estética, no han leído nada del estridentismo, ni de las otras manifestaciones literarias” (Mendoza Teles y Müller-Bergh, 2000: 115).

La finalidad social de este manifiesto titulado *Actual 1³* fue provocar a un pueblo temeroso, a causa de la inconclusa Revolución mexicana; desde el pequeño y abstracto prólogo se dice “MUERA EL CURA HIDALGO” y en esta proclama vemos la negación de dos preceptos fundamentales de nuestro país: la patria y la religión, ya que se hace alusión a su título de “cura”. Por si no fuera evidente, esta negación religiosa se repite con “SAN RAFAEL” y “SAN LÁZARO”.

En este mismo apartado escribe Maples Arce “SE PROHIBE FIJAR ANUNCIOS”, lo que resulta absurdo porque el manifiesto fue un cartel pegado en las paredes de toda la ciudad. Esta es una actitud muy vanguardista: la negación de todo, hasta de ellos mismos. Además de dar un tono jocoso, sarcástico e irracional muy propio del estridentismo. Desde el principio vemos la propuesta iconoclasta que nos hace el poeta, gozoso de provocar los cánones, principalmente católicos y también nacionalistas.

En esta hoja se hace un llamado, por parte de la “vanguardia actualista de México” que es “eminente revolucionaria”, a los artistas en general para que engrosen con sus jóvenes propuestas artísticas las filas de los estridentistas. Posteriormente comienzan a desarrollarse, en catorce puntos, las propuestas estéticas que el estridentismo hace para nuestro arte nacional.

El primer punto inserta su propuesta estridentista en el arte de vanguardia, nos propone que las palabras no tienen un valor por sí mismas sino debido a su relación con las demás, es lo que les da el valor literario. Dice el manifiesto “las cosas no tienen valor intrínseco posible, y su equivalencia poética florece en sus relaciones y coordinaciones”. Esta idea no es original del poeta, más bien responde a uno de los postulados que las vanguardias retoman de los estudios sobre poética de Paul Valéry.

El segundo punto es una declaración en contra de toda la estilística anquilosada, herencia del siglo XIX. De manera subversiva, nos dice el manifiesto que: “Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales —única y elemental finalidad estética—, es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria

3 Consultado en Schneider (1997: 3).

y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los ‘switchs’.” De manera radical nos propone parar en seco la herencia literaria, volviendo a comenzar desde cero; evidentemente, ésta es una actitud revolucionaria.

La propuesta estilística de los estridentistas está asentada en la vanguardia pero tiene sus variantes sustanciales. En el punto tres Maples Arce nos explica que mientras Marinetti muestra gran pasión por los automóviles, él siente esa pasión por “las máquinas de escribir”. Comparando estos dos objetos, podemos decir que aunque ambos son esencialmente modernos, el primero es más popular por ser un lujo excéntrico de esa época, en tanto que el segundo tiene más relación con el trabajo de la escritura. Interpretando estas metáforas que se utilizan en el manifiesto, podemos deducir que mientras el futurismo está interesado en los asuntos tecnológicos de la sociedad, el estridentismo se preocupa más por los asuntos literarios, pero en ambos la preocupación primaria es ser testigos de los acontecimientos de su tiempo.

Al igual que en este punto, en el séptimo se retoma el futurismo junto con las demás vanguardias, pero se menciona que el estridentismo no se casará exclusivamente con ninguna, más bien sintetizará de manera armónica las demás propuestas dejando fuera lo que no funcione. Dicen los estridentistas “una síntesis quinta esencia y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada”.

El estridentismo fue un movimiento vanguardista que no copió los postulados de los demás, sólo se dejó influir por las tendencias de época; a diferencia de lo que tanto le criticaron en su tiempo, el estridentismo —nos lo explica en el punto número trece—admite influencia futurista pero no es una copia, ya que se basa en el “presente; atalayado en el pródigo de su emoción inconfundible y único instante meridiano, siempre el mismo y renovado siempre”. Mientras que la literatura modernista miraba al siglo XIX y la vanguardia europea al futuro, el estridentismo se concentra en el presente que, aunque renovado, siempre es lo mismo: un solo instante eterno. Reitera el primer manifiesto: “Nada de retrospectión. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente”.

Por su carácter provocador, el manifiesto causó revuelo entre los mexicanos, quienes inmersos en una revolución inconclusa no sabían ni qué pensar sobre el anárquico estilo literario del estridentismo. Seguramente más de alguno leyó en esos postulados una nueva revolución social, otro

quizá lo interpretó como acto vandálico o como una locura y muchos más, como una broma.

Aportes del segundo manifiesto estridentista⁴

Comparado con el primer manifiesto, éste es mucho más breve. Fue impreso como hoja volante y no como cartel, debido a esto es más sintético. El primero consta de catorce postulados, mientras que éste sólo cuenta con cuatro, a lo que se debe que el segundo manifiesto aporte poco en cuanto a cuestiones estéticas y estilísticas.

Al igual que en el primero, se da especial importancia a “La posibilidad de un arte nuevo, juvenil, entusiasta y palpitante, estructuralizado novidimensionalmente superponiendo nuestra recia inquietud espiritual” un arte formado por la “Juventud intelectual del estado de Puebla”. Esta preocupación de un arte nuevo es propia de toda la literatura de vanguardia y se evidencia también en la estética estridentista; reafirma su propuesta particular de un arte espiritual que contradiga la tendencia positivista (o como dice el manifiesto “ranciología”), caduca para esa época.

Este segundo manifiesto aporta respecto a las cuestiones temáticas en la poesía, se hace más específica la tendencia de una poesía maquinista. Desde el primer punto se evidencian sus “deseos renovadores que conmueven la hora insurreccional de nuestra vida mecanicista”. En el primer manifiesto no se abordó nada sobre cuáles son los temas que podrían considerarse estridentistas. La propuesta más importante en este segundo manifiesto tiene que ver con la búsqueda de dicha temática, en la que se delate la sociedad actual, moderna y hasta cierto punto deshumanizada. Los obreros son como una masa uniforme, fuerte cuando se agrupa pero demasiado débil en su individualidad. Nos explica el segundo manifiesto: “la exaltación del tematismo sugerente de las máquinas, las explosiones obreriles que estrellan los espejos de los días subvertidos”. Se valora ampliamente los temas de actualidad, que en esa época corresponderían al movimiento obrero que en México, como en gran parte del mundo, tenía gran relevancia, principalmente por influencia del socialismo radical ruso de los bolcheviques. En este modelo político la clase obrera es fundamental, no a partir de sus individualidades sino de su colectividad. Ante esta propuesta, el estridentismo acota notablemente sus temas, definiendo la

4 Consultado en Schneider (2007).

poesía como “una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas”. Esto pone la literatura estridentista en un plano social y un punto de vista ideológico y político más definido: ellos son rebeldes, anarquistas, que defienden el poder del pueblo sobre los empresarios, llamados despectivamente burgueses.

Es de notar que en este segundo manifiesto sólo se dedicó la mitad para desarrollar las propuestas estéticas y la otra mitad para declararse en contra de varios íconos importantes de la ciudad de Puebla. A la incitación de “CAGUÉMONOS” le preceden una gran lista de personajes como el general Zaragoza o Gabrielito Sánchez Guerrero, entre otros, que son considerados por los estridentistas como rivales innatos.

Para terminar el segundo manifiesto se hace una proclama final muy provocadora, radical y con tintes fascistas, dice el manifiesto: “*PROCLAMANDO*: Como única verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los eunucos no estarán con nosotros”. Su egolatría termina por ser una actitud pedante frente a quienes no concordaban con sus ideales estéticos. Es evidente la alusión al grupo de los Contemporáneos, sus acérrimos rivales. Los califica de “eunucos” debido a sus preferencias sexuales. Para Evodio Escalante (2002) esta clase de proclamas provocó se excluyera a los estridentistas de las propuestas literarias en México, ya que su estilo radical los hacía pedantes a los ojos de la crítica. Dice Escalante: “Los estridentistas apelan a un mecanismo de autoexclusión que está revertido en su contra” (p. 38).

***Vrbe*, expresión estridentista que trasciende al poeta**

En 1924 Manuel Maples Arce publica su libro *Vrbe, super-poema bolchevique en 5 cantos*. Es un poema dividido en cinco partes y dedicado a “A los obreros de México”, según cuenta el poeta. En parte, el poema es producto de su encuentro con una manifestación obregonista que le tocó presenciar. Desde su aparición, el libro fue bien recibido por la crítica literaria, nos comenta Schneider (1970); a diferencia de *Andamios interiores*, tuvo varias notas favorables en los periódicos (p. 105). Evodio Escalante (2002) dice que “el logro estético más alto de Maples Arce lo constituye su libro *Vrbe*” (p. 47).

El extenso poema *Vrbe* es la descripción de una marcha ciudadana. En sus memorias tituladas *Soberana juventud*, Maples Arce narra cómo fue que surgió el poema, un día primero de mayo:

Sentía la impresión de lo que estaba pasando y la fiesta de los trabajadores llegaba como una apoteosis a mi corazón. Me parecía bello aquel desfile interminable bajo el sol deslustrado de la tarde. Mi espíritu lleno de inquietudes del instante, me sugería esas resonancias. Así, me fui pensando y soñando a través de la ciudad, integrado a la marcha gloriosa de los obreros. Las disensiones sindicales, las agitaciones políticas y las amenazas de guerra civil se cernían sobre nuestros destinos [...] Cuando llegué a mi casa, bajo las fuerzas estimulantes, me puse a escribir un canto en el que latía la desesperanza y la desesperación (pp. 147-148).

Vrbe, como se indica en el subtítulo, está dividido en cinco canto, cada uno representa un momento específico del día. Nos comenta Evodio Escalante (2002) que el primer canto se desarrolla en la mañana, el segundo en el mediodía, el tercero en el atardecer, el cuarto en la noche y por último el quinto representa “el desmoronamiento nocturno y el subsiguiente amanecer” (p. 60). El libro íntegro respondería temporalmente a un día en su totalidad, desde que amanece hasta que el siguiente día vuelve a nacer. Este libro fue un logro estético de Maples Arce y del estridentismo en general, porque en él se concretó tanto la propuesta estética del primer manifiesto (escrito por Maples Arce), como los aportes del segundo (que fue firmado no sólo por este poeta sino también por Germán List Arzubide y Salvador Gallardo), especialmente en lo relacionado a hacer un arte más social y con tendencias políticas socialistas.

Un par de años después, en 1926, se publica el cuarto manifiesto estridentista que no es en realidad (como se comentaba anteriormente) un manifiesto, sino una hoja tabloide escrita por los dos lados en la que se expresa el voto de simpatía del III Congreso Nacional de Estudiantes por los estridentistas. Junto a éste, se publica una antología de los textos más representativos. En esta selección se retoma el canto número III de *Vrbe*, que corresponde temporalmente a la tarde y es el momento central de todo el libro. Es interesante este poema porque en él se sintetizan el estilo estridentista y su propuesta estética.

III⁵

La tarde, acribillada de ventanas,
flota sobre los hilos del teléfono,
y entre los atravesaños
inversos de la hora
se cuelgan los adioses de las máquinas.

Su juventud maravillosa
estalló una mañana
entre mis dedos,
y en el agua vacía
de los espejos,
naufugaron los rostros olvidados.

¡Oh la pobre ciudad sindicalista
andamiada
de hurras y de gritos!

Los obreros
son rojos
y amarillos

Hay un florecimiento de pistolas
después del trampolín de los discursos,
y mientras los pulmones
del viento
se supuran,
perdida en los oscuros pasillos de la música
alguna novia blanca
se deshoja.

Ubicado precisamente a la mitad de los cinco cantos del libro *Urbe*, es el poema menos extenso. En él podemos encontrar lo esencial, que en gran medida se reitera en el resto de los cantos. Es muy significativo que Maples Arce haya usado números en lugar de títulos. Evidentemente esto responde a que los cinco cantos no son en ningún momento poemas aislados, sino un poema extenso dividido en cinco momentos.

5 Este poema apareció por primera vez publicado en *Vrbe. Superpoema bolchevique en cinco cantos* (1924).

Es interesante de analizar la construcción métrica de los versos porque en una primera lectura podríamos afirmar que responde a la propuesta vanguardistas del verso libre. Con una lectura más profunda, nos damos cuenta que esto es parcialmente incorrecto, ya que hay un uso constante del dodecasílabo, algunas veces oculto en cortes de verso que corresponden a la ubicación del hemistiquio. En la primera estrofa son dodecasílabos: el primero, el segundo y el cuarto verso. La segunda estrofa comienza con un verso de nueve sílabas; resalta la construcción de los dos versos que le siguen: un heptasílabo y un pentasílabo “estalló una mañana/ entre mis dedos”, inmediatamente después se repite la construcción métrica (heptasílabo y pentasílabo) “y en el agua vacía/ de los espejos”. En ambas construcciones métricas es poco justificable el corte del verso, realmente su uso es artificioso. Los versos bien podrían ser uno solo, de manera que serían dodecasílabos —tan recurrentes en este poema, pero ocultos de manera intencional.

Caso similar pasa en la cuarta estrofa pero esta vez son tres los versos que completan el dodecasílabo; el primero de cuatro versos, el segundo de tres y el tercero de cinco: “Los obreros/ son rojos/ y amarillos”. Es hasta los últimos dos versos que logra librarse del dodecasílabo, pero es curioso que recurra al endecasílabo. Hay en los poemas de Maples Arce, por un lado, una necesidad por construir una poesía moderna pero al mismo tiempo, una resistencia a dejar los cánones de su herencia isosilábica.

El desarrollo del poema es el siguiente: en la primera estrofa se hace una descripción del escenario al estilo actualista. La ciudad irrumpe de manera violenta en el espacio, lo acribilla, está repleto de manera inevitable de “ventanas” que realmente son sinécdoque de los edificios que conforman la Ciudad de México. La segunda pincelada son los cables del teléfono que inevitablemente aparecen dentro del escenario, como una sutil metáfora, “hilos del teléfono”. No es de mañana porque la hora es la inversa, no el principio sino el fin de un día laboral, “se cuelgan los adioses de las máquinas” dice al final de la primera estrofa, con esta metáfora se ejemplifica el estilo estridentista, su tono nostálgico de la ciudad y la vida de los obreros.

Es importante resaltar que la conjugación de los verbos responde a la estética estridentista. Dice el primer manifiesto: “Nada de retrospectión. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente”, es muy lógico que la conjugación verbal responda también a esta estética. La mayoría de los verbos están conjugados en presente, a excepción de los que aparecen en

la segunda estrofa, en pasado. Lo cual es muy interesante porque es precisamente allí donde se hace alusión a un pasado cercano, la juventud de la ciudad. De manera muy estridentista acompaña del adjetivo “maravillosa”, clara alusión de simpatía por todo lo que esta palabra integra.

Es una metáfora muy interesante con múltiples significados. “Su juventud maravillosa” podría referirse a la edad joven de la ciudad misma, una ciudad nueva como las que vivieron en las primeras décadas del siglo xx. Otra posibilidad —la más significativa— es que se refiera propiamente a la juventud actualista y sus propuestas vanguardistas. Recordemos que Maples Arce no firma solo el primer manifiesto sino que incluye a todos los que de cierta manera tienen una propuesta joven, actual. Siguiendo esa interpretación, podemos afirmar que en esta estrofa se hace alusión directa a la irrupción del primer manifiesto en la Ciudad de México, para expresar esto utiliza el verbo “estallar” como metáfora, dice el poema: “estalló una mañana/ entre mis dedos”. Es el único pasado que se reconoce en el poema, todo lo demás está conjugado en presente.

“¡Oh pobre ciudad sindicalista/ andamiada/ de hurras y de gritos!” es la siguiente estrofa. Llama la atención que, por así decirlo, el espacio de la ciudad se convierta en el espacio principal del poema. Según Evodio Escalante (2002: 47), es la primera vez que en la poesía mexicana la ciudad es el escenario, además de ser el primero que retrató las masas. Lo interesante es resaltar el adjetivo que la acompaña “pobre”. En compañía de la intersección “Oh” funciona a manera de un lamento solidario con la ciudad, como una conciencia que conoce todos sus padecimientos. Pareciera como si el mal principal fuera ser sindicalista, debido a los “hurras” y “gritos” obviamente estridentes que irrumpen el primero de mayo —día del trabajo— por todos los trabajadores sindicalizados que desfilan reafirmando su alianza con los sindicatos que defienden sus derechos laborales.

La sintaxis de esta estrofa es diferente al resto del poema. Podemos observar que no es una oración completa porque no tiene predicado, sólo sujeto, lo que se evidencia por la ausencia de verbos. El segundo verso se compone de una sola palabra: “andamiada”. Este es un concepto importante en la poesía de Maples Arce, su primer libro, *Andamios interiores*, fue criticado y confundido supuestamente con un manual de albañilería (Mora, 1999: 39). Para Maples Arce el concepto de andamio es muy relevante, es la idea de que el poeta se construye a sí mismo mientras erige su obra.

En este poema el concepto de andamio ya no es algo íntimo o personal sino de carácter público. Esto evidencia que el poeta, entre el primero y

el segundo libro, cambia considerablemente la focalización de concepto; en el primero lo primordial del poema es el “yo lírico” y sus situaciones personales, mientras que la ciudad es un fondo moderno que adorna su sentir. En *Vrbe* vemos que la focalización ha cambiado: la ciudad asume el primer plano mientras que el “yo lírico” se confunde entre tanta gente. Una de las características más criticada de la poesía romántica es que el “yo lírico” sea el centro de todo, el modernismo heredó esta actitud poética — lo podemos constatar en escritores como Rubén Darío o Díaz Mirón—. En el primer libro de Maples Arce dicha herencia permanece, pero en *Vrbe* apreciamos un cambio. El “yo lírico” es invisible, insignificante. Lo realmente importante es la urbe y su manera de expresión masiva construida de “hurras” sobre “gritos”, un andamio sobre otro.

El desarrollo del poema es muy peculiar: luego de la mitad aparece el tema central, el masivo desfile de obreros que inunda la Ciudad de México y su manera de expresarse. En la penúltima estrofa comienza Maples Arce: “Los obreros/ son rojos/ y amarillos”. Es notable la construcción minimalista de la estrofa en todos los sentidos. Sintácticamente todo está tan acomodado que hasta guarda un toque artificial parecido al de las construcciones primarias de la lengua española. Los obreros no pueden ser rojos ni amarillos, tal vez están vestidos de esos colores. Esta es una sinécdoque de muy fácil recepción. Es obvio que se hace alusión a los colores socialistas y se deshumaniza a los obreros calificándolos según su ideología. Estas construcciones minimalistas son propias del estridentismo y no siempre resultan afortunadas; debido a su sencillez, fueron perceptibles a la crítica de su tiempo. La particular utilización de la sintaxis corre el riesgo de diluir el lenguaje poético con el cotidiano, pero no es el caso en este poema, porque existe una propuesta literaria pulida que no utiliza figuras sintácticas.

El poema describe también la manera en que se expresa masivamente la urbe, con “hurras” y “gritos” —decía anteriormente— pero también disparando al aire, emocionados por los discursos de sus representantes sindicales. De manera muy lograda Maples Arce escribe: “Hay un florecimiento de pistolas/ después del trampolín de los discursos”. La metáfora “florece” en lugar de “disparar” es una figura literaria muy bien elaborada, expresa algo que el mismo verbo “disparar” no lograría especificar. Entre ambas palabras existe una carga semántica muy diferente. Mientras que “disparar” guarda una relación semántica con la muerte, florecer tiene más que ver con la vida. Cuando los asistentes al discurso político de sus representantes sindicales disparan, no intentan matar a nadie sino cele-

brar, dando vida a la ideología que se promueve. En el segundo verso la metáfora “trampolín” se refiere seguramente a los asensos, en el gobierno, de los políticos con gran dominio de su discurso.

El pueblo grita con fuerza apoyando a sus representantes, el poeta expresa esta fuerza escribiendo: “los pulmones/ del viento/ se supuran”, su intención seguramente es hacer una imagen por demás escandalosa. La pus brota dolorosamente, ¿acaso los “hurra” y “gritos” de la gente son pus? ¿Por qué entonces eligió esa metáfora? Podemos afirmar que no es la única ocasión en que se utiliza un discurso violento, metáforas como “acribillada” o “estalló” son ejemplo de ello. Es muy interesante la primera metáfora del poema, recordemos: “La tarde, acribillada de ventanas”; como ya comentábamos, las ventanas son una sinécdoque de toda la casa, y a su vez muchas ventanas son muchos edificios y casas, es decir, la ciudad. La urbe acribilla a la tarde natural, la agrede, la lastima, la somete, la destruye. La naturaleza muere mientras más crece la ciudad. Es éste el tono nostálgico y contradictorio característico de Maples Arce. Propone el ingreso a la modernidad pero de manera nostálgica anhela el pasado, que antes de ser urbe era paisaje natural. Contradictoriamente conviven en el estridentismo el anhelo y el rechazo a la modernidad.

Conclusiones sobre el estilo literario estridentista en Maples Arce

El estilo literario de Manuel Maples Arce es representativo del estridentismo, no sólo por ser el fundador de dicha estética, sino porque las características esenciales de su estilo literario fueron planteadas de manera paralela en los manifiestos estridentistas. Podemos afirmar que lo que hace de los estridentistas una vanguardia literaria es que persiguieron como grupo su estilo literario. Es interesante puntualizar en este momento las características estilísticas más renovadoras del estridentismo dentro de la literatura nacional:

- *Sintaxis minimalista*. Una de las características más interesantes, principalmente por dos razones. La primera es que hereda claros rasgos estilísticos de poetas como José Juan Tablada. La segunda es que tiene clara correspondencia con la propuesta vanguardista de poetas como Ezra Pound, lo que José Emilio Pacheco llama “la otra vanguardia” (1997: 114).
- *Provocador contra la herencia literaria*. En los manifiestos observamos la rebeldía contra el modernismo. Esta actitud provocadora es caracte-

rística de los estridentistas, quienes calificaban de artificioso el estilo modernista. Lo curioso en Maples Arce es que resultan más provocadores (contra la herencia literaria) sus manifiestos que el estilo literario de sus poemas.

- *Desorden en el desarrollo del tema.* Como pudimos constatar, uno de los postulados del primer manifiesto es que las emociones no están constituidas en un orden lógico. Por naturaleza, nacen desordenadas; en correspondencia, el estilo estridentista es desordenado.
- *Léxico moderno.* La selección de un vocabulario que muestra los avances científicos y tecnológicos es una característica no sólo del estridentismo, sino de todas las tendencias literarias de vanguardia. Es interesante recordar que existe contradictoriamente un anhelo y una resistencia a la modernidad.
- *Conjugación verbal en presente.* En correspondencia con su propuesta actualista y en oposición al futurismo, el estridentismo prefiere la conjugación verbal en presente.
- *Estilo literario escandaloso.* El estridentismo tiene un estilo literario que tiende a ser incomprensible, un poco absurdo en algunas ocasiones. Dicha tendencia abstraccionista está claramente en contra de la mimesis que habían seguido tradicionalmente los artistas. Esta característica es piedra angular de la estética estridentista y máxima herencia del dadaísmo. Además la técnica empleada le permite a la literatura de vanguardia un estilo escandaloso, especialmente debido al uso de “imágenes insólitas”.⁶

En general, éstas son las características estilísticas más importantes del estridentismo. Podemos agregar otra característica, no a nivel estilístico sino de conformación como grupo literario. Todos siguen una misma estética, guardan en común semejanzas estilísticas y se proclaman socialistas en sus reuniones o eventos públicos, principalmente cuando residieron en Xalapa, Veracruz, ciudad a la que hacen referencia como Estridentópolis. Especialmente en el poema *Vrbe* existen muchas alusiones a Rusia y a su modelo político. La Ciudad de México exige cambios en sus estructuras decimonónicas, el poeta se desvanece y cede su voz a la demanda de “revolución y vanguardia” tan de moda en las primeras décadas del siglo xx.

6 El concepto de “imágenes insólitas” es recurrente entre los estudiosos del tema, por citar a algunos: Gilberto Mendonça Teles, Klaus Müller-Bergh y Hugo J. Verani.

Bibliografía

- Escalante, Evodio (2002). *Elevación y caída del estridentismo*. México: Ediciones Sin Nombre y Conaculta.
- Maples Arce, Manuel (1967). *Soberana juventud*. Madrid: Editorial Plenitud.
- (1990). *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México: Conaculta. Lecturas mexicanas. [1ª ed. 1981].
- Mendoça Teles, Gilberto y Klaus Müller-Bergh (2000). *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo 1. México y América Central*. España: Vervuert.
- Mora, Francisco Javier (1999). *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. España: Universidad de Alicante.
- Pacheco, José Emilio (1997). “Nota sobre la otra vanguardia”, en Sosnowsky, Saúl (comp.). *Lectura crítica de la literatura americana, vanguardia y toma de posesión*, vol. III. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Schneider, Luis Mario (2007). *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México: UNAM.
- (1997). *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Lecturas mexicanas. [1ª ed. 1970].

Las interpolaciones como juegos discursivos del sentido en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo

Jaime Cuvellier

La memoria, el recuerdo y el olvido; la disposición del tiempo y del espacio; la forma y el enfoque de los narradores y narratarios; los ejes diégeticos y los referentes discursivos; la observación y la percepción... son apenas algunos de los dispositivos que potencian el sentido de una obra como *Pedro Páramo*,¹ sobre todo al estructurarse sobre una base sólida de elementos que se bifurcan y establecen un proceso de comunicación interno; concreto en cuanto a su concepción a la vez que móvil al momento de la *lectura*. Las *interpolaciones*,² en esta línea, vienen a constituir una especie de paratexto: una forma enunciativa ajena al cuerpo

- 1 Las citas a la obra de Rulfo pertenecen a la edición de Archivos (Rulfo, 1996: 179-304). Debido a que es una *edición crítica*, y a que contiene una variación amplia de referencias gráficas, al final de cada transcripción se mencionarán entre paréntesis las primeras palabras del segmento en el que aparecen —en lugar de mencionar año y página—, como lo indican los criterios del canon para tales ediciones.
- 2 González Boixo define tales interpolaciones de la siguiente forma: “La interpolación forma parte de los recursos estructurales utilizados en la novela. Se trata de la inclusión de los pensamientos y recuerdos de determinados personajes, utilizando una formalización específica que permite su identificación por el lector como unidad de discurso completo, sólo que cortado y colocado en diferentes lugares de la narración, es lo que le da una situación preferente en el entramado narrativo, distinguiéndola de la mera presencia del pensamiento o recuerdo de un personaje”. Pese a que su concepto es irrefutable más adelante enuncia: “Todas las interpolaciones de cada serie forman, en conjunto, una unidad de significado situada en un nivel que flota sobre la estructura básica. Se podrían eliminar y el hilo narrativo sería comprensible en su totalidad, pero se privaría al lector de una fuente de conocimiento mucho más intensa, y ello no sólo en los momentos en que aparecen, sino en todo conjunto de la obra”. Independiente de que su ausencia privaría al lector de información, no es posible determinar que sea posible cortar tales recursos, ya que su inserción en el texto no se concibe de manera aleatoria sino precisa,

discursivo, pero propia al dimensionar los niveles de significado, que se presenta en diferentes momentos del texto mediante indicaciones gráficas (itálicas, entrecomillados, guiones largos), debido a que, en relación al eje diegético, se sitúan en un segundo discurso —parcial al mismo tiempo que autónomo—, aunque en contacto intrínseco con los referentes que posibilitan el sentido, en sí, del texto.

Los grupos de interpolaciones que aparecen a lo largo de la obra son tres: el primero concierne al personaje de Juan Preciado, se desarticula en diez fragmentos (ocho aparecen en itálicas y entrecomillados; uno se encuentra entrecomillado; y el último aparece en forma de diálogo), en los cuales se rememoran los recuerdos y las indicaciones de su madre; el segundo se presenta en ocho momentos (todos entrecomillados) y evocan los recuerdos y el sentir de Pedro Páramo por Susana San Juan; el tercero se compone de cinco segmentos (todos entrecomillados) en los que se expone el amor de Susana por Florencio.³

Cada serie se intercala en el texto con un sentido propio, acotando y explicando los límites en que se desarrolla cada personaje. Además, permiten, al ubicarse en momentos cuya enunciación contrasta con la expuesta en la diégesis inmediata, potenciar los argumentos a una escala superior (en referencia al nivel de significado), mediante la constitución misma de cada grupo de interpolaciones.⁴

La noción presentada en la primera serie puede considerarse panorámica: expone la frustración y el tránsito entre los seres que estuvieron, están y uno más que llega a Comala; empero, el sentido de este primer juego discursivo se sostiene sobre la posición del referente y el sujeto, haciendo uso de la remembranza como guía, frente a un proceso empírico que contrasta y potencia el grado de percepción.⁵

entrelazando niveles de significación y dotando —como bien lo menciona González Boixo— al lector de un “conocimiento mucho más intenso” (González Boixo, 2003: 25-26).

- 3 González Boixo señala únicamente ocho interpolaciones en la primera serie y siete en la segunda. El crítico parte, principalmente, de una consideración gráfica para establecer las series. La selección que aquí se presenta deriva de consideraciones semánticas y estructurales, pese a que en la mayoría de los casos la distinción es meramente icónica (González Boixo, 2003: 25).
- 4 González Boixo aumenta: “Además, acentúan claves de la novela al estar centradas en los protagonistas: la visión eglógica frente a la infernal en Juan Preciado, el amor imposible de alcanzar en Pedro Páramo y el amor frustrado de Susana. En los tres casos se trata del fracaso derivado de la contraposición de lo deseado con el real. Como en una síntesis de la filosofía de la novela —la ruptura de la ilusión— las interpolaciones remarcan el carácter pesimista de la misma” (González Boixo, 2003: 26).
- 5 Pascual Buxó, en relación a Juan Preciado, expone: “Con frecuencia, esas imágenes gráficas no sólo se presentan formando parte del proceso de rememoración de ciertas experiencias ajenas

1. “No dejes de ir a visitarlo —me recomendó—. Se llama de otro modo y de este otro. Estoy segura de que le dará gusto conocerte”. (“Vine a Comala...”).
2. —No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro. (“Vine a Comala...”).
3. “Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja”. (“Era ese tiempo...”).
4. “Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche”. (“Era ese tiempo”).
5. “Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz”. (“Era la hora...”).
6. “...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos. El color de la tierra, el olor de la alfalfa y del pan. Un pueblo que huele a miel derramada...”. (“Pues sí...”).
7. “...No sentir otro sabor sino el del azahar de los naranjos en la tibieza del tiempo”. (“Pues sí...”).
8. “...El abandono en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”. (“Pues sí...”).
9. “...Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allá te acostumbrarás a los ‘derrepentes’, mi hijo”. (“Vi pasar las carretas...”).
10. “Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...”. (“¿Quieres hacerme creer...”).

a través de las palabras que fueron transmitidas [...], sino como las visiones contrapuestas de dos sucesivos estadios de tránsito humano” (Buxó, 1996: 714).

La primera y la segunda contrastan con el resto, tanto en la forma que se presentan como en la inserción de la misma, pero confieren un conocimiento que es *evocado* por parte del personaje.⁶ En ambos, la referencia al discurso de su madre es causal, y permiten, a partir del *recuerdo* y la *presencia referida*, establecer las premisas que configuran el porqué de la enunciación. Si bien su exposición es meramente aclaratoria, determinan (para el lector) la disposición del discurso a través de la reminiscencia.

Las tercera, cuarta, sexta, séptima, novena y décima constituyen un vínculo *ahistórico*: relatan la concepción espacial y situacional de la madre —conforme a Comala— de forma ajena a la *experiencia* del hijo, quien *observa* un sitio diametralmente opuesto al expuesto por la madre (con excepción de la tercera, que describe, solamente, la perspectiva): “Hubiera querido decirle: «Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello?’. A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe».” (“Era la hora”).

La quinta y la octava engloban el sentido de toda esta serie: la quinta representa el estado sensorial (“metafísico”) que se percibe en el pueblo, trazando mediante una exposición fenomenológica el contacto con la muerte, dotándola —por medio de prosopopeyas— de cualidades humanas; la octava cita y la última oración de la segunda amplían el énfasis y disponen un alejamiento entre el referente de la enunciación y la percepción inmediata (Juan Preciado).

En toda esta serie, la observación y la percepción se establecen a partir de la existencia de un ser y de una presencia (representación, mental o física, de *algo*), elementos que generan una correlación a partir de una referencia espacial y temporal (evocada por la información que le da su madre a Juan Preciado): la observación se produce desde un principio empírico (más amplio que el sentido de la vista) desde el cual se tiene contacto —de forma externa— y se crea un referente con el medio (el cual se dispone extraño, totalmente maniqueo en relación al referido previamente). La percepción se suscita del contacto interno que la base sensitiva posibilita, pero modificándola y estableciéndola como idea o imagen (Husserl, 1986: 112-114). De ahí que el proceso entre experiencia, referencia, percepción y

6 González Boixo no considera como interpolación ninguna de los dos textos referidos, principalmente por la forma en que aparecen en el texto. No obstante, siguiendo la definición tentativa, es posible considerar a tales transcripciones como interpolaciones, no sólo porque la enunciación explica una circunstancia intemporal expuesta mediante una evocación, sino porque exponen un conocimiento ajeno a la línea discursiva del argumento en sí; lo que permite al lector recibir información más amplia sobre las causas y motivos (González Boixo, 2003: 25).

contacto se transforme, ya que la presencia (en relación al canal sensitivo entre madre e hijo) es *recordada*, mas no se adecua al universo que se le presenta, sino se muestra como una distorsión de la realidad, una que Juan Preciado vive y muere.⁷

La segunda serie se presenta muy diferente. En esta la acción de *recordar* y la representatividad de tal acto se desarrollan a través de una especie de “prédica elocuente” en la que el sujeto de la enunciación expone los motivos que lo llevaron a ser quien es;⁸ sin embargo, la justificación del “quehacer” del *ser* a partir del “no hacer” del *otro*, se concibe como la pérdida consciente del “yo”, de la integridad y de la proyección de sí.

1. “Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. «Ayúdame, Susana». Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. «Suelta más hilo.» [/] El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos,

7 Sobre esto el mismo Rulfo señala:
“[González Boixo] —*Todo indica que los personajes con los que se encuentra Juan Preciado están muertos; sin embargo, hay una pareja de hermanos que parecen estar vivos.*
[Rulfo] —Ah, no, pero es una alucinación. No existen, es una alucinación que tiene (*Juan Preciado*) dentro del terror mismo [...]” (González Boixo, 2003: 248).

Pese a que, tradicionalmente, no existe mayor autoridad que el “autor” para explicar una obra, la sentencia de Rulfo no es clara, ya que no existen elementos en el texto que evidencien las “alucinaciones” de Juan Preciado; incluso, no hay información suficiente como para afirmar “algo”, sólo es posible hacer aproximaciones. Rulfo expone: “—Es que la novela tenía trescientas páginas, tenía sus elucubraciones, tenía divergencias, tenía explicaciones” (González Boixo, 2003: 250). En efecto “tenía”, y la obra, como se le presenta al lector, no contiene tales elucubraciones o divergencias, mucho menos las explicaciones que tuvo en su “anteproyecto”, con lo cual se constituyó un texto diferente a aquel trazado por el autor. Recuérdense las palabras de Barthes: “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. [...] es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa [...] y no «yo»” (Barthes, 2003: 339-340).

8 Buxó, en relación a *Pedro Páramo*, amplía: “[tales enunciaciones] son [...] la expresión de una experiencia sensorial expresamente asociada en la memoria con un sentimiento de la trascendencia humana a partir del cual pueda organizarse la comprensión de la historia individual” (Buxó, 1996: 714). Por su parte, González Boixo señala: “las interpolaciones parecen acotaciones a la narrativa básica, como si fueran comentarios que Pedro Páramo va haciendo, de forma superpuesta, a lo que se va narrando, cual si fuese otro lector más y recordase en ese momento de la lectura diversas situaciones que se inician con episodios de su niñez. Teniendo en cuenta esto, resulta que todas las interpolaciones son «pensadas» desde momentos cercanos a su muerte” (González Boixo, 2003: 25).

- mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra. [/] Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío. [...] De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina”. (“El agua que goteaba...”)
2. “A centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo, estás escondida tú, Susana. Escondida en la inmensidad de Dios, detrás de su Divina Providencia, donde yo no puedo alcanzarte ni verte y adonde no llegan mis palabras”. (“—Abuela, vengo a ayudarle...”).
 3. “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana”. (“Por la noche volvió a llover...”).
 4. “El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías. Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: «Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él». Pensé: «No regresará jamás; no volverá nunca». (“El día que te fuiste...”).
 5. “Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños. [/] Le ofrecí nombrarlo administrador, con tal de volverte a ver. ¿Y qué me contestó? «No hay respuesta —me decía siempre el mandadero—. El señor don Bartolomé rompe sus cartas cuando yo se las entrego». Pero por el muchacho supe que te habías casado y pronto me enteré que te habías quedado viuda y le hacías otra vez compañía a tu padre”. (“«Esperé treinta años...”).
 6. “El mandadero iba y venía y siempre regresaba diciéndome: [/] —No los encuentro, don Pedro. Me dicen que salieron de Mascota. Y unos me dicen que para acá y otros que para allá. [/] Y yo: [/] —No repares en gastos, búscalos. Ni que se los haya tragado la tierra. [/] Hasta que un día vino y me dijo: [/] —He repasado toda la sierra indagando el rincón donde se esconde don Bartolomé San Juan, hasta que he dado con él, allá, perdido en un agujero de los montes, viviendo en una covacha hecha de troncos, en el mero lugar donde están las minas abandonadas de La Andrómeda. [/] Ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas. Nos llegaban rumores. Eso

fue lo que aventó a tu padre por aquí. No por él, según me dijo en su carta, sino por tu seguridad, quería traerte a algún lugar viviente. [/] Sentí que se abría el cielo. Tuve ánimos de correr hacia ti. De rodearte de alegría. De llorar. Y lloré, Susana, cuando supe que al fin regresarías”. («Esperé treinta años...”).

7. “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo; por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra. [/] Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: «¡Regresa Susana!»”. (“Pedro Páramo...”).
8. “...Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan”. (“Allá atrás...”).

La primera interpolación presenta un recuerdo idílico: bosquejo de la “época dorada” en la que Pedro Páramo compartía su sentir con Susana San Juan. La enunciación, más que proyectar un sentido trascendente, *rememora* el cenit amoroso de un personaje mediante una aparente anfibología en la que se pernea un momento íntimo.

El orden de la segunda, tercera y cuarta puede invertirse, y así partir de la ruptura (la partida de Susana, que potencia el pesimismo (“No regresará jamás; no volverá nunca”)⁹ hacia la caída, donde el pensamiento del ser ya no se concibe más allá del referente del *recuerdo*. Si por un lado

9 En referencia a esta línea existe una diferencia importante entre la primera edición de *Pedro Páramo* y las versiones más recientes, en la primera aparece: “Pensé: «No regresará.» Y me lo dije muchas veces: «Susana no regresará jamás; no volverá nunca»” (Rulfo, 1959). La diferencia, evidente, consiste en la verbalización del nombre, del “tú” de la enunciación. Aparentemente, las correcciones posteriores a la primera edición buscaban mantener más elementos hermenéuticos, lo cual, en menor medida, potenciaba el proceso de retroalimentación entre la obra y el lector, pero, en mayor medida, generan un problema a la hora de establecer relaciones en el texto, pues sufrió cambios que modificaron el sentido de algunos elementos e impidieron ciertos tipos de análisis (partir de la estética de la recepción para explicar la obra sería algo demasiado ambicioso, sobre todo porque los lectores de aquella primera edición leyeron un texto menos ambiguo, que se explicaba a sí mismo; y los lectores actuales tienen un texto en el que la comunicación con la obra es obligada —si se pretende llegar a “algo” —, pese a que ese “algo” no pueda concretarse de manera específica).

tales fragmentos, dotados de un lirismo naturalista, pueden referirle al lector un lado del personaje distinto al narrado por sus actos y actitudes en la madurez, por el otro, tal proyección explica el proceso constitutivo del personaje, mas no lo justifica.

Los fragmentos anteriores establecen su sentido al hacer la correspondencia con el séptimo y el octavo, donde un sentimiento similar se proyecta y amplía en el devenir del personaje: “Hace mucho tiempo que te fuiste, Susana. [...] Pasaste rozando con tu cuerpo las ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: «¡Regresa Susana!».” (Pedro Páramo). Tal lamento, ocasionado por la pérdida consciente de la mujer amada, humanizan al personaje y le devuelve su condición primera, en la que se despoja de su *ser* y se condiciona a la comprensión del *otro*.

En cambio, las fracciones quinta y sexta revelan el impulso y la necesidad de Pedro Páramo, principalmente al narrar el reencuentro (independiente a las conclusiones del mismo) y denotar la mediación con que dispuso de Comala: primero, al *perder* a Susana cuando se va del pueblo, haciendo de este su vehículo para alcanzar su objetivo (recuperar a Susana); y, segundo, al *perder* definitivamente a Susana (vengándose del pueblo al no respetar su funeral) y exteriorizándolo mediante la ausencia de sí.

En estas interpolaciones el sentido, aparentemente, se establece por el referente y la sucesión de hechos. Aquí la *percepción* no se sitúa en un nivel empírico, sino se atribuye a una concepción mental compleja: Pedro Páramo no refiere sus memorias a un momento inmediato, sino conllevan una reflexión y presupone un referente en el que la enunciación proyecta una suerte de acción-reacción, en la que la víctima es el colectivo. Si el *sin sentido* de la consecuencia sostiene una connotación extrema, la resultante, en el caso de Pedro Páramo, no es más que la pérdida del dominio de sí, por medio de un fin que más que ajustarse se modifica y disipa. La *presencia* —expuesta en la particularidad sensitiva— cambia y se pierde en diversos hechos o aspectos que transitan en torno al *medio*, lo cual no afirma que el recuerdo se vuelva figurado (en una tendencia idílica), sino obligado, y, por consiguiente, el precedente de la conciencia (pese a que ubica a tal *presencia* como parte de lo vivido) sólo explica el estado último. Lo que establece el enlace y vuelve unidireccional la asociación es la premisa de saberse parte de *sí* al ser parte del *otro*.¹⁰

10 En palabras de Husserl: “Del prójimo y su vida psíquica se tiene, sin duda, conciencia como «estando ahí él mismo» y estando ahí a una con su cuerpo, pero no como se tiene conciencia de este último, como algo que se da originariamente” (Husserl, 1986: 18).

La última de las interpolaciones se separa de la diégesis, principalmente al evocar, mediante un nexo poco reconocible (un personaje referencial del cual se dispone únicamente por un precedente ambiguo),¹¹ la necesidad y la pérdida sustancial de una razón para seguir. Susana recuerda y vive por medido de la evasión, y, por ello, a diferencia de Juan Preciado o Pedro Páramo, no busca una aparente verdad en el recuerdo, sino que se vive en sus remembranzas para poder intuir su propia consolidación, su ser en cuanto *ser* (pese a que su “locura” auto-determinada la vuelva indeterminable).¹²

1. “Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...”. (“«Mi cuerpo...”)
2. “...Era temprano. El mar corría y bajaba en olas. Se desprendía de su espuma y se iba, limpio, con su agua verde, en ondas calladas. [/]—En el mar sólo me sé bañar desnuda —le dije. Y él me siguió el primer día, desnudo también, fosforescente al salir del mar. No había gavio-tas; sólo esos pájaros que les dicen «picos feos», que gruñen como si

11 El personaje de Florencio, el más complejo a consideración de este escriba, presenta un diagnóstico único: personaje referencial que conlleva el posible alejamiento, o la causa del olvido, de un motivo (Susana) que para el protagonista (Pedro Páramo) conlleva su sentir a su actuar y a su vivir. ¿Cómo interpretar la relación de dicho personaje si toda la información que se tiene de él es mediata? Rulfo expone:

[González Boixo] — ¿Y cuándo Susana habla del mar?

[Rulfo] — No, eso es también un sueño. Ese fulano que se casó con ella no existió nunca. Son locuras, son fantasías. Nunca conoció el mar, nunca se casó con nadie, siempre vivió con su padre” (González Boixo, 1996: 250).

Si se retoma lo expuesto en la nota 7, no es posible decir más; empero, el enunciado de Rulfo es ambiguo: no hay elementos en el texto que puedan corroborar su afirmación (a menos que todos los lectores pudieran acceder a aquella novela de “trescientas páginas”), y, por lo tanto, es necesario sostenerse en los argumentos que contradicen lo expuesto por el autor: “Pero por el muchacho supe que te habías casado y pronto me enteré que te habías quedado viuda y le hacías otra vez compañía a tu padre” (“«Esperé treinta años...”), oración que amplía el narrador único (Susana) y lo proyecta sobre “el muchacho”, quien investigó, no reparó en gastos e informó a Pedro Páramo todo lo posible. Por lo tanto, y en vías de que tal problema no es motivo del presente análisis, es posible discernir que Florencio se presenta como la *presencia* intangible de la frustración general, no sólo al ser el objeto de escape por parte de Susana, sino al ser la concepción misma de la memoria como potencia discursiva. Cito a Mansour: “La memoria funciona simultáneamente en tres niveles de profundidad, y por eso puede representarse y describirse mediante el lenguaje verbal que [...] recupera los mismos tres niveles de significación [en su percepción, en sus tiempos y en sus sentidos]” (Mansour, 1996: 753).

12 “La locura suele ser un tipo especial de memoria, una memoria que no establece jerarquías entre los hechos ‘objetivos’ y las sensaciones que éstos provocan, que son igualmente objetivos” (Mansour, 1996: 771-772).

roncaran y que después de que sale el sol desaparecen. Él me siguió el primer día y se sintió sólo, a pesar de estar yo allí. [/] —Es como si fueras un «pico feo», uno más entre todos —me dijo—. Me gustas más en las noches, cuando estamos los dos en la misma almohada, bajo las sábanas, en la oscuridad. [/] Y se fue. [/] Volví yo. Volvería siempre. El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos: rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo. [/] —Me gusta bañarme en el mar —le dije. [/] Pero él no lo comprende. [/] Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas”. (“«Mi cuerpo...”).

3. “¿Qué había dicho? ¿Florencio? ¿De cuál Florencio hablaba? ¿Del mío? ¡Oh!, por qué no lloré y me anegué entonces en lágrimas para enjuagar mi angustia. ¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor; hirviendo de deseos; estrujando el temblor de mis senos y de mis brazos. Mi cuerpo transparente suspendido del suyo. Mi cuerpo liviano sostenido y suelto a sus fuerzas. ¿Qué haré ahora con mis labios sin su boca para llenarlos? ¿Qué haré de mis doloridos labios?”. (“Esa noche...”).
4. “Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio”. (“En el comienzo del amanecer...”).
5. “—Tengo la boca llena de tierra [...] «Tengo la boca llena de tierra». [...] Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios... [...]. Él me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor”. (“—Tengo la boca llena de tierra...”).

Las dos primeras interpolaciones determinan el lazo: una relación correspondida que dependía de la intimidad, si bien no enunciada, al menos referida a partir de asociaciones y enunciaciones retóricas que conllevan un espacio ajeno a Comala, pero presente y trascendente. Por desgracia, dicha exposición se concibe ajena a cualquier referente diegético (en la obra) y sólo se concibe en la *memoria* del personaje que manifiesta una *evocación*.

Tal interpretación cobra sentido a partir de la concepción de la tercera interpolación, que nace de un impulso externo:

Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado? [/] —Florencio ha muerto, señora. [/] ¡Qué largo era aquel hombre! ¡Qué alto! Y su voz era dura. Seca como la tierra más seca. Y su figura era borrosa, ¿o se hizo borrosa después?, como si entre ella y él se interpusiera la lluvia.” (“Esa noche...”).

Por un lado, la descripción de “aquel hombre” es confusa y no es posible establecer un referente; empero, por el otro, el sueño anterior (“pasado”) establece el vínculo y la reacción cobra sentido: Florencio no se expone como un ser ajeno, sino presente e inmutable, cuyo ser no trasciende en esencia sino en forma, en el contacto perenne de las dos primeras interpolaciones (un círculo inmutable).

En contraposición, el cuarto y quinto fragmento predisponen la controversia en torno a la cordura del sujeto de la enunciación (Susana):

—La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida” (“— ¿Eres tú la...”); “— No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a ésa. Ya se la entregaron sufriendo y quizá loca. [...] Le perdió interés a todo. Desalojó sus tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque ya estaba cansado, otros que porque le agarró la desilusión” (“— ¿Eras tú la...”); “Tu madre decía que cuando menos nos queda la caridad de Dios. Y tú la niegas, Susana. ¿Por qué me niegas a mí como tu padre? ¿Estás loca? [/] — ¿No lo sabías? [/] — ¿Estás loca? [/] — Claro que sí, Bartolomé. ¿No lo sabías?” (“— Hay pueblos...”); “Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad” (“— ¿Ve usted aquella ventana...”).

Sin embargo, los fragmentos sólo demuestran el desdoblamiento del personaje, la evasión de la realidad presentada, añorada con el cuarto fragmento y casi onírica con el quinto.

La posibilidad evocativa, el recurso de la memoria que posibilita la ausencia del ser, se presenta como una respuesta ante las condiciones del medio: un contexto obligado en el que se han adecuado las condiciones para establecer una única posibilidad y lo enfrenta mediante la indiferencia a Pedro Páramo, a Comala y a la vida. No obstante, es difícil establecer

el porqué de tal actitud, y atribuirlo a la “locura” es algo “cómodo”, aunque poco explicativo. Su salida de Comala —en una primera instancia—, el odio que sentía por el pueblo, la muerte de su esposo y el regreso obligado a lado de Pedro Páramo, podrían considerarse suficientes razones para mantener tal mutis.

Susana San Juan simboliza, en esta línea, la pérdida *consciente* de la ilusión. Más que una personaje demente, Susana es un ser *racional* que *observa* su medio y toma lo único que le queda: sus recuerdos, evocaciones tan propias y significativas que superar la necesidad del entorno y construyen un universo propio. La *memoria* no se vislumbra como un recurso sino como la única esperanza.¹³

En cada momento, y con un matiz distintivo, la memoria posibilita la adecuación o la pérdida del estado. Juan Preciado recuerda a partir de qué y de quién se generó su impulso. Pedro Páramo expone el recuerdo de sí y la que se fue, volvió y dejó de existir. Susana San Juan evade y conscientemente se refugia en sus recuerdos, en su memoria.

En suma, en los tres casos, la particularidad emotiva se vuelve distante (Doloritas, Susana o Florencio) y, en cambio, el valor *asociativo* —dentro de tal ubicuidad— se torna cercano. La *conciencia*, en tal sentido, desempeña un papel explicativo al dar cuenta de que lo expuesto no se presenta de forma *idéntica* que lo recordado, sino que, en sí, se expresa como la resultante de una continuidad, de un nuevo ahora en el cual se evoca y percibe un referente, una presencia (el caso más evidente es el de Pedro Páramo). De ahí que el recuerdo —al “significarse” — se concretiza como *una modificación de la percepción*.

Las interpolaciones, por lo tanto, vienen a concebir un discurso anejo al de la obra, principalmente porque se exponen como *dosificadores de información*, pero *unívocos* en relación al sentido. Este —en su conjunto— se comprende a través del *desprendimiento* del significado, donde (en apariencia) la adecuación de la enunciación como un constructo se establece como una unidad, cuando (en su extensión) se presenta como una multiplicidad, en la que las *voces* y los *enfoques* a penas se rozan y median sobre la *conciencia* particular —desde un aspecto básico— y colectiva al tender a la pesadumbre y la pérdida de posibilidades. La memoria posibilita el conocimiento de cualquier verdad, pese a que mute y se desprenda, “porque la verdad no es sino lo que uno quiere encontrar en ella, la verdad es una

13 Sobre la memoria, Mansour apunta: “[...] todas las memorias representan una experiencia individual y única, por lo cual cada recuerdo requiere de sus propios sonidos, colores, texturas, ritmos y personajes, sus propios símiles y metáforas” (1996: 772).

ilusión óptica o auditiva, la verdad es el discurso de la memoria” (Mansour, 1996: 772), y es por ello que se llega a poner en duda a la memoria, a su innecesaria objetividad.

En sí, en *Pedro Páramo* es posible enfrentarse a un complejo cuadro discursivo que se construye a partir de la memoria, el recuerdo y el olvido; la disposición del tiempo y del espacio; la forma y el enfoque de los narradores y narratarios; los ejes diegéticos y los referentes discursivos; la observación y la percepción. Empero, el momento de contacto entre el lector y la obra —entre el receptor y el lenguaje de la obra— se presenta al separar y diferenciar deseos, acciones, deberes y actitudes de personajes a los que, paulatinamente, se les van “escapando los recuerdos” (Buxó, 1996: 717).

Referencias

- Barthes, R. (2003). “La muerte del autor”. En N. Araujo y T. Delgado (selección y notas), *Textos de teorías y críticas literarias. (Del formalismo a los estudios poscoloniales)* (pp. 339-345). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad de La Habana.
- González Boixo, J. C. (2003). “Introducción” (pp. 09-62). En Rulfo, J., *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 189).
- Husserl, E. (1986, 3ª ed.). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (tr. de J. Gaos). México: FCE (Obras de Filosofía).
- Mansour, M. (1996, 2ª ed.). “El discurso de la memoria”. En Fell, C. (coord.). *Juan Rulfo / Toda la obra* (pp. 753-772). Madrid: ALLCA XX / UNESCO (Colección Archivos, 17).
- Pascual Buxó, J. (1996, 2ª ed.). “Juan Rulfo: los laberintos de la memoria”. En Fell, C. (coord.). *Juan Rulfo / Toda la obra* (pp. 711-717). Madrid: ALLCA XX / UNESCO (Colección Archivos, 17).
- Rulfo, J. (1959). *Pedro Páramo*. México: FCE (Letras mexicanas, 19).
- (1996, 2ª ed.). *Pedro Páramo*. En Fell, C. (coord.). *Juan Rulfo / Toda la obra* (pp. 179-304). Madrid: ALLCA XX / UNESCO (Colección Archivos, 17).
- (2003). *Pedro Páramo*. J. C. González Boixo (ed.). Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 189).

La disyuntiva entre el cuerpo real y el fantástico en “Parábola del trueque” de Juan José Arreola

Cecilia Eudave

La literatura mexicana se ha distinguido, mayoritariamente, por su apuesta a lo realista, a evidenciar la realidad cotidiana desde diferentes ángulos, desde varias perspectivas históricas, políticas y religiosas, a representar a través de sus obras los movimientos sociales más significativos del México de ayer y de hoy. En este contexto no debe extrañarnos que otro tipo de manifestaciones en el ámbito de la creación literaria se vean reducidas a cierta marginalidad, a determinados espacios de periferia, por la poca regularidad con la que asaltan a los lectores o la casi nula distribución de este tipo de productos.

Sucede entonces que lo ficcional, término que debería aplicarse a toda producción literaria, sea realista o no, se encamina sólo para aquellas obras de carácter menos convencional, más especulativas e imaginativas. Y no es extraño escuchar “es un escritor de ficciones en oposición a ese otro escritor realista”:

En este sentido, las clasificaciones de realista o fantástico aplicadas a un texto resultan necesariamente históricas, pues los sistemas convencionales —los códigos— no se pueden establecer de una vez para siempre y con igual validez para todas las latitudes. Así pues, definir el realismo como una reproducción de la realidad no es sino una tautología, hasta tanto no se expliciten los códigos culturales subyacentes a la definición (Campra, 2008:18).

Desde esta perspectiva, muchas obras son descalificadas a priori o llevadas a categorías subalternas de la producción literaria porque no “reflejan la realidad”, porque son meros juegos de imaginación, lúdicos, ciertamente, pero que no hacen eco en nuestra realidad social inmediata. El canon, sin duda, puede ser determinante y dañar la escritura de muchas figuras más que sobresalientes en el contexto de sus países en oposición a formas más conservadoras y de fácil digestión.

Este es el caso de Juan José Arreola, uno de los escritores más destacados y originales de las letras mexicanas que se vio eclipsado por una generación, no menos importante, pero que apostó al realismo a ultranza destacando los problemas de las luchas armadas producto de una fallida revolución. Revolución que no logró como quería unificar al México rural con un México moderno incipiente y sin ruta, enclavado en un positivismo pastiche con miras a una industrialización al estilo estadounidense. En medio de tanta contradicción social e ideológica, el gobierno intenta afanosamente crear un sentido de identidad nacional para que no se terminara de desquebrajar el naciente nuevo Estado, apoyando todo aquello que fuera muy “nuestro”. Esta actitud envolvió las letras mexicanas más de medio siglo, relegando a escritores como Arreola que no por erudito, cosmopolita y apasionado lector de ingleses, franceses, rusos y alemanes, dejaba de lado la mexicanidad. Por el contrario, apostó a nuevas formas de expresión y enriqueció el panorama literario de su época para tocar los problemas del mexicano de cara a la modernidad de maneras diferentes. Pero siempre fue acusado de extranjerizante, y su contemporáneo inmediato Juan Rulfo fue tomado como bandera de lo “muy nuestro”.

No nos resulte extraño que mientras se hacen homenajes sin parar a Juan Rulfo, a Juan José Arreola sólo se le ha hecho un modesto homenaje en su tierra, Zapotlán el Grande (Ciudad Guzmán), a diez años de su muerte. Por ello decidí escribir algo sobre este gran escritor que no necesita, ciertamente, la validación de nadie, pero sí un poco de difusión para revitalizar su puesta en escena de los conflictos de la sociedad mexicana de su época desde una focalización menos enraizada en lo rural; permitiendo que el mexicano se identificara también con otro tipo de analogías o alegorías para acercarse al problema del reconocimiento del yo frente a los otros, de reafirmación de lo propio de cara a los intereses generados en una sociedad industrializada a la fuerza y de golpe. Con esa intención elegí para este breve acercamiento analítico el cuento “Parábola del trueque” de su libro *Confabulario*, publicado por el Fondo de Cultura Económica en

1952. Relato que evidencia los conflictos morales y éticos de una sociedad en transición cultural, económica y religiosa.

La anécdota, para quien desconoce la historia, es la siguiente: en una población de provincia aparece un vendedor ambulante que cambia esposas viejas por nuevas. Los hombres del pueblo se aglutinan para escoger y trocar a su mujer por otra: “flamante modelo dorado” que se presume como el ideal de cualquier esposo. Sólo un hombre no sucumbe a la tentación y es fuertemente rechazado por no sumarse al resto, incluso la esposa le recrimina por no haberla cambiado. Con el paso de los meses, las mujeres doradas van perdiendo el brillo hasta volverse cobrizas o ennegrecerse. Todos se dan cuenta que han sido estafados y lamentan el error. Van tras el mercader con sed de venganza, mientras que el protagonista que no cayó en la tentación es ahora envidiado por poseer no a la mujer más bella sino a una mujer real...

Trocando la real por lo ideal. La estética impuesta del cuerpo fantástico

Desde el inicio del cuento nos percatamos de una situación fuera del orden de lo cotidiano. Un pueblo que hasta ese entonces llevaba una vida sin altibajos en su devenir, se ve trastocado por la llegada de un comerciante que desestabiliza su entorno al ofrecerles esposas nuevas por viejas: “Todas rubias y todas circasianas. Y más que rubias, doradas como candeleros” (117). Es a través de un discurso de lo comercial-económico que el fuereño (porque no se especifica si él también es extranjero, pero en todo caso es el que facilita la transacción y se ubica como un mediador), convida a los pueblerinos a cambiar rápidamente a sus esposas porque no se quedará ahí más que unas horas. Reiterando a su vez que sus productos (siempre en relación a lo femenino, ni pensar cambiar esposos viejos por nuevos) vienen acompañados de “pruebas de calidad” y “certificados de garantía” (117) y eran todas ellas “de veinticuatro quilates” (117). Este proceso de cosificación —que ya es un tópico en las descripciones de las mujeres en la tradición literaria— es evidente y se reitera durante todo el cuento, pero sólo a las extranjeras se les subordina al discurso fantástico al dejar claro que son de metal, son de oro. Además, las mujeres doradas también son animalizadas: “Recostada entre almohadones y cortinas, una mujer que parecía un leopardo me miró deslumbrante, como desde un bloque de topacio” (117). Reforzando de esta manera sus rasgos excepcionales y fuera del rango de los cuerpos comunes de las mujeres del pueblo, ya que

la mayoría son morenas e insulsas, salvo la del recién casado porque era nueva: “Su esposa estaba flamante y no desmerecía ante ninguna extranjera. Pero no era tan rubia como ellas” (117).

Podemos ya evidenciar que las características que se destacan en las mujeres doradas son el ideal de cualquier hombre del contexto nacional: flamantes, sexuales (la mujer leopardo), voluptuosas, resplandecientes, sedosas, de oro y rubias. Todos atributos exteriores que les permitían a ellos lucirlas en un “pueblo que parecía un gallinero infestado de pavoreales” (118). La apariencia fantástica se instaure en la población como nueva forma de vida. Sin embargo, estas mujeres indolentes y voluptuosas: “se pasaban todo el día echadas en la cama”, rasgo que hasta este momento del cuento es calificado como negativo, pero que no importa frente al lucimiento.

La única mujer real que queda en el pueblo es Sofía, la esposa del protagonista, oposición directa con las mujeres recién llegadas: borda, cocina, es modesta, morena, se siente avergonzada de no cumplir con las expectativas del marido y se recluye en casa para evitarle la vergüenza, pues desde su perspectiva no está a la altura de las extranjeras. Esta actitud no sólo encierra un discurso de inferioridad evidente sino el cuestionamiento, la duda, la recriminación:

Su aire de culpabilidad era lo que más me ofendía. Se sintió responsable de que yo no tuviera una mujer como las otras. Se puso a pensar desde el primer momento que su humilde semblante de todos los días era incapaz de apartar la imagen de la tentación que yo llevaba en la cabeza. Ante la hermosura invasora, se batió en retirada hasta los últimos rincones del mudo resentimiento. Yo agoté en vano nuestras pequeñas economías, comprándole adornos, perfumes, alhajas y vestidos.

—¡No me tengas lástima!

Y volvía la espalda a todos lo regalos (119).

Sofía se percató que, ante la disyuntiva de elección, el esposo no se quedó con ella por amor, ya que la manera en la que procede para evidenciarle su acto de convicción al no trocársela, es mostrada a través de objetos para que maquille su persona y la embellezcan. Porque todo aquello que necesita embellecerse no es bello en sí. Su ser real nada puede hacer contra el ser ideal-fantástico de las “invasoras”. Así, la construcción de lo ideal frente a lo real y/o a partir de él, me recuerda la perspectiva que maneja

Ortega y Gasset en relación al marco dorado. Cito del libro *Meditación del marco*:

Si se pretende interrumpir nuestra ocupación con lo real, nada mejor que presentarnos algo remoto de toda semejanza con las cosas de la naturaleza [...] El predominio del marco dorado se debe, tal vez, a que el reflejo no es del que refleja ni del que se refleja, si no más bien algo entre las cosas, espectro sin materia (pura idealidad). Por esta razón, porque no tiene forma ni forma nada, no acertamos a ordenar nuestra visión de él y suele producirnos deslumbramiento. Así el marco dorado, con su erizamiento de fulgores agudos inserta entre el cuadro y el contorno real una cinta de puro esplendor. Sus reflejos, obrando como menudas dagas irritadas, incesantemente cortan los hilos que, sin quererlo, tendemos entre el cuadro irreal y la legalidad circundante (Ortega y Gasset, 1950: 422-423)

No olvidemos que el rasgo más importante de las extranjeras es precisamente ser doradas. Este ornamento las enmarca y destaca aún más esa belleza barnizada en oro de veinticuatro quilates. Lo ideal-fantástico antecede a lo real y se instauro como premisa de venta y transacción. Lo verdadero sucumbe ante lo falso. El comerciante logra inscribir a los pueblerinos en la dinámica del consumo inmediato por medio de la novedad, obligándolos a negar lo propio, ofreciéndoles un producto fantástico, gestado precisamente en la idealidad cultural establecida a priori por una instancia que domina los modelos estéticos. Pero: “las rubias comenzaron a oxidarse”. Y los hombres: “deslumbrados a primera vista... no pusieron atención en las mujeres. Ni les echaron una buena mirada, ni se les ocurrió ensayar su metal. Lejos de ser nuevas eran de segunda, de tercera, de quién sabe dios cuantas manos” (120).

El cuerpo fantástico, una vez maravilloso, luminoso y dorado, pasa a otro estado de denominación y repudio, sin dejar de ser fantástico, pues sigue siendo metálico, sólo que ahora se trastoca el valor positivo del inicio del cuento para ser descritas como mujeres que huelen a sulfato de cobre, se despintan y se han ennegrecido. Son calificadas además como epidemia, momias y leprosas.

Y es aquí donde el paradigma del cuento cambia, el paraíso ilusorio del cuerpo nuevo y fantástico da paso a “una epidemia de herrumbre”, “a un desierto hostil lleno de salvajes alaridos”, a un pequeño infierno, cuan-

do poco a poco salió a relucir la verdad sin marcos dorados, sin fulgores de sol: “cada quién supo que había recibido una mujer falsificada” (120). El discurso de modernidad dado en la primera parte de la narración que permite el acceso a otras realidades y a la posesión de ciertos ideales de lo altéreo se evidencia como una catástrofe, como un mal venido de lejos que ha arrebatado la concordia e instaurado la desgracia: “Antes de irse, los maridos declararon que buscarán hasta el infierno los rastros del estafador. Y realmente, todos ponían al decirlo una cara de condenados” (121). Con ello se abre paso a otros discursos: el religioso, el moral, el ético, desde una perspectiva judeo-cristiana para escarmentar y llamar la atención de esos individuos que sucumbieron a la tentación, al cambio.

Arreola, en esta segunda parte del cuento, recrudece la lectura y cobra aún más significado el nombre del relato “Parábola del trueque”. Título que desde su inicio programa la diégesis para evidenciar a través del discurso religioso, otro de carácter didáctico evidenciando el castigo o la recompensa. Obrando a la manera tradicional de estos “ejemplos de vida” que conminan a la reflexión y valoración de lo propio. Y eso es lo que abordaremos en el segundo punto de esta exposición.

La experiencia numinosa

Es evidente que uno de los discursos más poderosos y reiterativos del cuento es el religioso, a través de él se filtran otros no menos importantes como el didáctico, el moral y el ético. Estamos ante una parábola que convoca lo religioso, de manera tácita, al texto. El personaje principal es puesto a prueba, por una instancia superior para conseguir al final la redención o el castigo. El marido, al no cambiar a su esposa, es objeto de un sin fin de rechazos y desprestigios:

Yo pasé por tonto a los ojos del vecindario, y perdí los pocos amigos que tenía. Todos pensaron que quise darles una lección, poniendo el ejemplo absurdo de la fidelidad. Me señalaban con el dedo, riéndose, lanzándome pullas desde sus opulentas trincheras. Me pusieron sobrenombres obscenos, y yo acabé por sentirme como una especie de eunuco en aquel edén placentero (pp. 118-119).

Es repudiado por no formar parte de la nueva estandarización del pueblo, la de tener esposas nuevas, doradas, y por ello descalificado en todos los aspectos: social, se queda sin amigos; sexual, es eunuco; económico, no tiene una suntuosa trinchera desde la cual defenderse, y espiritual-ética, porque no sé cree en ningún momento ni se le da crédito por haberse abstenido del trueque: “Sofía pensaba naturalmente que yo me había quedado con ella por cobarde...” (121).

Efectivamente, no hay en el texto un indicador de la toma de conciencia del protagonista en relación a su resistencia al cambio, no emitido por él como discurso reflexivo pero sí uno anunciado por sus actos. No sucumbe a la tentación porque hay un reconocimiento breve y vergonzoso en la acción de trocar a su mujer por otra:

Yo me quedé mirando detrás de la ventana, al paso del carro suntuoso... Presa de aquel contagioso frenesí, estuve a punto de estrellarme contra los vidrios. Avergonzado, me aparté de la ventana y volví el rostro para mirar a Sofía.

Ella estaba tranquila, bordando sobre un nuevo mantel las iniciales de costumbre. Ajena al tumulto... (117).

Es gracias a ese reconocimiento que él enfrenta dos realidades divididas por la ventana: la del afuera (lo fantástico) y la de adentro (lo real), mediatizadas por la duda y el estremecimiento. Estos dos factores hacen que el marido se abstenga. Esta actitud me recuerda, por el contexto religioso explícito en el texto, a la experiencia numinosa en sus dos aspectos: la tendencia a invocar el miedo y el temblor; la tendencia a atraer, fascinar y obligar. El personaje se retrae ante la tentación más por un sentimiento numinoso —siempre ligado a conceptos de pecado en la tradición cristiana— para alcanzar la redención, la trascendencia. Por ello esta experiencia está sugerida, evocada, no conceptualizada, ya que no es aprensible es sí sino que, como lo señala Rodolfo Otto:

[...] sólo cabe dilucidarla. Únicamente puede facilitarse su comprensión de esta manera: probando a guiar al oyente por medio de sucesivas delimitaciones, hasta el punto de su propio ánimo, en donde tiene que despuntar, surgir y hacerse consciente... Quiere decir en suma que nuestra incógnita no puede enseñarse en el sentido estricto de la palabra; sólo puede

suscitarse, sugerirse, despertarse, como en definitiva ocurre con cuanto procede del espíritu (Otto, 1925: 11-13).

Desde esta perspectiva, el personaje principal no es el bueno, así arbitraria y maniqueamente, el marido también tiene el deseo de trocar a su mujer, pero presiente que algo no está bien y se resiste. María Zambrano, a propósito de sus reflexiones sobre lo numinoso, explica puntualmente este no ceder: “Existir es resistir, ser, enfrentarse. El hombre ha existido cuando, frente a los dioses, ha ofrecido resistencia” (Zambrano, 1993: 23). El protagonista resiste la disyuntiva de cambiar a su mujer por otra, ésta última rodeada de connotaciones fantásticas que enfatizan aún más las diferencias de dos mundos encontrados: el moderno/el tradicional. Resiste aferrándose a una postura religiosa que apuntala sus creencias, sus tradiciones “sagradas” que han sido quebrantadas por la injerencia violenta y vertiginosa de las “invasoras”. Este no sucumbir ante la tentación del cambio trae consigo una recompensa, la del reconocimiento de la realidad y la conciencia de adaptarse a ella: “Yo no sé la vida que me aguarda al lado de una Sofía no sé si necia o prudente” (121). No se puede obviar la referencia simbólica al nombre de Sofía (sabiduría) que además se articula al indefinido: una Sofía necia o prudente de cara a un futuro incierto y desestabilizado por la injerencia de lo diferente a lo propio. Futuro que trae consigo otra manera de mirar, de ser mirado, y trastoca los valores desde los cuales se sustentaba toda una idiosincrasia. El final del cuento lo resume atinadamente: “Sofía no es tan morena como parece. A la luz de la lámpara, su rostro dormido se va llenando de reflejos. Como si del sueño le salieran leves, dorados pensamientos de orgullo” (121).

Conclusiones

La metáfora de la disyuntiva entre el cuerpo fantástico y el real, junto a la experiencia numinosa, se instauran como analogías para evidenciar una realidad posrevolucionaria que dejó a un país quebrantado, frágil, sin un proceso paulatino y coherente de transición de un sistema rural a uno moderno. La irrupción de nuevos valores culturales, económicos y religiosos trastocó el mundo de muchas comunidades: los “perdió” momentáneamente o para siempre. Si bien Arreola no ubica este conflicto entre campesinos, como lo hizo Rulfo con sus muertos deambulando en estado

de tránsito perenne, angustioso, sin derecho a un proceso de redención en el Comala de Pedro Páramo; aquí también encontramos una puesta en escena de los mismos conflictos, sólo que en el contexto de la clase media mexicana de provincia. Vemos a esos hombres ultrajados que: “levantaban al cielo los puños, jurando venganza” (121). Hombres que: “declararon que buscarían hasta el infierno los rastros del estafador” (121). Así, estos mexicanos pierden su inocencia primitiva y se abren paso en medio del subdesarrollo, dejando de lado formas arcaicas de subsistencia para caminar hacia un modelo de vida al que deberán adaptarse si no quieren perderlo todo.

Bibliografía citada

- Arreola, Juan José (1971). *Confabulario*. México: Editorial Joaquín Mortiz.
- Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. España: Editorial Renacimiento.
- Ortega y Gasset, José (1950). “El marco dorado”, “Meditación del marco”, en *El Espectador*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Otto, Rodolfo (1925). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios* (trad. Fernando Vela). Madrid: Revista de Occidente.
- Zambrano, María (1993). *El hombre y lo divino*. México: FCE.

Paradigmas de lo fantástico: *poiesis* y liturgia en *Terraza con jardín infernal* de Francisco Tario

Alejandro Adalberto Mejía González

Escenificación I. Liminar a la dramaturgia de Francisco Tario

La obra dramática de Francisco Tario es un espacio inexplorado. No obstante, argumentar que su teatro es un ámbito aparte respecto al conjunto de su obra literaria, significa mirar con parcialidad los estatutos fantásticos que brindan sus piezas. De suyo que perder la oportunidad de situarlo en el panorama del teatro mexicano llevaría, una vez más, a una crítica oclusiva que no atiende casos específicos de literatura. La obra teatral de Francisco Tario —Francisco Peláez Vega (1911-1977)— tiene provechosas implicaciones: recupera la figura del fantasma pero no como aquel símbolo romántico, sino como esa presencia continua y diluida en otra realidad; el de Tario es un teatro con intertextos, pues reúne referencias de la propia narrativa del escritor y de prácticas estéticas de otras tradiciones dramáticas; convergen tangencialmente líneas de pensamiento, de visiones de mundo, de retornos al origen litúrgico del teatro, de una conciencia de futuro a partir de la condición de sujeto diluido de los personajes —un atributo que particularmente en el teatro de Tario mira hacia la posmodernidad—; de un reto para la puesta en escena. En sí, es una teatralidad que constituye una estética tariana: el amor, la locura, los hechos inexplicables, la imposibilidad presente bajo rupturas de tiempo o metamorfosis, las relaciones y lejanías que enmarañan la existencia y el hecho de lo absurdo.

Es muy probable que Francisco Tario haya escrito sus obras dramáticas durante su estancia en Madrid, cerca de la etapa de su última publica-

ción en vida, *Una violeta de más* en 1968. Su hijo, Julio Farell, da testimonio del gran gusto que su padre tuvo por el teatro: "...cuando había obras de teatro, nos llevaba. Con él vi mucho teatro en Madrid: *La señorita Julia*, de Strindberg, *Las sillas*, de Ionesco, teatro clásico también... El teatro le gustaba muchísimo"¹ (Toledo, 2004: 61). De carácter más desapegado que prudente, Francisco Tario rechazó invitaciones por parte de Alianza Editorial para publicar su obra teatral, y no se sabe si buscó escenificaciones para representarlas. Julio Farell comentó que su padre decidió dejar todo a un lado a partir de la muerte de su esposa, Carmen Farell, en marzo de 1967, mientras vivían en Madrid.

De manera póstuma, el teatro de Francisco Tario fue publicado en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales*, editado por la Universidad Autónoma Metropolitana en 1988, en su colección Molinos de Viento. La valiosa publicación rescata tres piezas: *El caballo asesinado* (pieza teatral en tres actos), *Terraza con jardín infernal* (pieza teatral en dos actos) y *Una soga para Winnie* (pieza teatral en tres actos). No son obras sencillas, a decir de Julio Farell, idea que parece tener una justificación al entreverse un acercamiento escaso y el descuido hacia una parte primordial del conjunto literario de Francisco Tario, alejado de las tradiciones realistas mexicanas y apoyado en el juego de la recreación de espacios, de personajes, un juego en donde la subversión de los términos de la realidad y de la lógica es en sí misma una función teatral. Las piezas de Tario son más próximas a las vanguardias europeas en temas, en la articulación entre representación y discurso, y en una epistemología que da validez a otro tipo de realidades.

La aparente ausencia de vínculo entre las piezas dramáticas de Francisco Tario y las prácticas de la dramaturgia mexicana que le antecede, se añan a la poca promoción que tuvo el teatro fantástico y del absurdo en el país a principios y mediados del siglo xx; si bien las obras teatrales de Tario fueron dadas a conocer en la década de los noventa, es importante destacar que precisamente esa falta de relación con las tradiciones teatrales mexicanas se debe a que los estatutos fantásticos en la literatura mexicana

1 Fragmento de la entrevista que hace Alejandro Toledo a Julio Farell, hijo de Francisco Tario, en *El fantasma en el espejo* (2004). En la misma entrevista, Julio Farell explica las decisiones que tomó su padre respecto a las obras teatrales que escribió: "Fueron dos o tres veces de la editorial Alianza interesados en las obras de teatro. Pero él ya no quiso saber nada. Las obras las dio por terminadas; yo no sé si intentó o no escenificarlas... Sí dio por terminadas las obras, incluso las llevó a la sociedad de autores para protegerlas, o sea que sí las consideraba. Incluso en las que yo encontré había unas que decían 'no' y otras que no decían nada y que estaban muy bien engargoladas, que eran versiones definitivas de esas tres obras que escribió, hasta les puso el sello de la Sociedad de Autores. Él sí estaba a gusto con las obras pero o no tuvo la oportunidad o no quiso llevarlas a escena" (Toledo, 2004: 70).

no correspondieron plenamente con los intereses estéticos y canónicos mayoritarios. La búsqueda ideológica era clara respecto a su fin: perseguir una realidad, social e indentitaria, y aprehenderla para concretar los resultados ansiados y evidenciar los problemas derivados de una revolución, tanto como preservar y criticar la idiosincrasia mexicana.

A diferencia de dos grupos teatrales que fueron consecuentes con esa búsqueda de la realidad social y política —Teatro Mexicano del Murciélago y Teatro del Ahora—, hubo también, a inicios de 1920, lo que es considerado el primer grupo teatral estable: la Comedia Mexicana, grupo que “indudablemente sirvió de puente entre la tradición centenaria del teatro en México y las nuevas posibilidades de la corriente vanguardista” (Schmidhuber, 1999: 67). Este grupo colaboró de manera cercana con otro muy importante: el Grupo de los Siete Autores o los Pirandello, haciendo honor al nombre del escritor italiano Luigi Pirandello, influenciados por su obra *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), grupo importante que recurre ya a la dualidad de percepción:

[...] entre la realidad y la irrealidad, en piezas como *Alucinaciones y espíritus* de José Joaquín Gamboa, *Presente involuntario* de Monterde y *Verdad o mentira* de Díez Barroso [...] De otros dramaturgos recibieron igualmente influencia: su estructuración dramática de las piezas de carácter social parte de Ibsen vía Benavente; su interés por los estados psicológicos alterados y el sueño nacen del sicologismo freudiano de Lenormand; su concepción poética de lo teatral sigue a Maurice Maeterlinck y a los simbolistas, como en *El caballero, la muerte y el diablo* de Gamboa (Schmidhuber de la Mora, 1999: 38).

En las influencias que recogen ambos grupos, asoma ya la presencia del simbolismo de Maurice Maeterlinck, quien fuera un referente de la concepción poética de lo teatral. Pero también significó algo más por medio de piezas como *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890), o *El pájaro azul* (1908): deviene la práctica de una *poiesis*² teatral que prescindir de la linealidad realista para promover una afrenta contra el racionalismo a través de un paradigma ontológico que se consolidaría durante el existencialismo y el absurdo, aspectos que son parte de un fundamento para los estatutos

2 Con *poiesis* se refiere, en el sentido que toma el filósofo Cornelius Castoriadis, al acto de la creación. Por tanto, la actividad *poietica* atiende dos planos relacionados, el de la imaginación y el histórico-social, factores que determinan al hombre en el proceso de creación.

de lo fantástico en tanto se cuestiona y se subvierte la realidad. Ello fue evidente en la conjunción texto/escenario que comenzó a jugar con planos de la realidad, con disposiciones del lenguaje y de representatividad escénica a través del uso de recursos efectistas, metafóricos, metateatrales o de *mise en abîme*, diseños temáticos y discursivos en función de una esteticidad fantástica.

La crítica especializada finca las raíces del teatro mexicano experimental en las aportaciones del Grupo de los Siete Autores y, principalmente tanto del Teatro de Ulises —“el primer intento serio de presentar la vanguardia del teatro europeo en México” (Schmidhuber de la Mora, 1992: 95)— como de los grupos que lo sucedieron en cuanto a pragmática de vanguardismo teatral: Escolares del Teatro, el Teatro de Orientación³ y el Ciclo Post-romántico. Pero tal crítica parece obviar la presencia de lo fantástico y del absurdo en el teatro experimentalista en México.

Casos como la presencia de una línea que persigue los valores de un nuevo paradigma teatral apoyado en la expresión fantástica para el país, son las seis obras extranjeras escenificadas⁴ por el Teatro de Ulises en 1928, cuyos núcleos argumentativos guardan planteamientos sobre la inestabilidad de la realidad a través de nuevas brechas gnoseológicas, determinadas por la incapacidad del positivismo para responder a inquietudes existencialistas y ontológicas —casos valiosos son por ejemplo *El barco* (1931) de Carlos Díaz Dufoo hijo, cuyo motivo es un paseo por la conciencia del existir, o *Invitación a la muerte* (1944) de Xavier Villaurrutia, reinterpretación surrealista de la tragedia de Hamlet y sucinto en el tema de la existencia, *ser o no ser*— cargadas de universos psicologistas, surrealistas o de una temporalidad llevada a un grado relativista (desplazamientos temporales, repeticiones cíclicas, recursos de anáforas y catáforas). Otro antecedente fue el director y actor mexicano Alfredo Gómez de la Vega (1897-1958), quien impulsó el teatro vanguardista en México sin el apoyo crítico y gru-

3 De manera afortunada, Guillermo Schmidhuber de la Mora rescata a José Gorostiza, una figura ignorada que tuvo un lugar importante en la organización del Teatro de Orientación y del Ciclo post-romántico con su obra *Ventana a la calle*, pieza que presenta dos planos/realidades, una cercana al realismo y la segunda a una “experimentación hacia otro grado de realismo, al presentar un humano con un parlamento alejado del lenguaje cotidiano y cercano a lo poético [...] entonces se contraponen dos grados de realismo, la realidad queda ficcionalizada y lo teatral adquiere mayor verosimilitud” (1999: 75).

4 Estas obras escenificadas por el Teatro de Ulises fueron tendientes a la estética de lo fantástico o del absurdo: *Simili* (1930) de Claude Roger-Marx, *La puerta resplandeciente* (1909) de Eduard John Moreton (Lord Dunsany), *Ligados* (1924) del norteamericano Eugene O’Neill, *El tiempo es sueño* (1919) de Henri-René Lenormand, o la sátira al movimiento surrealista *Orfeo* (1926) de Jean Cocteau.

pal con el que contaba el Teatro de Ulises, o las compañías Escolares del Teatro y Trabajadores del Teatro.

Destaca también la experimentación en busca de nuevos estilos, lo que permitió “llevar a la escena la pluralidad semántica de la realidad, de allí su preferencia por la farsa y la moralidad sobre otros géneros dramáticos” (Schmidhuber de la Mora, 1992: 120). Dentro de la vertiente fantástica, hubo la presencia de obras como *Ser o no ser* (1934) de Celestino Gorostiza y la escenificación de la misma por medio del pintor Agustín Lazo, quien creó un espacio eminentemente fantástico. Continúan sobre la misma línea dos obras, *Parece mentira* (1934) y *¿En qué piensas?* (1938) de Xavier Villaurrutia, en los cuales hay una alteración de la realidad, por lo que conllevan una transición.

Gracias a Mario González Suárez, se sabe que en 1989 se representó durante una corta temporada *El caballo asesinado*. Más recientemente, en febrero de 2008, la compañía de la UNAM, Alveolo Teatro —cuyo objetivo es una constante experimentación teatral— representó la misma obra. En ese año también salió a la luz una investigación, la tesina llamada *Elementos fantásticos en el teatro de Francisco Tario*, de Ari Guzmán, de la UAM; más otras breves y esporádicas menciones que se hacen al teatro de Francisco Tario.

La importancia de estos conjuntos contextuales se encuentra en el hecho de que no solamente se atienden las evidentes y las posibles influencias que recibió Tario para la creación de sus obras dramáticas, sino que también se le da legitimidad dentro del teatro mexicano, dentro de sus tradiciones y anti-tradiciones; aunque distante, las piezas de Francisco Tario recogen la experimentación y la vanguardia que hubo en algunos grupos teatrales en México durante la primera mitad del siglo xx.

Escenificación II. La condición lúdico/litúrgica del teatro de Francisco Tario

La obra dramática de Francisco Tario consta de tres piezas cuyo argumento fársico apuntala un teatro fantástico con matices muy marcados del teatro del absurdo o incluso con el de la crueldad. Al acercarse a sus obras dramáticas se encuentran dos implicaciones: corroborar diacrónicamente el hecho de que el arte teatral está sujeto a modelos de conocimiento, es decir, que el teatro y la teatralidad son sistemas paradigmáticos que vinculan el pensamiento con diversas prácticas humanas; en función de lo anterior, la

segunda es ver qué es lo que distingue la dramaturgia de Tario respecto a obras que se constituyen como sus antecedentes y sus coetáneas

En *Terraza con jardín infernal* coexisten estrategias tanto discursivas como pragmáticas que sientan las bases del funcionamiento de la obra. Este funcionamiento toma expresión a partir de la realidad para legitimarla pero sobre todo para trastocarla, para ponerla en duda a través de representaciones miméticas que son coaccionadas con la entrada de la ficción fantástica y del cuestionamiento de esa frontera que separa el arte dramático de la realidad. Uno de los puntos poco evidentes pero constantes está en la estrategia lúdica de retorno al origen litúrgico del teatro a través de una abolición de la mimesis durante la búsqueda de la ficción. Esta *poiesis* litúrgico-teatral deriva en un sistema paradigmático —con los preceptos de lo fantástico— en el que se erige el drama de *Terraza con jardín infernal*, brindando en conjunto su teatralidad.

Para Fernando de Toro, el teatro opera en dos ámbitos: la validación y la denegación simultánea de la realidad. Es decir, el teatro es bifacético en el sentido de que su funcionamiento se rige a través de la escenificación de la realidad para, a su vez, no escenificarla. En la misma forma en que ese vínculo con la realidad existe, también está presente un grado de separación respecto a ella, que implica la legitimidad de lo que el teatro ofrece en sí mismo: ese otro espacio de representaciones y signos, es decir, la teatralidad.

Todo en el teatro es una afirmación de una existencia real y material, pero simultáneamente se opera una total denegación que anula todo acto real: el teatro es signo y, como todo signo, no es la cosa en sí, sino un indicio, un jeroglífico, una marca de referente en el mundo. Es precisamente la actitud que va a tomar la gente de teatro ante este objeto bifacético, lo que va a determinar qué grado de denegación es operado, es decir, el grado de teatralidad (Toro, 1999: 50).

Es esta figura jánica, a decir de Fernando del Toro, lo que conlleva la constitución del teatro en su pluralidad de dialécticas: “texto dramático/texto espectacular; acto del lenguaje real/falso, su discurso es el discurso de otro; actor real/personaje falso [...] objetos reales/objetos artificiales que se mutan y transmutan [...] en tanto signos, ya como íconos, índices o/y símbolos” (1999: 50). Así pues, la teatralidad está determinada por el texto dramático y por la *performancia*, es decir, la práctica misma del teatro

que es evidente en diversos casos, como en el uso de máscaras de tiempos litúrgicos, en las maneras de presentar un discurso, en la asimilación de ese otro espacio y tiempo, funciones que ya desde el teatro antiguo griego fueron asumidas por el coro y el corifeo.

Hacer notar el aspecto filogenético en función de las grandes tendencias que han formado el quehacer teatral predispone a clarificar dos marcos de búsqueda expresiva a partir de un origen en común. Jack Goody sostiene la pertinencia de la evolución del teatro a partir del rito, pues observa el paso de lo mágico a lo religioso como una idea coherente que intervino en el proceso de desarrollo teatral para, finalmente, llegar al mundo de la ciencia y ver así, antropológicamente, una continuidad del pensamiento que naturalmente interviene en el devenir del teatro. Fue durante la Edad Media cuando inició la separación de tradiciones a partir del rito como base de expresión. “La aparición de una tradición religiosa dominante de la palabra escrita, que institucionalizó sus propios ritos, puede haber relegado a otros a la categoría de juego (obras teatrales) o de magia” (Goody, 1999: 127). La tradición en contra, la secular, fue relegada a la acepción de juego, de sátiras populares, de imitaciones que no correspondían al rito por su falta de contenido religioso.

Bajo esa perspectiva, el sentido de juego en el teatro pasó a ser una contraparte definitiva, lejana a la certidumbre y a la seriedad de los temas de la realidad. Los pares constituyentes de la condición jánica de la teatralidad, mencionados por Fernando de Toro (acto del lenguaje real/falso, actor real/personaje falso), permiten constatar que este devenir de tradiciones teatrales está evidentemente sujeto a contextos y a sus condiciones epistemológicas, pero al mismo tiempo ofrecen testimonios de distintas culturas, formas de pensamiento y de maneras de ver la expresión teatral. La tradición mimética —lado positivo en oposición al teatro lúdico— pronto obtuvo una normatividad generalizada en el arte dramático gracias a una religiosidad que la amparaba bajo sus creencias; por lo tanto, aquellas representaciones con danzas y máscaras durante la Edad Media fueron separadas de un afán de culto religioso, siendo forzadas a la desacralización de sus expresiones y llevadas al ámbito litúrgico/lúdico.

A partir del rito, entonces, derivan dos corrientes que conformaron el devenir del teatro, tanto en texto dramático como en escenificación: una predominantemente mimética, obediente a los estatutos de lo sagrado y con confianza en la realidad, y aquella otra más bien lúdica, de ámbitos mágicos, cómicos, desasociados de la realidad y viendo en la incertidumbre un principio fundacional.

[...] el juego se instituye como el *sine qua non* de la nueva teatralidad [...] de alguna manera estas diversas formas de practicar y hacer teatro instituyen un nuevo paradigma teatral y estético que anula y destruye la preeminencia del texto dramático reemplazándolo por un texto espectacular puro, la cual se funda en la producción de signos paratextuales: la dimensión visual y lúdica pasan a constituir el proceso de semiosis por excelencia (Toro, 1999: 98).

La clave estratégica en *Terraza con jardín infernal* descansa sobre una concepción teatral de línea fantástica cuya extensión hacia su pasado encuentra esa raíz litúrgica del sentido lúdico, del rechazo al predominio de la razón en tanto poder creativo como coadyuvante para representar la realidad, base de dimensiones visuales. Las obras dramáticas de Francisco buscan recrear el mundo bajo el discurso fantástico que expresa la incertidumbre y el drama de la realidad, y su paradigma obedece a buscar lúdicamente la trascendencia y la subversión de los límites propios de la teatralidad.

Escenificación III. *Poesis* de lo fantástico en *Terraza con jardín infernal*

Las piezas dramáticas de Francisco Tario⁵ descansan en dos dimensiones: la imaginaria y la lúdica. *Terraza con jardín infernal* es una obra de dos actos en donde el plano de la mimesis queda a merced de la creación ficcional y extralingüística de un espacio fantástico, apoyado en diálogos que alteran la lógica pragmática de la comunicación, de suyo que se genera el ambiente de una realidad inexplicable, transgredida, mutable como los personajes mismos. Para Vicente Francisco Torres, ésta es una obra

5 Una reminiscencia intertextual en la obra de Francisco Tario se encuentra en su primer libro, *La noche* (1943), en una muy breve pieza teatral llamada *La noche de los genios raros*. A través de este antecedente es posible confirmar el carácter fantástico y absurdo en la estética del escritor incluso desde sus inicios. La didascalia inicial es la siguiente: “Noche tonta en el triángulo azul del suburbio. Plenilunio y paralelepípedo *tête à tête*. Un alfil en el cuadro negro. El Rey con su corona. Humo, humo, humo. Y el *stacatto* del piano muerto sobre un *mi* sostenido. El reloj — contrapunto, patíbulo, longitud— aúlla con sus gritos romanos. No es ninguna hora en la vida. Eolo gira. Terpsicore es lento (*adagio*). Dos sombras se inmiscuyen: las ve el farol, Jesucristo y Picasso. Hay ambiente de subconsciencia, ciencia de residencia, sopor” (2004: 106). Por otra parte, la composición del diálogo de los personajes I y II rompe radicalmente la pragmática de la comunicación: “I. (*Con el paraguas alado*.) ¡Tú!; II. (*Sin paraguas*.) ¡Yo!; I. ¡Yo también!; II Subjetivamente.; I. ¿Vas al teatro?; II. Sí. ¿Y tú?; I. No, también.; II. ¿También no?; I. Tampoco” (2004: 106).

“de ficción que se desarrolla años después de la hecatombe atómica. Sin embargo, es una pieza menos importante que *Una sogá para Winnie* pues esta última constituye un verdadero antecedente de la novela póstuma de nuestro autor” (1994: 120). Se está de acuerdo en cuanto al argumento y al tiempo intratextual del desarrollo del drama, pues es evidente durante la presentación de los personajes. Sin embargo, denostar sin argumentos la importancia de la pieza es una falta que merece criticarse.

El espacio de esta obra dramática, como ya se mencionó, se sitúa años después de la hecatombe atómica, en “un fresco atardecer del mes de junio en ‘La Lata de Arenques Ahumados’, pequeño hotel de veraneo a 1 900 metros de altitud, sobre un valle húmedo y florido” (Tario, 1988: 70). El primer diálogo se desenvuelve entre la Sra. Walzer y el Sr. Leopardi. Ambos ven en la televisión —sólo miran una iluminación, sin imagen ni sonido— la noticia de la decapitación que hizo un joyero a una mujer, y enseguida ocurre una conversación sobre la explosión de la cual el Sr. Leopardi se salvó.

SRA. WALZER: [...] ¿Y por qué no explotó usted también? ¡Dígalo, dígalos! Esto me ha inquietado siempre.

LEOPARDI: Verá, verá usted, señora...

SRA. WALZER: Siempre había oído contar que en cualquier explosión, por pequeña que sea, desaparece todo. ¿Se imagina? ¡Qué aturdimiento! Una cosa que hace ¡pum! y desaparece todo. Puede fumar, si gusta, aunque me temo que detestará el humo. (*Ríe*) Está bien, no fume, pues, si no lo desea. Continúe.

LEOPARDI: La cosa ocurrió así. De ello hace...

SRA. WALZER: Noventa años. Estoy enterada. (Tario, 1988: 70).

Nótese al principio la utilización del estilo fársico en el cambio de matiz en relación a un tema de importancia como haber sobrevivido a una explosión atómica. Otro punto es que la explosión ocurrió hace noventa años, aspecto que temporalmente escapa a la lógica de la descripción del señor Leopardi, hombre “muy atildado, de rostro seco y poco saludable y cabellos muy bien peinados. Su edad es perfectamente indefinible, aunque pudiera representar 60 años. Viste traje azul marino, de impecable corte, chaleco blanco y botines también blancos” (Tario, 1988: 69). Continúa la conversación:

LEOPARDI: Sobrevino la explosión.

SRA. WALZER: Inenarrable. ¿Y cómo?

LEOPARDI: ¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!

SRA. WALZER: (*Con perplejidad*) ¡Tres veces!

LEOPARDI: La muralla de humo se estrechó más todavía, abrazó convulsamente a la casa e infinidad de objetos para mí muy queridos se proyectaron al exterior. Todo había terminado. [...] Sí, una lagartija dorada, de reflejos metálicos. Asomé allí, por entre los crisantemos, observándome con su pequeña cola en alto. Tuve un raro pensamiento: “La guerra ha terminado y comienza la sobremesa”. Seguidamente, una revelación: “He ahí al primer ser de la nueva era” [...]

SRA. WALZER: (*Con solemnidad*) ¡Y usted el último ser de la vieja era!

LEOPARDI: (*Humildemente*) Uno de los últimos, al menos. Me cabe ese honor, señora. (Tario, 1988: 72).

Lo anterior tiene un escenario más profundo que el de la mera espacialidad del hotel La Lata de Arenques Ahumados; la obra inicia con el siguiente epígrafe del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle: “Era en la Plaza de los Ecos Perdidos donde se oían muy claramente, con varios siglos de atraso, los gritos que subían de la tierra” (Tario, 1988: 65). El epígrafe anuncia más la condición de un espacio fantasmal que sólo una representación; proyecta un presente destruido y desolado en donde lo que pervive son simulacros de realidades ulteriores a una tragedia atómica. A la luz de este epígrafe y el despliegue de los primeros diálogos, es posible mirar ampliamente el panorama dramático de la obra.

Consecuentemente, se desenvolverán acciones y sucesos que mezclarán las relaciones entre los personajes. Sucesos y acciones muchas veces carentes de lógica o realidad. Los dos personajes anteriores se relacionarán posteriormente con otros involucrados en el drama: Millonario, Marcelo (el criado), Peterhof o el Dr. Walzer, en una sucesión de acontecimientos que enmarcarán la obra en una red y acciones absurdas. Esto es notable al proseguir el diálogo sobre la explosión: “SRA. WALZER: ¡Fascinante! ¡Dramáticamente fascinante! (*En otro tono*) ¿Y su familia, señor Leopardi?; LEOPARDI: (*Con ademán expresivo*) ¡Plum!; SRA. WALZER: ¡Plum también!... ¡Estalló!; LEOPARDI: Aparatosamente” (Tario, 1988: 72).

La solemnidad y la ironía de estos dos personajes ante el evento de la explosión ocurrida, transgrede la lógica del comportamiento común ante la tragedia; la utilización de onomatopeyas o de los recursos que permite la farsa representan la frontera entre lo fantástico y lo absurdo, dos condiciones que se marcan mutuamente para enriquecer el aspecto lúdico, de-

nunciativo y satírico de la pieza. Así pues, Francisco Tario desarrolla una forma de mirar el mundo al subvertir los órdenes establecidos: dentro de este drama, lo asumido como realidad pasa a ser el factor de la alteración, es decir, que la lógica de la realidad deviene en imposible o inexplicable, en lo fantástico en sí, mientras que la lógica de lo que no puede ser posible se convierte en el escenario común de pensamiento y referencia. En este aspecto, los lazos entre lo fantástico y lo absurdo delinean el eje sobre el cual está sostenida la estética y la composición de la teatralidad en la obra.

Lo absurdo es un elemento que merece ser representado, como si la escritura ofreciera la posibilidad de darle tres dimensiones a la demencia y al mismo tiempo cerrarla sobre sí misma, contenerla en dos o tres actos. Exhibir y proyectar lo hermético de lo absurdo, tal pareciera ser la intención que anima estas tres piezas teatrales (Martínez Gutiérrez, 2007).

Es necesario agregar algo más al argumento de Juan Tomás Martínez Gutiérrez: lo absurdo es, además, la figura que da la posibilidad de llevar el drama al grado de ser un simulacro de sí mismo a través de la forma en la que está constituido, a la manera de un discurso conformado básicamente por el hecho fantástico secundado por lo surrealista, lo simbólico, llevado a través de la imaginación y el juego como sistemas de referencialidad. *Terraza con jardín infernal* es una pieza que trata la tragedia humana después de la tragedia misma, y es una farsa en la medida en que es un teatro que contiene personajes y situaciones extravagantes, cómicas, enredadas en su propia extrañeza.

Lo anterior se confirma durante otro suceso en la obra. En la terraza del hotel se ven “como dos figuras de ilusión, a la pareja de enamorados, con las manos enlazadas y mirándose perpetuamente en éxtasis” (Tario, 1988: 73). Esta pareja presenta uno de los motivos en los que el hecho lógico se resignifica en el hecho inexplicable y viceversa, éste en lo lógico, al haber un evento “positivamente portentoso”: el nacimiento de un niño.

Sra. Walzer: ¡La joven va a dar a luz un niño!

Leopardi: (Con una breve risita) ¿Un niño?... Bromea usted, señora. ¿Cómo un niño? Será otra cosa.

Millonario: (Abruptamente, cascando el huevo) ¡Detesto las supercherías, caballeros! ¡Aborrezco toda clase de alucinaciones! (Toca con nerviosidad el timbre). [...]

SRA. WALZER: Esto tengo entendido; un nene. (*Ansiosa*) [...] ¿Pero es que podemos, en realidad, los plásticos tener una cosa de esas? (Tario, 1988: 73-74)

El núcleo dramático gira en este momento hacia el Millonario: él es un empresario encargado de fabricar niños y partes artificiales del cuerpo; durante el transcurso de la pieza teatral se sabe que algunos personajes que están dentro del hotel tienen partes corporales que fueron compradas a la empresa del personaje Millonario, o que fueron fabricados en su totalidad. Este hecho es uno de los mayores impulsores de la acción dramática de la obra.

PETERHOF: (*Compungido*) [...] Mi pobre ojo quedó allí, sobre la hierba, rodó un poco y cayó al río. El agua estaba transparente y le vi sumergirse hasta el fondo. Ahora cierro este ojo, mi único ojo, señor Wallenstein, y descubro al otro mirándome por entre las aguas.

MILLONARIO: (*Airado*) ¡Se lo prohíbo! ¡Le prohíbo terminantemente que menosprecie de este modo mi mercancía! Pero tendrá uno nuevo mañana mismo, recuérdemelo.

PETERHOF: (*Sujetándole perdidamente*) ¡Nacerá un niño!

MILLONARIO: ¿Un qué?

PETERHOF: ¡Un niño!

MILLONARIO: ¡Eso no volverá a ocurrir mientras yo exista! (Tario, 1988: 77).

Entre otros personajes se desenvuelven con naturalidad diálogos que abordan el aspecto de los cuerpos con partes artificiales. Cabe destacar el recurso que permite el ejercicio de la metateatralidad a través del juego dispuesto con el ojo del personaje Peterhof perdido en un río; el personaje lo encuentra una noche en el lago y mira el mundo a través de él: el espectador y el lector miran a través de un ojo dador del espacio fantasmal que opera en la locura de los personajes. En otro momento, el personaje Inspector llega a escena a fin de imponer una pena a Millonario por el asesinato cometido contra el esposo de la mujer embarazada. Un recurso más de lo absurdo es la sátira dada al inspector en una forma de iconicidad lingüística entre lo escrito y su forma de hablar:

INSPECTOR: ¡Alguien ssin autorissassión de la ley ha assessinado a un hombre!

TODOS: ¡Sí!

INSPECTOR: ¿Con qué prropósito fue cometido el crrimen?

TODOS: Porque iba a nacer un niño. [...]

INSPECTOR: Sse va a dictar la ssentenssia. (*Estornuda*) [...]

MILLONARIO: (*Enfrentándose a todos*) ¿Qué es lo que piden entonces?

TODOS: (*Señalando*) ¡La vida! ¡La vida! (Tario, 1988: 82-84).

El comportamiento de los personajes se desenvuelve en el espacio de la locura y su desasosiego obedece no tanto a la hecatombe ocurrida, cuando sí por aquella que está por ocurrir: un futuro apocalíptico en el que la vida —tanto la natural como la artificial— será devorada por un mar de hormigas negras. Seres determinados por el espacio fantasmal que les rodea, sujetos diluidos en la liquidez de lo etéreo y cuya mirada está diseñada bajo la marca de la fatalidad.

BASILIO: Sí, tienen ustedes aquí una muy particular atmósfera, lo había notado. Excesivamente fluida. (*La señora Walzer se sacude ella misma otra hormiga*) ¿Saben ustedes qué sensación provoca en mí su atmósfera?

SRA. WALZER: (*Haciendo señas a Peterhof*) En el hombro, señor Peterhof. ¡En el hombro! (*Se sacude Peterhof*).

BASILIO: Algo así como si... [...] algo así como si mi maltratado organismo fuese absorbido progresivamente por una helada corriente de éter. (*Comienzan los tres a sacudirse*) (Tario, 1988: 100).

Esta pieza teatral de Francisco Tario tiene una clara propuesta epistemológica: del pasado recoge la práctica litúrgica del juego a fin de desacralizar la realidad, por lo que su teatralidad descansa en la sátira y en la crítica de la exaltación de la razón como medio de conocimiento del mundo; del futuro, representa el teatro posmoderno de imágenes, irónico, que trasciende fronteras genéricas, de sujetos y realidades líquidas como característica de lo fantástico que reflexiona y cuestiona las relaciones con la realidad. Y en este ámbito destaca el hecho del discurso fantástico como medio comunicativo teatral; reproducir un drama en clave fantástica bajo cualquiera de sus modalidades: lo absurdo, lo ominoso, el encuentro con el otro, aquello que intriga por ser parte de una realidad alterna, bien vinculada con nuestra realidad inmediata.

Piezas dotadas de matices de cosmopolitismo hacen recordar, por los recursos de su teatralidad fantástica (apariciones, transformaciones, alteraciones de la realidad en el escenario mismo, la subversión de planos), el paradigma del teatro simbolista representado por Maurice Maeterlinck —mencionado al inicio del presente estudio— e incluso los recursos escénicos que explotaría el cine fantástico, como el del director catalán Segundo de Chomón (1871-1927), en cortometrajes como *Satán se divierte* o

Los Kiriki (acrobates japonais), ambos de 1907, o *El hotel eléctrico*, de 1908. Respecto al sentido de lo absurdo, reivindica su relación estrecha con la estética de Eugène Ionesco, con su obra *La Cantatrice Chauve* (1950) y cercano a otras propuestas del teatro del absurdo, como a Samuel Beckett e incluso a Alfred Jarry y su obra *Ubu Roi* (1896), precursora.

El teatro de Francisco Tario prosigue con los preceptos marcados en su narrativa; su obra dramática es la extensión de una visión de lo fantástico asentada sobre el cuestionamiento de la realidad, de lo fantástico como discurso en tanto visión de mundo. En su teatralidad, exige lo más de los recursos escénicos para su representación, teatralidad cuyo fundamento es ese retorno al ejercicio lúdico del teatro, a la reflexión sobre el teatro mismo y la propensión al teatro de imágenes. “El firmamento, como un globo que se desinfla, pierde su último fulgor, y en una suerte de penumbra lunar va cayendo suavemente el... Telón final.”

Bibliografía

- Goody, J. (1999). *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad* (trad. Ernesto Thielen). Barcelona: Paidós.
- Martínez Gutiérrez, J. (2007). “Francisco Tario: de la novela al aforismo. Incursiones genéricas de un provocador”, en *LL Journal*, vol. 2, núm. 1. Recuperado el 16 de enero de 2013 de: ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/222/185.
- Schmidhuber de la Mora, G. (1992). *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938. Vol. I*. Estados Unidos: Peter Lang.
- (1999). *El advenimiento del teatro mexicano: años de esperanza y curiosidad*. México: Ponciano Arriaga.
- Tario, F. (1988). “Terrora con jardín infernal”, en *El caballo asesinado y otras piezas teatrales* (pp. 63-115). México: UAM.
- (2004). “La noche de los genios raros”, en *Francisco Tario. Cuentos completos. Tomo I* (pp. 106-109). México: Lectorum.
- Toledo, A. (2004). *El fantasma en el espejo*. México: Conaculta.
- Toro, F. de (1999). *Intersecciones: ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, postcolonialidad*. Alemania: Iberoamericana/Vervuet.

Algunos apuntes sobre el pensamiento de Giambattista Vico en *El Naranja* de Carlos Fuentes

Jan Stritecky

Entre 1992 y 1993, Carlos Fuentes publicó dos obras difícilmente encasillables: *El espejo enterrado* (1992) y *El naranjo, o los círculos del tiempo* (1993). Podríamos calificar la primera como un acercamiento ensayístico a las raíces de la cultura hispana, la segunda —compuesta por cinco relatos— tiene como su máximo referente la historia del mundo hispánico. La cultura y la historia sirven a Fuentes de una masa viva que se puede modelar, revolver incluso imaginar. Historia, ficción e identidad cultural son los tres ingredientes del ADN narrativo de Carlos Fuentes tanto en *El espejo enterrado* como en *El naranjo* (así se titula el libro a partir de la segunda edición de 1993).

La fecha de publicación de ambos textos resulta muy significativa: en aquel entonces (1992-1993) el mundo hispanohablante conmemoraba los quinientos años de la llegada de Cristóbal Colón a orillas del Nuevo Mundo. Con el tradicionalmente llamado “descubrimiento de América” Europa se abrió paso hacia la época renacentista y se llenó de optimismo por este hallazgo, al —aparentemente— haber ubicado el Edén utópico. El propio Fuentes ponía en tela de juicio el concepto del “descubrimiento” y lo reemplazaba a menudo con la afirmación de que América había sido inventada (si se quiere: imaginada, necesitada).¹ Con *El naranjo*, cuyos cuentos surgieron alrededor de las celebraciones del Quinto Centenario

1 Fuentes, Carlos (2010). *La gran novela latinoamericana*, México, Alfaguara, pp. 15-16.

(mayo 1991-noviembre 1992), Carlos Fuentes probablemente intentó cerrar su —posteriormente ampliado— ciclo narrativo *La edad del tiempo*.²

Así pues, de los relatos incluidos en *El naranjo* emanan la historia y el tiempo como dos preocupaciones constantes de Carlos Fuentes. Éste, sin embargo, ficcionaliza la historia y deliberadamente manipula el tiempo, o sea, trata de (re)interpretar originalmente la cultura y la realidad del mundo hispano, como bien apunta José Miguel Oviedo.³

Ahora bien, debemos preguntarnos cuáles son las bases de tal procedimiento. La Historia imaginada y, sobre todo espiral en *El naranjo* resulta incomprendible sin conocer las bases de la percepción de la circularidad, o mejor dicho espiralidad del tiempo. Uno de los máximos referentes lo encontramos en la figura del napolitano Giambattista Vico (1668-1744), primero en oponerse a la percepción cartesiana del mundo. Vico es considerado tradicionalmente como el primer erudito que separó las humanidades, o sea las ciencias del hombre, de las ciencias naturales. Su estudio teórico *Ciencia nueva* pone al descubierto sus principios de la filosofía de la historia en las que se inspiró no solamente Carlos Fuentes, sino también pensadores tales como G. W. Hegel, K. Marx o F. Nietzsche.⁴

Es muy probable que Fuentes conociera con profundidad las teorías de Vico y que identificara con ellas la realidad latinoamericana. A la hora de analizar el problema de la función narrativa del tiempo y del espacio, recurre en uno de sus ensayos a la figura del pensador napolitano diciendo: “A fin de conjugar estas facetas de la cultura literaria universal con la tradición de la literatura hispanoamericana, es necesario un método [...]. Acudo, para ello, a dos pensadores: Gianbattista Vico y Mijail Bajtin”.⁵ Aún más interesante resulta su síntesis extraordinaria publicada veinte años más tarde en el ensayo *La gran novela latinoamericana* refiriéndose a Sor Juana Inés de la Cruz:

2 Tal es la constatación que leemos en la solapa de la primera edición publicada en España: “Con *El naranjo* se cierra el ciclo narrativo que él ha denominado *La edad del tiempo*”. Véase también: Celorio, Gonzalo, “*El naranjo, o los círculos del tiempo* de Carlos Fuentes”, en García Gutiérrez, Georgina ed. (2001), *Carlos Fuentes desde la crítica*, México, Taurus/UNAM, pp. 291-298.

3 Cfr. Oviedo, José Miguel (2008), “La edad del tiempo”, *El Comercial*, junio 15. Accesible en línea: <http://elcomercio.pe/edicionimpresa/html/2008-06-08/la-edad-tiempo.html>.

4 Seguramente no es una consecuencia de casualidades que Carlos Fuentes en su última novela (publicada póstumamente) *Federico en su balcón* rinda homenaje al filósofo y escritor alemán.

5 Fuentes, Carlos (1990), *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, p. 28.

Sor Juana vio una vez a dos niñas que hacían girar un trompo. Así que hizo que se regara harina sobre el piso y, al perder la fuerza el trompo, podía verse su rastro espiral. El mundo, después de todo, no era circular, sino una espiral. Unas décadas más tarde, el filósofo napolitano Giambattista Vico fundaría la moderna historiografía en tal principio. La historia está hecha por hombres y mujeres, procede no en una línea recta, no en un círculo, sino en una espiral de constantes cursos y recursos, hacia adelante y hacia atrás, recogiendo lo que los predecesores, otros pueblos, diferentes culturas, han hecho. Sor Juana anticipó ciertamente, en el teatro, en sus villancicos, la naturaleza multicultural del Mundo Americano (p. 62).

Si bien hemos vislumbrado los *corsi e ricorsi* de la historia como los plantea Vico, no podemos pasar por alto su segundo concepto: *verum-factum*. Moisés González García explica la noción de la siguiente manera: “[según Vico] conocemos solamente aquello que somos capaces de hacer, [...] la ciencia de la historia es realmente posible para los hombres porque en ella se da la conversión del *verum* y del *factum*, por el hecho indudable de que el mundo histórico ha sido hecho por los hombres y, por tanto, puede ser por ellos conocido”.⁶ Isaiah Berlin, uno de los especialistas en Vico, matiza esta construcción resaltando el elemento de fantasía. Según él, Vico pide en *Ciencia nueva* una “penetración imaginativa, un don que él llama *fantasía*. Esa puerta que abrió para la comprensión de la historia cultural ‘descifrando’ mitos, ceremonias, leyes, imágenes artísticas, la consideraba él su mayor triunfo”.⁷ De ahí, la historia puede ser descubierta, imaginada o incluso ficcionalizada desde el presente; y así lo hace Fuentes en *El naranjo*, emplea su fantasía para (re)escribir la historia.

A la luz de los dos conceptos establecidos por Giambattista Vico, trataré de explicar algunos rasgos característicos de los relatos históricos incluidos en *El naranjo* de Carlos Fuentes. El cuento “Las dos orillas” abre el conjunto de cinco cuentos o novelas cortas con una historia de los náufragos españoles Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero, que llevaban ocho años viviendo entre los indígenas en la península de Yucatán cuando fueron descubiertos por Hernán Cortés. Mientras Jerónimo de Aguilar, manejando el idioma de los mayas, se puso a traducir a Cortés, Gonzalo Guerrero permaneció con su tribu criando a sus hijos mestizos. Hasta

6 Citado por Romay Beccaría, José Manuel, “Vico y su *Ciencia nueva*” en Vico, Giambattista (2006), *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos, p. xxvi (numeración especial del prólogo).

7 *Ibidem*, p. xviii. Véase también el apartado “Vico y la historia” en Fuentes, Carlos (1990), *op. cit.*, pp. 32-36.

aquí estamos ante una reconstrucción histórica de la conquista de México fiel a la crónica de Bernal Díaz del Castillo (p. 12).⁸ La —ya mencionada por Isaiah Berlin — “penetración imaginativa” que exige Vico a la hora de acercarse a la historia la hallamos en Fuentes cuando Jerónimo de Aguilar empieza intencionalmente a cambiar el mensaje del discurso aparentemente pacífico de Cortés hacia los indios: “[...] Cortés proclamó en español que veníamos en paz, como hermanos, mientras yo traducía al maya, pero también al idioma de las sombras: —¡Miente! Viene a conquistarnos, defiéndanse, no le crean...” (p. 40). Observamos cómo Carlos Fuentes recurre a las fuentes históricas para después someterlas a un ejercicio imaginativo inventando una historia alternativa que se intensificará gradualmente —como estudiaremos en adelante— a lo largo del relato hasta que termine con una ficticia conquista de España por parte de los indios. González Boixo opina al respecto:

A la frase del escritor [e historiador] francés Jules Michelet, “un pueblo tiene derecho a imaginar su futuro” —frase plana, válida para un eslogan político— Carlos Fuentes añade: “Tiene, también, derecho a imaginar su pasado: no hay futuro vivo con pasado muerto”.⁹

Fuentes, sin duda alguna, sigue el rumbo emprendido por Giambattista Vico, quien en *Ciencia nueva* examina “la función que desempeña la fantasía en la creación del mundo humano y de su historia”.¹⁰

Sorprende —aquí empieza lo verdaderamente insólito de “Las dos orillas”— una estructuración inversa del relato, que está compuesto por once subcapítulos, empezando con el 10 y terminando con el 0. Los hechos narrados en los apartados del 10 al 1 forman una historia lineal; en el último episodio, encabezado con el número 0, leemos:

Cayeron los templos, de Cádiz y de Sevilla; las insignias, las torres, los trofeos. Y al día siguiente de la derrota, con las piedras de Giralda, comen-

8 Todas las referencias remiten a la siguiente edición: Fuentes, Carlos (1993), *El naranjo*, Madrid, Alfaguara.

9 González Boixo, José Carlos, “Imaginar el pasado, recordar el futuro”, en Fuentes, Carlos; González Boixo, José Carlos ed. lit. (2008), *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 11.

10 Grassi, Ernesto; Verene, Donald Phillip (1999), *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial. Véase también: Vico, Giambattista, *op. cit.*, p. 38.

zamos a edificar el templo de las cuatro religiones, inscrito con el verbo de Cristo, Mahoma, Abraham y Quetzalcóatl, donde todos los poderes de la imaginación y la palabra tendrían cupo, sin excepción, durando acaso tanto como los nombres de los mil dioses de un mundo súbitamente animado por el encuentro con todo lo olvidado, prohibido, mutilado... (p. 55).

En lo que atañe a esta historia atemporal y alternativa de la re-conquista de España por parte de los indios, corresponde a la percepción de la historia espiral. El conquistador se convertirá un día en conquistado y viceversa. Podría parecer que se tratara de una historia puramente circular —esta constatación reforzaría el original título del libro: *El naranjo, o los círculos del tiempo*—, no obstante, lo más correcto sería hablar de círculos que forman una espiral ascendente. Vico sostiene la idea de que con cierta periodicidad cada nación o civilización que progresa debe sufrir un retroceso, una brusca caída de la cumbre que ha alcanzado. El mundo se rige por la imperante lógica de continuos avances y retrocesos (*corsi e ricorsi*).¹¹

Es interesante observar cómo se sirve Carlos Fuentes de este postulado de Giambattista Vico y lo enriquece con nuevos matices. El primer relato está en cierta relación con el tercero, “Las dos Numancias”. Cabe señalar que el eje temático de esta narración se basa en el sitio de Numancia por parte de los romanos en el año 133 a. de C. Otra vez nos topamos con la historia de la conquista; no obstante, aquí quienes conquistan son los romanos a los (proto-)españoles. Empieza así: “Ellos, los españoles,¹² son un pueblo rudo, salvaje y bárbaro, al que nosotros, los romanos, debemos conducir, les guste o no, hacia la civilización” (p. 119). Fuentes otra vez repara en este paralelismo paradójico: los vencedores alguna vez también fueron los vencidos.

Se hace imprescindible familiarizar a los lectores con el juego intertextual que Fuentes escondió en este relato. Las descripciones del asedio de Numancia en “Las dos Numancias” corresponden fielmente a las relaciones indígenas de la Conquista que tradujo en los años cincuenta del siglo xx Ángel María Garibay del náhuatl y que están reunidos y publicados

11 Vico usa a menudo referencias y ejemplos remontándose a la historia de la antigua Grecia y Roma. Cfr. Vico, Giambattista, *op. cit.*, pp. 697-748. Véase también: López Bravo, Carlos (2003), *Filosofía de la historia y filosofía del derecho en Giambattista Vico*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 55.

12 Considero oportuno señalar el gentilicio *españoles* empleado por Fuentes. Partiendo de los hechos históricos, difícilmente podríamos denominar a la población de la península ibérica en el siglo II a. de C. como española.

bajo el título *Visión de los vencidos*.¹³ De ahí que la semejanza entre el sitio de Tenochtitlán y el de Numancia resulte más que evidente: diecisiete siglos más tarde, serían los propios descendientes españoles del hibridismo peninsular los protagonistas de una de las más famosas conquistas del territorio hispanoamericano. Hay que recalcar que los dos principios básicos del pensamiento de Giambattista Vico (*corsi e ricorsi* y *verum-factum*) han sido desde un principio puntos de referencia en la narrativa de Carlos Fuentes. Ya en la época inicial del autor hallamos la percepción espiral de la Historia, concretamente la historia de México en *La muerte de Artemio Cruz*: “[...] desventurado país que a cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores”.¹⁴ El avance en esta novela, como afirma Domínguez Cáceres, “se da por medio del constante oscilar, espiral del *corsi e ricorsi*”.¹⁵ A *El naranjo*, publicado treinta y un años después de *La muerte de Artemio Cruz*, lo podemos leer desde el mismo enfoque histórico. Una de tales representaciones oscilantes la encontramos en la figura de Cristóbal Colón, quien en el último cuento del conjunto (“Las dos Américas”) narra: “Soy judío sefardí, cuya familia huyó de España después de las persecuciones de siempre: una más, una de tantas, ni la primera ni la última...” (p. 246). La innovación que aporta esta historia apócrifa de Cristóbal Colón en la (re)presentación fuentesiana es precisamente el origen judío del protagonista. Que en el año 1492 no fue solamente descubierta América sino que a la vez fueron expulsados los últimos árabes y judíos (quienes no quisiesen convertirse al cristianismo) de España, son hechos bien conocidos. El destino de los judíos fortalece en este caso la percepción de la historia universal como una constante oscilación. ¿Quiénes si no los judíos representan un ejemplo por excelencia de una nación que se encuentra en unos eternos ciclos de *corsi e ricorsi*? Hace recordar el mito del judío errante que hallamos, con decenas de variantes, en la literatura cristiana medieval: el judío que por no dar de beber a Jesucristo crucificado está condenado a

13 Me refiero al archiconocido poema épico “Los últimos días del sitio de Tenochtitlán” incluido en León-Portilla, Miguel ed. lit. (1998), *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la Conquista*, México, UNAM, pp. 160-161. Véase la versión adaptada en Fuentes, Carlos (1993), *op. cit.*, pp. 152-155.

14 Fuentes, Carlos (2007), *La muerte de Artemio Cruz*, México, Alfaguara, p. 58.

15 Domínguez Cáceres, Roberto (2009), “La voz de la memoria”, en Colchero Garrido, María Teresa ed. (2009), *Ensayos recientes sobre Carlos Fuentes: aproximaciones críticas*, México, Ediciones Eón, p. 102. *Recorsi* es una errata que he dejado sin corregir, en el original italiano de Vico se emplea el término *ricorsi*.

vagar por el mundo (hasta la segunda venida de Cristo).¹⁶ Tal fue la imagen tópica y típica de los judíos vista desde la óptica del antisemitismo europeo. Fuentes retomó este tópico y lo injertó en una nueva historia y en una nueva imagen: la hibridez de Colón judío y errante (expulsado de España y —sólo aparentemente— acogido entre los indígenas) vinculada a la hibridez del Nuevo Mundo. Ateniéndonos, pues, a la figura e historia personal del protagonista en el último relato, en él convergen y se disuelven ambos principios de la filosofía de la historia de Giambattista Vico. Ya se habría hecho evidente que el elemento oscilante en la personalidad de Cristóbal Colón se basa en su origen judío. Ahora cabe señalar que éste después de su llegada al “Paraíso”, como llama al Nuevo Mundo, decide no comunicar el hallazgo a sus “ilustres patronos europeos”.¹⁷ De esta decisión personal nace una nueva realidad, una historia alternativa y fantástica. Colón llega a las orillas de un Nuevo Mundo, que para él se rige por las leyes del Paraíso bíblico: se convierte en inmortal y no le falta nada. A diferencia del Edén bíblico, en el mundonovista está permitido comer los frutos de cualquier árbol sin peligro de expulsión: “Recordé las tetas de mis nodrizas y le di un gran mordisco a la naranja que siempre está a mi lado” (p. 247). Fuentes aquí va más allá de las pautas del método *verum-factum* establecidas por Vico, a saber, sobrepasa la frontera de la “penetración imaginativa” a la que añade lo fantástico, lo que no puede ocurrir en realidad. Si bien los indios en teoría hubieran podido invadir España (“Las dos orillas”), Cristóbal Colón seguramente no habría podido vivir quinientos años. En este punto se origina la conversión de lo histórico en lo fantástico. El devenir histórico es cruel: nuestro Colón apócrifo creado por Fuentes encarnará a la cumbre y a la caída de cualquier imperio o nación. Así, después de quinientos años viviendo en un paraíso incompartido, los japoneses —originalmente, uno de los objetivos de sus viajes marítimos— son quienes lo encuentran a él y terminan con su paradisíaca rutina. Ni Colón mismo puede escapar del *fatum del cossi e ricorsi*, viéndose obligado por los japoneses a regresar a España y precipitándose así a su caída.

Concluyendo, mi intención ha sido la de arrojar un poco de luz sobre los ecos de los conceptos históricos y filosóficos de Giambattista Vico que encontramos muy presentes a lo largo de la obra de Carlos Fuentes. La presencia de las ideas de Vico en Fuentes va apareciendo gradualmente, y en *El naranjo* se combinan e intensifican las dos constituyentes de su

16 Téllez, Freddy (2002), *Mitos: filosofía y práctica*, Manizales (Colombia), Universidad de Caldas, pp. 145-146.

17 Fuentes, Carlos (1993), *op. cit.*, p. 240.

filosofía de la historia, es decir, los *corsi e ricorsi* y el método *verum-factum*. El árbol del naranjo (y sus frutos) sintetiza en sí mismo ambos conceptos de Vico: ha estado presente en los grandes avances (*corsi*) y en las bruscas caídas (*ricorsi*) de varias civilizaciones (e. g. antigua Roma, España del los siglos xv y xvi, la conquista del actual México por los españoles...) y asimismo ha sido testigo de los descubrimientos y enfrentamientos de nuevas culturas a través de la historia humana (*verum-factum*). El naranjo traído a la península ibérica probablemente de Siria (o tal vez de China) condensa en sí el nomadismo, la hibridez y la circularidad.

Bibliografía

- Celorio, Gonzalo, “*El naranjo, o los círculos del tiempo* de Carlos Fuentes”, en García Gutiérrez, Georgina ed. (2001), *Carlos Fuentes desde la crítica*, México, Taurus/UNAM.
- Domínguez Cáceres, Roberto, “La voz de la memoria”, en Colchero Garrido, María Teresa ed. (2009), *Ensayos recientes sobre Carlos Fuentes: aproximaciones críticas*, México, Ediciones Eón.
- Fuentes, Carlos (2010), *La gran novela latinoamericana*, México, Alfaguara.
- (2007), *La muerte de Artemio Cruz*, México, Alfaguara.
- (1993), *El naranjo*, Madrid, Alfaguara.
- (1990), *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori.
- González Boixo, José Carlos, “Imaginar el pasado, recordar el futuro”, en Fuentes, Carlos; González Boixo, José Carlos ed. lit. (2008), *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Grassi, Ernesto; Verene, Donald Phillip (1999), *Vico y el humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*, Rubí (Barcelona), Anthropos Editorial.
- León-Portilla, Miguel ed. lit. (1998), *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la Conquista*, México, UNAM.
- López Bravo, Carlos (2003), *Filosofía de la historia y filosofía del derecho en Giambattista Vico*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Oviedo, José Miguel (2008), “La edad del tiempo”, *El Comercial*, junio 15.
- Romay Beccaría, José Manuel, “Vico y su *Ciencia nueva*” en Vico, Giambattista (2006), *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos.
- Téllez, Freddy (2002), *Mitos: filosofía y práctica*, Manizales (Colombia), Universidad de Caldas.
- Vico, Giambattista (2006), *Ciencia nueva*, Madrid, Tecnos.

Lilis Kikus de Elena Poniatowska, una sonrisa de la literatura mexicana

Blanca Estela Ruiz Zaragoza

Poca gente usa tantos coloquialismos por escrito como ella, y con tal color y perspectiva irónica. ¡Tanto aprender la lengua, y a evitar las asonancias y las aliteraciones, y cómo pronunciar in-ve-re-cun-día y con-sue-tu-di-na-rio y que ilación se escribe sin h, para que Elena nos venga con un arte prosístico que se abandera con la frase “Se mercan chicuilotitos tiernos”!

Bueno: Cézanne quiso poblar sus cuadros con manzanas. ¿Vamos a reprocharle a Cézanne sus manzanas o a Borges sus laberintos? Más bien hay que celebrarle a Elena sus innumerables “se mercan chicuilotitos tiernos”, y el enorme rango irónico, tan colorista, sentimental, no alburero que le ha dado a nuestra habla coloquial.

Pero su mayor logro literario, en mi opinión, fue que enseñó a la literatura mexicana a sonreír.

José Joaquín Blanco, “La sonrisa de Elena Poniatowska”

La literatura mexicana, en efecto, *sonríe* en la obra de Poniatowska con una risa discreta, silenciosa y sublime que no se regodea en el chiste o en la comicidad del cosquilleo momentáneo, sino en el humor.

Pocos escritores como ella han sabido revitalizar la narrativa mexicana con entrevistas, reportajes, crónicas, y otros procedimientos periodísticos que sabe manejar con maestría, para crear conciencia de compromiso social, de solidaridad con el desvalido y marginado en un estilo denunciador y agudamente crítico oculto a veces bajo un disfraz candoroso e ingenuo.

Desde sus primeras crónicas y relatos, los lectores quedaron cautivados de su estilo único. Recuerda Blanco (1998) en el artículo arriba citado:

Elena Poniatowska empezó desde arriba, con total insolencia. Ya están desde el principio su estilo, su ironía, su ritmo, su música, su crítica, su desparpajo, su chantaje de que “soy sencillita pero cuídate de mí más que de una bruja”

[...]

¿Qué esperaban los lectores de 1957 de Elena Poniatowska? Salvador Novo ya sabía: la frescura, la insolencia, la gracia, la travesura, las solidaridades humanitarias y poner todo el mundo al revés. La prosa brillante e incisiva. La narradora que ama conversar por escrito.

Pocos escritores han sabido como ella tomarle el pulso a la Ciudad de México a través de recursos verbales e imaginativos que dan cuenta de su historia, de su cultura y de su gente. Pocos se han atrevido a amasar con tanta vehemencia el lenguaje popular y ofrecerlo como un sabroso pan aderezado de sutilísima ironía con una eterna sonrisa dibujada en el rostro:

Elena siempre sonríe. En claroscuros, en sus libros lóbregos. Siempre hay también algo de ironía y de llanto en su sonrisa. En *Todo empezó en domingo* sonríe abiertamente [con] la voz dura, el estilo denunciador, el pensamiento aguerrido de la güerita feliz y traviesa (Blanco, 1998).

Y aunque cada uno de los textos que conforman la obra de Poniatowska es una sonrisa “denunciadora y aguerrida”, me ocuparé en este trabajo de una sola, la primera, recogida en un volumen publicado en 1954 en la colección “Los Presentes” de Juan José Arreola, con una elogiosa presentación de Juan Rulfo, y reeditado en 1985 por la editorial Era con ilustraciones de la artista Leonora Carrington, *Lilus Kikus*.

A través de los ojos del personaje principal, una niña llamada Lilus Kikus, nombre que da título al libro, es que los lectores somos transportados a un asombroso y mágico mundo, con un equipaje que consta sólo de “un ramito de hierbas finas, romerito y pastitos; un pelo de Napoleón, de los que venden en la escuela por diez centavos y el primer diente caído, metido todo en una bolsita cosida en los calzones” (Poniatowska, 2007: 9);

y los siguientes amuletos protectores contra el orden y la disciplina que todo lo corrompen y echan a perder: “la cinta negra de un muerto, dos pedacitos grises y duros de uñas de pie de papá, un trébol de tres hojas y el polvo recogido a los pies de un Cristo en la Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad” (p. 9).

Desde el principio se marca un claro distanciamiento entre estos dos mundos tan disímiles y ajenos: el de los adultos empeñados en imponer su ley como única y verdadera; y el de los niños, último bastión habitable de la imaginación y la curiosidad, germen de todo conocimiento. El primero de los doce relatos que integran la obra abre con los gritos de la mamá llamando a Lilus quien no la escucha porque “está sentada en la banqueta de la calle, demasiado absorta operando una mosca” (p. 9). También es significativa la primera viñeta que ilustra la obra: Lilus pequeñita, debajo de un árbol igualmente chiquito (árbol y niña están en la misma dimensión, son parte de un mismo universo) y, erguidos sobre ellos, el otro mundo, gigante y avasallador: el de los enormes pies de dos adultos, muy probablemente papá y mamá.

El mundo opresor y sentencioso también se extiende hacia la escuela de religiosas a la que asiste nuestra pequeña:

—¡Lilus! ¿Qué es lo que estás diciendo en voz baja? Exijo que lo digas en este preciso momento, frente a toda la escuela...

—Pues... Nomás dije que a Marta le queda muy mal el blanco y que su azucena...

—¡Lilus! Escribirás ochenta veces: “No tengo que faltar a la caridad criticando a mis compañeras...” (pp. 29 y 30).

El universo de Lilus está en la calle donde siempre juega, no en su cuarto cuyo orden, dice, lo “ha echado a perder”; y alejada de la norma habitual en las niñas, no tiene muñecas porque, explica la voz narradora:

Es flaca y da pasos grandes al caminar, porque sus piernas, largas y muy separadas la una de la otra, son saltonas, se le engarrotan y luego se le atorran. Al caerse Lilus causa la muerte invariable de su muñeca (pp. 10 y 11).

Es probable que la ausencia de muñecas en los juegos de Lilus se deba al deseo, no de dejar de aplastarlas, sino de aniquilar ese otro mundo que ellas representan: el del papel de hijas y de madres... El rancho de un tío suyo le proveyó los mejores juguetes: un nido que observaba con cariñoso detenimiento mientras registraba todas las actividades de su huésped; un ciempiés guardado en un calcetín; moscas que operaba del apéndice; hormigas gordas a las que daba jarabe para la tos y enyesaba las patas; un limón llamado Miss Lemon quien sufría de espantosos dolores abdominales que Lilus calmaba con inyecciones de café negro. Lilus, en su papel de médico, también tenía otros pacientes: “la señora Naranja, Eva la Manzana, la viuda Toronja y don Plátano. Amargado por las vicisitudes de esta vida, don Plátano sufría gota militar, y como era menos resistente que los demás enfermos, veía llegar muy pronto el fin de sus días” (p. 10).

Lilus no era una niña convencional:

No es de esas niñas que van a la playa con palas, toallas, baldes, moldecitos y trajes para cambiarse, que estropean el paisaje marino con todo su equipo de bestezuelas mimadas. Lilus se divierte con lo que encuentra en la playa, conchas, estrellas de mar, agua y arena... Y con esas cosas que el mar deja a la orilla, que parecen tan bellas, y que no son más que un trozo de madera esculpido por las olas... (pp. 17 y 18)

Otro papel que le gustaba interpretar a Lilus era el de actriz: sabía fingir un dolor extremo mientras despegaba lentamente la tela adhesiva cuando se hacía grandes heridas y cobraba a sus amigos por enseñarlas (p. 58); una actriz que súbitamente cambia de estados de ánimo en una actitud melodramática, como cuando escuchaba música:

Lilus tenía tres álbumes de discos que tocaba a todas horas. Como era medio teatrera, lloraba y reía al son de la música. Y hasta en la Pasión Según San Mateo hallaba modo de hacer muecas, sonreía y se jalaba los pelos... Deshacía sus trenzas, se tendía sobre la cama abanicándose con un cartón y fumando en la pipa oriental de su papá... (p. 13).

Éste es, pues, el universo de Lilus que hace suyo a través del juego. El juego que para ella es algo más que un agregado útil para la diversión;

se trata de un instrumento necesario para conducirse en la vida, para entender que las cosas no tienen un significado y una función unívocos ya que en ellas existen posibilidades diversas y funciones diferentes. El juego es entonces la actividad más seria de Lilus porque mediante su lenguaje interactúa y dialoga con el mundo, lo interroga para arrancarle sus más recónditos secretos. Por eso, el mayor de todos los juegos es cuando ella asume el papel de exploradora, “Lilus camina por todos lados sobre sus largas piernas, con los ojos abiertos siempre y siempre temerosos de perder algo” (p. 17). Mira todo lo que acontece a su alrededor, pendiente del más mínimo detalle como cuando Aurelia hace la limpieza y la chiquilla se sienta en el último peldaño de la escalera observando cómo, al abrirse las ventanas:

[...] el sol entra, y el polvo se suspende en cada rayo. Giran espirales de oro gris. Lilus sacude con sus manos las estrellitas de polvo, pero el sol las defiende y ellas vuelven a ocupar dócilmente su sitio en la espiral. Y allí siguen girando y calentándose en el rayo de luz (pp. 25 y 26).

Lilus observa un universo oculto a los adultos que no comprenden el misterio de un gato jugando con su cola, una gota de rocío resbalando por una hoja, la sensación de los pies descalzos sobre la hierba fría y sobre el musgo... No, su papá “nunca camina descalzo... Tiene demasiadas citas. Construye su vida como una casa, llena de actos y decisiones. Hace un programa para cada día, y pretende sujetar a Lilus dentro de un orden riguroso” (p. 26). Es por eso que “no le gusta ver que su hija se quede sin hacer nada” y le grita fuertemente cuando la ve sentada y abstraída: “Vete a hacer ejercicio. ¡Corre! Te vas a embrutecer si te quedas así mirando quién sabe qué” (p. 26).

Los adultos están ajenos a la gran curiosidad que embarga el espíritu de la niña y que le ha revelado el secreto de los grandes misterios: ¿por qué las piedras quieren estar solas?, ¿cuándo va a llover?, ¿cómo logran las luciérnagas encerrar en sus cuerpos la luz? (p. 26); ¿cómo Dios baja hasta su alma en un elevadorcito instalado en su garganta y lo que ella tiene qué hacer para que Él encuentre su alma como una gran habitación llena de muebles confortables y no vacío que Dios tenga que sentarse y dormir en el suelo? (pp. 27 y 28); ¿cómo serán esos “besos chicos” que dice Aurelia le da su novio? (p. 28); el supremo sacrificio de ceder sus chocolates de crema o sus lápices de colores puntiagudos a cambio de los secretos que

oculta el “primer amor” que conoce la Borrega, esa feminista y librepensadora que por su atrevimiento de ofrecerle a la Virgen una plegaria entre charleston y cancán las monjas expulsaron del colegio (p. 36); o el sabor del vino milagroso de Jesús en las bodas de Canaan que ella prueba en sus estados febriles (p. 40).

En su vecino, el filósofo del cuatro, que Lilus desde la altura de una tapia observa todas las tardes “con la cabeza metida profundamente en un gran libro de pastas rojas” (46), la niña encuentra un salvoconducto para incursionar en el mundo de los adultos. La amistad con él surgió también de la curiosidad:

—Perdone Señor del Cuatro ¿no es de usted esta lagartija?

—No, niña, no. Las lagartijas no son de nadie...

—Pues como siempre está frente a su ventana, pues yo pensé que usted la sacaba a asolear... (p. 48)

Y esa misma curiosidad es la que Lilus quiere contagiar a su amigo adulto, “tan flaco” y con “los ojos hundidos”, confinado siempre en sus libros como “un pajarito encerrado en su jaula”:

—Señor del Cuatro, ¿por qué no se va usted al campo? ¡Al campo, señor del Cuatro! Allí nomás arribita de Las Lomas. A medida que se camina por un ladito que yo sé, los árboles son cada vez más verdes y cada vez más sombríos, casi negros de tan juntos uno con otro... Allí hay una fuente que sólo los pájaros conocen... y hierbas locas y pasto descuidado... Nadie hace ruido. El silencio es tan grande que se oyen los cuchicheos de las ramas y las huidas húmedas de las flores. Allí puede usted hacer geometría moral sobre la arena (pp. 49 y 50).

Entonces se vislumbra una esperanza de reconciliación entre ambos mundos:

[dice el vecino] a veces tú tienes razón. Debería pedirle perdón a tantas cosas que están detrás de mi ventana... Al árbol y a la planta, si tú quieres, a los pájaros y a las nubes...

—Sí, sí. Le tiene que pedir perdón a la lagartija que diario viene a tomar el sol junto a su ventana, y a unas matitas de flores dormidas que usted nunca ha tomado en cuenta. Y sobre todo a los árboles... Es tan bonito estar debajo de un árbol viendo su copa verde y emborucada con grandes lagos de cielo y nubes enredadas... (p. 50).

Quizá en este pasaje esté sugerido algo más profundo que tenga que ver con la armoniosa comunión entre la sabiduría de los libros y la sabiduría de la vida. Quizá ese milagro reconciliador obre en la varita mágica de la literatura.

La capacidad observadora de Lilus va acompañada siempre de un ejercicio de reflexión y de crítica lleno de humor, en el que siempre se advierte ese enfrentamiento entre la visión infantil y la visión de los adultos:

“¡Bravo!” “¡Bravísimo!” Entre aplausos, y con su cara sonriente, la mamá de Lilus se inclina para advertirle: “el andante estuvo maravilloso. ¡Ay, mi pobre niña, pero si tú no sabes qué es un andante! Ahora mismo te voy a contar la vida de Mozart, y la de sus andantes y todo...”

Las dos se van muy contentas. Lilus porque cree que le van a contar un cuento. La mamá porque está convencida de que es una intelectual... (p. 16)

Las amigas de Lilus, frívolas y convencionales, acentúan el perfil atípico de nuestra protagonista. Una de estas amistades es Chiruelita que, “consentida y chiqueada”, tiene un particular modo de hablar. Chiruelita es una caricatura de esa clase de niñas eternamente pueriles que viven alejadas de la realidad, que no saben nada sino “de flores, de sustos, de perfumes y de tartaletitas de fresa” (p. 54), y que precisamente por “tontas son las mujeres más encantadoras del mundo” (p. 53). A las Chiruelitas se les puede perdonar casi todo porque “siempre están contentas” y son “la Plimavela de Botichelli” (pp. 54 y 55). Un marido les puede perdonar que le sirva el té salado y que todos los días le cuenten el mismo cuento que “siempre acaba con un llanto cada vez más difícil de consolar” (p. 54), pero cuando se acercan con “una corona de flores en la cabeza, con prendedores de mariposas y cerezas en las orejas para decirle con su voz

más melodiosa: [...] ‘Hoy no hice comidita pala ti’ entonces “con un gesto lánguido” el marido “les retuerce el pescuezo” (pp. 54 y 55).

Lilus, como Alonso Quijano, el memorable caballero andante, defensor de las causas justas y “desfacedor de entuertos”, a veces saca la peor parte en asuntos en los que, por accidente, se ve involucrada; como la infausta ocasión en que yendo al centro de la ciudad a comprar hilos y de camino a la mercería se encuentra con una manifestación: “es una manifestación de muchos Siete Machos, y uno de ellos está gritando: ‘La voluntad del pueblo... el futuro de México... nuestros recursos naturales... el bienestar...’”. Lilus se cuela entre la muchedumbre y de pronto se ve en medio de una gritería efervescente; entonces, con el pecho contagiado de júbilo, empieza también a gritar vítores a favor del líder: “¡Qué viva don Cástulo Ratón! Y ¡pum pas pum!, que le aceleran un guamazo por detrás. Algunos de los Siete Machos levantan del suelo una Lilus Kikus tiesa pero patriota” (pp. 22 y 23).

El humor en los relatos de Lilus es una buena herramienta para hacer frente a la realidad, particularmente cuando se trata de una realidad adversa. Con humor, juega e imagina mundos habitables y posibles:

Lilus se marcha a su casa, y por el camino se le ocurre que si le hubieran pegado más fuerte, a la mejor la mandan al hospital. Don Cástulo Ratón habría ido entonces a visitarla en un coche negro para ofrecerle la medalla “Virtuti Lilus Kikus”.

Los periódicos publicarían su retrato con la noticia: “Lilus Kikus seduce al pueblo”. Y en la Sección de Sociales: “La guapa Lilus Kikus, luciendo precioso vestido defendió horrores a su partido. Se ve que lo ama en cantidades industriales...” (p. 23)

Con humor, Lilus critica y cuestiona ¿por qué la gente es como es y “camina muy apurada con la cara de que van a salvar al mundo”? (p. 9); ¿para qué se inventan tantas cosas inútiles si la vida misma ofrece ésas sencillas y cotidianas que los seres humanos necesitan para ser felices?, basta con detenerse y mirarlas, escucharlas, palparlas, olerlas, saborearlas, sentir las... para darse cuenta de que están allí al alcance de la mano desde el primer rayo de la mañana hasta el suspiro luminoso de la luna. Su naturaleza infantil, curiosa, ingenua e inocente nos enseña que el mundo está hecho para vivir en él y nada más; que cuando llegue ese “tren triste” de “silbidos desgarradores”, “de sonidos extraños” que se llevó a Lilus al

convento en donde crecerá, madurará, y la enseñarán a “creer en los signos” (p. 62), habrá valido la pena haberse detenido a vivir la vida que un día dará sentido a nuestra memoria de abuelos, abandonados entonces a la profunda melancolía de los recuerdos.

Lilus es “diáfana y alegre”, “salta, ríe y canta de pura felicidad” (p. 26). Su risa es la risa de los niños, que es, dice Baudelaire (1988), “como la eclosión de una flor. Es la alegría de recibir, la alegría de respirar, la alegría de abrirse, la alegría de contemplar, de vivir, de crecer. Es una alegría de planta” (p. 33). La risa de Lilus Kikus es una risa cósmica de armonía consigo y con la vida misma. Es un reír por reír, en la expresión más pura del verbo infinitivo: sin alusión al tiempo ni a la persona gramatical. Los niños son los candidatos naturales de esta risa plena pues ellos, escribió Kundera (1988) “no tienen pasado y ése es el secreto de la encantadora inocencia de su sonrisa” (p. 269).

Elena Poniatowska, en *Lilus Kikus*, hace una aguda crítica de la vida que acertadamente comenta José Joaquín Blanco:

[...] siempre hay en su bandera una sonrisa indirecta, una voluntad de vida, y no sólo de la Vida como proyecto y teoría, sino de la vida que hay que vivir, banal o insoportable, minuto a minuto. La sonrisa esencial para las minucias instantáneas (1998).

Lilus Kikus es un canto vital a las pequeñas grandes cosas que forman el cosmos y que nos recuerdan que, como ha dicho su autora una y otra vez cuando le preguntan acerca de su propia interpretación del mundo, la vida es una naranja de gajos pulposos cuyo jugo se nos escurre por la barbilla.

Fuentes de consulta

- Blanco, J. J. (1998). La sonrisa de Elena Poniatowska. *Nexos*, 244. Recuperado de <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2100526>.
- Baudelaire, Ch. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor (colección “La balsa de la Medusa”, núm. 25).
- Kundera, M. (1988). *El libro de la risa y el olvido*. Traducción de Fernando de Valenzuela. México, DF: Seix Barral (colección “Biblioteca Breve de Bolsillo”).
- Poniatowska, E. (2007). *Lilus Kikus*. México, DF: Biblioteca Era.

Una poética pictórica: lectura intertextual del “Tractatus rethorico-pictoricus” de Salvador Elizondo

Alejandro Piña

El solo mirar no lleva a ninguna parte. Todo mirar se transforma en considerar, todo considerar en meditar, todo meditar en relacionar, así que cabe decir que a poco que se mire con atención se está en plena actividad teorizante.

J. W. Goethe

El texto de Salvador Elizondo titulado “Tractatus rethorico-pictoricus”, incluido en *El grafógrafo* (1972), es un caso particular en el grueso de la obra del mexicano. A partir de una lectura intertextual, mostraré cómo los textos insertos en la diégesis no son meramente alusiones, sino argumentos fundamentales en la construcción de una poética pictórica diseñada y puesta en práctica por Elizondo. Los textos a los que el cuento hace referencia son pinturas o pintores, los cuales, aunados a la propia poética de Salvador Elizondo, arrojan una nueva luz sobre los modos de significación de esta obra literaria.

La organización de este ensayo es la siguiente: en primer lugar, una exposición de la estructura y algunos temas derivados de la misma; después, algunas consideraciones sobre la écfrasis en este texto, además de la presentación de los intertextos pictóricos; luego haré un análisis somero de estos intertextos partiendo de algunos motivos en la poética de Eli-

zondo; y finalizo con la conjugación de los elementos resultantes de este análisis con los que fueron expuestos en el primer apartado.

Salvador Elizondo es un escritor polifacético interesado no sólo en la revitalización de la literatura mediante la experimentación narrativa, sino en la práctica de otras artes como la fotografía, la pintura y el cine. Vale la pena recordar que antes que escritor fue pintor y esta actividad permea toda su obra, que lenta pero seguramente ha captado la atención de distintos académicos, como puede notarse a partir de la gran cantidad de estudios que indagan la relación entre literatura y artes visuales en su obra.¹

Por otro lado, Elizondo es un autor heredero de las vanguardias europeas que precipitaron lo que se denomina “crisis de la literatura”, la experiencia limítrofe del acto creativo. En palabras de Federman (1993: 5):

Este rechazo deliberado de confrontar la conciencia social en favor de la crisis de la literatura data del inicio del siglo xx: con Marcel Proust, ciertamente, en la ficción, y con Mallarmé, en la poesía. [...] los nuevos novelistas parecen haber convertido el fracaso en una oportunidad [...] han revelado que ser un escritor significa estar dispuesto a admitir la inevitabilidad del fracaso.

Esta noción del fracaso, empata con la poética común a la generación de 1950 en México y en España, donde se busca el vacío, la cancelación del contenido en favor de la forma, la destrucción de la palabra mediante ella misma.

La estructura del “*Tractatus rethorico-pictoricus*” de Salvador Elizondo pone en crisis, además, una cuestión primigenia (no necesariamente fundamental) en cualquier acercamiento primerizo a un texto literario: la clasificación de dicho texto dentro de un género. Cuento, poema en prosa, ensayo, colección de aforismos, cualquiera de estos nombres podría aplicarse con alguna restricción a este texto. Independientemente de este supuesto conflicto, lo innegable es constatar que el referente que estructura el texto es el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein (un volumen cuyas ideas son afines a la propia poética de Elizondo, aunque soy consciente que la demostración contundente de dicha afirmación conllevaría un volumen por sí sola).

1 Véanse al respecto los estudios de Reveles (2007), De Teresa (1996) y Núñez Cea (1996).

El rigor expositivo del texto, organizado por párrafos sin numerar, no permite una clasificación genérica sencilla. En palabras de Scholz (2002), este texto está:

[...] basado aparentemente en el rigor científico (enumeración, señalización) y en la linealidad (espacios, argumentación por partes). Pero el lector percibe muy pronto su falsedad [...] afrontará el lector una disyuntiva: o acepta la obra supuestamente científica como una creación o, rechazando el procedimiento, se salta las primeras páginas. [...] el autor insiste con nueve páginas similares que no cumplen ni con la expectativa de un ensayo literarizado, ni con la del cuento en forma de ensayo (Scholz, 2002: 26-27).

La “supuesta científicidad” que fácilmente descarta Scholz, ¿a qué puede oponerse? Quiero decir que si éste es un texto marcadamente “científico”, ¿cómo podría considerarse ficción? El problema genérico se revela más hondo de lo que aparenta y puede ser planteado a partir de la siguiente pregunta: ¿puede una obra científica ser considerada artística? ¿El tratado puede ser literatura? Deliberadamente aplazo la respuesta a esta pregunta en favor de otras cuestiones que facilitarán su exposición.

El texto es una puesta en práctica de la primera proposición: “El tractatus es el libro que el pintor escribe mientras pinta” (Elizondo, 2000: 59), por lo tanto, la escritura del tractatus mismo es ya un hecho pictórico. El sentido de esta proposición va más allá de un mero recurso metafórico, pues implica una serie de cuestiones en el tópico del *ut pictura poesis* horaciano. Por un lado, el hecho de “escribir” mientras se pinta hace evidente el debate de la hermandad entre la literatura y la pintura desde los griegos. Por otro lado, mucho más productivo, los atributos de la escritura (léase, lo específico del arte literario) son susceptibles de “trasladarse” a la pintura. En otras palabras, pintar es un acto de escritura: “la escritura es producto de la acción conjunta de la gravedad y de la presión muscular entre la superficie del papel y la punta del pincel” (p. 74).

Hay una voz ensayística que se refiere a sí misma, al propio discurso que la fundamenta, una puesta en abismo muy propia de Elizondo. Sólo hace falta recordar las palabras iniciales de “El grafógrafo” —“Escribo. Escribo que escribo...” (2000: 9)— para mostrar el recurrente interés por el acto de la escritura y el autor de esa escritura en la obra de Elizondo.

Ahora bien, hay que anotar que las ideas que he extraído del texto hasta ahora no provienen de un análisis formal, sino de ideas manifiestas

por las proposiciones mismas del texto. Esto indica que el texto retiene los atributos de un tratado de corte filosófico. Por lo tanto, como lector, habré de considerar el tratado como un nuevo género literario, no desde el punto de vista estético o desde el punto de vista preceptivo de la crítica literaria, sino desde un universo que el texto mismo posibilita. Éste se refiere a la naturaleza de un tratado sobre pintura, es decir, se refiere a sí mismo: construye las reglas y axiomas discursivos que posibilitan la existencia de un tratado que se refiera a sí mismo.

Sin embargo, contra la regla primordial de un tratado, *i.e.*, discurrir sobre un tema determinado, este tratado se cancela a sí mismo en otra proposición: “El tratado sólo puede ser una tentativa. La escritura de un tratado es imposible en la medida en que la escritura, pero no la noción de ‘tratado’, es imposible” (p. 68). Más aún, la evidente metatextualidad tiene una función extensiva a algunos de los elementos citados o referidos por el propio texto: las pinturas.

Antes afirmé que la obra, desde su primera proposición, establece una equivalencia entre los actos de escribir y pintar. Quiero llevar esta igualdad más allá de este punto: si ambos actos son transferibles entre sí, entonces significa que lo que pueda decirse de uno, puede ser dicho del otro. Considero que la metatextualidad mencionada es precisamente el fenómeno que fundamenta la paridad entre literatura y pintura, según el texto. En otras palabras, no sólo el “*Tractatus rethorico-philosophicus*” tiene la capacidad de referirse a sí mismo, también las pinturas citadas se refieren a sí mismas del mismo modo en que el lenguaje verbal lo hace.

Esta última afirmación introduce el problema central de este ensayo: mostrar cómo las pinturas y pintores citados en el texto son “argumentos” de la metatextualidad propia de este “tratado” de pintura. Esto me obliga a introducir la noción de *imagen reflexiva* en referencia a textos visuales que pueden realizar operaciones de metatextualidad, lo que Stoichita (2011) denomina “dispositivos visuales autodenotativos” en su historia de lo metapictórico, o aquello que Foucault (2005) pone de manifiesto a partir de *Las meninas* de Velázquez. Un segundo objeto de estudio de las imágenes reflexivas en el caso de Foucault (1981) surge con su ensayo acerca de Magritte, un pintor que puso en evidencia las concomitancias entre el lenguaje verbal y el pictórico: “El lenguaje puede contribuir sobre todo, en las obras de Magritte, a separar los planos del cuadro, a señalar los problemas planteados por el pintor y a reforzar los temas de reflexión propuestos al observador” (Schneede, 1978: 4).

Desde el punto de vista semiótico, Barthes (1982: 32) en su ensayo clásico sobre la retórica de la imagen arguye que la imagen publicitaria “en cierto modo escapa a la significación, en la medida en que la naturaleza publicitaria de la imagen es en esencia funcional: proferir algo no quiere decir forzosamente *estoy hablando*, salvo en los sistemas deliberadamente reflexivos como es el caso de la literatura”.

Mostraré si estas imágenes y pintores citados en el “Tractatus...” son “deliberadamente reflexivos”, sobre todo desde el punto de vista que intenta ilustrar el texto de Elizondo.

Los pintores a los que el texto alude son tres: Botticelli (“La luz, la realidad y el ojo son exactamente los mismos hoy que el día en que fue pintada *La Calunnia*”); Vermeer (“Preguntémonos de quién es la mirada que está viendo, todavía ahora, la escena representada en ese cuadro inquietante, el *Interior del estudio* del pintor”); y Uccello (“jugar a la pintura de la misma manera en que la jugaba Paolo Uccello”). Dos pinturas y dos pintores son aludidos directamente, mientras que el caso de Uccello es una alusión a su manera de pintar, lo cual lo hace más ambiguo pues no hay una pintura referida, sino un estilo.

Las pinturas referidas no se hallan físicamente presentes en el texto, sino que son re-presentadas mediante el lenguaje verbal en una operación de doble representación verbal y visual. No es este un caso de éfrasis, sino de intertextualidad. Al respecto, cabe señalar que “aun cuando la imagen plástica no esté materialmente presente en el texto, la lectura más productiva se da en la interacción creadora, incluso lúdica, entre texto verbal y objeto plástico” (Pimentel, 2003: 284). Así pues, esta interacción entre lo verbal y lo pictórico es justo lo que manifiesta a las claras *La calumnia de Apeles* de Sandro Botticelli.

La pintura original de *La calumnia*, atribuida al pintor griego Apeles, está perdida, pero es descrita en el *De pictura* (1436) de Alberti, obra que sirvió de referencia a Botticelli. Esta pintura muestra los intereses de Botticelli en su obra plástica: la “cita” de la arquitectura clásica, dioses y personajes griegos al lado de personajes cristianos y, sobre todo, la inclusión de múltiples textos y fuentes para sus creaciones (la Venus en *El nacimiento de Venus* está basada en una Venus griega, por ejemplo). Destaca, pues, la gran cantidad de intertextos a los que alude esta obra de Botticelli y también el uso meticuloso de la perspectiva lineal.

En primera instancia, es evidente que la intertextualidad en *La calumnia* de Botticelli empata con los afanes intertextuales de la obra elizondiana. Aunado a esto, la estructura que comenté al inicio y que Scholz deno-

minó “linealidad”, debido a la “argumentación por partes” que sucede en el texto, está en consonancia con la perspectiva que emplea Botticelli en esta pintura. Desde el punto de vista analógico, hay concomitancias entre el cuadro del italiano y el texto del mexicano.

Un problema que me gustaría traer a colación es el de la autoría de este cuadro. No cabe duda que ésta corresponde a Botticelli, pero lo que me interesa señalar es que *La calumnia de Apeles* es también *La calumnia* de Apeles. Es decir, ésta es la representación de la descripción ecrástica de una pintura extraviada, el palimpsesto de una pintura anterior que aún es visible en la obra. Se da la recuperación de un documento histórico que sirve a los intereses renacentistas de Botticelli del mismo modo en que la cita de esta obra funciona en el “*Tractatus rethorico-pictoricus*” de Elizondo. En este último, el intertexto es útil porque empata con la propia estructura del tratado: un texto basado en el *Tractatus* de Wittgenstein, dispuesto de manera lineal y con la idea del palimpsesto puesta en práctica.

Por otro lado, como se mencionó anteriormente, el caso de Paolo Uccello es interesante pues no se cita una pintura suya, sino que se alude a su estilo, a su manera de “jugar a la pintura”. Pero, ¿a qué se refiere el texto? Hudson (2005: 58-59), respecto del uso de la perspectiva en la obra de Uccello, afirma que:

Las representaciones de la perspectiva embellecían los espacios arquitectónicos para inspirar la admiración de los artistas no sólo mediante imitaciones fieles de la realidad o muestras de precisión matemática, sino en ingeniosos modos de distinguir lo natural de lo artificial [...] Son un despliegue virtuoso de perspectiva lineal y un agudo reconocimiento de la pintura como artificio.²

Este fragmento, aunque se refiere al grueso de la obra de Uccello, habla en particular sobre la *Batalla de San Romano*, donde es posible constatar lo aquí señalado. En primera instancia, a partir de esta descripción, son notables dos elementos que me gustaría considerar a la par del “*Tractatus rethorico-pictoricus*”: la precisión matemática y el reconocimiento de la pintura como artificio. Ya he hablado acerca de la perspectiva lineal y su relevancia en el texto a partir de Botticelli, por lo que obviaré este aspecto no sin antes recalcar el hecho de que es un tema reiterado y significativo.

2 La traducción es mía.

La precisión matemática remite al *Tractatus* de Wittgenstein, base del texto de Elizondo, y este motivo también está emparentado con la estructura y la linealidad argumentativas del texto. En cuanto a la pintura considerada como un artificio, el texto hace eco de esta propuesta. Uccello y Elizondo son afines en este sentido, puesto que el tratado constantemente se pone en evidencia a sí mismo cada vez que recurre a la metatextualidad (el “tratado imposible”, etc.). El juego de la pintura de Uccello es el de ser consciente del artificio, del mismo modo en que el tratado es “consciente” de ser un tratado. Sin embargo, el intertexto de Vermeer aún ofrece más que esta conciencia.

En el caso de la pintura referida como *Interior del estudio*, conocida también como *El arte de la pintura* o *Alegoría de la pintura*, el pintor neerlandés Jan Vermeer muestra un caso enteramente distinto a los anteriores. Los elementos en esta pintura de Vermeer son completamente alegóricos, dispuestos cuidadosamente para significar una serie de ideas contenidas en esta pintura:³ el tópico del *paragone*, una afirmación de la posición del artista dentro de la sociedad, una revaloración de la pintura a la par de la filosofía y la literatura, una muestra de las técnicas del pintor (especialmente patentes en el uso del color), etcétera.

Esta pintura es la más relevante en términos de la poética construida por Elizondo en su tratado ya que hay un evidente empleo de lo meta-pictórico: un cuadro que representa la creación del mismo cuadro. Por su naturaleza alegórica, también es sencillo argumentar que ésta es una imagen reflexiva en dos sentidos del término reflexión: el de volver a sí mismo y el de pensar o expresar ideas. En este sentido, también esta pintura “resume” a las dos anteriores y pone de manifiesto su relevancia (es la única que el texto cita con título y autor), ya que los temas antes extraídos de las pinturas se reiteran aquí: la linealidad, el artificio (recuérdese la cortina usada a manera de ilusión de la perspectiva), etc. Sin embargo, esta pintura no sólo expresa la conciencia de ser una pintura, de ser artificio, sino que problematiza la cuestión del espacio representado puesto que la escena que se muestra, la que se ficcionaliza al interior del cuadro, tiene una correspondencia física y actual con el cuadro real de Vermeer. Es una puesta en abismo que muestra el universo del discurso pictórico mediante la realidad de un cuadro.

3 Todas las referencias a lecturas críticas sobre “El arte de la pintura” han sido extraídas del catálogo *Essential Vermeer*, una recopilación de estudios críticos sobre la mayoría de las obras del pintor flamenco.

De manera similar, el “*Tractatus rethorico-pictoricus*” abunda en la reflexión sobre su propia condición de tratado. Es un tratado de pintura que habla sobre las condiciones para que exista un tratado de pintura. Quisiera recordar una de estas condiciones: “La condición ineluctable de la prodigiosa destreza capaz de describir el kaki mediante un lenguaje, es la de que el sujeto del discurso no exista: la de que sólo exista el universo del discurso” (p. 72). Este planteamiento filosófico, afín al empirismo radical de Berkeley, al nihilismo nietzscheano o a la mística, hacen que el tratado que intenta fundamentar Elizondo sea imposible (puesto que no puede no existir un sujeto del discurso) y paradójicamente es perfectamente posible ya que el texto de Elizondo es una muestra física y actual de un tratado de pintura. “El tractatus es el libro que el pintor escribe mientras pinta” al igual que *El arte de la pintura* es la pintura que el escritor/filósofo Vermeer escribe mientras pinta.

En el caso de estas pinturas citadas se da un fenómeno de intertextualidad cuya incidencia en la significación no es evidente, sino que permanece oculta. Vale la pena citar la concepción de Elizondo acerca de “la magia de la pintura”: “Eso que permanece oculto es lo que hace la magia de la pintura, lo esotérico de un cuadro. Lo que tiene una presencia casi imperceptible pero al mismo tiempo una existencia absoluta” (Elizondo, s.f.). O en palabras del propio “*Tractatus rethorico-pictoricus*”: “El arte es la región ignota del mundo. El misterio es la regla de oro de la creación, la obra en sí, la realización de un acto secreto” (Elizondo, 2000: 71).

Así pues, estas imágenes aludidas a las que me he referido son reflexivas en el sentido de ser textos que argumentan las ideas planteadas por el tratado imposible, al mismo tiempo que se refieren a su propia naturaleza artificial como representaciones. La significación del “*Tractatus rethorico-pictoricus*” está mediada por todos estos intertextos, que se engarzan entre sí para generar una significación compleja en un texto que, al igual que las pinturas citadas, se expresa mediante la reflexión de sí mismo en la creación de una poética pictórica compartida tanto por el texto como por las pinturas.

Lo verdaderamente importante aquí es que las pinturas referidas “hablan” acerca del texto de Elizondo y no al revés. Los intertextos pictóricos son relevantes debido a que su evocación funciona a manera de argumento dentro del texto. Motivos como la linealidad, el palimpsesto, el artificio o la conciencia de la ficción como tal, son compartidos por el “*Tractatus rethorico-pictoricus*” a la vez que por las pinturas aludidas. Mas esta situación de concomitancia no se da por ilustración de los textos mediante las

imágenes, sino por la argumentación de las imágenes en el texto, por lo que las imágenes “dicen” de sí mismas a partir de la mirada del texto.

Referencias

- Barthes, R. (1982). “Retórica de la imagen”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós (col. Comunicación 21).
- De Teresa, A. (1996). *Farabeuf: escritura e imagen*. México: UNAM.
- Elizondo, S. (2000). *El grafógrafo*. México: FCE (col. Letras Mexicanas 127).
- (s.f.). “Salvador Elizondo: Diarios (1952-1957). ¿La pintura, el cine o la literatura?”, publ. Paulina Lavista, *Letras Libres*, disponible en <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/salvador-elizondo-diarios-1952-1957-la-pintura-el-cine-o-la-literatura-0?page=0,2>.
- Federman, R. (1993). *Critifiction: Postmodern essays*. New York: SUNY.
- Foucault, M. (2005). “Las Meninas”, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (trad. Elsa Cecilia Frost) (pp. 13-25). México: Siglo XXI.
- (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte* (trad. Francisco Monge). Barcelona: Anagrama.
- Hudson, H. (2005). *Paolo Uccello: the life and work of an Italian Renaissance artist*. Tesis doctoral en Filosofía, Universidad de Melbourne. Disponible en: http://dtl.unimelb.edu.au/R/B679IGE8ADH78HV869AGJEV1LCSEQRKPYIKHEKE77PCG1AEU82-00871?func=dbin-jump-.full&object_id=67165&local_base=GEN01&pds_handle=GUEST
- Núñez Cea, V. M. (1996). *Asedios a una obsesión: Farabeuf de Salvador Elizondo*. Tesis de licenciatura, México: UNAM.
- Pimentel, L. A. (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, *Poligrafías. Revista de Literatura*, México: UNAM, 207, núm. 4, pp. 205-215.
- Reveles, P. (2007). “Para una lectura iconotextual de Farabeuf de Salvador Elizondo”, *Trans*, Sorbona/UNAM, núm. 4 verano, disponible en <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article189>.
- Schneede, U. M. (1978). *René Magritte* (trad. de Juan J. del Solar). Barcelona: Labor.
- Scholz, L. (2002). *Los avatares de la flecha*. España: Universidad de Salamanca.
- Stoichita, V. I. (2011). *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Madrid: Cátedra (Ensayos Arte, 2011).
- Vachon, E. J. (2006). *Seeking an Aesthetics of Metafiction*. Tesis de licenciatura, University of Rhode Island. Disponible en <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/1>
- VVA (2011). *Essential Vermeer. The complete interactive Vermeer catalogue*. Disponible en <http://www.essentialvermeer.com/>.

Cuando la mujer encuentra su libertad sobre la escena teatral

Olga Martha Peña Doria

Al estudiar los textos dramáticos en donde los personajes femeninos tienen el papel protagónico y transgreden las reglas de la sociedad, el dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber presenta cinco obras que permiten hacer un estudio sobre el papel de la mujer desde diversas perspectivas que favorecen la aplicación de los estudios de género y del cuerpo femenino como objeto de disputa. Para ello se analizarán *Lacandonia* (1981), *Por las tierras de Colón* (1986), *La secreta amistad de Juana y Dorotea* (1996), *Dramasutra* (1999) y *Mujer y mariachi*, terminada en el año 2007.

El teatro de Schmidhuber se caracteriza por presentar a la mujer como factor de integración dentro de su microcosmos familiar, dándole virtudes, como fortaleza, libertad y constancia, con el fin de equilibrar el mundo que les rodea; contrario al concepto que se tenía anteriormente de la mujer como formadora del hogar o simplemente como adorno pero carente de pensamiento. Sus personajes sufren las consecuencias de la ausencia-presencia de la figura masculina y protagonizan un proceso de búsqueda, lucha y descubrimiento, que les capacita para alcanzar su finalidad personal, como la extranjera que invade el mundo lacandón; la actriz que lucha por su teatro y olvida su vida personal; las dos mujeres que buscan su realización profesional a sabiendas de que viven en un mundo masculino; la mujer profesionalista que triunfa pero tiene un marido machista y la mujer que viene a México en busca de su padre pero decide ser mariachera.¹ Con

1 Mariachera es la persona que forma parte de un grupo de mariachi, que es la música tradicional mexicana.

ello se observa que son mujeres que fueron preparadas para luchar en la vida y lograr su triunfo a pesar del mundo en que les tocó vivir.

En las tres primeras obras la mujer tiene el papel protagónico y es quien decide su historia. Liv, en *Lacandonia*, es el personaje axial, mujer rompedora de tradiciones al llegar como extranjera al mundo indígena de Chiapas, tratando de conocer la idiosincrasia lacandona.² Ahora, después de treinta años de haber sido escrita esta obra, resulta paradójica porque el autor no pudo imaginar que los múltiples finales que nos da en su obra son ahora realidades indígenas, ya que las mujeres son portadoras y conservadoras de la tradición y no están dispuestas a aceptar la entrada de la modernidad, por lo que cada vez hay menos salidas a su devenir histórico. Estela, en *Por las tierras de Colón*, es la mujer fuerte, aventurera y dispuesta a lograr su objetivo como actriz dramática. Por el contrario Dorotea y Juana, en *La secreta amistad de Juana y Dorotea*, son mujeres de distintas épocas pero que tienen en común haber vivido en un mundo totalmente masculino que les impidió llegar a su realización personal. Cleotilde comparte el protagonismo con su esposo en *Dramasutra*, pero ella vive en un mundo machista y no aceptador de los triunfos profesionales de su pareja. En cambio Natividad en *Mujer y mariachi* llega a vivir en un ambiente totalmente masculino que le impide desarrollar su deseo de ser mariachera.

Al visualizar a estas mujeres-personajes, encuentro líneas de debilidad y fuerza que impiden o favorecen el logro de su cometido: asimismo identifico si el ambiente antagónico o favorable en que viven las obliga a reaccionar de una manera activa o pasiva, de tal manera que los personajes que logran un mayor esfuerzo, pasan de un ambiente antagónico pasivo a uno favorable activo.

Lacandonia

En este texto dramático las mujeres indígenas son las que deciden romper con el vínculo familiar, con el fin de eliminar de su “*caribal*”³ a la extranjera Liv. Este personaje, a su vez, es la narradora y guía omnisciente de la acción dramática, quien trata, años después del suceso, de encontrar una

2 El poblado se encuentra enclavado en los confines de la selva Lacandona, en el estado de Chiapas, ubicado en el sureste de México y habitado por muy pocos indígenas, quienes viven en la mayor miseria.

3 Los lacandones le llaman *caribal* al grupo de indígenas que viven en un pequeño espacio compuesto por menos de cien personas. Es como decir pueblo.

respuesta a los hechos que le tocó vivir cuando decidió unir su vida con el indígena Chankin, el heredero de la etnia, con el fin de estudiar el mundo mágico de los lacandones.⁴ Liv pertenece a un mundo social opuesto, pero ella decidió cambiar su vida y mezclarse con un grupo étnico totalmente diferente al suyo, en el que no fue aceptada a pesar de que intentó, ya que las diferencias sociales e ideológicas fueron más fuertes que el amor entre ellos. La madre de Chankin entra en conflicto con Liv y logra con su poder sacarla del *caribal*, pero su acto de valentía se viene abajo al ser abandonada también por el hijo. Antes de abandonar ese mundo, aprovecha para llevarse objetos sagrados de los lacandones, con la intención de venderlos a un museo extranjero, pero le fueron recogidos antes de cometer tal locura. Ella invadió un espacio prohibido y además se llevó hasta la pequeña choza en la que vivían para cumplir con sus objetivos de investigación. Tomaba fotografías de ese entorno, lo que para los lacandones simbolizaba la pérdida de su alma. Al final, la narradora de la obra se presenta como vieja y queda en un ambiente antagónico pasivo y sin posibilidad de cambio. El dramaturgo nos ofrece varios finales y advierte que no hay posibilidad de triunfo, como actualmente lo podemos comprobar con el conflicto de Chiapas. Liv queda en libertad e intentará reivindicarse, pero ellos nunca lograrán pasar a un ambiente favorable por impedirselos su tradición y, ante todo, por haber perdido su mundo religioso y su hogar. Los posibles finales son repetidos en diversas formas, obligando al lector-espectador a tomar conciencia y a escoger uno. Es un juego de la verdad por el cual Liv piensa que todos los finales conducen a la destrucción del *caribal*, aún si ella no hubiera intervenido y así dice:

LIV. Durante estos años Lacandonia ha comenzado a recorrer el fatigoso camino del progreso, ¿a dónde puede llegar? Cuando más a alcanzar a México. ¿Y para qué? Si la conquista aún no se termina; todos los días Europa sigue conquistando a América. Como tampoco la independencia de México y la revolución han visto su término, porque aún no alcanzan todos la libertad. ¿No será México una de las tantas Lacandonias del mundo? (p. 39).⁵

4 Los lacandones tienen un dialecto perteneciente al tronco maya. Viven en las profanidades de la selva.

5 Las citas que aparecerán de los textos dramáticos están tomadas del libro del autor *Trece apuestas al teatro*.

El autor crea un microcosmos teatral con todos los elementos dentro, aun con el riesgo de parecer prolijo al mostrar a Lacandonia como una metáfora de México, país que ha ido perdiendo su idiosincrasia, según su visión. Un elemento interesante en esta obra son los personajes masculinos, presentados como seres débiles que no luchan por encontrar su felicidad pues están acostumbrados a una vida de poco esfuerzo; en contraste con las mujeres, que son las que llevan la parte difícil como es la lucha por la subsistencia. Además, el lenguaje de esta obra nos permite conocer múltiples palabras en maya-lacandón al recitar un coro un *collage* de poesías originales de los lacandones.

Por otra parte, Estela, en *Por las tierras de Colón* es un mujer fuerte, abusadora del poder, dictadora, aventurera, pero que se desconoce a sí misma. Se observa una profunda fortaleza, libertad y constancia en todos sus actos, al haber decidido vivir su vida de teatro en teatro, sin forjar un hogar ni profundizar en su vida emocional. Le tocó vivir en un ambiente antagónico que la hizo egoísta, positiva, emprendedora, que no se deja vencer por las circunstancias. Aprendió a luchar y a lograr sus objetivos. Se unió a un hombre débil para tener más libertad en su cometido. Desde el inicio de la pieza, nos damos cuenta de la debilidad del marido, su indecisión de continuar o dejar el teatro donde se sabe actor mediocre y de poco éxito, pero ella —con afán dictatorial— lo obliga a continuar, a pesar de verlo desdichado. Cuando Estela se encuentra perdida ante la circunstancia inesperada de verse presa dentro de un teatro durante treinta y tres horas, debido a que en Bogotá estalla un levantamiento —el célebre Bogotazo de 1948— a punto de ser abandonada por el marido, decide disminuir su fuerza y pasar a ser sumisa y sacrificada, con tal de retenerlo, pues no tiene la fuerza para vivir una vida sola. Hay que aclarar que Estela trata de ser integradora dentro de su microcosmos, pero al final pierde, pues el amor se ha terminado para ambos. Aun así ella le pide que sigan juntos, bajando con esta acción su fuerza para entrar a compartir el mundo activo pero en compañía de un marido que le proporciona mayor seguridad personal y una vida más tranquila.

La actriz personifica el abuso del poder dentro de su mundo personal y, por otro lado, Ignacio, el marido, el mundo de los oprimidos debido a sus debilidades histriónicas; sin embargo, triunfa el oprimido mientras que el opresor —la actriz— fracasa en su vida personal. Un ejemplo muy elocuente entre la lucha opresor-oprimido es el siguiente diálogo (pp. 46-47):

ACTRIZ. ¿En dónde quiere estar y no estar?

ACTOR. En mi hogar.

ACTRIZ. ¿Con su esposa?

ACTOR. (*Sincero*) Sí.

ACTRIZ. ¿Cuál es el otro sitio en el que no desea estar?

ACTOR. En el teatro.

El dramaturgo utiliza diversos elementos metateatrales para distanciar el drama: teatro dentro del teatro desde varias perspectivas:

1. Actores que representan actores.
2. Obra de teatro que se ensaya en escena (*Un drama nuevo*, de José Tamayo y Baus).
3. Juegos fársicos de la verdad en los que exponen su intimidad.
4. El teatro municipal como microcosmos de Colombia.

Los mismos personajes son actores que están preparándose para una representación. Irónicamente, la conciencia de su teatralidad les sirve para desteatralizarse al final de la obra. Para lograr esta trascendencia se hace del teatro mismo un personaje con presencia física y con fuerza de actante que puede iniciar la acción de la obra.

En *La secreta amistad de Juana y Dorotea* el dramaturgo utiliza en un primer plano a un personaje axial, la crítica norteamericana Dorothy Schons (1898-1961), como un ser creador de un mundo subjetivo, poblado de seres de su pasado lejano y de personajes históricos distorsionados por su memoria. Y, en un segundo plano, nos muestra las elaboraciones mentales de Dorotea con las que revive su pasado y lo traspone con pasajes de la vida de sor Juana. A pesar de tener un personaje real y otro que es producto de la imaginación —aunque históricamente comprobable—, podemos observar el comportamiento de ambas mujeres dentro del mundo que les tocó vivir. Dorotea nunca logra ser un factor de integración, tal vez por su pasado traumático y su presente angustiante. No logra trasponer la barrera entre el mundo antagónico activo, que es donde se le puede acomodar, a un mundo favorable activo. Aquí el dramaturgo no le da ninguna oportunidad de integración con su microcosmos, pero la rodea de diversos elementos: memoria, reflexión, imaginación y fantasía, que le permiten evadirse de la realidad y trasladarse al siglo XVII, con el fin de encontrar en el pasado la solución a su difícil presente.

Mientras sor Juana es una mujer fuerte, enérgica, agresiva y aventurera, que decidió abandonar su vida social y refugiarse en un convento

con el fin de poder dedicarse a su mundo literario; Dorotea, en cambio, es una maestra de literatura hispanoamericana de la Universidad de Texas en Austin en los años treinta, cuando no había mujeres que hubieran estudiado un doctorado, ni menos que se dedicaran a la investigación de la obra literaria de otra mujer; por lo que la podemos considerar innovadora, rebelde, atrevida y terca al no retroceder en su cometido de estudiar la obra de una monja mexicana desconocida en el ámbito académico norteamericano. Sin embargo, el mundo antagónico que le tocó vivir la obliga a tomar una decisión al final de su arruinada vida y así no tener que continuar en ese microcosmos en el que nunca logró integrarse. Mientras Dorotea sufre el fracaso, a pesar de vivir en los tiempos y en el país donde se inició la liberación femenina, sor Juana alcanza el éxito ya que logra ver publicada su obra y ser reconocida en su tiempo. Habría que aclarar que al final de su vida, la monja fue sumisa ante la autoridad que la retira de su mundo intelectual y la conduce al sacrificio, pero jamás perdió su capacidad intelectual: al final de su vida, se encontró un poema que había escrito un poco antes de su deceso.

Los fantasmas de Dorotea la hacen perder la conciencia de sí misma y la llevan a concebirse diferente, optimista; sin embargo, al volver a la realidad sólo repasa su pasado familiar, en donde la figura paterna es el foco de su sufrimiento. Venció sus problemas causados por la ausencia del padre y decidió un destino académico que no le dejó ninguna satisfacción pero fue la investigación, el mundo que le dio plenitud profesional. Sor Juana vivió en época y situación diferente, además su sentimiento hacia el padre es menor pues no existe evidencia de que lo haya conocido. La conciencia de Dorotea es vaga pues desde el principio está esperando el momento de tomar la determinación para acabar con su vida, y con esto cerrar la posibilidad de individualizarse. Por su parte, sor Juana tuvo conciencia de su yo; aunque al final le fue arrebatado por su confesor, dejándola débil. Las dos mujeres vivieron la problemática de la censura social al haberse salido de los cánones patriarcales establecidos. En cambio, Liv y Estela tienen absoluta conciencia de su yo y fueron libres para decidir sus vidas aunque éstas cambiaron al final y su destino las llevó por otros derroteros. Sólo Liv fue censurada socialmente al recibir el rechazo del mundo lacandón femenino.

En cambio Clotilde, en *Dramasutra*, vive una situación diferente que las anteriores protagonistas al ser ella una feminista que trabaja, gana más que su marido y tiene mejor desarrollo profesional. Sin embargo, no tiene la felicidad al compartir la vida con un marido machista que no puede

aceptar que su esposa triunfe. Esta es la parte medular del conflicto dramático, cuando la línea de acción es interrumpida con la aparición de un Diablo que sueña con ser artista y crear como los humanos. Llega y se topa con una mediocre pareja que no sabe soñar, aunque Cleotilde sí logra entrar al mundo onírico y llega a soñarse Elena de Troya. El Diablo los guía a través de siete sueños en los cuales van a ir variando de personificaciones, casi todas pertenecientes a la literatura clásica y moderna.

El autor utiliza un género que no había trabajado antes, el auto — aunque no el sacramental sino el bíblico—, con elementos de la farsa. El Diablo pertenece a lo fársico, la pareja a la comedia y el conflicto al auto bíblico, por el juego que hace el dramaturgo al trasponer a Cleotilde y Vladimiro en pareja mítica hasta alcanzar a Adán y Eva.

La protagonista no es una profesional improvisada, tuvo que estudiar una carrera profesional para poder labrarse un futuro. Hoy es aspirante a diputada por un partido de oposición, situación que el marido no puede aceptar porque les ha impedido formar una familia. Los ruegos para que abandone su trabajo son insistentes, llegan a desesperarla e invoca al diablo para venderle su alma y con ello tener libertad. Entre sueño y sueño, la pareja discute agriamente su situación sin llegar a ponerse de acuerdo.

A pesar de todo, la pareja decide continuar con su vida matrimonial con altibajos porque, a fin de cuentas, existe el amor entre ellos, pasando con ello a un ambiente antagónico pasivo en donde perderá su libertad aunque el marido le ofreció que aceptaría su candidatura pero sólo por unas horas. Al igual que las protagonistas de las otras obras, Cleotilde carece de la presencia y el apoyo del marido, en una constante lucha por la libertad; sin embargo, el autor le da mayor importancia a la protagonista, hasta en el gozo: en el séptimo sueño los espera para reconciliarlos con una sorpresiva pregunta sobre quién goza más si el hombre o la mujer; por supuesto, la obra propone el dilema de Tiresias, personaje mitológico que designó a la mujer como la más gozadora. El más famoso de los adivinos de Tebas fue Tiresias, quien vivió siete edades humanas y que, según cuenta la mitología griega, fue convertido por los dioses en mujer joven y después regresa a ser varón. Por haber participado de ambos sexos fue escogido como juez en la polémica entablada entre Júpiter y Juno acerca de quién experimentaba mayor placer en el amor. Tiresias dictaminó que era la mujer. Esta situación obliga a Vladimiro a añorar con más fuerza la presencia de la esposa en el hogar cuando dice:

ÉL. Yo quisiera tener un mujer, tres hijos y lo que se llama un hogar. Y poder ver todas las noches nuestro programa de tv favorito, con mi bata y mis pantuflas puestas, mientras que tú nos preparas la cena (p. 38)

Con esta obra el dramaturgo nos hace vivir un juego de sueños para demostrarnos que el amor humano, incluso mediocre, es mejor que el amor en el papel o en la literatura; a la vez, es una invitación a la creatividad, para que recurramos a las grandes parejas de amantes de la historia e imitarlos en el amor.

La última de las obras de este estudio es *Mujer y mariachi*, texto que nos lleva a conocer el mundo machista del mariachi y la exclusión de la mujer. El conflicto dramático de la obra está centrado en Natividad, joven méxico-norteamericana quien al regresar a Guadalajara, después de haber abandonado el país a la edad de tres años debido a que su madre estaba embarazada sin estar casada, llega a vivir “La guerra de la primera mujer que quiso ser un mariachero macho”. Este conflicto es causado debido al determinismo cultural mexicano en el que se prohíbe la participación de una mujer en un mundo de varones. Ellos tienen sus rituales ancestrales, que representan al macho, y además están en un espacio delimitado para los mariacheros.

Natividad representa el cuerpo deseado por el grupo de mariachis. No la ven sino como una mujer extranjera que viene en busca de su padre. Los personajes masculinos solamente ven un cuerpo extraño, ajeno al mundo en que ellos trabajan. La protagonista llegó a un lugar equivocado donde no es aceptada por ser mujer y no saber tocar ningún instrumento musical utilizado en el mariachi. Aprende a tocar la trompeta, que es el instrumento menos femenino. Ella vino en busca de su padre, al que no conoció pero sabía que era de Cocula (la tierra del mariachi) y que además era mariachero. Al atreverse a formar parte del grupo, será vista nada más como un cuerpo fácil de poseer.

Natividad desafió la ley no escrita de prohibir a las mujeres participar en un grupo de mariachi. Lo podrán hacer en un grupo de mujeres solamente, pero nunca mezclar los sexos. Este desafío la hará vivir una crisis genérica al no resistir las tres tentaciones comunes en una mujer: en su sexo, en su corazón y en su espíritu, como lo afirma el dramaturgo.

La protagonista tendrá que dejar de ser mujer y vestirse con traje de varón para ser aceptada en el grupo. Asimismo, deberá aceptar su cambio de sexo: “Tienes que aprender a ser hombre. No pienses como mujer

sino como hombre”, porque: “Ser mariachero es a la vez ser macho y ser hombre”. Esta nueva vestimenta transformará el cuerpo femenino para ser masculinizado. Deberá aprender cómo usar la vestimenta, caminar y mostrar su hombría. Así le enseña el personaje del Viejo, que viene a ser el abuelo de Natividad pero representado en forma de sombra, de ensueño o imaginario. Tendrá que soportar las miradas que se posan en su cuerpo primero femenino y luego masculino, al transformarse.

VIEJO. Mira cómo caminan los muchachos en los pueblos de Jalisco. (*El Viejo se transforma, toma una postura erguida y camina garboso.*) La mujer camina balanceando las nalgas y contrabalanceando el movimiento con los senos. El hombre se concentra en la línea vertical central del cuerpo: nariz, pito y pies, inclinando un poco hacia delante la verticalidad. La nariz adelante, los pies un poco atrás, y los genitales sin que se meneen como los senos. Hay que estar bien plantado, como los árboles, y hacerse un poco pa'lante. (*Ordena a la muchacha.*) ¡Camina!

El autor reivindica a Natividad como mujer al final de la obra y deja que busque su libertad y felicidad, a pesar de haber vivido un fracaso doloroso. No la abandona sino que le da un objetivo de vida al regresarla a Estados Unidos, que es el mundo al que pertenece. Carece de lo elemental, que es el hogar, ese espacio importante en nuestras vidas. Ella nació en México pero fue llevada a Estados Unidos en donde su madre le formó ese hogar. Hoy la madre ha muerto y Natividad regresa a buscar no sólo al padre sino las raíces de familia. El problema es que no tiene ningún “recuerdo-espacio” ni “recuerdo-objeto” (Bachelard, 2001: 45), al darse cuenta que lo que vino a buscar ya ha muerto (lo mismo que su abuelo). Esto provocará una carencia de afectos y emociones que mitigará mediante un personaje imaginario que representará al abuelo, quien le da la trompeta y le enseñará a tocarla. Pero deberá regresar a su origen, es decir a Chicago, en donde tendrá que forjar una nueva vida llena de objetos y espacios necesarios para tener un hogar. Tuvo que vivir diversas circunstancias como el abuso sexual por parte de Leandro, compañero del mariachi, quien apostó que la enamoraría y tendría relaciones sexuales. Es despedida del grupo, entrará a trabajar como prostituta fina y, al cabo, reunirá dinero para volver a su país.

NATIVIDAD. Fui tentada tres veces y salí triunfante. (*Extasiada habla para sí.*) Superé la sexualidad del animal, amé sin dejar de ser mujer y perdoné como hacen los ángeles. (*Entusiasmada mira a la vieja.*) ¡Ahora puedo ser mariachero o lo que quiera! Para eso las mujeres somos libres, ¿o no?... (*Mira a la trompeta.*) ¡Adiós!

La teoría de Helene Cixius (1991: 114) acerca de las oposiciones binarias machistas puede ayudar a comprender el papel que desempeñan cada una de las protagonistas. La teórica observa que el lado femenino siempre es considerado el negativo y el débil, y el masculino como el positivo y el más fuerte. Al aplicar esta teoría, se observa que las cinco mujeres de estas obras invierten la oposición binaria, de tal forma que son activas y sin visos de pasividad; aunque Liv y Dorotea recuerdan el pasado para entender su presente —y es por ellas que nos enteramos que manejaron sus vidas con la cabeza, olvidando el corazón y la sensibilidad—. Asimismo, Estela nunca demostró sensibilidad, ni se manejó con el corazón, ya que era una mujer muy práctica. Extrañamente, la familia femenina lacandona que rodeó a Liv era de mujeres pasivas, sensibles y que manejaban su vida con el corazón. Tuvieron que enfrentarse con Liv y correrla del *caribal*, al ser opuestas. En cambio, Cleotilde decidió estudiar y lanzarse a la política: es una mujer fuerte, que supo manejarse con la cabeza y tomar una decisión de vida. Natividad llegó totalmente ingenua pero aprendió que hay un onceavo mandamiento: “No mezcles las mujeres con los hombres”; tuvo que enfrentarse con ese mundo y aceptar ser un cuerpo deseado. Afirma la investigadora Elizabeth Vivero Marín que la teórica Adrienne Rich propone una política de la ubicación y comenta que “el cuerpo se encuentra atravesado por toda una carga identitaria de etnia, religión, geopolítica, lengua, sexo, género y edad. Por lo tanto, el cuerpo —o mejor dicho, el trato que el cuerpo recibe— determina su relación con el mundo” (Vivero, 2010: 31) y agrego yo, el mundo mexicano. Natividad tenía la carga identitaria de lengua (al no dominar el español), del sexo (por ser mujer) y de la edad (al ser una joven de veinte años).

Al observar la clase social a la que pertenecen las protagonistas, se comprueba que todas provienen de la clase media pero con preparación para enfrentarse a la vida: Liv es antropóloga, Estela, actriz de renombre en América Latina, Dorotea doctora en literatura, sor Juana escritora, Cleotilde es una profesionista que triunfa y percibe más dinero que el marido. En cambio, Natividad es una joven con menos preparación pero el autor

la dota de una fuerza interior que le permite superar los obstáculos que le depara a su llegada a México. El hecho de que el dramaturgo les haya otorgado una profesión, las capacita para valerse por sí mismas sin tener que depender de nadie, pero a su vez les crea la necesidad de ser parte integrante del mundo masculino que las rodea.

Todas las protagonistas tienen la posibilidad de superar su realidad y, al no darse por vencidas, alcanzan la libertad. Únicamente Dorotea escoge el falso camino del suicidio; sin embargo, vivió con libertad para estudiar, trabajar e imaginar, así como para tomar su decisión final. Sor Juana se caracterizó por la lucha de su individualidad; durante años tuvo la libertad de decidir su vida intelectual y sólo al final, tal vez por temor, toma la decisión de abandonar su vida intelectual, al menos en espera de mejores tiempos. Por su parte, Liv se evade del ambiente hostil que le rodeaba con sus labores de reportera antropológica para una revista científica en donde publica sus investigaciones pero es tal el grado de dominio que ejerce sobre Chankin, que obliga a éste a que la lleve a la casa de la ceremonia del dios Metzabok —lugar prohibido para las mujeres y los no lacandones, llamados ladinos— para poder fotografiar sus rituales sagrados; así que ella tuvo que decidir su destino, pero fue arrojada de ese espacio. La misma situación se encuentra en Estela, quien vivió en libertad sin tomar en cuenta a nadie, pero a su vez tuvo también la posibilidad de determinar su destino al buscar la felicidad personal. Cleotilde seguirá triunfando como profesionista y tal vez como diputada. Asimismo, Natividad decidió volver a su mundo en busca de su felicidad.

Todas las protagonistas intentan conseguir su triunfo personal y profesional, pero tienen que transitar por diversos caminos para lograr su cometido. Aunque Liv fue relegada del caribal, logró lo que se proponía: tomar fotografías del mundo lacandón, conocer y escribir artículos para una revista de antropología, llevarse sus objetos sagrados y abandonar a Chankim, a quien había utilizado para su cometido. Pierde unas cosas pero alcanza su objetivo. Asimismo, Natividad tiene que travestirse para ser aceptada pero logra lo que quería: saber de su padre, de su origen y volver al país que la vio nacer. Sin embargo el sistema patriarcal es muy marcado debido a que logra desfigurar sus rasgos femeninos. Se puede aducir que llegó al mundo más machista, como es el mariachero, donde lo único que ven en Natividad es que “carga en su cuerpo los símbolos eróticos... por lo que la mirada patriarcal, convierte sus formas corporales en espacios donde la visión se sitúa para deleitarse” (Alvarenga Ventuolo, 2010: 54) y así lo presenta el dramaturgo con el grupo mariachero. Por otra

parte, a Juana y Dorotea les toca vivir en un mundo patriarcal que las daña al ponerlas bajo una tutela —la monja en el mundo sacerdotal y la maestra en el académico— que las obliga a abandonar su interés intelectual. Sin embargo ellas triunfan en su mundo, al ser, respectivamente, una escritora reconocida y una investigadora de prestigio.

La masculinidad

El dramaturgo presenta diversos tipos de masculinidades. Es preciso hacer un análisis de los protagonistas con el fin de estudiar la doble perspectiva: lo masculino versus femenino. En su libro *De quebradores y cumplidores*, Mara Viveros Vigoya afirma que “uno de los de los elementos centrales de la imagen de la masculinidad reconocido por hombres y mujeres es la afirmación de que el hombre debe ser capaz de conquistar sexualmente a las mujeres” (2002: 22). Esta afirmación la hace después de haber realizado un estudio de campo entre dos poblados de Colombia con el fin de investigar las representaciones de la masculinidad. En uno de esos pueblos llaman *quebrador* “al hombre que tiene el poder de conquistar a varias mujeres, al que se mueve entre una mujer y otra y cambia continuamente de compañeras” y en otro de los pueblos llaman *cumplidor* “al hombre capaz de asumir con responsabilidad todos sus deberes en todos los ámbitos de su desempeño social” (2002: 22). Estas aseveraciones no están lejanas del microcosmos mexicano y en particular al mundo de los mariacheros, como se ha visto en la obra. No es una totalidad en regla, pero es común en el mundo mexicano de la clase media y baja.

Para establecer las diversas categorías en que el autor presenta en los personajes masculinos, es necesario recurrir a Robert Moore y Douglas Gillete, quienes hacen un estudio de la nueva masculinidad y presentan este campo desde diversas perspectivas. Afirman que “El Rey tiene un estructura bipolar. El polo activo del Rey negativo es el Tirano y el polo pasivo, el Débil” (1990: 81).

En estos cinco textos se observan diversos prototipos de varones. Chankim es el rey heredero de su etnia pero es débil, al igual que Ignacio, el protagonista de *Por las tierras de Colón*. Ambos carecen de fuerza para tomar las riendas o compartirlas adecuadamente con sus parejas debido a que ellas son tiranas y controladoras. Chankim fue abandonado por Liv —quien se llevó el hogar, ese espacio tan íntimo en su etnia—, nunca se podrá recuperar y vagará sin poder regresar a su espacio vital. En cambio, sor Juana y Dorotea fueron víctimas de los varones. A la monja no le per-

mitían escribir con libertad y la investigadora fue tiranizada por el mundo masculino de la universidad.

En *Dramasutra*, el marido Vladimiro se categoriza como rey tirano porque teme y envidia a su esposa al verla como una profesionalista triunfadora; así, lucha para que desista de su proyecto de ser diputada. Por último, los personajes masculinos de *Mujer y mariachi* son tiranos porque “explotan y abusan” de la debilidad femenina y degradan a Natividad por haber tenido relaciones con Leandro mismas que fueron inducidas por lograr su triunfo como macho. A este personaje se le puede categorizar como el hombre amante porque “es el prototipo del juego y de la ‘exhibición’ de la corporeidad saludable, de la vida en el mundo del placer sensual y en el propio cuerpo sin vergüenza” (1993: 136). Leandro representa al típico macho: apuesta que va a abusar de Natividad y gana.

Feminidad

En lo que respecta a los modelos de las protagonistas de estas obras, Liv se reconoce como mujer astuta, atrevida, traidora y terca (como lo demuestra en la obra); en cambio, a Estela se le puede considerar una mujer activa que sabe manejar el poder de la palabra; toma decisiones (montar la obra de teatro, a pesar de la negativa del marido), es dueña de sí misma, sabe lo que quiere, es persistente y consciente de sus actos, pero pierde a su pareja y debe pasar a ser una mujer que tiene miedo de perder a Ignacio y ceder en su fuerza para buscar su felicidad. Sor Juana y Dorotea son heroicas porque siguen el dictado de su conciencia, fieles a sus deseos y virtuosas como mujeres. Cleotilde es la poderosa que lucha por su libertad profesional, es activa pero consciente de su deseo porque es fiel a sus convicciones. Natividad, a pesar de ser una mujer caída por el abuso masculino, es combativa para recuperarse y permanece fiel a su decisión. Natividad rompe con el deber-ser femenino: al convertirse en hombre para estar en el grupo de mariachi, tendrá que hacer a un lado su feminidad pero aún así es un cuerpo del deseo. Rompe esa distancia y se va transformando no en un ser masculinizado, sino en una mujer que lucha y triunfa a pesar de lo que le tocó vivir.

Consideraciones finales

En conclusión, el dramaturgo demuestra tener una visión amplia sobre la libertad femenina como responsabilidad colectiva dentro de la familia y de la sociedad que las rodea. Aunque no todas encontraron su plenitud —tal vez porque escogieron caminos equivocados para su realización profesional—, supieron enfrentarse al mundo. Liv se unió equivocadamente a Chankin, así como Estela a Ignacio; mientras que Dorotea se enfrentó erróneamente al mundo universitario y Cleotilde no alcanzó a medir el problema que se le vendría al ser profesional triunfadora. Por otra parte, Natividad escogió el camino equivocado al enfrentarse con un machismo severo. Pero aún así, todas lograron avanzar y subir en sus ambientes, buscando con ello la integración a su microcosmos. Estas protagonistas se habían trazado metas que las conducían a un ideal. Liv y Estela gozaron o sufrieron, pero siempre fueron fuertes para cumplir y superar sus propósitos con una actitud positiva hacia la vida; no así Dorotea, quien llega a perder el equilibrio ante las constantes negativas y sucumbe; sin embargo, se evade de ese mundo y busca en sor Juana su paz interior. En cambio sor Juana, a pesar de que decidió donar su biblioteca para ganar dinero para los pobres, continuará hasta su último momento siendo una mujer pensante.

La característica que une a las protagonistas de las piezas analizadas en este estudio es el esfuerzo constante para evitar ser presencias sin rostro, ni voces sin discurso, pues son seres que privilegian su cabeza y controlan su corazón, como mujeres pensantes.

Bibliografía

- Alvarenga Venutolo, Patricia. (2010). “La políticas de los polvos y el colorete. El cuerpo femenino en disputa. 1910-1930”, en Meza Márquez, Consuelo (comp.), *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Bachelard, Gastón (2001). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cixous, Hélène (1999), “¿Where is she?”, citado por Toril Moi en *Teoría literaria feminista*. España: Cátedra.

- Moore, Robert y Douglas Gillette (1993). *La nueva masculinidad*. España: Paidós Ibérica.
- Peña Doria, Olga Martha (1995). *Volición y metateatralidad. La dramaturgia de Guillermo Schmidhuber*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo (1999). *Trece apuestas al teatro (Lacandonia, Por las tierras de Colón, La secreta amistad de Juana y Dorotea, Dramasutra)*. Colima: Universidad de Colima.
- . *Mujer y mariachi*, s/p.
- Ranun, Orest (2007), “Los refugios de la intimidad”, en Laura Scarano *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Argentina: Editorial Biblos.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth (2010). “El cuerpo como paradigma teórico en la literatura”, en Meza Márquez, Consuelo (coord.), *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Viveros Vigoya, Mara (2002). *De quebradores y cumplidores. Sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Materia dispuesta de Juan Villoro

Una educación sentimental bajo el principio de la dominación masculina

Wouter Degreve

Introducción

Con una obra que consta de varios géneros literarios, Juan Villoro ha logrado destacarse como uno de los principales autores contemporáneos en México. Entre todos los textos del autor, me interesé en particular por *Materia dispuesta* (1996), una novela de aprendizaje en donde Villoro escoge un barrio imaginario de la ciudad de México para presentar una peculiar educación sentimental. La anécdota del texto es la siguiente: consiste en un gran ejercicio de memoria por parte de la instancia narrativa, el personaje principal Mauricio Guardiola, quien cuenta su propio *Bildung* desde el presente. La diégesis se ubica entre los terremotos de 1957 y 1985 en la capital mexicana. Debido al sismo de 1957, la familia de Mauricio se ve obligada a mudarse del centro de la ciudad hacia la colonia periférica de Terminal Progreso (TP). Mauricio es al mismo tiempo narrador y personaje. Relata la manera en que percibió la vida desde el margen de la Ciudad de México, y cómo se convirtió de niño en adolescente, y de adolescente en adulto. Comenta los hechos singulares que le sucedieron en un paisaje transitorio en donde la desolación, la mediocridad y la rutina imperaban y narra de esta manera cómo padeció su propia educación sentimental como materia dispuesta.

A continuación, me enfocaré en la oposición genérica que se da en el texto, y que se explicita antes que nada por medio de los personajes de Jesús Guardiola y Cristina Ferrán, el padre y la madre del protagonista. La distribución peculiar de los personajes masculinos y femeninos será de gran importancia para entender la búsqueda de identidad emprendida por el mismo protagonista en proceso de desarrollo.

La puesta en escena de dos arquetipos sociales

Un proceso de formación bajo el principio de la dominación masculina

Una de las constantes dentro de la diégesis consiste en el hecho de que al protagonista se le puede definir por lo que *no* es, o por lo que *podría* ser. Así, si bien es cierto que la postura pasiva que adopta Mauricio a lo largo de su proceso de formación constituye una de sus características principales, ésta antes que nada queda reforzada por el contraste entre el protagonista y los personajes masculinos más importantes alrededor de él. Éstos definen al protagonista en un paralelismo por contraste, en el sentido de que sus acciones subrayan la pasividad con la cual aquél enfrenta (o mejor dicho, *no* enfrenta) las cosas. Ya desde el inicio del texto, esta oposición se explicita a través del recuerdo del padre frotándose la espalda con el lado áspero de la toalla:

Mi padre siempre usó el lado rasposo de la toalla. Si algo definía su carácter era la furia para frotar y admirar su carne enrojecida; el vapor se disolvía en el espejo, mostrando a un hombre joven (en mi primer recuerdo debe haber tenido 28 años), con la toalla firmemente atada a la cintura, satisfecho de los músculos que en su particular código de valores significaban “estar vivo”. Había que mantener el cuerpo en guardia, rascarse las sienes, darse un golpe estratégico en el pecho, usar agua fría. En la casa las toallas se planchaban hasta lograr un efecto de prensado. Al desdoblarse hacían ruido, y con ese rumor empezó mi historia general del mundo. Ignoraba casi todo, pero no que hubo una civilización con las manías paternas: Esparta (Villoro, 1997: 15).¹

1 Cada vez que se haga referencia a este texto, se anotarán sólo las páginas.

A estas manías paternas se opone la laxitud del protagonista, quien suele secarse con el lado suave de la toalla; un lado al que dentro del tejido textual corresponde en gran medida la postura adoptada por el género femenino, y más en particular por la figura de la madre:

Supongo que me seguí bañando porque mamá suavizaba toallas secretas para ella y para mí. Crecí del lado opuesto, algo que en la esotérica valoración de las telas familiares significaba dejarse llevar por la vida fácil, ceder a las presiones y a los gustos plácidos. Mucha miel de abeja, mucha televisión, muchos cojines en el sofá (pp. 15-16).

Esta metáfora es de suma importancia ya que anuncia una constante diegética que opone la actividad del género masculino a la indolencia y el conformismo por los que se define el mismo protagonista. En otros términos, la manera en que se dibujan los personajes masculinos resulta indispensable para llegar a un buen entendimiento de lo que es Mauricio ya que es en el contraste que se da con ellos que reside la esencia de su propio ser.

Este contraste se establece, antes que nada, mediante la figura del padre, el personaje masculino al que se opone tal vez con más fuerza Mauricio. Por esto mismo, el padre es uno de los iniciadores primordiales de la sistemática de la autodegradación que padece el protagonista en proceso de desarrollo. Desde esta perspectiva, llama la atención que uno de los primeros recuerdos de Mauricio (y con el que abre la narración) consista en haber atestiguado una escena de amor entre su padre y Rita, una amante suya, durante un temblor:

Es difícil acomodar el exceso visual de la escena. Hay un traje de charro en una silla, un corbatín tricolor se extiende sobre un tapete de peluche, junto a unas sandalias *cherokees*; el aire huele a cuero crudo, a vagas monturas. Las nalgas de mi padre son perfectas, redondas, rojizas. Con furia, con minuciosa exactitud, se hunde en la adorable Rita, a 6.3 en la escala de Mercalli. Sus ojos tienen un brillo acerado, ciego. No advirtieron mi presencia, ni se enteraron del temblor. Cerré la puerta con cuidado. [...] La escena se me impone al barajar los años como la dura impronta de la que todo deriva. Sin embargo, fueron necesarias muchas cosas para llegar allí. Un enredo de suplantaciones, silencios, valores entendidos, me llevó a contemplar la intimidad ajena (la mayor cercanía no fue visual; más que

los cuerpos, me asombraron sus impensables ruidos). En ese umbral, sin saber por qué, me sentí en total desventaja: gordo, sucio, incapaz de dejar de comer hule con que forraba mis cuadernos, carne para las hormigas (p. 17).

Esta escena constituye una primera muestra de la violencia simbólica masculina de la que se hará víctima Mauricio, al igual que varios personajes femeninos alrededor de él. Al respecto, Pierre Bourdieu, en su estudio sobre la dominación masculina, señala que:

[...] el acto sexual en sí mismo está pensado en función del principio de la primacía de la masculinidad. La oposición entre los sexos se inscribe en la serie de las oposiciones mítico-rituales: alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, cálido/frío [...] activo/pasivo, móvil/inmóvil [...] Se deduce de ahí que la posición considerada normal es lógicamente aquella en la cual el hombre “toma la iniciativa”, “está arriba”. Del mismo modo que la vagina debe sin duda su carácter funesto y maléfico al hecho de que está pensada como vacío, pero también como inversión del falo, igualmente la posición amorosa en la que la mujer se coloca encima del hombre está explícitamente condenada en muchas civilizaciones (2000: 31-32).

La importancia de esta escena se explica por el hecho de que se le impregna al protagonista el poder simbólico de la masculinidad (con su padre que se hunde desde arriba en la amante). Es a partir de ahí que se instaura el tono del *Bildung* de Mauricio; un *Bildung* a lo largo del cual esta virilidad se le impondrá a Mauricio como un criterio para medirse (y degradarse) hasta el final del texto, cuando renace entre los escombros de la Ciudad de México después del sismo de 1985.

Se instaura una distorsión entre un hijo pasivo y una figura paterna activa. A diferencia de su padre, Mauricio aparece como un testigo impasible que sólo observa las cosas, esperando a que los hechos le sucedan. Esta concepción moral —“el lado suave de la toalla”— contrasta con el padre del protagonista —un arquitecto, partidario de la acción directa y hombre del instante:

Recogía los botones, los peines, los cerillos que perdía mi padre, y no los devolvía; los atesoraba en una caja plateada que había contenido galletas. Lo curioso es que él no se ocupaba de sus pérdidas. Nunca lo vi extrañar un

objeto; se diría que perder algo era una prueba del impulso que lo guiaba; desprenderse del paraguas plegadizo o la tapa de una pluma era el resultado, el resto necesario, de su fricción con el ambiente (p. 30).

Jesús Guardiola es un personaje cuyo “carácter impositivo” (p. 19) se refleja ante todo en una fricción con el exterior: “Todo en él tendía a la fricción” (p. 22), y a la sombra del cual el joven protagonista pasivo se desvanece.

La gran pasividad de Mauricio también se observa en el contraste con Carlos, el hermano mayor que comparte el mismo carácter impositivo del padre:

Vivía para sudar con reglas y vitorear a sus equipos favoritos. Para colmo, [Carlos] me llevaba cuatro años excesivos; llegué a su vida como una criatura ilógica que se arrastraba por el tapete, y años después de la primera infancia me miraba con la misma extrañeza: yo odiaba los deportes, no quería atrapar víboras de agua, pasaba horas en la cama, con los pies apoyados en la pared, viendo el techo como una función impresionante (p. 39).

Al igual que el padre, Carlos se caracteriza por su fricción con el ambiente. Como Jesús Guardiola, es un hombre de acción ante el cual se subraya la actitud conformista y aletargada de Mauricio. La acción de Carlos se opone a la inmovilidad del protagonista cuya “actividad” principal parece consistir en dejarse llevar por esta “vida fácil” caracterizada por una abundancia de comida y cojines: “Yo pasaba horas en la cama, y en aquella aldea donde sobraban formas nefastas de descargar calorías, mi cuerpo postrado podía confundirse con una búsqueda religiosa. Carlos me realzaba por contraste” (p. 136). En otros términos, resulta que la metáfora con la que abre la novela para dibujar al padre también cubre las manías fraternales, impulsadas por una hiperactividad y un deseo incontenible de dejarse valer. Como sucedía con el padre, para el protagonista, las divergencias con su hermano se convierten en un motivo para degradarse a sí mismo; Carlos es uno de los personajes masculinos ante el cual ninguna de las propias cualidades logra destacarse: “En términos generales [Carlos] me consideraba un desperdicio, lo cual no estaba muy lejos de la opinión que tenía de mí mismo” (p. 40).

La misma oposición también se aplica a la relación que existe entre Mauricio y su amigo Pancho: “A Pancho le interesaba una idea si con ella podía romper al menos un florero; estaba hecho para repercutir, para lograr algo tangible; en cambio, yo sólo parecía capaz de disfrutar las cosas en su ausencia” (p. 74). Además del padre y Carlos, Pancho constituye otro de los iniciadores principales de esta sistemática de la autodegradación ya señalada. De acuerdo con Blanca Castilla: “Indudablemente la pasividad comporta negatividad e inferioridad respecto a la actividad. Manifiesta falta de impulso propio y, en última instancia, falta de libertad” (2004: 94). Así ocurre en el personaje principal del texto de Villoro: a la sombra de los personajes masculinos, se subraya la pasividad del protagonista que tiende a degradarse ante las huellas que dejan los demás hombres en su entorno.

Este sentimiento de inferioridad (causado por esta falta de impulso propio a la que se refiere Castilla) también se observa en el desarrollo sexual del personaje principal. En lugar de actuar él mismo, Mauricio se convierte en el testigo de primera fila de la actividad sexual de los varones alrededor de él. De acuerdo con Bourdieu:

La virilidad, incluso en su aspecto ético, es decir, en cuanto que esencia del *vir*, *virtus*, pundonor (*niff*), principio de la conservación y del aumento del honor, sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de las demostraciones de fuerza sexual —desfloración de la novia, abundante progenie masculina, etc.— que se esperan del hombre que es verdaderamente hombre (2000: 24).

Desde esta perspectiva, la virilidad masculina de la que Mauricio se hace testigo se convierte en otro motivo para degradarse a sí mismo (por no cumplir con esta pauta de masculinidad señalada por Bourdieu). Otra vez, parece ser la figura del padre por medio de la cual se ejemplifica con más claridad la oposición ya señalada. Jesús Guardiola, al que Mauricio suele acompañar durante su infancia (y parte de su adolescencia), engaña a su esposa con un sinfín de mujeres. Por eso mismo, da muestra de uno de los rasgos más típicos del macho mexicano prototípico. Según Roberto Navarro Arias, “[...] el trato [del macho] con las mujeres está matizado por un afán de conquista sexual, como prueba de su virilidad. Las relaciones con las mujeres deben limitarse al intercambio sexual y no tienen por qué incluir apego ni ternura” (2004: 19). Si bien es cierto que Jesús Guardiola

se caracteriza por su fricción con el ambiente, cabe insistir en que gran parte de esta fricción se exterioriza mediante su fuerza sexual y sus múltiples relaciones extramatrimoniales.²

La pasividad con la cual Mauricio madura sexualmente también se subraya por medio del contraste que se establece con los dos otros personajes masculinos ya mencionados: Carlos y Pancho. Aquél, al igual que su padre, canaliza gran parte de su energía vía las relaciones sexuales que entabla de manera impulsiva e inconsiderada:

En forma pedregosa dijo [Carlos] que le fascinaba una puta; habló con cautivante desprecio del cuerpo enfermo que no podía dejar. Y en la noche, con su linterna de ex Amigo del Bosque, le mostró a Mauricio su pene lastimado y el goteo que le solidificaba los calzones. Gracias a Carlos, yo era un santo comparativo (pp. 136-137).

Para el protagonista, Carlos aparece como otro punto de referencia para definirse a sí mismo por contraste, es decir según esta sistemática que opone la actividad masculina a su propia pasividad. Lo mismo vale para el personaje de Pancho. Éste también convierte a Mauricio en el testigo del éxito que tiene con hombres y mujeres. Además de la escena de amor entre su padre y Rita, Mauricio niño también observa el encuentro sexual entre su amigo Pancho y el vulcanizador de la colonia de TP:

Sin decir palabra, el vulcanizador se bajó el pantalón. Nos mostró el sexo, un sexo enorme y enrojecido de tanto acercarse a los fuegos. Pancho y yo nunca habíamos visto nada más hermoso. Aquella verga nos tenía hipnotizados. Sentí un vacío en el estómago, los labios me temblaban de pánico y fascinación, pero de nada sirvió tanto nerviosismo. Las manos gruesas acariciaron el pelo de Pancho y fue mi amigo quien posó sus labios impecables en el pene y lo chupó despacio, como si fuera un experto en la tarea (p. 28).

A partir de este instante clave durante su infancia, Mauricio se encuentra de forma irremediable a la sombra de su amigo para quien funcionará como el “confidente erótico” (p. 174) por excelencia. Es así que Pan-

2 La instancia narrativa califica al padre de “decapitador múltiple” (p. 21) de mujeres.

cho, al “disfrutar del efecto que causaba en los demás” (p. 37), igualmente funciona como un espejo en el cual sólo se reflejan los propios defectos del protagonista.

De ahí resulta que Mauricio, al no encontrar las cualidades masculinas —las propias del lado rasposo de la toalla— en sí mismo, tiende a autodegradarse ante los personajes masculinos. Es decir, se juzga a sí mismo en términos constituidos desde el punto de vista de los que se le imponen. Es en este aspecto que radica la autodegradación que sufre. En relación a esto, Bourdieu menciona:

Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales. Eso puede llevar a una especie de autodepreciación, o sea de autodenigración sistemática, especialmente visible [...] en su adhesión a una imagen desvalorizada de la mujer. [...] o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto (2000: 51).

Al no cumplir con los criterios de la masculinidad tal como su entorno se los impone, no es de extrañar que durante toda la novela el personaje se acerque más al polo femenino, hasta identificarse con él. Esta identificación se explica si se compara la actitud del propio protagonista con la manera en que algunas de las mujeres en el texto se afligen ante el hombre. Como se comentará en el apartado siguiente, los personajes femeninos primordiales que rodean a Mauricio se caracterizan —al igual que él— por cierto grado de pasividad; una pasividad que hasta hoy en día en muchas sociedades se considera como uno de los rasgos típicos del género femenino. Bourdieu define la pasividad como una de “las formas de violencia suave, casi invisible a veces, que las mujeres oponen a la violencia física o simbólica ejercida sobre ellas por los hombres” (2000: 47-48). Así, al convertirse en el testigo de la iniciativa de los personajes varones cercanos a él, Mauricio parece adherirse a una de las formas de comportamiento que las mujeres suelen oponer a las muestras del poder simbólico ejercido sobre ellas por los varones; un tipo de comportamiento del que da muestra antes que nada la mamá en su calidad de esposa victimizada.

La feminidad en su calidad arquetípica de género sufrido

El personaje de Cristina Ferrán, la madre, se presenta como la mujer mexicana prototípica que se desvanece a la sombra de su esposo machista y adúltero. Responde ampliamente a uno de los rasgos más característicos de la mujer mexicana descrito por Navarro Arias; el que consiste en el “buscar seguridad apegándose a un hombre (padre, esposo, hijo, hermano, maestro o sacerdote), más no dentro de sí mismas” (2004, p. 12) y que se traduce en la adopción de “conductas sumisas, pasivas y resignadas” (2004, p. 19):

Mamá estaba a su lado en espera de los muros que la protegieran y en cierto sentido la ubicaran en la vida; lo demás tenía un valor secundario. Hay que decir que su insistencia en la casa propia carecía de veleidades escenográficas, su mente era ajena a los lujos, el cultivado confort de las revistas de diseño, los colores del papel tapiz; amaba a su marido con una confianza de pionera; él alzaría la trabe, haría la chimenea, la puerta para salir al mundo (p. 22).

La figura de la madre se destaca precisamente al no destacarse; no logra dimensionarse con su esposo al lado. Cristina Ferrán es la mujer que sufre, y será precisamente por este rasgo que Mauricio se acercará a ella según va creciendo. Es la mudanza desde la espléndida colonia Roma en el centro a la colonia desdeñable de TP, calificada por la instancia narrativa de la “orilla de la nada” (p. 31), que hizo de Cristina Ferrán la mujer que languidece en una nostalgia terrible. En las afueras de la Ciudad de México, su existencia se reduce al acto de sufrir de una manera desesperada y silenciada. Los cuatro muros de la casa la refuerzan en su rol genérico de mujer abnegada y sufrida: “De haber tenido afición al cine, le hubiera sacado buen provecho a su papel de esposa sufrida, pero sólo se le ocurrió fumar y tomar el tranvía dos veces a la semana para deprimirse en la terapia” (p. 41).

La maternidad (y de manera paralela, la feminidad) dentro de la diégesis se inscribe en un discurso del sufrimiento y del dolor. En relación a eso, Octavio Paz considera el sufrimiento como una de las maneras en que la mujer mexicana logró compensar el mal que inevitablemente radica en su anatomía “abierta”:

Ni la modestia propia, ni la vigilancia social, hacen invulnerable a la mujer. Tanto por la fatalidad de su anatomía “abierta” como por su situación social —depositaria de la honra, a la española— está expuesta a toda clase de peligros, contra los que nada pueden la moral personal ni la protección masculina. El mal radica en ella misma; por naturaleza es un ser “rajado”, abierto. Más, en virtud de un mecanismo de compensación fácilmente explicable, se hace virtud de su flaqueza original y se crea el mito de la “sufrida mujer mexicana”. El ídolo —siempre vulnerable, siempre en trance de convertirse en ser humano— se transforma en víctima, pero en víctima endurecida e insensible al sufrimiento, encallecida a fuerza de sufrir. (Una persona “sufrida” es menos sensible al dolor que las que apenas si han sido tocadas por la adversidad.) Por obra del sufrimiento, las mujeres se vuelven como los hombres: invulnerables, impasibles y estoicas (2007: 174).

Cristina Ferrán, más que ningún otro personaje femenino en el texto de Villoro, responde a este arquetipo social descrito por Paz. Es una mujer infeliz cuya pasividad se traduce en un sufrimiento encallecido y solitario:

En ocasiones, al entrar a la cocina, sorprendía a mamá llorando. Por las aletas de cristal translúcido, encargadas de ventilar los guisos, ella miraba un trozo de Terminal Progreso. Sin embargo, no era ése el motivo de sus lágrimas, o sólo lo era en parte. Me conmovía verla en su camión color tuna, con encajes en los hombros y botones gruesos al frente, una prenda para que una mujer muy ingenua se sintiera “reina de la noche”. [...] Lloraba sin saber que la miraban; sufría, y yo tenía parte de la culpa (p. 36).³

Al no lograr ponerse en escena al lado de los personajes masculinos impositivos (es decir, al sufrir la violencia simbólica ejercida por los hombres), Mauricio va identificándose con este modelo de comportamiento femenino (del que la madre, en su calidad de mujer sufrida, constituye el prototipo)⁴ hasta desarrollar él mismo una tendencia muy marcada al

3 En la percepción del personaje, gran parte de este sufrimiento maternal se la atribuye a sí mismo por haber nacido en el año del terremoto que provocó la mudanza de su familia del centro hacia la periferia de la Ciudad de México.

4 Sin embargo, no es la única mujer que se asocia al sufrimiento y al dolor. Hay el ejemplo de Rita, la única amante de la que sí se enamoró el padre y quien también responde a esta constante diegética que vincula lo femenino con el sufrimiento: “[...] A mí me atraían poco esos lugares (salvo el restorán con cascada) en los que Rita se divertía hasta fracturarse, encajarse una cuña de madera, abrirse las manos con el hilo de nylon. Le gustaba mucho hablar de sus heridas; en

sufrimiento. Con una masculinidad que lo conduce a degradarse a sí mismo, la postura de las mujeres en su calidad de víctima se convierte en un punto de referencia para conformarse con su propia existencia aletargada de testigo pasivo e invisible.

Esta tendencia al sufrimiento del protagonista repercute también en su concepción de la belleza femenina (vinculada indisociablemente con el sufrimiento y el dolor). Si dentro del texto la belleza masculina se relaciona con la perfección (corporal),⁵ en su concepción (conforme a esta conversión de ídolo en víctima descrita por Paz), la belleza femenina se asocia con el dolor y el sufrimiento. Esto se ejemplifica por medio de la fascinación que le inspira el personaje de Verónica, una chica de su colonia que cayó en coma después de que la atropelló un carro (un accidente del que fue testigo Mauricio):

Me divertían las alternancias que complicaban mi vida sin mayor esfuerzo. Comparaba con cuidado a las amantes de mi padre pero no sentía atracción por ellas. Mi idea de la belleza femenina tenía que ver con el sufrimiento. Los ojos de Verónica eran maravillosamente tristes, como si estuviera presa ante un espectáculo que no deseaba atestiguar. [...] Bastaba ver su rostro pálido, sus ojos negros, su vestido azul marino, de tela barata y gruesa, para saber que la iban a operar, que se rompería otro hueso, que perdería sangre, que amarla sería sufrir mucho (p. 23).

Asimismo, es por medio de la figura de Verónica que se manifiesta esta “fuerte tendencia [de Mauricio] al autocastigo e incluso al masoquismo” (García Castillo, 2005: 220):

Durante un tiempo pensé que un sacrificio de mi parte ayudaría a Verónica. Abandonar algo que me gustara era una forma de sufrir por ella, de reparar el dolor hasta que Dios se apiadara de nosotros. Hice una lista de los alimentos cuya ausencia me perjudicaría pero no prescindí de ninguno. La palabra del momento era “ósmosis”. Lo que pasaba de golpe, sin esfuerzo alguno, recibía ese nombre que armonizaba con los ovnis. Confié en que

su caso, el dolor era un riesgo deportivo” (p. 50); o el de Clarita Rendón, una amiga de la madre que “sufría su aislamiento” (p. 93) en su casa cerrada en el centro de la ciudad.

5 Acuérdese de cómo las “nalgas perfectas” del padre y la belleza de su amigo Pancho para el personaje antes que nada subrayaron los propios defectos, y cómo constituyeron de esta forma iniciadores de la sistemática de la autodegradación.

un acceso de ósmosis me llevara al sacrificio o despertara a Verónica. La cara seca y triste del padre de Verónica revelaba que todo seguía igual. En el espacio exterior y en las profundidades marinas pasaban cosas repentinas, entre nosotros sólo los ajolotes parecían dignos de ósmosis (pp. 45-46).

Al sentirse vinculado con las mujeres de su entorno, el masoquismo se le ocurre como una manera de consolidar este lazo, y a la vez podría ser, de acuerdo con Paz, la forma de trascender su propia condición femenina: “[...] Gracias al sufrimiento, y a su capacidad para resistirlo sin protesta, la mujer trasciende su condición y adquiere los mismos atributos del hombre” (2007: 174). Es decir, para Mauricio, el sufrimiento se ofrece como una manera de acercarse a una masculinidad ante la cual se siente impotente y de contrarrestar a la vez esta sistemática de la autodegradación a la que tiende a someterse.

La distribución genérica y arquetípica de los espacios: el exterior versus el interior

Las oposiciones (genéricas) señaladas también se repercuten en la distribución de los espacios primordiales dentro del texto. De acuerdo con Bourdieu:

Las divisiones constitutivas del orden social y, más exactamente, las relaciones sociales de dominación y de explotación instituidas entre los sexos se inscriben así, de modo progresivo, en dos clases de hábitos diferentes, bajo la forma de *hexeis* corporales opuestos y complementarios de principios de visión y de división que conducen a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas según unas distinciones reducibles a la oposición entre lo masculino y lo femenino (2000: 45).

En el texto de Villoro esto se muestra, entre otras cosas, en el hecho de que conforme a la tipificación patriarcal de los personajes, también se da una separación entre los espacios que corresponden respectivamente a los personajes masculinos y femeninos.

Dentro de la diégesis, los hombres sobre todo parecen estar inscritos en el macrocosmos del exterior, espacio en donde les resulta posible friccionar y realzar su masculinidad de una u otra forma. Al contrario, a las mujeres les corresponden mayoritariamente los espacios clausurados (y

más en particular el microcosmos de la casa) para vivir su condición de género sufrido. Esta oposición se observa antes que nada por medio de los polos genéricos más pronunciados del entorno de Mauricio: los dos padres.⁶ Mientras la madre está inscrita en el campo de lo interior (es decir, el entorno rural de TP, con “la casa junto al campo” (p. 32) como el núcleo del territorio maternal), al padre, en su calidad de hombre de acción que fricciona con el ambiente, le corresponde el espacio exterior, el afuera, o sea, el espacio urbano:⁷ MADRE (INTERIOR) – MAURICIO – PADRE (EXTERIOR).

Expulsada de la colonia Roma por el terremoto de 1957, Cristina Ferrán se convirtió en “la mujer desesperada y sin chiste” (p. 32) ante la cual su hijo Mauricio siente una “piedad agraria”, al verla “fracasa[r] como se fracasa en un llano” (p. 41). Mientras la ciudad se presenta como el macrocosmos en donde al arquitecto Jesús Guardiola le resulta posible ponerse en escena —y realizarse de esta forma como hombre viril,⁸ en el sentido planteado por Bourdieu: “Las manifestaciones (legítimas o ilegítimas) de la virilidad se sitúan en la lógica de la proeza, de la hazaña, que glorifica, que enaltece” (2000, p. 33)—, es el microcosmos doméstico (y antes que nada la cocina) que le corresponde a Cristina Ferrán, conforme a su papel de mujer sufrida y amargada. En consecuencia, la casa aparece, de acuer-

6 El margen de este trabajo no permite enumerar todos los ejemplos de esta separación genérica de los espacios textuales. Sin embargo, además del padre arquitecto, se pueden aducir las excursiones de Carlos en el bosque o en los canales de Xochimilco para ejemplificar el vínculo entre la masculinidad y el macrocosmos del mundo real. En cambio, además de la madre, son muy pocos los personajes femeninos que cruzan la línea de sus microcosmos clausurados. Esto se ejemplifica claramente mediante (1) el personaje de Clarita en cuya casa cerrada en el centro de la Ciudad de México Mauricio pasa sus meses de vacaciones a finales de su infancia; (2) la Bella Durmiente Verónica que crece en su sueño entre las cuatro paredes de su cuarto; (3) la casa “contradictoria” (p. 51) de Rita —y más en particular el vestidor, el “sitio favorito” (p. 52) de Mauricio.

7 La colonia de TP aparece desde el primer capítulo como un espacio de transición y de indecisión. Son muchas las instancias textuales que indican cómo oscila entre dos tipos de espacio: la ciudad y el campo (incorporado por Xochimilco y sus canales): “La colonia se llamaba como la última parada del tranvía: Terminal Progreso. Los canales de Xochimilco quedaban cerca pero la zona carecía de encanto rural. Un planeta abandonado a la suerte de cápsulas inferiores. De frente teníamos el campo y los cerros con las iniciales de dignatario; a nuestras espaldas vibraba, eléctrica, la ciudad” (p. 28). Xochimilco y la ciudad de México aparecen como los dos polos entre los cuales se encuentra TP. Es precisamente esta ubicación intermedia que provoca su gran ambivalencia, así como la confusión del narrador: al encontrarse entre estos dos polos, participa de ambos sin pertenecer verdaderamente a ninguno de ellos. Son precisamente estos dos polos espaciales que se repiten por medio de los padres y los roles genéricos que desempeñan dentro de sus espacios respectivos: la casa en el entorno rural de TP y la ciudad en proceso de expansión.

8 Esto también vale para el personaje de Carlos. Si la cama se destaca como el lugar en donde a Mauricio le gusta pasar la mayor parte de su tiempo, a Carlos le corresponde antes que nada el espacio exterior (es decir, fuera de la casa) en donde le resulta posible realizar su masculinidad (o virilidad).

do con Bourdieu, como el “lugar de la naturaleza cultivada, de la dominación legítima del principio masculino sobre el principio femenino” (2000: 33): “Ella gozaba el momento de salir con la basura; escuchaba la campana del camión como una iglesia en movimiento. Tenía una fijación tan fuerte por limpiar la casa que seguramente tiraba de más, como el cocinero que no resiste la pizca adicional” (p. 30). Como lo indica Jesús Eduardo García Castillo, en el texto de Villoro, la casa constituye el único espacio en donde la madre de alguna manera puede dejarse valer: “Esto es una parodia cruel. La madre no tiene más espacio para ejercer su autoridad que el espacio doméstico, privado; pero de cualquier manera lo intenta, aunque de modo ingenuo” (2005: 228). Conviene recordar los recaditos que Cristina Ferrán deja sistemáticamente en el refrigerador son una muestra de cómo la madre busca de manera desesperada a victimizar y culpabilizar a los otros miembros de la familia, e inculcarles lecciones y deudas morales sin contrapartida: “Su reino tiránico era la cocina y el refrigerador su Tabla de la Ley. La puerta blanca siempre tenía algún mandamiento bajo una fruta imantada. Por ejemplo: LA PUNTUALIDAD ES LA CORTESÍA DEL REY” (p. 18). Al respecto, llama la atención la observación siguiente de Bourdieu:

Al estar simbólicamente destinadas a la resignación y a la discreción, las mujeres sólo pueden ejercer algún poder dirigiendo contra el fuerte su propia fuerza o accediendo a difuminarse y, en cualquier caso, negar un poder que ellas sólo pueden ejercer por delegación (como eminencias grises). Pero, de acuerdo con la ley enunciada por Lucien Bianco a propósito de las resistencias campesinas en China, “las armas del débil siempre son armas débiles” (2000: 47).

Los recaditos en el refrigerador demuestran cómo la madre exasperadamente busca a levantar su voz y ejercer su autoridad de alguna manera. Sin embargo, conforme a su rol de mujer abnegada y sufrida, las armas a las que recurre resultan ser débiles y de muy poco alcance.

Resulta entonces que la oposición arquetípica entre los dos padres (y de manera paralela entre los dos sexos) coincide con otra que se da entre el espacio exterior y el interior (del que la casa dentro de TP podría ser considerada como el núcleo), con Mauricio encontrándose entre los dos. Al ofrecerle a su hijo la oportunidad de salir a la ciudad por uno de sus desenfrenos sexuales, el padre se convierte en un cómplice de acción para el joven Mauricio. Al acompañarlo, logra de alguna forma pertenecer a la

ciudad que tanto anhela dentro del marco ambiguo de TP.⁹ El padre activo y el hijo testigo se convierten en aliados que se procuran mutuamente el “pretexto para salir de casa”¹⁰ (p. 19):

Pocas cosas se comparaban a la recompensa de sus dedos fuertes en mi pelo engomado. Con los años empecé a asociar el gesto con el del cazador que reconforta a su lebrél. De cualquier forma, mentir en forma convincente aún me trae esa delicia elemental, los dedos de mi padre, la confirmación de que somos aliados. [...] Yo era su pretexto para salir de casa [...] (p. 19).

El protagonista se encuentra en el intermedio; con el anhelo del exterior, va a mentirle a su mamá para poder salir de su colonia como cómplice de su papá: “Mamá nos legaba algo semejante, con el fastidio de quien concede poco: la vida exterior que llamábamos “cine”” (p. 18). Para el joven Mauricio, la única posibilidad de salir de TP consiste precisamente en el adulterio paternal. Al respecto, llama la atención lo que advierte Navarro Arias en su estudio sobre las relaciones de género en México. Según el investigador, muchas mujeres mexicanas aún “[se] imaginan que solamente pueden lograr su pleno desarrollo como personas con la ayuda de un intermediario masculino entre el ‘mundo interior’ de sus sentimientos, fantasías e intuiciones y el ‘mundo exterior’ de la realidad fuera de la casa” (2004: 12). En el texto de Villoro, la identificación por parte de Mauricio con el género femenino y su papel de víctima llega a tal punto de que éste

9 A lo largo de los tres primeros capítulos, que narran la infancia de Mauricio, se da una degradación ascendente y sistemática del marco espacial de TP, este “arrabal” (p. 32) en el que se desarrolla la mayor parte de la historia. Este proceso de degradación coincide con una oposición fundamental que la instancia narrativa establece entre la periferia y el centro de la urbe. En el texto de Villoro, se da una representación concéntrica de la capital mexicana en proceso de expansión, con el centro destacándose reiteradamente como un núcleo imprescindible de identidad. La colonia periférica de TP se caracteriza como una orilla insignificante precisamente por no poder destacarse ante el centro. El anhelo de Mauricio de pertenecer a la urbe es una constante a lo largo de su infancia y le permite al niño protagonista conformarse con el hecho de crecer en el marco limítrofe de TP. El interés de la instancia narrativa por el centro se deja explicar precisamente por la vacuidad de la periferia de la que forma parte la colonia simbólica de TP.

10 Para Jesús Guardiola, Mauricio irónicamente también constituye el “boleto de salida” (p. 20) después de sus conquistas amorosas: “También recuerdo la función del teléfono para el héroe de la película. Después de resolver un caso de espionaje dormía con una mujer, pero lo decisivo era que una llamada de Londres lo sacaba de la cama: su Majestad estaba en peligro y él tenía un motivo histórico para dejar a la rubia que empezaba a fastidiarlo. Tal vez yo cumplía un papel similar para mi padre. Era su llamada de Londres; el niño en la sala o en el estacionamiento servía como boleto de salida” (p. 20).

también da muestra de este rasgo psicológico femenino descrito por Navarro Arias: para el joven Mauricio, es precisamente el padre que constituye este “intermediario masculino” entre su mundo interior (inculcado por lo femenino por sentirse impotente ante la masculinidad) y la ciudad que anhela. O mejor dicho, si bien es cierto que la madre representa la rutina al *interior* de TP, el padre se le ofrece al protagonista como el medio para asomarse al mundo *exterior* de la ciudad al lado: “Los consejos de mamá aspiraban al sentido común, a la conciencia compartida; los descubrimientos, el avance de lo nuevo, eran propiedad paterna” (p. 30). De ahí resulta que la infancia se caracteriza por una presencia muy marcada del padre, y por un ensalzamiento de éste por parte del protagonista:

Nunca conocí la técnica con que mi padre rompía en forma definitiva con las mujeres. No vi llantos ni espasmos. Todas lucían contentas hasta el final y llegué a pensar, con helada objetividad, que las cortaba en el más literal de los sentidos. La imagen de mi padre como decapitador múltiple no me estorbaba gran cosa; correspondía a su hercúleo poderío, al círculo de fuerza que sería bueno mientras yo estuviese dentro (p. 21).

Este pasaje confirma el anhelo de pertenecer del protagonista: el ansia de estar *dentro* del círculo de fuerza de su padre demuestra su deseo de formar parte del exterior.

Conclusión

Del análisis del sistema semiótico del texto y la revisión de oposiciones y sus correlaciones textuales resultó posible abordar algunas de las problemáticas que se suscitan en la novela en cuanto a la búsqueda de identidad emprendida por el protagonista en proceso de desarrollo. El texto de Villoro no es una novela de educación que sustenta un sistema de valores con alto contenido moral porque va y viene entre toda una serie de ambigüedades y confusiones.¹¹ Es una novela cuyo protagonista aparece más bien como el antihéroe de su propio proceso de formación al no lograr

11 Por falta de espacio, sólo profundicé en la ambivalencia arraigada en la oposición genérica que impregna toda la novela. Sin embargo, dentro del tejido textual ésta se vincula con otras ambigüedades en los ámbitos de lo espacial y sexual, entre otros.

repercutir en su contexto y desaparecer bajo los múltiples yugos que éste le impone. Mauricio es un personaje que durante la mayor parte de su proceso de formación está embelesado en lo estático y lo ambiguo, y que descubre su propia identidad por estar del lado del no-movimiento y la no-acción.

El texto pone en escena a un personaje que se dibuja según un paralelismo por contraste con los personajes masculinos primordiales. Al imponerse al protagonista, éstos lo paralizan en una condición de testigo pasivo y marginado, impidiéndole de esta manera realizarse y relacionarse activamente con el mundo alrededor de él. De esta manera, junto con la ubicación espacial del personaje dentro del marco periférico de TP, funcionan dentro de la diégesis como iniciadores del proceso de la autodegradación que sufre el protagonista hasta su renacimiento al final del texto. El auto-cuestionamiento que suele darse en un héroe en busca de su identidad, en el caso de Mauricio queda arraigado en esta postura pasiva con la que enfrenta las ambigüedades que caracterizan su contexto y su propio proceso de formación. Esto hace que Mauricio, a lo largo de su desarrollo, esté más del lado de las mujeres, al identificarse con su papel arquetípico de sexo pasivo que sufre la violencia simbólica ejercida por la masculinidad.

En la novela se reproducen las identidades de género socialmente legitimadas por la cultura patriarcal en México. El tejido textual presenta dos arquetipos de la sociedad mexicana que en el mismo texto se explicitan por medio de la oposición entre las formas básicas del Valiente y la Oveja.¹² Dentro de la sistemática del texto, la oposición entre las formas del Valiente y la Oveja debe entenderse según la conceptualización genérica que se ha legalizado a lo largo de la historia en la sociedad *androcéntrica* —un término que debemos a Bourdieu— de México, en donde, como lo indica Navarro Arias, las “mujeres han desarrollado profundos sentimientos de impotencia ante el mundo opresor” (2004: 31) masculino; una sociedad en la cual el fenómeno del machismo queda arraigado en una tradición cristiana que se remonta a la época de la Conquista. O, como lo señala Héctor Serrano Barquín, siguiendo el ejemplo de Graciela Hierro, es precisamente en los arquetipos de esta tradición cristiana donde se fundamenta “la

12 Dos formas de lo mexicano a las que se hace alusión en el mismo texto: “Una de las pocas cosas que aprendí en esa etapa en que él buscaba dejar el restirador de dibujante para encargarse de un proyecto, fue que el Valiente y la Oveja eran formas básicas de lo mexicano. En las barajas y los tableros de la lotería, el Valiente sostenía un cuchillo ensangrentado: el valor exigía matar de cerca. Cuando una feria llegó a Terminal Progreso, mi padre nos llevó a jugar lotería; en la casilla del Valiente, tapé el cuchillo con mi frijol, la sangre que seguramente venía de alguna oveja” (p. 49).

conceptuación medieval que confería a las mujeres un estatus de inferioridad en cuanto a su ser y a su valer” (2004: 17); un estatus que dentro del texto de Villoro queda asociado a la figura de “la Oveja” (y al que se opone el hombre macho en su calidad de “Valiente”).

Por medio de esta educación sentimental bajo el principio de la dominación masculina, el autor pone en tela de juicio los arquetipos de género en los que sigue fundada la sociedad mexicana de hoy. Al atribuir un comportamiento arquetípicamente femenino a su personaje masculino en proceso de desarrollo, Villoro presenta una educación sentimental que de alguna manera pervierte la tradición narrativa de la novela de aprendizaje. Estos elementos, entre muchos, enriquecen la lectura del texto de Villoro.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Castilla, B. (2004, 2ª ed.). *Persona femenina, persona masculina*. Madrid: Ediciones Rialp.
- García Castillo, J. E. (2005). Materia dispuesta: la adolescencia estacionaria. En N. Pasternac (Ed.), *Territorio de escrituras. Narrativa mexicana del fin del milenio* (pp. 215-233). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Navarro Arias, R. (2004). *Mujeres mexicanas que sufren y aman demasiado*. México: Editorial Pax.
- Paz, O. (2007). *El laberinto de la soledad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Serrano Barquín, H. (2004). La dominación masculina en México: Algunos aspectos formativos y educativos. Fines del siglo XVIII y XIX. *Tiempo de Educar* 5(9), 11-48.
- Villoro, J. (1997). *Materia dispuesta*. México: Alfaguara.

La ilusión de una Corte en México: de la independencia a la subordinación cultural

Cándida Elizabeth Vivero Marín

El proceso de independencia en América Latina supuso una emancipación política del imperio español. Los gobiernos constituidos tras las luchas independentistas, intentaron restablecer el orden y consolidarse en aras de conformar su propia identidad.

No obstante, en el caso de México, la falta de una auténtica política nacional propició que se recurriera de nueva cuenta a formas de gobierno ya conocidas y a prácticas culturales que reprodujeron los esquemas europeos. La novela *La corte de los ilusos*, recrea la colonización ideológica que se continuó, y aún subsiste, de los patrones sociales y culturales.

Por lo anterior, en este artículo se analizará la manera en la que la sociedad mexicana, representada por la corte de Agustín de Iturbide, reprodujo sin cambios una serie de patrones conductuales, de comportamiento y educativos que en nada han contribuido a construir una identidad nacional propia. Para el análisis, se emplearán nociones de los estudios postcoloniales, particularmente de la propuesta teórica de Gayatri Spivak.

El breve imperio de Iturbide

En la historia de México, el proceso de independencia concluyó el 27 de septiembre en 1821, con la entrada triunfante a la Ciudad de México del Ejército Trigarante al mando de Agustín de Iturbide. Sin embargo, eso no significó un cambio en la mentalidad, pues con el Plan de las Tres Garan-

tías se acordó que la organización de la naciente nación sería la monarquía pues se consideraba la mejor forma de gobierno conocida hasta entonces. De esa manera, se forma el Primer Imperio Mexicano a cuya cabeza se coloca el mismo Iturbide, quien adopta el nombre de Agustín I de México, el 21 de julio de 1822. El imperio se instala de 1822 a 1823. Fue disuelto por el Plan de Casamata, sólo duró nueve meses. Así, la rebelión tomó el poder e instauró finalmente un sistema republicano federal en México en 1824, poniendo fin al Primer Imperio e iniciando la Primera República Federal.

En febrero de 1823, con el Plan de Casamata, liderado por Antonio López de Santana, se produjo la rebelión apoyada por Vicente Guerrero, quien anteriormente había respaldado la coronación de don Agustín. En dicho plan se exigía que el Congreso fuera reinstalado, que el imperio fuera anulado y la monarquía deviniera en república, lo que sucedió en 1824. Con el golpe de Estado, finaliza el mandato de Iturbide, que abdicó la corona en el Congreso el 19 de marzo de 1823 para embarcarse a Europa el 11 de mayo de ese mismo año. Posteriormente, el Congreso declaró traidor a Iturbide, en abril de 1824. Ya en el exilio, específicamente en Italia, Iturbide permaneció un tiempo hasta que sus partidarios lo convencieron de volver a México. Lo que ellos desconocían era que había sido declarado fuera de la ley, por lo que al desembarcar el 14 de julio de 1824 en Tamaulipas, fue aprehendido y condenado a muerte. Su fusilamiento se llevó a cabo el 19 de julio de 1824, en una pequeña población llamada Padilla.

Durante el gobierno de Iturbide, México tuvo la extensión territorial más grande al ganarse anexiones voluntarias de otras provincias, las cuales no dependían militarmente de la Nueva España, aunque sí políticamente. Tales fueron los casos de Guatemala y Centroamérica, que pidieron su adhesión al nuevo Imperio mexicano. Asimismo, por el norte, Nuevo México, la Alta California, Texas, Arizona y Nuevo León, lograron su independencia, pero se unieron al imperio. Lo mismo sucedió con Yucatán y Chiapas, que se declararon independientes pero luego solicitaron su anexión. De esta manera, para finales de 1822, la bandera de las tres garantías ondeaba desde Panamá hasta Alta California y el río Mississippi

No obstante este aparente logro, el imperio no tuvo las simpatías de muchos de los participantes en la guerra de independencia y, como hemos visto, de buena parte del Congreso, por lo que se abolió el imperio con una votación de noventa y cuatro contra ocho.

El colonialismo ideológico

Algunos historiadores señalan que la monarquía era la forma de gobierno más conocida en el mundo en el siglo XIX: todos los países de Europa eran monarquía y aun cuando Francia había tenido la experiencia de la república, después de la caída del imperio de Napoleón, la monarquía había vuelto con Luis XVIII. Por ello, no es de extrañarse que cuando México se declara independiente, se haya pensado en instaurar una monarquía constitucional. Sin embargo, más allá de este hecho, lo cierto es que la independencia política de España no significó una independencia ideológica, por lo que, como señala Gayatri Chakravorty Spivak con respecto al neocolonialismo (2010: 174), en México se pasó de colonia sometida política y militarmente, a ser un territorio donde siguen operando maniobras de índole económica, política y cultural. Ello explicaría, en última instancia, la causa de una falta de identidad nacional que aún hoy se sigue tratando de formar de múltiples maneras. Así, ante la ausencia de un auténtico sentido nacional, se reproducen modelos europeos y, sobre todo, estadounidenses, lo cual trae como consecuencia una subordinación ideológica. Este fenómeno, por lo tanto, se produjo durante el siglo XIX, justo después de la independencia, ya que no se tenían modelos propios a seguir, por lo que se retomaron formas europeas, particularmente francesas, para ir construyendo una nación carente de unidad identitaria. En la novela *La corte de los ilusos*, de la escritora mexicana Rosa Beltrán, se pone en marcha una parodia de las excentricidades de la corte de Iturbide que, queriendo emular a las casas reinantes europeas, traslada sin más el protocolo, los vestidos y las ceremonias:

Mientras la Camarera Menor y la Emperatriz discutían, Joaquinita pudo ver que Madame Henriette sacaba de entre hilos y refajos un grabado que conmemoraba la coronación de Bonaparte. Tinta y papel: todo era cosa de estudiar cuidadosamente los grabados y reproducir, palmo a palmo, los trajes de Napoleón y Josefina. Si querían que el gobierno que iba a estrenarse dentro de poco tuviera algún lucimiento había que copiar adornos, modales y el ejemplo de un verdadero Imperio (Beltrán, 2007: 15)

La corte es así la primera gran copia de los modelos europeos que se seguirán durante el imperio de Iturbide y aún después de éste, ya que hay

que recordar que durante la dictadura de Porfirio Díaz, el gobierno adoptó igualmente costumbres y maneras a la usanza francesa. De esta forma, la imagen de una corte “tropicalizada”, por llamarla de alguna forma, resulta una parodia de la nobleza europea pues los escenarios en los que se desenvuelven las acciones de la vestimenta de Iturbide y la corte no hacen sino imitar de manera burlesca la sobriedad y buen gusto de las monarquías europeas:

Como no podía saberse si el Dragón tendría tiempo en alguna otra ocasión, la modista decidió realizar la primera prueba en la finca del insufrible pueblo de San Agustín de las Cuevas. Odiaba tener que emprender semejante travesía cargada con su bordador, su cajón de costura y sus creaciones para llegar a una huizachera salpicada de magueyes a la que sólo un descuido podía haber hecho capital del Estado de México (Beltrán, 2007: 16).

La corte de Iturbide no es sino una burda imitación de costumbres y patrones de conducta que intentan a toda costa reproducir los ademanes observados o sabidos por referencia. En ese sentido, lo nativo es dejado de lado porque representa lo repudiado. El informante nativo, aludido en este caso de la novela a través de la vestimenta autóctona, es repudiado y dejado de lado para dar paso al vestido europeizante. Así, cuando madame Henriette desea reproducir en el traje del emperador los motivos prehispánicos, la emperatriz se exalta y desespera pues le parecen más un disfraz cómico que un atuendo digno de ser portado por Su Alteza Imperial. En este contexto, el informante nativo es rechazado incluso en su dimensión simbólica y no tiene cabida en la formación de la nueva nación. Por el contrario, el repudio de éste lo condena al silenciamiento y a la negación de su presencia en la construcción de la recién proclamada nación independiente. La voz de la subalternidad no es escuchada porque se le niega la posibilidad de hablar ya que ni siquiera tiene cabida en la discursividad de la vestimenta. Negado a la visibilidad, a partir de sus características particulares y diferenciadas —como son los objetos aludidos en la forma de vestir—, al informante nativo no se le da cabida como sujeto de representación, rechazándolo por ser considerado *otro*: “Los filósofos varones de la Europa noroccidental han repudiado [*foreclosed*] al ‘informante nativo’ a fin de instaurar el sujeto europeo noroccidental como ‘el mismo’, ya sea desde arriba o desde abajo” (Spivak, 2010: 120). De ahí que la emperatriz Ana María, al ver la elaboración de los atuendos teniendo como base lo

autóctono de México, esto es lo indígena y prehispánico, lo rechace de manera categórica por no sentirse identificada con ese otro que se le presenta absurdo. Para la emperatriz, como para el resto de la corte, lo mismo no se encuentra en lo propio sino en lo extranjero, en este caso lo europeo francés, sintiéndose identificados con ello. El sujeto europeo noroccidental, que señala Spivak, es visto como más cercano a las costumbres, ideología y forma de actuar:

Por tanto, puso manos a la obra y comenzó los diseños de unas túnicas aztecas con aplicaciones plumarias que habrían de usarse sobre batas de algodón teñido con cochinilla. Al ver que Madame Henriette estaba decidida a vestir al Emperador de huehuenche, Ana María puso el grito en el cielo:

—Pero ¿cómo se le ocurre que el Generalísimo vaya a usar *eso* el día de la coronación?

—*Et pourquoi pas, ma petite fille?* —preguntó la modista, sin entender (Beltrán, 2007: 11-12).

Así, cuando Ana María se refiere a la vestimenta con el adverbio “eso”, connota un desprecio por lo nativo, su historia, tradición y cultura en general, pues no sólo se está representando la usanza del vestir, sino la historia prehispánica a la que se alude con las “túnicas aztecas”. La carga semántica del grupo indígena remite entonces a todo un contexto epocal y de historia de México anterior a la conquista, por lo que madame Henriette, al rescatar los elementos que caracterizan la vestimenta de los emperadores aztecas, lleva a cabo un acto reivindicatorio y de revaloración de la grandeza mexicana. El interés de madame Henriette por recuperar el pasado olvidado y resemantizarlo en la nueva nación, representa un acto de reposicionamiento y de apertura a la voz del otro que ha sido silenciada durante la conquista. Asimismo, trae a colación el pasado glorioso de los indígenas ubicándolos como sujetos con valor y trascendencia. El acto de madame Henriette es de recuperación del pasado y estimación por lo indígena, algo que es despreciado por Ana María, la esposa de Iturbide, pues considera a la cultura prehispánica como inferior y, por ende, poco o nada apreciada para la conformación de la identidad nacional. De igual manera, el desprecio que manifiesta Ana María habla del repudio del sujeto criollo que se siente más identificado con lo europeo que con lo indígena, a quien silencia por completo al negarle el acceso a la representación simbólica. Ana María se siente más ligada a la metrópolis que

la propia madame Henriette, quien ve en el acto de coronación un espacio idóneo para construir una identidad distinta, alejada de las maneras europeas. Sin embargo, la acción de madame Henriette no puede prosperar pues ella se coloca en el margen de la escala social al ser sólo la modista que ha vestido a Iturbide desde niño. Esta imposibilidad de acceso a la esfera del poder y la toma de decisiones, conducen a madame Henriette a asumir su función de espectadora pues nada puede hacer para cambiar la mentalidad de Ana María y la corte:

A la idea de la Emperatriz de usar una combinación de terciopelo y tafetán con volantes en las mangas para su vestido, la modista movió negativamente la cabeza. Ana María sugirió entonces usar raso de seda, género muy de moda en París. Madame Henriette tampoco aprobó la moción. Cuando Ana María preguntó qué tela, qué modelos creía adecuados para una ocasión como ésta, la modista dijo en el tono de pretendido desinterés que la hacía parecer tan importante:

—*Ma petite fille, on a besoin d'encre et de papier* (Beltrán, 2007: 14)

No obstante no tener acceso a una toma de decisiones tan importante, madame Henriette ejerce un cierto poder que, de acuerdo con Michel Foucault, no se ejerce todo el tiempo de manera vertical sino que en muchas ocasiones se lleva a cabo de forma horizontal, pues puede ramificarse: el poder que se multiplica, se articula y se subdivide (Foucault, 2003: 231). Esto es, madame Henriette cumple las órdenes de Ana María pero no de manera pasiva, sino que opone una cierta resistencia a colaborar: “Madame Henriette no se mostraba ya dispuesta a cooperar” (Beltrán, 2007: 14). Asimismo, el narrador extradiegético hará una serie de anotaciones sobre lo que madame Henriette piensa con respecto a la nueva corte mexicana. Su oposición a este tipo de régimen y su crítica a un amaneramiento que se antoja impostado en las circunstancias particulares de México, son un claro indicio del ejercicio de un poder horizontal que si bien no es capaz de desestabilizar o frenar los acontecimientos que se suceden, sí permite tener una visión distinta y complementaria de la corte mexicana que imita incluso los pasos de baile. Madame Henriette presenta así una perspectiva crítica de los acontecimientos y ejerce la resistencia de manera velada pero efectiva. Ante las preguntas directas de la emperatriz, se limita a negar o a sonreír con desprecio. Asimismo, su forma de expresarse o dirigirse al emperador dista mucho de la pretendida sobriedad, propiedad y elegancia

con la que se tendría que referir a un monarca. El tono socarrón y burlesco vuelve a poner en marcha su capacidad de ejercer un cierto poder que desconcierta a la emperatriz y la perturba por momentos, y sirven de base para acrecentar el rechazo de la modista francesa por la burda imitación que la corte de Iturbide pretende hacer de una corte europea:

Le pidió [a Iturbide] que se mantuviera erguido. Sin inflar el pecho, a quién quería impresionar. Más valía que lo supiera de una vez: como hija de la Revolución francesa que era, a ella eso de andar organizando una monarquía en plena zona tórrida le parecía una *boutade*, o sea, una reverenda zarandaja. Con esas manos que le estaba mostrando, ella había llevado a la tela el escudo que daba fe de la nobleza de los Iturbide (Beltrán, 2007: 16).

La ironía es el tropo más utilizado por madame Henriette para hacer notar lo ridículo de una situación absurda y caprichosa:

Madame Henriette repetía que había visto a Agustín desde que era *un petit garçon* que se meaba en los calzones, las cosas por su nombre, y por eso no podía sino tomar a broma la idea de que ahora tuviera que llamarlo “Su Alteza Impegial” cada vez que se veía obligada a pedirle, *mon Dieu!*, sumir el vientre para ajustar los alfileres (Beltrán, 2007: 16-17).

Ella será, pues, la voz de una conciencia crítica que se deja escuchar desde una suerte de marginalidad social y que revela el verdadero sentido de esta falta de independencia ideológica y cultural de Europa. De ahí que madame Henriette tenga un mayor sentido de identidad nacional que la propia Ana María o Iturbide, pues se coloca en una posición de observadora aguda desde la cual puede percibir las contradicciones que se presentan en esta independencia carente de autonomía ideológica. La farsa que está a punto de llevarse a cabo es exagerada en sus ademanes y durante la coronación se vuelve a reproducir todo el protocolo de las casas reinantes europeas. Cabe hacer notar que a lo largo de la descripción de los sucesos que anteceden a la coronación y a la ceremonia misma, el narrador extradiegético vuelve a recurrir a una serie de acotaciones que tienden a exaltar el sentido irónico de las situaciones y hacerlas risibles. El narrador, junto con madame Henriette, serán las voces que pondrán en entredicho las

situaciones aparentemente sobrias de la ceremonia de coronación. Así, leemos por ejemplo:

Cástulo pidió disculpas a todas las mercedes que estaban allí; no había sido su intención ofender a nadie. Sólo que se encontraba un poco agitado, no era cosa de todos los días estar viviendo en un país que pronto se iba a convertir en un Imperio... Cuando el Sumiller, fastidiado, levantó la mano en señal de que se retirara, Cástulo salió corriendo a la calle a unirse con sus compinches y tronar cohetes, feliz del próximo acontecimiento, como un niño al que hubieran invitado a quebrar una piñata (Beltrán, 2007: 49).

Como observamos en esta cita, paralelo al evento de la coronación, tenemos una situación de algarabía popular, en la figura de Cástulo y sus compinches, quienes ven en la constitución del imperio casi una fiesta patronal y la ocasión propicia para festejar a la usanza de las fiestas de pueblo: los cohetes y la piñata son dos de los elementos indispensables en los festejos de esta índole. Asimismo, la frase: “no era cosa de todos los días estar viviendo en un país que pronto se iba a convertir en un Imperio”, connota un sentido de burla al presentar irónicamente el hecho de pasar de país a imperio. De nuevo, el informante nativo aparece, ahora bajo la figura de Cástulo y su mestizaje, para enfatizar nuevamente el sentido paródico de un evento caricaturesco. El narrador, a través de estas marcas lingüísticas y de la representación de personajes como Cástulo, nos muestra el sentido desproporcionado del evento y nos vuelve a hacer evidente que el informante nativo no tiene cabida en este recién creado imperio, pues se le menosprecia y rechaza: “Cuando el Sumiller, fastidiado, levantó la mano en señal de que se retirara”. El fastidio y la mano levantada en señal de que se retire, son indicios que nos marcan este repudio hacia lo popular que, no obstante se intenta rechazar, se hace presente de diversas maneras a través de los cohetes y la conglomeración en la plaza donde la gente se reúne para ver pasar el cortejo imperial rumbo a Catedral. El informante nativo se hace presente pero sólo como marco de un escenario que lo niega y lo rechaza continuamente, pues es colocado en los márgenes de la procesión y contenido por las fuerzas del gobierno. El informante nativo está presente de alguna forma, pero no se le permite expresarse ni mucho menos emitir algún juicio u opinión, por lo que permanece en los márgenes completamente silenciado y excluido incluso del bienestar y la riqueza:

A las nueve en punto se abrieron las puertas y se oyó una estremecedora ovación [...]. No por otra cosa, claro, sino porque en esos casos no se sabe cómo podía reaccionar la turbamulta ante la visión de la riqueza. (Beltrán, 2007: 50-51).

No obstante esta clara alusión a la marginación de la riqueza de las clases populares y los indígenas, la corte de Iturbide sólo es de apariencia y superficialidad, pues el mismo narrador será el encargado de hacernos partícipes de la falsedad de la joyería y del lujoso atuendo del emperador. Se reitera así la ironía y el aspecto risible de una falsa corte o corte de oropel que, pese a rechazar lo popular, ella misma presenta rasgos de populismo al volver a imitar en la joyería a las cortes europeas:

Dijo que le preocupaba no sólo la corona, sino el anillo, y el manto de terciopelo forrado de armiño y bordado en oro con carcajes y águilas coronadas, y el cetro, y las propias insignias de la Emperatriz [...]. Rafaela tranquilizó a Joaquinita, o cuando menos, trató de hacerlo. Le explicó que todas las insignias juntas no sumaban ni siete mil pesos porque, la mayoría, era de imitación.

—¡Cómo! —dijo Joaquinita sorprendida—. ¡Un imperio de pacotilla!

Lo último que había esperado era ser parte de una Corte de tan poca monta (Beltrán, 2007: 51).

La corte de Iturbide vuelve a presentarse como de pura apariencia, sin sustento ideológico ni mucho menos un sustrato sólido de identidad que la configure como una corte con profundas raíces. Todo es superficial: la vestimenta, la joyería, el porte, pues se intenta a toda costa seguir patrones de conducta y comportamientos extranjeros. Lo propio es rechazado una y otra vez, marginalizado y colocado fuera de la esfera nacional. Al informante nativo se le desprecia y la cultura, tradición e historia prehispánica se le condena al silencio y al olvido. Carente de cualquier base propia que la identifique, la corte de Iturbide copia indefinidamente los patrones extranjeros, en particular los franceses, y ello provoca una farsa que es presentada a manera de ironía y parodia. Así, el colonialismo ideológico y cultural se sigue manteniendo, pues no se logra desprender ni de la forma de gobierno ni de los aspectos educativos, pues a los hijos se les seguirán transmitiendo los valores aristocráticos que caracterizan a las

cortes: “—¡Y pensar que muy pronto serán príncipes imperiales, hija...!” (Beltrán, 2007: 50). La educación, entonces, también será una vía para mantener la dependencia epistémica pues se transfiere el conocimiento imperialista a través de diversos medios como pueden ser, entre otros, la literatura (Spivak, 2010), o en el caso de *La corte de los ilusos*, por medio de los sermones pronunciados por los sacerdotes y el obispo. A través de estos medios de instrucción, se transmiten los valores aristocráticos sustentando y justificando el imperio con base en la religión. El colonialismo epistémico se mantiene con su visión eurocéntrica, pues reproduce los principios aristocráticos fundados en una justificación de orden religioso. Así, el Sujeto Amo coloca al informante nativo fuera de la Filosofía al negarle la posibilidad de crear su propio conocimiento e imponerle una visión de mundo que favorece a las clases dominantes:

Se había perdido la oportunidad de dar el sermón que desde hacía tanto había estado preparando, un sentido discurso en el que se aludía al Imperio con citas directas a la Biblia. En él, las tropas realistas devoraban glotonamente todos los frutos del árbol prohibido, por lo que el Nuevo y Real Moisés se veía obligado a echarlos del Paraíso, o sea del país. El sermón culminaba con un espeluznante episodio, extraído del Apocalipsis de San Juan, donde se condenaba a los opositores al régimen a arder en un enorme asador eternamente, por el doble pecado de la gula y la soberbia (Beltrán, 2007: 57).

El colonialismo epistémico se mantiene y se refuerza con la noción del pecado que, de acuerdo con Spivak, está ligado a un proyecto de iniciación de la humanidad a la cultura (2010: 41-42). Así, el imperio es visto como el ordenador de ese caos derivado del apego a los instintos naturales, por lo que será, además, el encargado de salvaguardar la religión que garantiza que el abismo atemorizante de la madre Naturaleza, por medio de la razón, ceda su lugar al Dios padre que permite resolver la “contradicción entre lo que se *puede* conocer y lo que se *debe* pensar” (Spivak, 2010: 41). El obispo, a través de su sermón, no hace sino instaurar al imperio como el garante de la razón que permite pasar de la naturaleza a la cultura, y por ende a la civilización. El colonialismo epistémico es reproducido por las élites que tienen la encomienda de hacerlo descender a la turba que, una vez más, es colocada al margen de los acontecimientos, pero a quienes

en buena medida está dirigido el sermón y, por ende, la política educativa implícita en él:

Todo México estaba en Catedral. La familia del Emperador, la Corte, las familias acaudaladas y las no tanto. El congreso en pleno, las órdenes religiosas, los curas de ciudad y de arrabal; la audiencia y la diputación de provincia, los tribunales de minería y consulado, el protomedicato y el ayuntamiento, los demás obispos a las puertas de la Catedral que daban el agua bendita...y, claro, la plebe. La turbamulta, fuera de la iglesia, de pie y sin poder enterarse de lo que ocurría (Beltrán, 2007: 57).

La reiteración del desprecio por la plebe, por el sujeto subalterno y el informante nativo, nos señala de nuevo lo que ya hemos venido refiriendo a lo largo de esta exposición: el rechazo y repudio de lo propio manifiesta una dependencia ideológica, cultural y epistémica que impide la formación de una identidad nacional, por lo que se produce un neocolonialismo que aún hoy no cesa de manifestarse de diversas y múltiples formas.

Conclusión

En la novela se denuncia la falta de una identidad nacional al presentarnos de manera reiterada, a través de la ironía y la parodia, aspectos risibles de la corte de Agustín de Iturbide que intentó copiar e imitar a ultranza las formas, comportamientos y conductas de las cortes europeas, en particular de la francesa. Esta falta de independencia ideológica, cultural y epistémica se ve traducida en la novela por el rechazo al informante nativo y a los sujetos subalternos a quienes se les desprecia de diversas formas. Paradójicamente, la conciencia crítica y el afán reivindicativo de lo autóctono y lo propio, no se da a través de personajes mexicanos sino por medio de madame Henriette, una modista francesa, quien de continuo alude a la falta de autenticidad de la corte mexicana. Así, frente a esta carencia de compromiso con lo propio, la corte de Iturbide es presentada como una corte falsa, sostenida sólo por la apariencia, carente de bases sólidas y condenada al fracaso, ya que no tiene un respaldo histórico que la sostenga. En la novela se denuncia este neocolonialismo ideológico que aún hoy persiste en México, lo cual ha impedido la construcción de una identidad propia que permita forjar un mejor futuro.

Bibliografía

- Beltrán, Rosa (2007). *La corte de los ilusos*. México: Planeta.
- Foucault, Michel ([1975] 2003). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Francia: Gallimard.
- Gallo T., Miguel Ángel. (2010). *Historia de México 1: De la independencia al porfiriato*. México: Quinto Sol.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2010). *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente* (trad. Marta Malo de Molina). Madrid: Akal.
- ([1985] 2003). “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, enero-diciembre, pp. 297-364.

Las dos rebeliones

*Jorge Fernández Granados, Ramón López Velarde
y el tópico del “hijo negativo”*

Luis Vicente de Aguinaga

A finales del siglo VII y comienzos del siglo VI antes de Cristo, ante la inminente conquista de Jerusalén a manos de Babilonia, el profeta Jeremías deploró durante varios años, en calles y plazas públicas, la degradación de las costumbres de su pueblo. Tanta fue su vehemencia que su vida terminó en calabozos, destierros y privaciones de todo tipo. Cuando, al principiar su vida profética, recibió la orden de clamar “a los oídos de Jerusalén”, lo hizo con palabras tan claras que incluso las expresiones que puso en boca de los réprobos con tal de condenarlas quedaron grabadas en la memoria histórica y litúrgica de Israel. Es el caso de la respuesta que atribuyó a los pecadores (Jeremías, 2:20) que, infieles a Dios, negaron la supremacía divina como el buey que renegara del arado:

Porque desde antiguo quebrantaste tu yugo,
rompiste tus coyundas
y dijiste: *No serviré;*
pues sobre todo collado alto
y bajo todo árbol frondoso
te acostaste y prostituiste.
(Nácar-Colunga, 1978: 1004)

Non serviam. Epítome de un terco desacato, la traducción latina de la frase con que los transgresores responden a la ortodoxia llegó a convertirse, al pasar los milenios, en divisa libertaria de insumisión y rebeldía. Lucifer, en el primer canto del *Paraíso perdido* de John Milton, a lo que se niega es precisamente a *servir* (“*Better to reign in Hell than serve in Heaven*”); Stephen Dedalus, en el decimoquinto episodio del *Ulises* de James Joyce, disipa el inquisidor fantasma de su madre pronunciando el *non serviam* latino; Gunnar Ekelöf da el título de *Non serviam* a uno de sus poemarios más autorreferenciales. En los tres casos la construcción y preservación de la identidad, la cordura o la simple ambición individual parecen depender nomás de un estricto monosílabo: “No”.

En el contexto de la poesía mexicana contemporánea, “Non serviam” es el título de un poema de Jorge Fernández Granados incluido en *Los hábitos de la ceniza* (2000). Se trata de un texto nítido a primera vista, tan claro y breve que Jair Cortés percibe y destaca en él un “tono confesional que devasta por directo y desnudo” (Cortés, 2009). Desnudo, directo y confesional: así es, en todo caso, como aparenta ser dicho poema, sin duda porque su concisión, la contundencia de su vocabulario y la dureza de su tema sustentan —por así decirlo— su estrategia de verosimilitud. Importa, con todo, recordar que “Non serviam” tiene, ya desde su título, implicaciones de muy vasta y compleja intertextualidad, en la medida que remite cuando menos a las obras arriba indicadas.

“Non serviam” manifiesta en primera persona y en presente de indicativo el propósito de nunca tener hijos. Tal resolución, sin embargo, se reduce nada más a la primera de las dos estrofas del poema, quedando para la segunda un tono diferente, más de resignación (o, en todo caso, de justificación) ante lo dicho en los versos iniciales. “No tengo”: en el poema se leen hasta cinco declaraciones que, al arrancar con estas dos palabras, no pueden leerse más que como testimonios de precariedad o pobreza. Y es tan opresivo el conjunto, la suma de cuanto no se tiene, que la decisión de nunca ser padre acaba pareciendo menos una ocurrencia o capricho que una fatalidad e incluso un deber ético:

No tengo intención de tener un hijo.
De verlo crecer en esas tardes en que nada espero.
No tengo frases para amarlo
cuando me pregunte a dónde voy
o de dónde vengo tan cansado.
No tengo una mujer con suficiente alevosía,
inocencia o amor para darme ese hijo.
Tampoco la he buscado.

Por eso no lo tengo.
No tengo dinero ni paciencia para su tos,
para sus preguntas, vacunas, calificaciones,
su primitiva maldad, sus diminutas catástrofes.
Pero sobre todo no tengo corazón
para heredarle la tristeza
que madurará en sus ojos
cuando su alma abra las velas.
(Fernández Granados, 2000: 54)

Desprovisto de “intención”, de “frases”, de “mujer”, de “dinero”, de “paciencia” y de “corazón”, el yo que toma la palabra en el poema se define a sí mismo como un soltero pobre, frío y descreído. Sólo reconoce la posesión de un bien —irónico bien— que pudiera legarle a su eventual heredero: la “tristeza”. Más que negarse a tener hijos, por lo tanto, a lo que se niega es a imponerles, por el solo hecho de tenerlos, una carga sentimental que le parece repudiable. Más que rebelarse contra la paternidad en cuanto tal, se rebela contra la procreación como vehículo de su catástrofica heredad particular.

Así las cosas, ambas mitades del poema se pueden interpretar como variantes de una misma rebelión individual, cuando no como expresiones bien diferenciadas de dos distintas rebeliones. Debe recordarse que *non serviam* es, en tanto frase, un lema de rechazo explícito a cualquier tipo de vasallaje. Según esta óptica, en el orden del texto aparecería primero una rebelión activa, ciertamente luciferina, de temperamento sanguíneo, para dejar paso más tarde a otra rebelión, pasiva y de temperamento melancólico, del orden del *I'd prefer not to* de Bartleby, conocido personaje de Herman Melville. “Preferiría no hacerlo”: ésta sería, en la segunda de sus estrofas, la postura formulada en el poema de Fernández Granados a propósito de la paternidad.

Pero, en última instancia, el poema de Fernández Granados no es otra cosa que un diálogo implícito con “Obra maestra”, tal vez el mejor poema en prosa de Ramón López Velarde. Primero de los textos que conforman *El minuterero* (1923), libro póstumo de composiciones en prosa, “Obra maestra” es casi un manifiesto contra la paternidad, un impresionante alegato a favor del “hijo negativo”. Incluso es válido leer en “Obra maestra” una descripción de la inexistencia del hijo entendida como su emancipación precoz respecto a la patria potestad: antes de nacer, el heredero se libera de la herencia y renuncia, con ello, al padre que no habrá de procrearlo, atándose negativamente a él. Es difícil resignarse a no citar todo, aunque basten algunas de sus frases para escuchar el poema en su asombrosa transparencia:

El tigre medirá un metro. Su jaula tendrá algo más de un metro cuadrado. La fiera no se da punto de reposo. Judío errante sobre sí mismo, describe el signo del infinito con tan maquinales fatalidades, que su cola, a fuerza de golpear contra los barrotes, sangra de un solo sitio.

El soltero es el tigre que escribe ochos en el piso de la soledad. No retrocede ni avanza.

Para avanzar, necesita ser padre. Y la paternidad asusta porque sus responsabilidades son eternas.

Con un hijo, yo perdería la paz para siempre. [...]

En acatamiento a la bondad que lucha con el mal, quisiera ponerme de rodillas para seguir trazando estos renglones temerarios. Dentro de mi temperamento, echar a rodar nuevos corazones sólo se concibe por una fe continua y sin sombras o por un amor extremo.

[...] A las señoritas les es concedido de lo Alto repetir, sin irreverencia, las palabras de la Señora Única: “He aquí la esclava...” Y mi voluntad, en definitiva, capitula a un golpe de pestaña.

Pero mi hijo negativo lleva tiempo de existir. Existe en la gloria trascendental de que ni sus hombros ni su frente se agobien con las pesas del horror, de la santidad, de la belleza y del asco. Aunque es inferior a los vertebrados, en cuanto que carece de la dignidad del sufrimiento, vive dentro del mío como el ángel absoluto, prójimo de la especie humana. Hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y de abnegación, el hijo que no he tenido es mi verdadera obra maestra.

(López Velarde, 1971: 227-228)

No formulada, la frase *non serviam* determina el subtexto principal del poema de López Velarde, colindante con el ensayo en términos de tipología literaria. El texto es un obvio argumento contra la paternidad. El subtexto de la rebeldía y el desacato, sin embargo, aparece por atenuación, esto es: con arreglo a la figura retórica de la lítote. Conviene observar cómo la excepcional arquitectura de “Obra maestra” descansa no en la noción de rebeldía sino en la de “acatamiento”: el jerezano, antes que recurrir a la blasfemia, ensalza la sumisión de la Virgen (*ecce ancilla Domini*) y asegura, libre de resentimiento, que su “hijo negativo” está “hecho”, entre otras cosas, de “rectitud” y “abnegación”, como si fuera efectivamente una obra, el resultado concreto de un acto específico, y no la falta u omisión que López Velarde sería el primero en reprobar en tanto católico.

En un interesante artículo titulado “López Velarde, autor de Jorge Luis Borges”, Édgar Amador sostiene que “Obra maestra” prefigura muchos de los temas, preocupaciones e inclinaciones estilísticas del escritor argentino (Amador, 2008). La figura del tigre, la seducción de lo infinito, el “hábito de la soltería” y, sobre todo, el rechazo de la paternidad, materiales típicos de Borges, aparecen extraordinariamente aglutinados en el texto de López Velarde. Amador parafrasea el turbador aforismo contenido en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (a saber, que “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres”), asocia el tratamiento literario que hace Borges de la inmortalidad con el que López Velarde hace del infinito y menciona, entre otros, un poema de Borges en que se refieren “las cosas que pudieron ser y no fueron”. Recogido en *Historia de la noche* (1977) y titulado “Things that might have been”, dicho poema es una de las muchas y deslumbrantes enumeraciones caóticas —dijera Leo Spitzer— que distinguen el estilo de Borges, y la última de las “cosas” que la componen es “El hijo que no tuve” (Borges, 1985: 410).

El acierto de Amador consiste, desde luego, en confirmar a través de Borges que la intuición estética puso a López Velarde frente a un arquetipo, el del varón maduro y solitario (el “caballero solo”, diría Pablo Neruda; el “viudo sin consuelo”, habría dicho Nerval), permitiéndole además condensarlo en la estampa del tigre cautivo. No es otro el desamparo expresado en “La pantera” de Rainer Maria Rilke, bello y conocido poema traducido al castellano por Eduardo Lizalde, otro de los poetas a los que Amador alude con toda justificación. A decir verdad, en torno al solo motivo de la pantera en cautiverio se puede trazar un polígono muy sugerente donde haya lugar para Luis Cernuda, para Borges, para Lizalde y, naturalmente, para Rilke, habida cuenta que Borges y Cernuda escribieron sendos

poemas que pueden leerse como versiones parafrásticas de “La pantera” de Rilke, y en el entendido que Lizalde no sólo ha traducido este último poema sino que además ha incluido en algunos de sus propios textos referencias a “La pantera” de Borges y a “La pantera” de Rilke.

Amador falla, sin embargo, al afirmar que Borges nunca relacionó el tigre con el infinito. Lo cierto es que sí lo hizo. Existe un cuento suyo, “La escritura del dios”, en el que un tigre contiene, codificada, la imagen y la cifra misma del infinito. Hacia el final del cuento, Tzinacán, su protagonista, comprende y expresa una percepción global del universo muy semejante a la que se lee, desde luego, en “El Aleph”:

Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escritura del tigre.

(Borges, 1985: 302)

También puede señalarse otro desacierto en el ensayo de Amador. Borges habló en repetidas ocasiones de su ineptitud para la felicidad, al punto de convertirla en uno de los temas recurrentes de sus poemas, ensayos y narraciones. Dicha incapacidad, sin embargo, no puede venirle a Borges de López Velarde —como Amador asevera— por una sencilla razón: el jerezano, al menos en “Obra maestra”, se declara nervioso, incluso asustado, pero no descontento ni mucho menos incapaz de ser feliz, y si admite que sufre también se precia de hacerlo con dignidad. En última instancia, ni su “angustia” es mayor que su “vocación al ideal” ni su “intransigencia” está por encima de su “furor de gozar”.

Al no tomar en cuenta “La escritura del dios”, Amador se priva de acometer otro posible acercamiento al tema de la infelicidad en la obra de Borges. El cuento puede resumirse así: Tzinacán, el protagonista de “La escritura del dios”, es un sacerdote (“mago de la pirámide de Qaholom”, habrá dicho él mismo); rehén del conquistador Pedro de Alvarado, Tzinacán sufre la condena de ser encerrado, un poco a la manera del Daniel bíblico, en un pozo donde igualmente hay un tigre; una vez al día, cuando se abre la ventanilla por donde le hacen llegar agua y carne, Tzinacán logra ver —sólo por un momento— la piel del tigre, y en ella termina por identi-

ficar una especie de código y, escrita en ese código, una “fórmula de catorce palabras casuales” que desentraña y domina la naturaleza, las leyes y el secreto final del universo; en la visión que su empeño le revela, Tzinacán percibe “infinitos procesos que formaban una sola felicidad”. Así las cosas, es legítimo asentar que la noción de felicidad, en la obra de Borges, existe al menos en dos acepciones: una inmediata y cotidiana, inaccesible para un personaje como Tzinacán, y otra intemporal y trascendente, a la que Tzinacán —el solitario varón adulto, el brujo, el intérprete— puede aspirar mediante la exégesis y la magia. ¿No será entonces que Borges, al deplorar su incompetencia en la procuración de una felicidad secular, está en realidad autorizándose para concentrar sus esfuerzos en la búsqueda o en la construcción de otra felicidad, más bien de tipo sacerdotal o monacal, que pasaría incluso por el celibato?

Penumbra, reposo, serenidad, silencio y soledad (en contraste con la luz del sol, el rugido de la ciudad, el trueno del mar, la melodía del viento y el furor de la muchedumbre) son las palabras que otro poeta mexicano, Enrique González Martínez, puso de relieve al componer, para uno de sus libros menos leídos, un poema de título idéntico al de Fernández Granados: “Non serviam”. El poema consta, en efecto, en el volumen titulado *Poemas truncos*, de 1935. Una vez más, el texto aparece formulado en primera persona, sin duda porque su primera finalidad es manifestar la oposición del individuo a todas las tendencias y presiones del mundo. Solidario con el *yo* que toma la palabra en su poema, el poeta no se muestra beligerante con el universo, pero sí desarraigado y hasta desentendido con respecto a las obligaciones de la naturaleza:

La navidad del sol me halló dormido;
mas la penumbra estaba en mí.

La ola
rugiente de la urbe me llamaba;
pero el reposo estaba en mí.

La ira
del piélagos tronaba a la distancia;
mas la serenidad estaba en mí.

La música
de los vientos hablaba a mis sentidos;
pero el silencio estaba en mí.

La plebe quiso atarme a su locura;
pero la soledad estaba en mí.

A todos mi señal y mi sonrisa;
pero a solas, y mudo, y desde aquí.
(González Martínez, 1971: 340)

En la práctica, el último verso del poema de González Martínez puede leerse como la expresión de un triple voto de soledad, silencio y quietud. El sujeto del poema se presenta, en este sentido, como una suerte de anacoreta que profesa el aislamiento por motivos que no se mencionan. Más que un trabajo de penitencia, mucho más que una cura de silencio, el poeta emprende un ejercicio de identificación consigo mismo: hace lo que hace (callar a solas, reposar en penumbra y hasta sonreír) *porque sí*, habiendo superado el ansia de rendir cuentas. No será el enemigo, pero tampoco el siervo del mundo.

“Vocación al ideal”: sólo acierto a calificar esta fórmula de López Velarde como transparente. Recuérdese la inflexibilidad con que la Real Academia define la vocación: “Inspiración con que Dios llama a algún estado, especialmente al de religión”. Para mí, tanto Dios como el “estado de religión” figuran —extrañamente, desde luego: Dios en forma de obstáculo, cuando no de adversario, y la vida religiosa como resignación y triunfo al mismo tiempo— en la “Obra maestra” de López Velarde” y en los textos de Borges a lo largo de los cuales va tomando forma su peculiar concepto de felicidad. La soltería es, tanto para Borges como para López Velarde, un sacerdocio, y el ejercicio monacal de la escritura se le adhiere como un atributo indisociable.

De todo ello es deudor el poema de Fernández Granados. Ejercicio de rigor moral anticipatorio, apuesta por un celibato sin dios y un sacerdocio a la intemperie de toda religión, feroz ademán contra el deber y la trascendencia, “Non serviam” es una profesión de fe, un credo y un acto (un acta) de renunciamiento. Y es lícito inscribirlo, como pieza de arte verbal, en una tradición literaria extensa y noble. Su melancolía, dicho sea para terminar, ya se puede leer en “El amigo ido”, poema de Salvador Novo recogido en *Espejo* (1933), en cuyos versos finales consta igualmente la presencia de un hijo conjetural amenazado en su felicidad por la enseñanza, por el trabajo, por la familia y, sobra decirlo, por Dios:

Pero si tengo un hijo
haré que nadie nunca le enseñe nada.
Quiero que sea tan perezoso y feliz
como a mí no me dejaron mis padres
ni a mis padres mis abuelos
ni a mis abuelos Dios.
(Novo, 1984: 71)

Bibliografía

- Amador, Édgar (2008). López Velarde, autor de Jorge Luis Borges. Recuperado el 5 de noviembre de 2009 de: <http://piedras-del-camino.blogspot.com/2008/07/lopez-velarde-autor-de-jorge-luis.html>.
- Borges, Jorge Luis (1985). *Ficcionario. Una antología de sus textos* (edición, introducción, prólogos y notas de Emir Rodríguez Monegal). México: Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme).
- Cortés, Jair (2009). *Los hábitos de la ceniza* de Jorge Fernández Granados: el segundo incendio de la memoria. *Cronópios*. Recuperado el 5 de noviembre de 2009 de: http://cronopios.com.br/site/colonistas.asp?id_usuario=47.
- Fernández Granados, Jorge (2000). *Los hábitos de la ceniza*. México: Joaquín Mortiz (col. Las Dos Orillas).
- González Martínez, Enrique (1971). *Obras completas* (ed. de Antonio Castro Leal). México: El Colegio Nacional.
- López Velarde, Ramón (1971). *Obras* (edición de José Luis Martínez). México: Fondo de Cultura Económica (col. Biblioteca Americana).
- Nácar Fúster, Eloíno y Colunga Cueto, Alberto (eds.) (1978, 38ª ed.). *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Novo, Salvador (1984). "El amigo ido", en *Nuevo amor y otras poesías*. México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública (col. Lecturas Mexicanas).

Reflexión simbólica del cuerpo de los personajes homosexuales de *El vampiro de la colonia Roma* y *Temporada de caza para el león negro*

Jaruchai Chaichumporn

La visión simbólica del cuerpo homosexual señala su correlación con una interpretación psicológica y sociológica, a través de ellas se comprende la noción del cuerpo de los personajes homosexuales en las novelas *El vampiro de la colonia Roma* (1979), de Luis Zapata, y *Temporada de caza para el león negro* (2009), de Tryno Maldonado.

El cuerpo homosexual como campo de lucha para exponer la identidad

La representación del cuerpo homosexual se configura como un campo de batalla al exponer la identidad diversa y la identidad perjudicada en ciertas escenas pornográficas de las novelas, lo cual se considera como una diversidad sexual subcategorizada o marginal, por la cuestión de “lo impropio” (*improper*) y “lo impuro” (*unclean*). Del mismo modo la palabra “residuos” se relaciona con la comida bajo los mismos conceptos de “impuro” (*unclean*) e “impropio” (*improper*), lo que se une con la representación del proceso digestivo de la comida hasta que se convierte en excremento, que, en cierto sentido, también representa un proceso del rechazo. A pesar de que la comida no se concibe como algo envenenado, existe una necesidad de eliminarla cuando se convierte en “excremento”, porque se transforma en lo impuro y lo impropio dentro de los individuos: “El asco

de la comida es quizás la forma más elemental y arcaica de abyección”¹ (Kristeva, 1982: 2).

De esta forma, el cuerpo homosexual es considerado como los residuos que deben ser rechazados por peligrosos, repugnantes y nocivos. La homosexualidad es una *identidad abyecta*, porque es algo subyacente dentro de cada uno y que se convierte en un objeto negado.

En *El vampiro de la colonia Roma* la identidad y el cuerpo del protagonista sólo afloran dentro de la comunidad homosexual, porque no es propio exponer la desnudez corporal homosexual en el espacio donde dominan los heterosexuales, esto ocasiona una sanción psicológica y social. Así se condena el comportamiento del protagonista, Adonis, porque ha perseguido a unos chavos desde su primera etapa juvenil.

El campo de lucha señala una intención por exponer el cuerpo homosexual al público y la sanción social que se desencadena de varias maneras. Por ejemplo, cuando Adonis y René están en un camión público, un ciego sentado a su lado empieza a tocar el cuerpo de René. La apariencia simbólica del ciego muestra la crítica satírica e irónica a ambos personajes. El ciego simboliza la actitud de un individuo heterosexual, que no acepta la anormalidad sexual hacia un homosexual, y también refleja satíricamente los comportamientos homosexuales por la facilidad de acceso al cuerpo. La invención del ciego representa el doble juego; por un lado, expresa literalmente la incapacidad visual, por otro, muestra la incapacidad del gusto hacia las mujeres. El grito del ciego recrea la sanción psicológica a la anormalidad sexual y al hecho de exponer el cuerpo al espacio público:

el ciego como que se nos acercó con una expresión de los más libidinosa casi cayéndosele la baba y ¿qué crees que empieza a meterle mano a René ¿te imaginas? a manosear las nalgas redondas y con forma de pera de René y él René de tanto que le han metido mano [...] (el ciego) empezó a gritar no voy a creer que orgasmeando sino al contrario alarmadísimo y encabronado como si le hubieran metido la verga más dura del ejido y sin ponerle saliva gritando “¡es hombre! ¡es puto! ¡tiene voz de mujer pero es puto!” (Zapata: 69).

1 Traducido del texto original. “Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection”.

La comunidad homosexual es un espacio donde se permite formar y constituir la homosexualidad. En la Zona Rosa de la Ciudad de México, los personajes de Zapata revelan sus cuerpos al talonear, los exponen a esta comunidad sin la preocupación de la mirada social, por lo que desaparece el concepto del campo de lucha. La estancia de Adonis y René en esta comunidad hace que liberen y desarrollen sus identidades homosexuales completamente.

En *Temporada de caza para el león negro* se acepta más la presencia del cuerpo homosexual en la sociedad, aunque también existe un rasgo de la burla social, por ejemplo cuando Golo está con los marineros. La aceptación de su cuerpo se expresa a través de la apuesta en la lucha de brazos: “A ver si tú ser tan hombrecito. Si yo (un marinero) gana a ti lucha de brazo, quieremo mirar que tú das una beso a tu novio’, lo retó el marinero. Golo aceptó” (Maldonado: 119). Al final le da un beso al marinero borracho:

La victoria era legal [...] Golo le metió la lengua hasta las anginas al Hércules escandinavo. El beso se prolongó. Alguien pedía una ronda de leche de pantera para todos. El mulato, los marinos, los parroquianos aplaudieron y bramaron. El regente de la peña nos explicó que así se inició la fiesta (Maldonado: 121).

Por tanto, el campo de lucha en *El vampiro de la colonia Roma* no se ve explícitamente como en *Temporada de caza para el león negro*, en esta última los personajes masculinos heterosexuales aceptan más la presencia del cuerpo homosexual. Además, no se centra en la descripción pornográfica del cuerpo de los personajes homosexuales, sino en la relación del cuerpo homosexual en el campo de lucha.

La trayectoria de la identidad homosexual sobre el cuerpo de los animales

En *Temporada de caza para el león negro* se considera al cuerpo animal como un espacio experimental del desarrollo de la identidad del protagonista homosexual. En esta novela, el gato —carácter doméstico—, puede relacionarse con la feminidad, mientras que el león (negro) —carácter más salvaje—, se asume a la masculinidad (perdida).

La noción del cuerpo animal permite entender la dimensión oculta de la identidad de Golo, porque en su animalización como perro refleja un papel protector al gato llamado Martínez; es una característica hombre-hombre, hasta que se convierte en un hombre afeminado por haberlo matado después. El gato juega un papel importante para la formación identitaria, se asume la correlación entre el cuerpo animal y la identidad del personaje literario homosexual. En este punto el gato es vinculado con la domesticidad que representa la familiaridad, la caricia, el abrazo, la pasión y el cuidado; rasgos de carácter femenino.

No obstante, la trayectoria de la identidad sobre el cuerpo animal provoca un punto conflictivo, porque la eliminación del gato significa la desaparición del rol protector o del carácter hombre-hombre. El gato revela un campo de lucha paradójica de la búsqueda y del desarrollo de la identidad del protagonista. El rebautizo de Martínez de “gata” a “gato” hace que Golo sea un sujeto hombre-hombre; de hecho, la eliminación de Martínez implica el rechazo de la feminidad, lo cual lo convierte en un hombre (afeminado) psicológicamente. Por tal razón, el retrato del gato refleja una trayectoria de la identidad individual sobre el cuerpo animal, es una manera de rebuscar y experimentar otra dimensión identitaria: “Golo adoraba a Martínez. Por eso lo retrató cientos de veces con todo y su mancha azul eléctrico en el lomo. Martínez era el gato de la vecina del piso superior que se colaba a mi departamento” (Maldonado: 46).

Asimismo, el símbolo del “león negro” ayuda a conceptualizar la palabra león en varias dimensiones: como parte del título de la novela y en relación con la formación identitaria del protagonista. *Temporada de caza para el león negro* permite buscar tanto lo escondido como lo perdido, la identidad homosexual literaria. Normalmente, el león simboliza características masculinas: el liderazgo, la valentía y la victoria; en la novela de Tryno Maldonado, el león negro muestra ciertos aspectos negativos asociados al protagonista: el uso de drogas, la obra artística manchada, la anormalidad sexual y la pérdida de la masculinidad. Por tal razón, en *Temporada de caza para el león negro* se puede entender la formación identitaria del protagonista a través del cuerpo del león retratado.

Golo refleja la vida del cazador como si fuera él mismo. La representación del león negro implica la masculinidad perdida y sustituida por la identidad homosexual, que resulta perjudicial para la normatividad sexual. La incapacidad de traspasar la homosexualidad prohíbe tener la vida heterosexual, lo que representa la pérdida de tener la vida matrimonial y familiar: “Entonces el cazador pensó lo peor. Se figuró que, en efecto, el

augurio del león negro se había cumplido” (Maldonado: 112). El protagonista recrea un proceso de búsqueda de identidad, a través del león negro retratado que se comprueba la identidad homosexual. Es una manera de proyectar dicha identidad sobre el cuerpo animal: “Entre las historias que contaba Nostalgic Zebra, había una que intrigaba a Golo” (Maldonado: 110).

El cuerpo homosexual como espacio del contagio

El cuerpo de los personajes literarios homosexuales es relacionado con enfermedades físicas y mentales contagiosas. Esto representa un espacio arriesgado e inseguro para los heterosexuales. En *El vampiro de la colonia Roma*, el análisis de lo contagioso se enfoca directamente en el cuerpo de los personajes homosexuales, que afecta a la normalidad social. En cambio, en *Temporada de caza para el león negro* el espacio contagioso se asocia con el concepto del arte, que muestra el rasgo de la identidad homosexual. Los retratos, por tanto, reflejan “lo contagioso” del personaje literario homosexual.

Retomando el concepto de “impuro” e “impropio” de Kristeva, la homosexualidad es vinculada al estado identitario inseguro y peligroso, por no lograr traspasar el complejo de Edipo. El cuerpo homosexual es un espacio que necesita ser vigilado por la mirada social, lo cual produce burla y sarcasmo sobre el espacio contagioso que representa. “Lo impuro” y “lo impropio” demuestran el proceso repetitivo y tradicional en la creación de personajes homosexuales, en relación con varias enfermedades contagiosas y en ambos ámbitos sociales y literarios. Los personajes homosexuales literarios representan un humor negro y acaban con un final negativo: el cuerpo enfermo, rechazado y contagioso. El cuerpo homosexual, por tanto, refleja un cuerpo abyecto por una identidad inapropiada.

En *El vampiro de la colonia Roma* el protagonista padece varias enfermedades venéreas como gonorrea, ladillas, gangrena genital, así como la enfermedad mental de la hipocondriasis. La observación de su cuerpo permite entender cómo reaccionan los personajes heterosexuales, el médico y los farmacéuticos consideran el cuerpo de Adonis como un espacio de burla e ironía: “llegamos con el farmacéutico y le preguntamos le pregunté le dije lo que me pasaba que me escurría y eso y el cuate este riéndose y meneando la cabeza como si pensara ‘ah qué escuincles tan pendejos’” (Zapata: 57).

Asimismo, la sanidad, como polo opuesto a lo contagioso, obliga a los individuos a curar y mantener el cuerpo sano. La sanidad es un estado seguro y propio para que los personajes homosexuales se alejen de lo contagioso. Como puede observarse, la sanidad y el contagio pertenecen a la misma categoría, pero en grado contrario. Lo contagioso puede ser comparado con la comida y los residuos corporales, como el vómito, el excremento, la saliva, el pus, la sangre, asociados a lo podrido; son productos rechazados del cuerpo. Las enfermedades venéreas son signos representativos del cuerpo abyecto, los personajes homosexuales necesitan aliviarlas de cualquier manera para escaparse del estado podrido que los perjudica tanto a ellos como a los personajes heterosexuales. Por tal razón, la apariencia de ciertas enfermedades muestra un cuerpo contagioso, para que mantengan la sanidad corporal y nieguen el estado de “impuro” e “impropio”, que se asume en el cuerpo abyecto.

En *Temporada de caza para el león negro* no existe un personaje caracterizado con enfermedades venéreas, lo contagioso se representa a través del uso de drogas, de escenas eróticas entre homosexuales y por medio de los animales retratados. No es necesario que lo contagioso se relacione con las enfermedades, el cuerpo contagioso también puede manifestarse en el ámbito del arte.

El cuerpo homosexual se proyecta a través de los cuerpos animales retratados; el gato y el león negro, que muestran la anormalidad identitaria. La percepción estética del arte es manchada por dicha identidad, es decir, el arte manchado existe en lo contagioso homosexual. El retrato del gato refleja la búsqueda y formación de la identidad del protagonista y también un espacio contagioso, por la incertidumbre del rol sexual entre activo y pasivo. Asimismo, el león negro es un espacio de búsqueda que también refleja el arte manchado. Por estas razones, el personaje literario se asocia al arte en varios aspectos como el arte comercial, el uso de drogas y, lo más importante, el espacio de la experimentación identitaria homosexual.

Por consiguiente, la representación del cuerpo homosexual como espacio contagioso afecta a la estabilidad social y al concepto del arte. Lo contagioso homosexual representado en *El vampiro de la colonia Roma* se expresa por medio de la creación de un personaje literario tradicional, porque como homosexual padece de enfermedades venéreas y tiene una vida aislada al final. Mientras que lo contagioso homosexual en *Temporada de caza para el león negro* refleja una formación de la identidad homosexual a través del cuerpo de los dos animales retratados, lo cual permite comprender la invención del personaje literario homosexual a través del arte.

El cuerpo homosexual como espacio de la violencia

La violencia sobre el cuerpo homosexual se divide en dos aspectos: la violencia física y la violencia psicológica. La representación del cuerpo sexuado homosexual revela la mirada del control social que los heterosexuales realizan en la práctica discursiva, dirigida y determinada hacia los personajes homosexuales. El heterosexismo conceptualiza una superioridad basada en la diferencia sexual; la heterosexualidad sobre la homosexualidad que es propia y correcta, ante la homosexualidad que es impropia e inferior.² En el cuerpo homosexual, el sexo masculino biológicamente representa una incapacidad reproductiva en el nivel psicológico; lo cual determina el cuerpo homosexual como una inferioridad identitaria, a partir de la mirada social.

Se habla de la violencia sobre el cuerpo homosexual en la investigación “Violencia hacia bisexuales, lesbianas, y homosexuales de la ciudad de México”, de Luis Hernández y José Granados, expertos en dicho tema. Los individuos homosexuales han nacido como hombre-masculino, la incapacidad de conservar el rasgo masculino provoca una actitud negativa por parte de los heterosexuales masculinos.

La investigación permite relacionar este tema al análisis del personaje en *El vampiro de la colonia Roma*, debido a que las narrativas escénicas representan ciertos lugares en la Ciudad de México, campo de estudio del artículo de Hernández y Granados. Varias novelas homosexuales pretenden narrar y explorar ese espacio fuera de la visibilidad. El espacio del cuerpo sexuado existe en la “voz gritada”, pero no se oye o no se puede gritar en algunas sociedades. Es necesario que los personajes modifiquen el rasgo femenino menos obvio en la sociedad, porque dicha identidad molesta y perjudica a la normatividad sexual, al heterosexismo.

Se observa la mirada del control social, en este caso, el ciego que pierde la capacidad de la visión ante el protagonista y su amante. Es entendible que la comunidad homosexual se recree como lugar de la exposición e identificación de este tipo de personajes. Su presencia en el espacio público es vigilada por el ciego, que manifiesta la actitud heterosexista ante ellos, a pesar de la incapacidad física. En este punto, existe un enfrentamiento de la debilidad física y mental entre ellos; por un lado, el ciego,

2 “El ‘heterosexismo’ es la ideología que niega, denigra, estigmatiza y sanciona cualquier forma de conducta, identidad, relación o comunidad diferentes de las heterosexuales” (Herek et al., cit. en Hernández y Granados, 2003: 270).

representado por la incapacidad física, por otro, Adonis y René, representados por la incapacidad reproductiva mentalmente:

Empezó a gritar no vayas a creer que orgasmeando sino al contrario alar-
madísimo y encabronado como si le hubieran metido la verga más dura
del ejido y sin ponerle saliva gritando “¡es hombre! ¡es puto! ¡tiene voz de
mujer pero es puto!” y entonces pensamos que lo mejor que nos podía pa-
sar era que se abriera el piso del camión y nos tragara o que por lo menos
chocáramos contra el caballito otra vez (Zapata: 69).

Puede asumirse que el cuerpo homosexual con rasgos femeninos está
bajo el control social, es observado y rechazado por la sociedad mexica-
na. Esto provoca una violencia verbal, por ejemplo, el insulto, la burla, la
humillación y la crítica satírica.³ El grito del ciego, por tanto, muestra un
insulto dirigido a los dos personajes por haberse identificado como un
sexo anormal y con rasgos femeninos.

Así, existe violencia física sobre el cuerpo homosexual, lo cual repre-
senta una ejecución del poder de manera directa e indirecta: el castigo,
la tortura, la bofetada y el golpe.⁴ En la novela de Zapata un muchacho
ejerce el poder superior sobre el cuerpo del protagonista, lo cual refleja el
acto violento al amenazar con su pistola. Sin embargo, no es claro que el
muchacho sea heterosexual u homosexual:

(el muchacho) me pregunta así con una cara como de alucinado que qué
andaba haciendo en la calle a esas horas eran como las tres de la mañana
“nada” le digo “voy a mi casa” “no pues ¿sabe qué?” dice “me va a tener que
acompañar jover” y yo todavía creyendo que me estaba cotorreando o algo
¿verdad? que quería ligar le digo “pues si me paga cómo no” dice “no se
haga el chistosito me va a tener que acompañar soy de la policía” y que saca
tamaño pistolón y me apunta así casi rozándome la camisa [...] no sé qué
y la chingada jalándome del pantalón el muy hijo de su puta madre así es
que por un lado la pistola y por otro jalándome del pantalón pus ni modo
de echarme a correr y ni modo de pegarle (Zapata: 72).

3 Véase la investigación de Luis Hernández y José Granados: “Violencia verbal: insultos o
agresiones verbales y amenazas con violencia” (Hernández y Granados, 2003: 276).

4 “Violencia física: le aventaron algún objeto, lo/a escupieron, lo/a siguieron o lo/a persiguieron,
lo/a golpearon, le pegaron o lo/a agredieron físicamente y lo/a lastimaron o lo/a hirieron con
algún arma” (Hernández y Granados, 2003: 276).

En *Temporada de caza para el león negro*, aparentemente, existe la violencia física más que la verbal. El rasgo violento corporal se muestra en la ejecución del poder de los personajes masculinos heterosexuales; los marineros se burlan del protagonista. Existe un enfrentamiento entre la normalidad y anormalidad sexual, que lleva a cabo tal participación como la presencia del cuerpo sexuado en el espacio público.

La lucha de brazos refleja la violencia verbal y física, desde el duelo, el enfrentamiento, hasta la aceptación de la victoria y el rechazo de la pérdida. El duelo es considerado como la violencia verbal del marinero, pero es un rasgo iniciador de la violencia física ante el protagonista; además se observa que la ejecución del poder heterosexual masculino se expresa en un espacio visible: “Las caras enrojecidas, las venas saltadas, los cuerpos tensos y sudorosos, el cuerpo y el juego de brazo, por tanto, es un espacio experimentado de ella” (Maldonado: 120). En esta novela, en la noción de la violencia tanto verbal como física subyace un discurso del poder entre los superiores e inferiores, que se acaba por la victoria y la pérdida:

[El más borracho] se acercó a Golo. “A ver si tú ser tan hombrecito. Si yo gana a ti lucha de brazo, queremos mirar que tú das una beso a tu novio”, lo retó el marinero [...] Pero si Golo ganaba, en cambio, el marinero debería aceptar un beso suyo en la boca (Maldonado: 119).

La lucha del “yo heterosexual” y del “yo homosexual” muestra la violencia física del heterosexual sobre el cuerpo del protagonista, el primero no acepta la victoria del personaje homosexual: “Golo arrimó su cara y plantó un beso en la boca (del marinero) [...] el gigante se puso tieso como un iceberg. Con la mano aún atada a la de Golo, le asestó un puñetazo en la nariz. Golo empezó a sangrar. El marinero decía pestes en su cara” (Maldonado: 120-121). Sin embargo, la segunda victoria de Golo revela que el marinero acepta la pérdida y el beso. Por tal razón, probablemente, la identidad homosexual aún no es aceptada totalmente en el espacio público, donde dominan los personajes masculinos heterosexuales, gracias a la idea heterosexista:

[...] en el imaginario de la violencia, la relación geométrica (o física, si consideramos la profundidad e historia de las relaciones) entre los cuerpos hetero/homo es fundamental. El yo vertical es recto (*straight*) y el recto en el

cuerpo homosexual es solamente una metáfora para dibujar la forma de su propia tumba. La homosexualidad, entonces, es una identidad que, al no ajustarse al régimen de los placeres, debe ser simbólica y narrativamente vulnerable, y en la que no puede existir una relación horizontal de diálogo, sino una vertical de violencia (Falconí, 2012: 54).

De tal manera, tanto la violencia física como la psicológica ocurren de una forma directa e indirecta para justificar la anormalidad sexual o a los individuos homosexuales, es un enfrentamiento dicotómico entre hetero/homo.

El cuerpo y el falo simbolizado

El falo se conceptualiza de dos maneras: como símbolo de la búsqueda de la masculinidad y como la constitución del “carácter fálico-narcisista”. En este aspecto, los homosexuales pueden ejercer la función reproductiva física y biológica, en cambio, poseen una deficiencia reproductiva psicológica hacia el sexo opuesto, por lo cual llevan a cabo la búsqueda del falo simbolizado con el mismo sexo, para constituir la identidad masculinidad perdida.

La determinación del carácter fálico-narcisista se describe en el trabajo de Lowen, “El lenguaje corporal”. Señala que el carácter fálico-narcisista es doble: por un lado, el paciente oculta la debilidad mental, el miedo al fracaso, la necesidad de la competencia, la responsabilidad, hasta padecer un problema psicológico con el acto de la eyaculación; por otro, intenta revelar la falsa felicidad contraria al estado mental, la cual afecta a la función genital. El problema del paciente con eyaculación precoz puede asumirse en las preocupaciones mentales que afectan a la función genital, es una relación entre lo psicológico (la manera de pensar) y lo sistemático genital (la función eyaculatoria): “[...] el carácter fálico-narcisista como un tipo genital. Esto significa que la oscilación energética se halla bien afianzada en las funciones cerebral y genital” (Lowen, 2005: 302).

De todas maneras, desde la perspectiva de este trabajo, *el carácter fálico-narcisista* se caracteriza por el placer carnal y por la carencia de la característica masculina. Ambos ámbitos, psicológico y simbólico, ayudan a rebuscar, desarrollar, asegurar y formar la identidad homosexual literaria,

debido a que la homosexualidad revela la búsqueda de la masculinidad perdida psicológicamente.

Asimismo, la fascinación fálica hace notar el proceso por el cual los personajes homosexuales se convierten en fálico-narcisistas. En este punto la función del poder fálico refleja la idea de que los personajes homosexuales buscan el falo simbolizado, como “el objeto simbólico”, debido a que dicho se caracteriza por la esencialidad masculina subyacente. Es una manera de sustituir y recuperar lo masculino perdido por el objeto simbólico, que muestra un enfoque relativo entre “lo psicológico” y “lo simbólico”. Lowen señala la clasificación característica de la agresividad mental de su cliente como un análisis ejemplar y explica que:

La agresividad del carácter fálico-narcisista es exagerada para compensar la debilidad constitucional. Si comparamos la agresividad con el acto de alargar la mano para coger algo, podemos describir los tipos de carácter del modo siguiente: el carácter oral teme alargar la mano; el masoquista alarga la mano, pero a continuación la retira; el carácter fálico-narcisista agarra (Lowen, 1985: 301).

Puede relacionarse el carácter fálico-narcisista con la formación de la identidad homosexual que “rebusca” y “agarra” el falo como objeto simbólico, lo cual subyace en la masculinidad perdida de los individuos homosexuales.

La invención de los personajes literarios homosexuales se vincula y representa en varias escenas narrativas pornográficas, esto con el fin de que puedan rebuscar, generar y formar una identidad homosexual durante el acto sexual. Existen ciertas conductas sexuales en las que los personajes homosexuales se consideran como prototipos del carácter fálico-narcisista, tales como la práctica masturbatoria, el deseo fálico, la penetración del órgano genital y el orgasmo. En ambas novelas la relación sexual es una manera de revelar tanto la dimensión sexual como la afirmación y liberación del yo homosexual.

Puede considerarse que el carácter fálico-narcisista consta de dos aspectos. Por un lado, se centra en el propio falo de cada individuo, durante la infancia del individuo homosexual se produce la observación y la fascinación por él. Por otro lado, se enfoca en el aprovechamiento del cuerpo de los demás, el falo provoca el desarrollo, la afirmación de la identidad homosexual, y la certeza del rol sexual de cada individuo homosexual. El

falo simbolizado de los demás personajes favorece a los individuos homosexuales a saciar el ansia, el delirio y la pasión sexual escondida en un nivel subconsciente. Por estas razones, el carácter fálico-narcisista consta de dos aspectos psicológicos: la fascinación por el propio falo expresa la búsqueda identitaria del yo homosexual y la fascinación por el falo de los demás revela tanto la afirmación como la formación de la identidad homosexual.

En *El vampiro de la colonia Roma* la penetración es una manera de recuperar el símbolo perdido de la masculinidad. El falo simbolizado se caracteriza por dos aspectos relacionados con la formación de la identidad homosexual: la recuperación de la masculinidad perdida y la liberación del yo homosexual a través de la eyaculación. Estos elementos ayudan a afirmar al protagonista en el rol sexual activo. La penetración del falo y la eyaculación comprueban la identidad de Adonis como un homosexual hombre-hombre, lo cual conlleva a la formación identitaria entre la relación de “lo simbólico” (búsqueda de la masculinidad perdida) y “lo psicológico” (afirmación de la identidad):

[...] se la metí era la primera vez que le metía la verga a alguien y gocé como nunca qué bárbaro había pensado que se podía sentir eso todos mis pensamientos y mis masturbadas se habían quedado cortos ante un culo de a de veras no sabes me desparramé en esperma me volví todo mecos y entonces pensé que mi vida ya estaba completa (Zapata: 45).

El falo es considerado como un objeto simbólico que Adonis y René atrapan y agarran. En este punto Adonis desempeña un rol sexual pasivo *temporal*: “él me (Adonis) rozara la próstata con su pito ¡y me estaba dando por todos lados! me daba para un lado para otro yo ya no me acuerdo muy bien” (Zapata: 77). También René es pasivo: “pero nunca (René) quiso ser activo yo creo que se había acostumbrado a que nada más se la metieran y ya le había agarrado el gusto ya no se le antojaba metérsela a nadie” (Zapata: 52). Es obvio que el rol pasivo no refleja la búsqueda de la masculinidad perdida, sino que funciona como un espacio experimental de la afirmación del ser homosexual.

La penetración implica, entonces, una afirmación del yo homosexual pasivo o afeminado. De hecho, en el caso de Adonis revela una experimentación del rol sexual pasivo que le ayuda a asegurar el rol sexual activo, porque su preferencia normal durante el acto sexual es activa. Además,

ambos personajes son considerados de carácter fálico-narcisista, por la correlación entre el falo (lo simbólico) y la masculinidad perdida (la cuestión psicológica), debido a que ellos dependen por gusto tanto del placer por penetrar como por ser penetrados.

En *Temporada de caza para el león negro* el rol activo del protagonista muestra la búsqueda de la masculinidad perdida; los roles sexuales de los dos personajes no se expresan directamente, a veces, uno es activo y el otro es pasivo, y viceversa: “Le gustaba venirse en mi espalda y, a veces, cuando estaba más caliente, me pedía que yo se lo hiciera por detrás” (Maldonado: 12). La noción del falo simbolizado no se ve tan claramente como en *El vampiro de la colonia Roma*.

La frecuencia de relaciones sexuales no muestra sólo el delirio sexual entre los dos, sino que revela la búsqueda continua de la masculinidad perdida y la afirmación de la homosexualidad. Por tal razón, el sexo frecuente, como señala Lowen, “es la imposibilidad de lograr satisfacción en una sola experiencia” (Lowen, 1985: 301) en el momento del acto sexual: “Desde que Golo llegó a vivir conmigo cogíamos como locos. Cogíamos de día. Cogíamos de noche [...] cogíamos hasta que la cama, el techo y las paredes quedaban hechos pedazos. Cogíamos. Cogíamos. Cogíamos” (Maldonado: 24). El acto sexual frecuente comprueba entonces que los personajes homosexuales buscan lo simbólico perdido a través del falo, que es una cuestión asociada a lo psicológico para formar la identidad homosexual.

El cuerpo es un locus de significados culturales que van más allá de las experiencias subjetivas para operar en un nivel simbólico, siendo útiles para la mantención y reproducción de un orden social específico. Tales significaciones están estrechamente implicadas con las estructuras de género (Vidal y Donoso, 2002: 55).

Por consiguiente, el panorama interpretativo de los cuerpos, que se basa en la psicología y sociología, ayuda a analizar la noción del cuerpo homosexual en la narrativa mexicana contemporánea, para demostrar otras dimensiones de la violencia, de la lucha y del deseo sexual en los personajes homosexuales.

Bibliografía

- Cregan, Kate (2006). *The sociology of the body: Mapping the Abstraction of Embodiment*. Londres, Reino Unido: Sage.
- D'Augelli, Anthony R. y Patterson, Charlotte J. (eds.). (1995). *Lesbian, gay, and bisexual identities over the lifespan*. Nueva York: Oxford University Press.
- Falconí, Diego (2012). "Pablo Palacio: la violencia corporal sobre las identidades imposibles en la zona de los Andes". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, vol. 6, pp. 39-56.
- Gutiérrez, León Guillermo (2009). "La ciudad y el cuerpo en la novela mexicana de temática homosexual". *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2009, vol. 38, pp. 279-286. Madrid, España: Universidad de Complutense.
- Hernández, Luis y Granados, José Arturo (2003). "Violencia hacia bisexuales, lesbianas, y homosexuales de la ciudad de México". *Revista Mexicana Sociología*, año 65, núm.2, abril-junio 2003, pp. 265-303: Institución de Investigaciones Sociales, México.
- Kristeva, Julia (1982). *Power of Horror: An Essay on Abjection* (trad. por Leon S. Roudiez. Título original *Pouvoir de l'horreur*). EU: Columbia University Press.
- Lowen, Alexander (1985). *El lenguaje del cuerpo: Dinámica física de la estructura del carácter* (trad. por Diorki. Título original. *The language of the body, Physical Dynamics of Character Structure*). Barcelona, España: Herder.
- Maldonado, Tryno (2009). *Temporada de caza para el león negro*. Barcelona: Anagrama.
- Vidal, Francisco y Donoso, Carla (Eds.). (2002). *Cuerpo y sexualidad*. Santiago, Chile: Universidad Arcis Flacso Vivo Positivo.
- Zapata, Luis (2010, 5º reimp.). *El vampiro de la colonia Roma*. México: Debosillo.

La literatura y las artes en Jalisco al paso del Milenio



Los orígenes del teatro en México
Mural de Gabriel Flores

Guillermo Schmidhuber

Una afirmación categórica sirve de apertura: Si con la imaginación pudieras descontar las aportaciones artísticas jaliscienses de la historia de la cultura mexicana, no quedaría historia loable que mereciera ser contada. Sin Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Juan José Arreola, en la literatura; sin

José Clemente Orozco y Roberto Montenegro, en la pintura; con el olvido de José Rolón y Manuel Enríquez en la música y de Luis Barragán en la arquitectura, el arte mexicano perdería varias de sus cimas más altas. Si las mujeres fueran también retiradas, el arte mexicano se empobrecería porque Jalisco ha tenido una pléyade de creadoras. En el siglo XIX a Isabel Prieto de Landázuri, quien había nacido en España pero hizo su carrera literaria desde Guadalajara; su poesía fue celebrada durante su vida y hoy reconocemos que fue la segunda mujer que escribió teatro en la historia literaria de nuestro país —la primera fue sor Juana Inés de la Cruz—. En el siglo XX descuellan varias escritoras. La frágil y hermosa Chabela Villaseñor, quien fue pintora, escritora y actriz cinematográfica. Concha Michel, la escritora y también musicóloga de la canción vernácula y una de las primeras cofrades del partido comunista. Y María Izquierdo, la más reconocida pintora de la escuela mexicana. Y tantas otras.

Las hermanas Marín fueron paradigma obligado de la mujer mexicana en el mundillo cultura en la mitad del siglo XX y, años más tarde llenaron con dramatismo el papel de viudas de artista. Cronológicamente llevaron los nombres de: Lupe, María, Carmen e Isabel. La mayor, Lupe, escribió dos novelas y marcó con su belleza y personalidad toda una época; especialmente notorio fue su matrimonio con Diego Rivera, con quien procreó dos hijas, Lupe y Ruth. Por su parte, María casó con Carlos Orozco Romero, el gran pintor jalisciense, y también vivió cercana al mundo del arte. Carmen casó con Octavio G. Barreda, poeta e intelectual jalisciense, y fue la primera directora del Museo de Arte Moderno de México; posteriormente, colaboró en museos de arte de Monterrey y de Saltillo. A su muerte, dejó inconcluso el proyecto del Museo de Arte Moderno de Jalisco. También colaboró en el servicio exterior como agregada cultural de la embajada de México en Dinamarca. Quedan inéditas sus memorias. Isabel destacó como antropóloga y alcanzó en su profesión un notable reconocimiento. Casó con el afamado pintor vienés Wolfgang Paalen y fue fundadora de dos museos de culturas populares en Jalisco. Estas cuatro mujeres fueron vírgenes imprudentes, pioneras en vivir destinos discordantes que una generación anterior parecían vedados para el sexo femenino, en una sociedad sin perspectiva de género.

La trayectoria vital de los artistas en Jalisco puede ser dividida en dos sendas: los que se fueron y los que permanecieron en su lugar natal. Los que abandonaron su terruño, triunfaron en México y algunos en el mundo; de los que se quedaron, pocos lograron un reconocimiento regional. De los mejores artistas jaliscienses, la mayoría nació en la provincia de la

provincia, en un pueblo y no en Guadalajara. Como excepción quedan los tapatíos Enrique González Martínez, poeta y médico, el arquitecto Luis Barragán, y Agustín Yáñez, el político escritor. La trayectoria de vida de muchos artistas fue emigrar de su pueblo a Guadalajara, y en ese lugar a la capital de país, ciudad que en los años treinta y cuarenta era capital cultural de Hispanoamérica. Lo atestiguan las visitas de Breton, Artaud, Trotski, Eisenstein y tantos otros intelectuales europeos que convivieron en esos años con los artistas mexicanos. Algunos de los mejores creadores jaliscienses continuaron su sendero itinerante de la Ciudad de México al mundo exterior, como Barragán, Orozco y Arreola.

De la manera como contaba Arreola su viaje a la Europa de la posguerra, resultaba un itinerario mítico: ver renacer el París de la posguerra mientras su pluma se cargaba de creatividad. El que fue uno de los mejores conversadores de México contó una y mil veces su partida ferroviaria de su Zapotlán de infancia con rumbo a la Ciudad de México y, pocos años después, prosiguió por barco su viaje a Europa. Como estos tres intelectuales jaliscienses, otros más miraron el mundo y desde esa perspectiva encontraron su filón creativo. Quedarse en su terruño natal hubiera sido enterrarse.

Varios de los mejores escritores de Jalisco abandonaron las letras en plena madurez creativa. Juan Rulfo publicó *Pedro Páramo* en 1955 y Juan José Arreola editó *La feria*, en 1963; posteriormente, ninguno de los dos llegó a publicar una segunda novela, a pesar de que Rulfo murió en 1986 y Arreola en 2001. Difícil resulta explicar este silencio creativo de casi tres décadas. ¿Sería temor a la crítica descarnada, o porque Rulfo resolvió con su novela y su única colección de cuentos el conflicto interior que lo ensombrecía en lares psicológicos? ¿O porque Arreola decidió sustituir la belleza de la palabra escrita por la seducción de la palabra oral? No se puede saber, pero nadie discutiría que fueron excelentísimos escritores con un equilibrio personal de sorprendente fragilidad, cuya languidez de espíritu bien pudiera ser paradigmática en otros habitantes de su estado natal.

En 2001 murió Arreola y no hubo otro escritor jalisciense que pudiera heredar la estafeta del mejor escritor del estado, como este zapotlense había recibido la estafeta literaria de Jalisco a la muerte de Rulfo. En el inicio del siglo XXI, sorprende el dato que a pesar de que la nómina de escritores actuales de Jalisco resulta muy numerosa, ninguno posee una obra comparable a la de Rulfo o de Arreola. Tampoco hay un pintor comparable a Orozco, ni un arquitecto con una aportación tan valiosa como la de Barragán. Sin embargo, nunca antes había habido tantos jóvenes

que se consideraran artistas, aunque habría que reconocer que entre los jaliscienses de la siguiente generación se dieron excelentes pintores, como Juan Soriano y Luis Valsoto, y más tarde Marcos Huerta e Ismael Vargas. Entre los nuevos escritores, todos escriben, pocos publican y parecería que nadie es leído. Entre los jóvenes artistas, los sueños son muchos; pocos de ellos son realmente creativos y nadie celebra el advenimiento de una generación plástica o literaria.

El panorama del teatro jalisciense ha sido menos promisorio. No ha habido un dramaturgo que sea artista reconocido como tapatío. La ciudad de Guadalajara ha contado con el magnífico teatro Degollado, inaugurado en 1866, y hace medio siglo se construyó el teatro Experimental de Jalisco, con un proyecto de Erich Coufal, una escultura de Oliver Segúin y un mural de Gabriel Flores. Sobre el muro de ingreso de este último teatro y con letras doradas, se enlistaron los dramaturgos que el estado de Jalisco había tenido; entre los nombrados destacan Fernando Calderón en el siglo XIX, Ignacio Arriola Haro y Vicente Leñero en el XX. El primero nació en el hoy estado de Zacatecas y hoy en Jalisco nadie lo aprecia; Arriola no desarrolló un opus dramático importante a pesar de sus toques de genialidad, y Vicente Leñero es un dramaturgo de piezas testimoniales, como *El juicio* (1972) y *Martirio de Morelos* (1981) y de piezas sociales, como *Los albañiles* (1973); además ha creado un subgénero “realismo realista”—según la denominación dada por él—, como *La mudanza* (1979), *La visita del ángel* (1981) y *Nadie sabe nada* (1988). Tras una brillante carrera como dramaturgo en el Distrito Federal, se orientó al periodismo y al guión cinematográfico dejando de lado el teatro, con *El callejón de los milagros* y *El crimen del padre Amaro*.

Hodierno el cauce de la genialidad se ha vuelto goteo. Los noveles artistas ya no sueñan con emigrar a la capital, ni menos al mundo, porque resultaría poco cómodo; pero tampoco sueñan con agrandar su espíritu al tomar el pulso desde su ciudad a un cosmos posmoderno mundializado. Los artistas se agrupan más por temor a la envidia profesional que por el amor a la creación, y los más celebrados son aquellos que dan muestras de ser agresivamente lengüilargos, y los que presentan obras perturbadoramente creativas son borrados del horizonte de referencia. El sedicente artista tapatío tiene que luchar para abrirse paso entre los envidiosos y no precisamente entre los geniales. Escribir en revistas que nunca acaban de nacer parecería la actividad más vivificante, pero siempre cuidando de no heredar a los “grandes” porque resultaría poco original. Y así, nadie ha heredado el legado de Orozco, ni el de Rulfo, por el temor de ser acu-

sados de imitación. Ningún compositor de hoy parece comparable con Rolón o Clemente Aguirre, porque los músicos serios desconocen la obra de sus antecesores, y si se sospecha que alguno sea valioso, como Manuel Enríquez o Domingo Lobato, hay que poner cuidado de que su obra no trascienda. Se vale de todo, el olvido conveniente, la maledicencia y hasta el flagrante desprecio de aquellos creadores meritorios.

Tratar de descubrir el imaginario jalisciense en la literatura es labor más que imposible. Cuatro son las cimas de la narrativa del occidente de México. La narrativa hispanoamericana se inicia con la publicación, en 1915, de *Los de abajo*, una novela escrita en El Paso, Texas, por Mariano Azuela, un médico nacido en Lagos de Moreno. La trama de la novela es sencilla: Demetrio Macías es un revolucionario no por convicción ideológica, sino por querer enfrentar la enemistad de un cacique; su espíritu revolucionario no acaricia el ideal de conformar una patria. La segunda novela es *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, publicada en 1947, en la que relata los días anteriores al advenimiento de la Revolución mexicana desde la perspectiva de la torre de la iglesia frente a la plaza de Yahualica, Jalisco. Personajes que viven la historia sin hacerla. En estas novelas se simboliza la vida humana con dos imágenes; en la primera, con las piedras que ruedan y ruedan, y en la segunda, con las canicas que ruedan y se tocan. Vidas sin propósito dentro de una confluencia histórica.

La tercera novela es *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, publicada en 1955, que es considerada por la crítica extranjera como la mejor novela mexicana. La trama es compleja porque es contada con un mosaico de textos: unos narran la infancia y la madurez de Pedro Páramo con la utilización de formas verbales en pasado, mientras otros textos en tiempo presente narran la historia del hijo abandonado, Juan Preciado. Es la crónica del ruinoso pueblo de Comala, contada por personajes que no se han percatado que están muertos. Es un acertijo de episodios desarticulados en jirones textuales hasta convertir el libro en el fantasma de una novela. El periodo histórico presentado incluye los años anteriores a la Revolución mexicana y los años posteriores a la cristiada, sin presentar estos conflictos bélicos que, al ser omitidos en la narración, desarticulan las causas históricas de los efectos sociales. No hay presente ni menos futuro para aquellos que no acaban de resolver su pasado.

La cuarta novela es *La feria*, de Juan José Arreola, publicada en 1963. Es una fiesta de la palabra que presenta personajes pueblerinos que sufren los problemas del México de ayer y de hoy. La falta de conciencia histórica y los requerimientos sociales del pueblo de Zapotlán son expuestos

a través de singulares relatos que pudieran ser compartidos con cualquier otro pueblo del país.

Estas cuatro novelas constituyen la máxima aportación de la imaginaria jalisciense y el máspreciado legado literario de Jalisco al mundo. Varias teorías críticas afirman que la literatura expresa el cosmos en que fue escrita hasta el punto de que si estudiamos la sociedad dentro de la novela, podremos comprender la verdadera sociedad y los tiempos del autor. En conclusión, la sociedad jalisciense debe estar pincelada dentro de estas novelas. ¿Cómo pintan los literatos a su Jalisco? Cuando tratan de presentar a un personaje jalisciense en la novela, ¿con qué caracterología lo colorean? Vidas truncadas y caducas, con inconsciencia pueblerina del momento histórico en que habitan y con una visión ausente de futuro. La manera como es presentado el jalisciense en estas magistrales novelas hace pensar que como *sujeto cultural* —para utilizar la terminología de la sociocrítica— posee baja habilidad para su transformación interior, acaso porque al estar aherrojado a los problemas del pasado, no puede visualizar su futuro. Además, ninguno de los personajes de las cuatro novelas mencionadas posee la fuerza interior suficiente que lo empuje a cambiar su medio ambiente; son personajes pasivos sin deseo de futuro. Si son aceptados los apotegmas de que la vida imita al arte y que la literatura es espejo de lo social, habría que admitir que los jaliscienses no están preparados para efectuar los cambios que les demandan el nuevo milenio y la globalización.

Junto a los grandes artistas jaliscienses, existe otro triunfo excepcional del estado de Jalisco, no es un laurel individual sino uno colectivo: la artesanía jalisciense. Las mejores manos alfareras de los antiguos mexicanos fueron las de los habitantes del occidente. Como prueba están la tradición de Teuchitlán y las colecciones del museo Metropolitano de Arte de Nueva York y del museo de Historia Natural de esa ciudad y algunos museos europeos. Frida Kahlo y Diego Rivera disfrutaron de su colección arqueológica privada de las culturas de occidente y pintaron algunas de las piezas, como los mal llamados perritos de Colima, que también son patrimonio de los antiguos habitantes centro occidente del actual México.

En el mundo posmoderno no hay división entre la llamada alta cultura y la cultura popular. En Jalisco varios artistas han intentado borrar esa oposición. Jesús Guerrero Santos elabora un arte que es artesanía y una artesanía que es artística. Cerámica neobarroca que con imágenes de vírgenes, santos y ángeles confecciona candelabros, cajas y altares. Son obras de un artista-artesano que ha logrado construir vasos comunican-

tes entre el mundo cotidiano del utensilio y el mundo de lo sagrado, con técnicas azules de Talavera y con labores de dedos cuasi monacales por su delicadeza, el cariño de la creación determina el logro, desde un pequeño candelabro hasta un relicario beatificante o un altar papal. Paralelamente, no existe una literatura popular, se escribe narrativa urbana en una ciudad que no acaba de cristalizar. La música popular es uno de sus triunfos, porque el mariachi sigue abriendo fronteras.

El investigador Geert Hofstede, de la Universidad de Maastricht, Holanda, ha identificado cinco aspectos culturales que explican los comportamientos de miembros de las diversas culturas en el mundo. Los cinco aspectos propuestos por Hofstede para México son:

1. *Alta distancia del poder*: autocracia, obediencia de la autoridad sin cuestionamientos y admiración al poder.
2. *Alto colectivismo*: tendencia a formar grupos sociales con bajo individualismo y poca iniciativa.
3. *Alta masculinidad*: grado en que los valores dominantes de una sociedad son los masculinos, como éxito, dinero y cosas, y no los femeninos, como calidad de vida, el buen ambiente social y el bajo estrés.
4. *Fuerte inclinación a evitar la incertidumbre*: sentimiento de inseguridad y horror a la ambigüedad, baja habilidad para tomar riesgos.
5. *Pobre orientación hacia el largo plazo*: alta importancia de la tradición y poca habilidad para cambiar.

Los valores propuestos para México por Hofstede son significativamente similares a cómo se comportan los personajes de las cuatro novelas jaliscienses. En consecuencia, es baja la disposición de los jaliscienses para enfrentar los retos del futuro cercano, por su respeto a los poderosos, su bajo deseo de tomar riesgos, su insuficiente individualidad, su masculinidad excesiva y su ceguera para visualizar el futuro.

La posmodernidad ofrece a Jalisco la recuperación del sendero que ha perdido. Algunos de los jóvenes artistas están mirando al mundo con ojos nuevos, como el pintor Irán Lomelí, que ha sabido heredar lo mejor de las generaciones pasadas pero con un pincel novísimo que propone la promesa de él ser el que heredará al paso de los años. Varias escritoras, notablemente Cecilia Eudave y Elizabeth Vivero, anuncian el advenimiento de una nueva generación literaria.

Jalisco, tierra de las artes, es hoy un espacio mayormente literario, menos pictórico, escasamente arquitectónico y nada musical. Mientras que en

las artes populares sigue triunfando tanto con la artesanía, como con el mariachi. Los destinos artísticos del estado han sido, son y serán inextricables.

Bibliografía

- Arreola, Juan José (1997). *La feria, en Narrativa completa*. México: Alfaguara.
- Azueta, Mariano (2008). *Los de abajo*. México: FCE.
- Eudave, Cecilia (2008). *Bestiaria vida*. México: Ficticia, México.
- (2000). *Técnicamente humanos y otras historias extraviadas*. Letra Roja: EU.
- Hofstede, Geert: http://www.geert-hofstede.com/hofstede_mexico.shtml
- Leñero, Vicente (2012). *Teatro completo*. México: FCE.
- Ortega Vázquez, Guillermo Salvador et al. (s/f). *Claroscuro. La obra mural de Gabriel Flores*. Disco interactivo.
- Rulfo, Juan (1986). *Pedro Páramo y El llano en llamas*. México: Planeta.
- Vivero, Elizabeth (2001). *El derrumbe del mundo*. Guadalajara: Editorial Paraíso Perdido/Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco.
- (2005). *Ese suelo tan otro*. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Jalisco.
- (2009). *El combate de la reina*. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Yáñez, Agustín (1986). *Al filo del agua*. México: Porrúa. Prólogo de Antonio Castro Leal.

Ensayos sobre literatura mexicana

III

se terminó de imprimir en marzo de 2014
en los talleres de Ediciones de la Noche,
Guadalajara, Jalisco.
edicionesdelanoche@gmail.com

El tiraje fue de 500 ejemplares.