

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 18, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE 2016

ISSN (impreso): 0123-5931 – (en línea): 2256-5450
doi: <http://dx.doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editoras

Carmen Elisa Acosta Peñaloza
Patricia Trujillo Montón
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editor invitado

Fabio Jurado Valencia
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comité asesor interno

Universidad Nacional de Colombia: Patricia Trujillo Montón, Diana Diaconu, Patricia Simonson, Iván Padilla Chasing, William Díaz Villarreal, Laura Almandós, Alejandra Jaramillo, Jorge Rojas Otálora, Enrique Rodríguez, Ángela Robledo, Víctor Viviescas, Diógenes Fajardo Valenzuela, María del Rosario Aguilar, Anastasia Belousova.

Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Jarmila Jandová (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), Miriam Di Gerónimo (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), David Konstan (Brown University, Estados Unidos), Francisca Noguero (Universidad de Salamanca, España), Susana Seguin (Université Paul-Valéry Montpellier III, Francia), Beatriz J. Rizk (Miami-Dade College, Estados Unidos).

Comité científico

Beatriz González Stephan (Rice University, Estados Unidos), Martha Luana Canfield (Università degli Studi di Firenze, Italia), Françoise Perus Cointet (Universidad Nacional Autónoma de México), Fabio Akcelrud Durão (Universidade Estadual de Campinas, Brasil), Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España), Eric Culhed (Uppsala universitet, Suecia), Nieves Baranda Leturio (UNED, España).

Editores asociados

Hugo Hernán Ramírez Sierra (Universidad de los Andes, Colombia), Juan Zapata (Université Charles de Gaulle, Lille 3, Francia), Francy Moreno (Universidad del Atlántico, Colombia), Juan Manuel Ruiz Jiménez (Universidad del Norte, Colombia), Eugenia Varela (Universidad de la Salle, Colombia), Amor Hernández (CILHA. Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Norma Stella Donato Rodríguez (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Jimena Gamba Corradine (Universidad Autónoma de Barcelona, España), David Leonardo Espitia Ortiz (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Jose Francisco Sanchez Osorio (Université Toulouse-Jean Jaurès, Francia), Camilo Castillo Rojo (University of British Columbia, Canadá), Mario Alejandro Molano Vega (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Alexander Caro Villanueva (Universidad de los Andes, Colombia), Ana Cecilia Calle (University of Texas at Austin, Estados Unidos), Jaime Andrés Báez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Camilo González (Universidad de la Salle, Colombia), Jaime Palacios (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Iván Jiménez (University Paris-Est Créteil, UPEC, Francia), Lina Cuellar (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia).

Asistentes editoriales

Johny Andrés Martínez Cano (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Ana Virginia Caviedes Alfonso (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

Asesor editorial

Manfred Acero Gómez (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; Universidad Cooperativa de Colombia, Bogotá).

Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Ignacio Mantilla Prada

Vicerrector de sede Bogotá

Jaime Franky Rodríguez

Decana de la Facultad de Ciencias Humanas

Luz Amparo Fajardo

Vicedecana Académica

Nohra León Rodríguez

Vicedecana de Investigación y Extensión

Constanza Moya Pardo

Directora del Departamento de Literatura

María del Rosario Aguilar Perdomo



CENTRO EDITORIAL
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
Ciudad Universitaria, ed. 205
Tel. 3165000 ext. 16208
Bogotá, D. C., 2016

Director de Centro Editorial: Camilo Baquero Castellanos
Diseño de carátula: Andrés Marquín C.
Diagramación: Fernanda Niñez E.
Corrección de estilo: Paola Molano
Traducción de resúmenes al inglés: Paul Priolet
Traducción de resúmenes al portugués: Roanith Dalpiaz
Impresión: La Imprenta Editores S.A.

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en



Publindex
(Colciencias, Colombia)
Categoría A2



Emerging Sources
Citation Index
(Thomson Reuters)



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library Online)



MLA
(Modern Language Association)



Linguistics & Language Behavior Abstracts
(LLBA)



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)



e-Revistas
(Open Access)

Contacto
Universidad Nacional de Colombia
Código postal: 111321, 111311.
Carrera 30 n.º 45-03, Bogotá, D. C.
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura
Edificio Manuel Ancizar, of. 3055
Tel: (57-1) 3165229. Fax: (57-1) 3165229
Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co
Página web: www.literaturathc.unal.edu.co

Canje
Dirección de Bibliotecas. Grupo de Colecciones
Hemeroteca Nacional Carlos Lleras Restrepo
Av. El Dorado n.º 44A-40, Bogotá, Colombia
Telefax: (57-1) 3165000, ext. 20082. A.A. 14490
canjednb_nal@unal.edu.co

Suscripción
Siglo del Hombre Editores
Cra. 31A n.º 25B-50 / Bogotá, Colombia
Pbx: 3377700
www.siglodelhombre.com

Distribución y venta

UN La Librería, Bogotá
Plazoleta de Las Nieves
Calle 20 n.º 7-15
Tel. 3165000 ext. 17639



Ciudad Universitaria
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co / libreriaun_bog@unal.edu.co

Edificio Orlando Fals Borda (205)

Edificio de Posgrados de Ciencias Humanas
Rogelio Salmona (225)



La Librería de la U
www.lalibriariadelau.com

El contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons de “reconocimiento, no comercial y sin obras derivadas”, Colombia 4.0, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 18, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE DEL 2016

ISSN (impreso) 0123-5931 – (en línea) 2256-5450

www.literaturathc.unal.edu.co

Revista semestral del Departamento de Literatura

Facultad de Ciencias Humanas

Universidad Nacional de Colombia

LOS HITOS DE LA LITERATURA MEXICANA

Contenido

Contents

Conteúdo

9 · **Declaración e invitación. Tercer Encuentro de
Cultura e Investigación: Propuestas para una
Nueva Política de Investigación en Colombia**

17 · **Los hitos de la literatura mexicana**

Artículos *Articles* *Artigos*

55 · **La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas**

Poetic Depiction of Saints by Novohispanic Authors

A poesia pictórica de santos de autoras novo-hispánicas

ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ

Universidad Autónoma de la Ciudad de México,

Ciudad de México, México

75 · Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la libertad en dos novelas de la República Restaurada

Liberalism, Enlightenment and Romanticism: the Problem of Freedom in Two Novels of the Restored Republic

Liberalismo, iluminismo e romantismo: o problema da liberdade em dois romances da República Restaurada

VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA

Universidad Nacional Autónoma de México,

Santa Cruz Acatlán, México

105 · La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro

La Rumba by Ángel de Campo: Nineteenth-century Mexico City as Sound Imagery

La Rumba de Ángel de Campo: a Cidade do México do século XIX como imaginário sonoro

CARLOS PINEDA

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

127 · Los de abajo: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva

Los de abajo: The Mexican Revolution, Mismatch and Elusive Modernity

Los de abajo: revolução mexicana, desajuste e modernidade esquiva

BERNARDO SUBERCASEAUX

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile

157 · El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo

The Unheard of Lover: Mourning, Melancholy and

Intransitive Love in the Figure of Pedro Páramo

O amante inaudito: luto, melancolia e amor

intransitivo no personagem Pedro Páramo

ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerdo, México

183 · El México abismal de Roberto Bolaño

Roberto Bolaño's Abysmal Mexico

O México abismal de Roberto Bolaño

FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZA

Universidad Anáhuac Querétaro, Santiago de Querétaro, México

205 · El Crack: veinte años de una propuesta literaria

Crack: Twenty Years of a Literary Proposal

O Crack: vinte anos de uma proposta literaria

RAMÓN ALVARADO RUÍZ

Universidad Autónoma de San Luis de Potosí, San Luis de Potosí, México

Notas *Notes* *Notas*

**235 · Las imágenes contrastadas de la Conquista
y de la Colonia en el *Tratado del descubrimiento
de las Indias* (1589), de Juan Suárez de Peralta**

*The Contrasting Images of the Conquest and the Colony in the Tratado
del descubrimiento de las Indias (1589), by Juan Suárez de Peralta*

*As imagens contrastadas da Conquista e da Colônia no Tratado del
descubrimiento de las Indias (1589), de Juan Suárez de Peralta*

MARIO ALBERTO DOMÍNGUEZ TORRES

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

Entrevista *Interview* *Entrevista*

**257 · Cantos de seducción. Interrogaciones a
Francisco Hernández sobre su escritura**

MARIO ERASO BELALCÁZAR

Universidad de Nariño, Pasto, Colombia

- 271 · Tornero, Angélica. *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*

DIANA DIACONU

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

- 276 · Bencomo, Anadeli y Cecilia Eudave, coords.
En breve: la novela corta en México

JHON FREDY GÜECHÁ HERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

- 283 · Cuesta Hernández, Luis Javier. *Ut architectura poesis: relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII*

SERGIO MANUEL SILVA ARDILA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

- 291 · Índice acumulativo de artículos publicados en
Literatura: teoría, historia, crítica vol. 18 del 2016

- 295 · Convocatoria de la revista *Literatura:*
teoría, historia, crítica vol. 20, n.º 1

Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 20, n.º 1

Edital *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 20, n.º 1

- 301 · Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

- 336 · Anuncios

**DECLARACIÓN E INVITACIÓN.
TERCER ENCUENTRO DE CULTURA E
INVESTIGACIÓN: PROPUESTAS PARA UNA NUEVA
POLÍTICA DE INVESTIGACIÓN EN COLOMBIA**

EN LA UNIVERSIDAD DEL VALLE, el 7 de abril del 2016, las profesoras y los profesores reunidos en el Tercer Encuentro de Cultura e Investigación: Propuestas para una Nueva Política de Investigación en Colombia, discutimos acerca de los principios básicos que deberían guiar la *política nacional de estímulo y reconocimiento para la investigación y la creación en las ciencias, las humanidades, las tecnologías y las artes* y sobre los sistemas de evaluación que han de derivarse de ella. Consideramos que las apuestas actuales del Gobierno nacional a favor de la competitividad empresarial global se basan en una visión limitada de la política de ciencia y tecnología, y refuerzan la posición subordinada de nuestro país en la producción de conocimiento y tecnología. Esto se hace patente en el documento de la Política Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2015-2025 (CONPES), el cual no solo ratifica la voluntad de permanecer como cola de león en la OCDE, sino que ignora las condiciones sociales, culturales y políticas específicas de nuestro país, condiciones cuya cartografía, comprensión y transformación han sido el empeño, por largo tiempo, de las ciencias sociales, las humanidades y las artes en Colombia. Ignorar tales condiciones es particularmente grave ahora, cuando se abren las puertas del posconflicto; y, por lo tanto, se hace urgente una política que responda a las necesidades de una sociedad abocada a superar retos que van más allá del simple posicionamiento de la ciencia y la tecnología nacionales en un mercado globalizado.

Principios básicos para la elaboración de una política de investigación

Por estas razones, creemos que la política actual de ciencia, tecnología e innovación debe transformarse. En primer lugar, tal política está demasiado centrada en la competitividad y el desarrollo empresarial, y no tiene en cuenta las particularidades de la investigación en áreas fundamentales como las ciencias sociales, las humanidades y las artes. En segundo lugar, la insistencia en la innovación como única fuente de nuevos conocimientos ignora que una de las misiones centrales del enfoque de las humanidades y las ciencias sociales, como de otras áreas del saber, es la preservación crítica, la transmisión y la renovación de un pasado que nos constituye no solo como individuos, sino también como nación. En tercer lugar, aunque no dudamos de la importancia y el profundo impacto de la creación y la difusión de nuevas tecnologías, consideramos que estas no pueden desligarse de sus usos sociales y culturales, como parece hacerlo la política actual.

En resumen, la actual política debe ser reemplazada por *una política nacional de estímulo y reconocimiento para la investigación y la creación en las ciencias, las humanidades, las tecnologías y las artes*, que se base en los siguientes principios básicos:

- En primer lugar, ella debe reconocer la autonomía del campo académico y de la investigación. Esto significa, ante todo, que debe ser el producto de la reflexión de quienes investigan y no de una imposición desde el ámbito político. Una política pública para la investigación y la creación debe considerar a sus actores como agentes capaces de reconocer las necesidades de los campos disciplinarios y de identificar las necesidades locales, nacionales y regionales. Esto también habilita a quienes investigan, producen conocimientos y crean para plantear los principios que deben guiar los sistemas de evaluación, indexación y clasificación de los productos académicos e investigativos. Cuando una política ignora este hecho básico, se convierte en un instrumento abstracto, dependiente de presiones económicas y políticas, ajena a las prácticas reales de investigación y, por

lo tanto, incapaz de fortalecer un sistema sólido y duradero de estímulo y reconocimiento de la investigación.

- En consecuencia, en segundo lugar, una política nacional de estímulo y reconocimiento para la investigación y la creación en las ciencias, las humanidades, las tecnologías y las artes debe partir del reconocimiento de la pluralidad y la especificidad de los objetos, los métodos, los enfoques y los resultados de la investigación en las diversas disciplinas y las áreas inter y transdisciplinarias. En otras palabras, ningún problema, ninguna perspectiva y ningún área del conocimiento es *per se* más importante que los demás, y ninguna puede determinar los objetos, los métodos y los productos de la investigación de otras áreas. Cuando una perspectiva, un criterio o un tipo de producto son impuestos como dominantes, la investigación se marchita, pues debilita enfoques alternativos y obstruye la creatividad, sin los cuales es imposible la innovación. Por eso, vemos con beneplácito las iniciativas recientes de medición y reconocimiento de los resultados de la investigación y la creación que contemplan los principios de la pluralidad metodológica, la diversidad disciplinar y las especificidades de las ciencias sociales, las humanidades y las artes, como la de la Universidad de los Andes y la del equipo interinstitucional de trabajo (Universidad Nacional de Colombia, Universidad de Antioquia, Universidad ICESI y el Observatorio Colombiano de Ciencia y Tecnología).
- En tercer lugar, para que pueda trascender en el tiempo y tener un efecto duradero, una política de reconocimiento e incentivo de la investigación y la creación debe promover la articulación de la investigación con los procesos de formación en todos los niveles. En otras palabras, debe propender por la formación de investigadoras e investigadores y, sobre todo, por el cultivo de la investigación, desde la educación básica hasta los niveles profesionales y de posgrado. Entre la investigación y los procesos de formación hay una relación dialéctica: los procesos de investigación y creación tienen efecto sobre los temas y los problemas tratados en el aula y en las metodologías en todos los niveles, del mismo modo que el trabajo de formación de estudiantes sugiere nuevas áreas y métodos investigativos.

- Por otra parte, una política plural de cultura, investigación y creación debe tener, como uno de sus objetivos básicos, la formación y el fortalecimiento de comunidades académicas, de redes y de asociaciones cuya base sea el intercambio y la cooperación. La política actual, basada en la competencia por recursos y reconocimiento a partir de la productividad, produce fragmentación en las comunidades académicas, dispersión en los esfuerzos investigativos y, a la larga, estructuras monopolistas de conocimiento que acaparan cada vez más recursos, a costa del empobrecimiento de campos no menos pertinentes. El debate, la crítica y la diferencia son principios fundamentales en la vida académica, pues gracias a ellos se produce la renovación científica, tecnológica, cultural y artística. Sin embargo, la competencia intelectual no debe convertirse en una competencia por recursos. El Estado debe fortalecer las redes académicas para que el debate sea posible, y ello lo logra apoyando la creación de asociaciones científicas y académicas, de eventos y publicaciones nacionales y regionales y de todo aquello que pueda servir de escenario para el intercambio de ideas y de productos investigativos.
- Finalmente, entre los campos disciplinarios hay relaciones transversales que es necesario reconocer y fortalecer. Para tener un efecto real en el país, la política nacional de estímulo y reconocimiento para la investigación y la creación en las ciencias, las humanidades, las tecnologías y las artes debe propender por el diálogo entre las disciplinas y debe partir de que la solución de problemas y la satisfacción de ciertas necesidades solo es posible cuando se tiene sobre ellos una mirada transversal y holista, en la que se conjuguen los saberes de disciplinas diversas.

Criterios básicos para la creación de instrumentos de medición de la investigación

Para la implementación y el seguimiento de cualquier política pública, es necesario crear instrumentos de medición apropiados. No obstante, tales instrumentos, para el caso de la política que proponemos, deben derivarse de los principios anteriormente enumerados,

y no al revés. Ocurre con frecuencia que se crean instrumentos de medición o se acogen modelos extranjeros y, en la medida en que el Estado los usa como criterios para la asignación de recursos, terminan convirtiéndose en políticas *de facto* que producen efectos perversos en la investigación. Esa es la manera como se ha diseñado la política vigente de ciencia, tecnología e innovación: los ránkines, las clasificaciones de investigadores, grupos y publicaciones, por ejemplo, tienen en la política actual un peso específico demasiado alto, y esto ha deformado los propósitos, los objetivos y la utilidad de la investigación en nuestro país. Por ello, la importancia relativa de tales instrumentos en la medición de la investigación debe ser replanteada.

Junto con los principios que hemos presentado, los modelos de medición y seguimiento deben propugnar una evaluación integral y holista de la investigación. El modelo de medición actual se centra en los productos de investigación y tiene como único fin la asignación de recursos y reconocimientos. Por el contrario, los modelos de medición deben ayudar a reconocer prioridades y jerarquizar las necesidades, deben servir para reconocer las fortalezas y las debilidades de los procesos investigativos, y deben medir el impacto y la visibilidad de los productos. Además, tales modelos no deben ser lineales, sino sistémicos, pues así como las necesidades determinan los procesos y los productos de investigación, del mismo modo el impacto de los productos y el mejoramiento de los procesos alteran las necesidades.

Teniendo esto en mente, proponemos los siguientes criterios que consideramos centrales para los modelos de medición de la investigación y la creación:

- La *visibilidad*, que debe ser entendida de manera integral y no solo por la medición de publicaciones en ránkines académicos y citas. La visibilidad debe relacionarse con acciones concretas y colectivas (organización conjunta de eventos académicos, publicaciones colectivas, creación de revistas, creación de página web con información concreta sobre proyectos y oportunidades de financiación de proyectos y presencia en redes sociales, entre otras) que hagan posible el reconocimiento del quehacer investigativo y creativo de las diversas facultades

de ciencias sociales, humanidades y artes a lo largo y ancho del país. La visibilidad debe estar asociada con la socialización no solo de los productos resultado de la investigación y la creación, sino, además, con los procesos que hacen posible dicha producción académica. De las acciones concretas orientadas hacia la “promoción sistemática” de nuestro quehacer investigativo y creativo dependerá, entonces, nuestro posicionamiento como interlocutores válidos y reconocibles ante las diversas instancias del Estado colombiano. La visibilidad depende, en buena medida, de los esfuerzos específicos que se realicen en función de “comunicar” de manera efectiva nuestro hacer profesional y académico; esfuerzos asociados con la incorporación al proceso de múltiples agentes académicos (decanos, vicerrectores, rectores, directores de departamento y directores de investigación, estudiantes, profesores, etc.).

- El *impacto* debe entenderse en varias dimensiones y no confundirse con los resultados que arrojan los índices de citabilidad. El primer elemento que permite valorar el impacto de la investigación es el fortalecimiento de las comunidades académicas; y este no solo se verifica por el número de veces que un artículo es citado, sino por la formación de asociaciones, la creación de revistas y medios de comunicación que estén soportados en redes regionales, nacionales e internacionales de investigadores como espacios vivos para el debate y, en general, la aparición y el fortalecimiento de espacios de debate riguroso entre pares académicos. En segundo lugar, el impacto se refiere a la capacidad que tienen ciertas investigaciones para incidir en el entorno. Sin embargo, el reconocimiento de este impacto debe tener en cuenta las diferencias específicas entre los diversos tipos de investigaciones. Hay investigaciones que, por su naturaleza y sus fines, tienen impacto en las políticas públicas, en el sistema productivo, en la transferencia tecnológica o en la innovación artística, para poner algunos ejemplos. Además, no es poco frecuente que cierto tipo de impacto de un campo de investigación pase desapercibido inicialmente y que tiempo después resulte siendo altamente significativo; esto es más usual que lo normal en las humanidades y las ciencias exactas, por ejemplo, cuando el impacto está relacionado con la capacidad que tiene una investigación para abrir nuevos campos de estudio, para problematizar ciertas hipótesis que se consideraban incontestables o para proponer nuevas visiones

sobre nuestra memoria histórica y cultural. Un instrumento de medición que tenga en cuenta el criterio del impacto debe ser capaz de reconocer las diferencias específicas entre todos estos niveles, de modo que el impacto de cada investigación pueda ser medido según sus propios términos; de lo contrario, tal instrumento se hará abstracto y, al imponer sobre las investigaciones demandas que ellas no pueden cumplir, falseará su importancia y su naturaleza.

- La *formación en investigación*. La investigación en todos los ámbitos debe fortalecer los programas académicos de investigación del país e impulsar la creación de nuevos programas en las áreas en las que se detecten necesidades específicas.
- La *relevancia*, que tiene dos niveles que deben ser igualmente valorados. En primer lugar, está la relevancia práctica, la posibilidad de que la investigación ayude a solucionar problemas específicos y a cubrir determinadas necesidades de nuestra sociedad. Sin embargo, no toda investigación tiene ese fin y ello no es necesariamente negativo. Por eso, es preciso que el instrumento de medición reconozca un segundo nivel de relevancia, de carácter más académico y científico: en muchas ocasiones, son las comunidades académicas las que determinan la relevancia de una investigación, pues ella descubre nuevos objetos que habían sido considerados insuficientemente, plantea nuevos métodos e incluso rescata y da actualidad a preguntas, metodologías y resultados de investigación del pasado que han sido olvidados.

Invitación

Las profesoras y los profesores reunidos en el Tercer Encuentro de Cultura e Investigación valoramos la iniciativa del grupo de decanas y decanos de Humanidades y Ciencias Sociales del país para fundar la Asociación Colombiana de Facultades de Humanidades y Ciencias Sociales. Esta se orienta en una dirección que acoge los principios que hemos enumerado. La Asociación favorece la autonomía académica, permite la creación de espacios para el diálogo y el debate y, además, permite la articulación de la investigación con la formación. También puede constituirse en interlocutora ante las entidades gubernamentales que se ocupan de la investigación y su fomento en el país. Por eso, queremos invitar a la Asociación para que acoja

los principios de este documento. Esta invitación también se hace extensiva a los centros y grupos de investigación, a las facultades en todas las áreas, a los departamentos, a las editoriales y las publicaciones académicas, a las investigadoras e investigadores individuales y a quienes se están formando en investigación. Queremos, pues, extender nuestro cordial llamado a que manifiesten su adhesión pública a estos principios, si los consideran válidos y pertinentes, y que participen en su divulgación en revistas, portales de internet, declaraciones públicas y redes sociales. Solo con la colaboración de todas y todos podremos lograr una política nacional de estímulo y reconocimiento para la investigación y la creación en las ciencias, las humanidades, las tecnologías y las artes más influyente y pluralista. Para que continuemos la discusión de estos asuntos y contribuyamos a la formulación de una nueva política de investigación en Colombia, invitamos a la comunidad académica para que participe en el Cuarto Encuentro de Cultura, Investigación y Creación, que tendrá lugar en la Universidad de Los Andes, en Bogotá, en el segundo semestre del 2016.

**Comité Organizador Tercer Encuentro
de Cultura e Investigación:**

Germán Guerrero
Universidad del Valle

Marta Zambrano
Universidad Nacional de Colombia

William Díaz
Universidad Nacional de Colombia

Orlando Londoño
Universidad de Caldas

Jorge Wilson Gómez
Universidad del Tolima

Oscar Javier Ayala
Universidad del Tolima

María Cecilia Plested
Universidad de Antioquia

Los hitos de la literatura mexicana

Prolegómenos sobre este número

AUNQUE TODO CANON ES ARBITRARIO, la historia de la lectura va instalando una serie de obras y de autores que son imprescindibles en el conocimiento de la literatura de un país. La historia de la lectura, es claro, está mediada por los contextos educativos formales, que finalmente legitiman y reproducen un canon. Pero hay un canon detrás del canon, si nos referimos a un sinnúmero de obras de alto valor estético que por diversos factores sociohistóricos no circulan en su tiempo; en el caso de México, la obra de Sor Juana, por ejemplo, será reconocida como fundamental hacia la mitad del siglo xx, tres siglos después de su aparición; en Colombia, la obra del contemporáneo de Sor Juana, Francisco Álvarez, hoy, en el siglo xxi, no hace parte del canon literario colombiano: no es leída.

En este número de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* presentamos artículos sobre obras del otro canon, el que habita en la periferia y es objeto de reflexión en las investigaciones. Con la excepción de los artículos sobre las obras de Mariano Azuela y de Juan Rulfo, los artículos de este número nos aproximan a autores cuyas obras forman parte de la latencia de la historia literaria de México. Así, tenemos que el artículo “La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas”, de Adriana Azucena Rodríguez, nos aproxima a aquellos textos poéticos que, en la Nueva España, cultivan la écfrasis: la traducción al lenguaje poético de las imágenes pictóricas de santos, lo que permite comprender el acento descriptivo de la obra de las poetisas novohispanas referenciadas por la autora del artículo.

Por otro lado, el artículo titulado “Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la libertad en dos novelas de la República Restaurada”, de Verónica Hernández Landa, nos ubica en dos narradores que son representativos de la literatura del siglo xix; los cuentos de Riva Palacio son ampliamente reconocidos, pero no tanto las novelas. El artículo introduce la discusión sobre los dos momentos del liberalismo en el siglo xix: el surgido de la Ilustración y el racionalismo que, paradójicamente,

resulta autoritario, y el del segundo liberalismo, vinculado con los idearios del romanticismo, que propende a una mayor libertad y exaltación de la imaginación; los periódicos y las revistas son los medios principales a través de los cuales se promueven los idearios de unos y otros. Las novelas, como las aquí analizadas, entronizan sobre todo, con la primera tendencia, al liberalismo de la Ilustración. Son novelas escritas con propósitos ideológicos, tal como lo señala la autora del artículo.

En el artículo “*La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro*”, de Carlos Pineda, se explica cómo la ciudad es protagonista de la narrativa mexicana y a la vez es fotografía de la marginalidad y la desigualdad social; homicidios, hurtos, alcoholismo, prostitución revisten al centro de la ciudad y a sus periferias. El paradigma de esta novela sobre la ciudad es *Los de abajo*. El foco de esta novela es la Revolución mexicana, de la cual Bernardo Subercascaux reconstruye sus contextos políticos e históricos. Los dos artículos se vinculan entre sí por el interés de sus autores al analizar los imaginarios de la ciudad y de la vida política en la Revolución.

Con el artículo “El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo”, se llama la atención sobre la novela que marcó un antes y un después de la narrativa mexicana; se trata de la novela emblemática de la transculturación: *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Esta vez el análisis se dirige hacia la otra faz de uno de sus protagonistas: la del personaje con ilusiones amorosas, entregado a la melancolía, resultado de la frustración sentimental. Medir cuánto ha pesado en los escritores mexicanos y latinoamericanos la novela de Rulfo y las novelas que se desprendieron del realismo mágico es un asunto que sobreviene cuando estudiamos a los escritores posteriores.

El trabajo de renovación narrativa lo asumen también los escritores de otros países que viven en México, como lo hicieron Lawrence y Lowry en su momento. Felipe Adrián Ríos, en su artículo “El México abismal de Roberto Bolaño”, interroga el carácter nacional de las literaturas y propone considerar la neoidentidad mexicana en obras como *Los detectives salvajes*, 2666 o *Amuleto*, del chileno Roberto Bolaño. En efecto, México es una presencia en la obra de Bolaño, como lo es en los otros dos escritores nombrados, cuyos libros son considerados mexicanos porque es México el que habla en ellos. Podemos movernos en la Ciudad de México a través de las escenas angustiosas de *Los*

detectives salvajes. Además, así como Fuentes no puede eludir la relación entre México y Francia,¹ Bolaño tampoco deja de tender ese puente cultural.

“El *Crack*: veinte años de una propuesta literaria”, de Ramón Alvarado, nos muestra el trayecto de una generación reciente de escritores mexicanos, cuyas obras comienzan a publicarse en la década de 1990 y en la primera década del siglo XXI. Una característica del grupo es el interés por leer a los poetas de Contemporáneos, quizás por reconocer a este grupo como el de mayor fuerza intelectual en la historia de los grupos literarios en México y por la manera como convergieron: por la amistad y los intereses comunes de renovar la poesía. El grupo *Crack* produce un manifiesto en el que también se declara la necesidad de renovar la literatura, para elevar su calidad estética. Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Ricardo Chávez son los más reconocidos, sobre todo por los premios y sus publicaciones. El artículo en referencia ilustra las tendencias de la narrativa contemporánea mexicana, a partir de la última década del siglo XX.

Además de los artículos centrales de la revista, se publica en la sección “Notas” otro trabajo sobre autores no canónicos: sobre Juan Suárez de Peralta. Se trata de “Las imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia en el *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1589), de Juan Suárez de Peralta”, escrito por Mario Alberto Domínguez. El texto que es objeto de análisis apareció en México, en 1589, pero fue publicado casi trescientos años después. El artículo contribuye al contraste con los discursos de los otros cronistas de la Nueva España alrededor de las figuras de Hernán Cortés y su hijo Martín Cortés.

Este número publica la entrevista al poeta mexicano Francisco Hernández, sin duda el poeta más representativo de la poesía actual; Mario Eraso realiza la entrevista avanzando hacia las señales que los poetas nos proporcionan para profundizar en su poesía y mover la investigación. Finalmente, se publican tres reseñas: sobre la obra de Angélica Tornero, *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*; sobre la obra de Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave (coordinadoras), *En breve: la novela corta en México*; y sobre la obra de Luis Javier Cuesta, *Ut architectura poesis: relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII*.

Por otro lado, para ser consecuentes con el perfil de este número de la revista, en la parte que sigue exponemos un panorama de algunos hitos de la literatura

1 Véase *Aura*.

mexicana como un indicio para quienes están interesados en su investigación o estudio; son solo unas puntadas sobre la literatura más fecunda y prolífica de América Latina.

Los hitos mayores

La poesía prehispánica

Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590) es el primer etnógrafo en América. Lo que conocemos hoy como poesía y “literatura” náhuatl proviene del trabajo del misionero/cronista y de sus informantes, a quienes enseñó el sistema alfabético. Sahagún aprendió la lengua náhuatl y buscó diversas vías para reconstruir el pasado cultural de los antiguos mexicanos; escribió tanto en náhuatl como en español y se apoyó en escritos de los indígenas que lo acompañaron; cantos, relatos, mitos, leyendas, crónicas, explicaciones científicas y poesías son una huella de la memoria viva de los informantes de Texcoco y de Tlatelolco.

Es el deseo por aprender y aprehender la cultura ajena lo que propicia la incorporación vital de Sahagún a la cotidianidad de los habitantes de Tenochtitlan y Tlatelolco, para interactuar con ellos y comprender su cosmogonía y sus representaciones poéticas. En *La historia general de las cosas de la Nueva España* describe lo observado y transcribe lo escuchado, en un intento por ser fiel con el mundo cotidiano de los nahuas. Su escritura, nos dice Miguel León-Portilla, avalada por el poder del Santo Oficio y las autoridades eclesiásticas, tenía dos intenciones: “el saber y la palabra indígenas podrían tener un doble destino. Serían refutados y proscritos en lo que de malo tenían y, si algo bueno hubiese, recordados como ocurría con el legado de otros paganos” (4).

Sahagún comprende la cultura de los nahuas porque, como lo hace el etnógrafo, se pone en el lugar de sus pensamientos, vive y siente con ellos el derrumbe cultural, interpreta sus pictogramas y jeroglíficos, sus esculturas y cerámicas, sus sonidos, canciones, danzas y gestos rituales. Las representaciones policromáticas figurativas, o códices, lo acercan a los desarrollos de una cultura que despuntaba en todos los ámbitos; los pictogramas son signos para ser leídos y objeto de recreación en el Calmécac, en donde los jóvenes y los niños aprenden los cantos con los cuales comprenden “la cuenta de los destinos, el texto de los sueños y el texto de los años” (Segala 81).

Las recomendaciones que hacían los padres a sus hijos cuando los ofrecían al Calmécac son muy significativas:

Toma cargo de la tinta negra y roja, del color de los libros, de las pinturas. Colócate en la cercanía, en la proximidad de los prudentes y del sabio [...]. He aquí la voz completa, la palabra completa, la expresión de nosotros los viejos, las viejas. (Citado en Segala 75)

Observamos de manera temprana, en la historia de la educación en América, el nexo entre los padres y la escuela. Este es un indicio de la fuerza cultural y la organización social, que asombró a Cortés y a los cronistas. Los mexicas, en el momento de la llegada de Hernán Cortés, estaban en el proceso de inventar la escritura, en un espacio habitado por 250.000 personas, con una geografía semejante a la Venecia europea, como lo describiera Bernal Díaz del Castillo, en ese monumento de libro de crónicas titulado *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* (1632).

Narra Sahagún que hubo un momento en el que un grupo de sabios abandonó el pueblo llevando consigo la tinta negra y roja. Sobrevino entonces un sentimiento de orfandad, de oscuridad, incertidumbre y desasosiego, hasta cuando cuatro sabios que se habían quedado crearon de nuevo la tinta negra y roja. Los informantes de Sahagún testimonian:

Y cuando se habían marchado los sabios,
se llamaron y reunieron,
los cuatro ancianos dijeron:
¿brillará el sol, amanecerá?
¿Cómo vivirán,
cómo se establecerán los *macehuales* (el pueblo)?
Porque se ha ido, porque se han llevado
la tinta negra y roja (los códices).
¿Cómo existirán los macehuales?
¿Cómo permanecerá la tierra, la ciudad?
¿Cómo habrá estabilidad?
¿Qué es lo que va a gobernarnos?
¿Qué es lo que nos guiará?
¿Qué es lo que nos mostrará el camino?
¿Cuál será nuestra norma?

¿Cuál será nuestra medida?

¿Cuál será el dechado?

¿De dónde habrá que partir?

¿Qué podrá llegar a ser la tea y la luz? (Citado en Segala 78)

El sentimiento de orfandad está vinculado con la palabra y su transposición a la imagen como signos que representan el pasado. Sin pasado, insinúan estos versos, la humanidad estará desprotegida, tal como si hoy desaparecieran todos los libros; si no hay tintas no hay libros y si no hay libros no hay memoria: es lo que se infiere de las múltiples preguntas que el poeta hace. Esto se confirma en las crónicas de Pomar, cuando se refiere a la destrucción de los archivos de Nezahualpilli, en Texcoco, como resultado del vandalismo de la Conquista; se llora, dice Juan B. Pomar, “por haber quedado como a oscuras, sin noticia ni memoria de los hechos de sus pasados” (67). Tal era pues la importancia de la escritura, si por ello entendemos lo que se representa en los pictogramas/códices de los antiguos mexicanos:

Los códices, los libros, la palabra escrita eran, pues, el equivalente semántico, la traducción convenida, de los mecanismos pasados, presentes y futuros del universo, tanto en el horizonte cósmico como en el de la ciudad, del capulli y del hogar doméstico [...]. Además la palabra tenía un pasado, una historia que necesariamente coincidía con la de la ciudad, de la que era el rastro visible, legitimador y paradigmático. (Segala 76)

Esa ciudad, la que deslumbró a Cortés e impulsó a Sahagún a adentrarse en su cotidianidad, es la que conocemos a través de los cantos y poemas, recogidos por el misionero/etnógrafo y por los otros cronistas, como Durán, Pomar y Motolinía. Ángel María Garibay, hacia la década de 1930, traduce directamente del náhuatl escrito por Sahagún y sus informantes varios de los textos que él identifica como propios de la poesía lírica, a diferencia de los poemas heroicos o de la poesía folclórica. Entre los poemas de carácter heroico hallamos uno en el que se representa la fundación de Tenochtitlan como un evento que será una presencia en el desarrollo de la literatura mexicana hasta nuestros días; este poema, hecho para ser cantado, nos dice:

Así que se movieron a guerra los mexicanos en Chapultepec,

luego llegó a perecer Huitzilihuitl, el de Colhuacan.

En medio del agua se pusieron a reinar los mexicanos:

con esto se alcanzó y quedó cercado Colhuacan.
En guerra dominaron a los de Xaltocan,
[...]
Llegaron allí donde se da el nopal salvaje
Aatlon, el de Ahuexotlan y Tenoch, el de Ocelopan:
así promulgó su ley Huitziluhuitl:
aquí perecerán los que estaban con nosotros.
Aquí, donde se para el tordo, donde la serpiente se desenrosca,
donde el pez vuela, donde abren sus corolas las varias flores:
lugar infausto donde reinas tú, Moteuczoma. (Citado en Garibay 48)

A la llegada de Cortés, Tenochtitlan es una ciudad construida en el centro de una laguna, con infraestructuras de ingeniería quizás más avanzadas de las que hasta entonces se conocían en Europa; el correlato mítico sobre la fundación de la ciudad subyace en estos versos que describen el lugar signado por los dioses: el águila posada sobre el nopal con la serpiente en el pico.

Garibay alude igualmente a textos con tópicos festivos y de bacanales, textos profanos pero provenientes de la memoria generacional folclórica/oral; se cantaban poemas eróticos, nos dice, censurados por estar asociados con el “baile cosquilloso o de comezón” (Garibay XIII). Sobresalen entre los textos una serie de composiciones que dan testimonio de la vigencia del poeta y de su lugar en la sociedad de los nahuas:

Está triste mi corazón de poeta,
sufro porque solo cantos y flores atesoro sobre la tierra.
¡Hablen en vano los que nos odian, los que quieren nuestra muerte:
todos tenemos que ir a la mansión de la muerte!

Si alguna vez te cansares, te mostrares negligente,
habrás escondido tu gloria y tu fama en la tierra.
¡Hablen en vano los que nos odian, los que quieren nuestra muerte:
todos tenemos que ir a la mansión de la muerte!

¡Pueda uno vivir en la tierra en todas partes,
oh tú, por quien se vive, cuando haya que bajar,
cuando tenga uno que ir a tu casa!

Allá en la región donde el mortal desaparece,
tendré que olvidar nuestros cantos, nuestras flores,
cuando haya que bajar y tenga uno que ir a tu casa.

¡Ay, si sufrimos, muramos así: ojalá ya hubiera sido!
¡que hablen en contra nuestra, que nos riñan águilas y tigres! (Citado en
Garibay 135)

Un presentimiento trágico y un halo de culpa subyacen en estos versos, en los que lo épico se enhebra en lo lírico. Será en la obra del poeta Nezahualcóyotl, único nombre que sirve de testimonio del reconocimiento social del poeta en la sociedad prehispánica, en la que encontraremos la poesía como elaboración estética de lo inefable:

Nos atormentamos...

Nos atormentamos:
no es aquí nuestra casa de hombres...
allá donde están los sin cuerpo,
allá en su casa...
¡Sólo un breve tiempo
y se ha de poner tierra de por medio de aquí a allá!

Vivimos en tierra prestada
aquí nosotros los hombres...
allá donde están los sin cuerpo,
allá en su casa...
¡Sólo un breve tiempo
y se ha de poner tierra de por medio de aquí a allá! (Citado en J. Martínez
201)

Si bien hubo muchos otros poetas prehispánicos, que tanto Garibay como León-Portilla, basados en las obras de los cronistas citados, referencian en sus estudios, es Nezahualcóyotl el poeta mayor. Netzahualcóyotl nace en 1402, en una familia de la nobleza. Esta caracterización nos podría servir para ubicar a quienes gobernaban el territorio de Texcoco, colindante con Tenochtitlan.

El poema anterior representa las angustias de quien fuera perseguido como heredero de un trono ambicionado por grupos que se debatían por el poder. Esto se extenderá hasta la llegada de los conquistadores españoles, a quienes en parte les favorecerán las guerras intestinas de entonces, en Tlaxcala, Texcoco, Tlatelolco y Tenochtitlan.

“Entre los poetas nahuas cuyos nombres se conocen, Nezahualcōyotl es el que tiene un número mayor de poemas atribuidos: treinta y seis del conjunto total de doscientos cantos”, dice José Luis Martínez (103), compilador y crítico principal de la obra del poeta de Texcoco. Así, nos dice Martínez que

Nezahualcōyotl es el único de nuestros antiguos poetas indios cuyos cantos cubren la casi totalidad de la temática náhuatl: indagaciones sobre la naturaleza y la función de la poesía, cantos de flores o de primavera, meditaciones sobre la relación del hombre con la divinidad, lamentos por la fugacidad de la vida y los deleites, cavilaciones sobre el Más Allá, elogios de guerreros y príncipes y aun profecías. Sin embargo, no hay un solo verso de amor o de erotismo entre los suyos ni un rasgo de humor ni de burlas, acaso porque estos temas se consideraban inadecuados para la gravedad que convenía al gobernante nahua. (104)

Se trata de la poesía oral, que por el carácter nemotécnico presupone el ritmo de la música folclórica en sus estribillos y repeticiones. Además, con imágenes nos acerca a lo que fuera aquel mundo que guarda semejanzas con el griego, en el que se desarrollaban simultáneamente el arte, la palabra, las pinturas y las exploraciones científicas y la creación tecnológica. Texcoco y Tenochtitlan constituyen el epicentro cultural y científico, como lo mostrará Bernal Díaz del Castillo.

El cronista mayor: Bernal Díaz del Castillo

El libro *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, del cronista Bernal Díaz, es un hito por la intencionalidad en el modo de narrar los grandes eventos ocurridos en el desarrollo de la Conquista española. Este autor escribe su libro a los ochenta y cuatro años de edad, ya casi ciego, en la Ciudad de Guatemala, luego de trajinar como soldado desde el centro de México hasta el sur de lo que hoy es Guatemala. Insistirá en la “historia verdadera” para insinuar que aquellas otras historias sobre la Conquista no son tan ciertas:

Más lo que yo vi y me hallé en ello peleando, como buen testigo de vista yo lo escribiré, con la ayuda de Dios, muy llanamente, sin torcer a una parte ni a otra, y porque soy viejo de más de ochenta y cuatro años y he perdido la vista y el oír, y por ventura no tengo otra riqueza que dejar a mis hijos y descendientes, salvo esta mi verdadera y notable relación, como adelante en ella verán, no tocaré por ahora en más de decir y dar razón de mi patria y de dónde soy natural, y en qué año salí de Castilla, y en compañía de qué capitanes anduve militando, y dónde ahora tengo mi asiento y vivienda. (Díaz del Castillo xxxv)

Un permanente contraste con la información de los cronistas anteriores o contemporáneos suyos atraviesa la escritura de Bernal Díaz; son acuñaciones discursivas, *topoi* argumentativos, que llevan el tono de la persuasión hacia una supuesta verdad, en oposición a las mentiras de los otros:

Y esto es lo que pasó, y Cortés no entró en el río de Alvarado, como lo dice Gómara. (Díaz del Castillo 61)

Y aquél contaba el casamiento, y no como lo dice el coronista Gómara. Y la doña Marina tenía mucho ser y mandaba absolutamente entre los indios en toda la Nueva España. (62)

Porque no pasaron en la armada sino cinco o seis, y no tantos como dice Gómara. (77)

Miren los curiosos lectores cuánto va de la verdad a la mentira, a esta mi relación en decir letra por letra lo acaecido, y no miren la retórica y ornato, que cosa vista es que es más apacible que no ésta tan grosera, mas resiste la verdad a mi mala plática y pulidez de retórica con que ha escrito. (267)

La obra de Bernal Díaz nos muestra que del mismo modo como los antiguos nahuas luchaban entre sí por el poder, los soldados conquistadores venidos de España viven en una cotidianidad de celadas y confrontaciones mutuas, movidos por las riquezas encontradas en las tierras que llamarán la Nueva España. Dice Bernal Díaz que él escribe en un lenguaje llano, evitando la retórica del latín, porque su escritura busca decir la verdad de lo ocurrido. Entre sus verdades se encuentran los homicidios y las traiciones, como los viviera también el poeta Nezahualcóyotl entre los suyos.

El barroco del siglo xvii en México

La abundancia de crónicas sobre la Conquista y la profusa llegada de libros en el siglo xvii a la Nueva España propiciarán una intensa producción literaria, en la que descollarán los primeros poetas mestizos, es decir, los nacidos en Nueva España. En *Muerte y desengaño de la poesía novohispana* (1975), José Pascual Buxó llama la atención sobre cómo Bernal Díaz del Castillo “aludió en diversos pasajes de su crónica a la familiaridad con que los soldados y capitanes de Cortés acomodaban a los azares de su empresa versos y episodios del Romancero” (11). Pascual Buxó cita los versos iniciales del cantar o romance que puede considerarse “la primera obra poética castellana compuesta en México”, en la que se describe “el abatimiento de Cortés en la Noche Triste”, en una analogía con las desventuras del Cid Campeador (11):

En Tacuba está Cortés
con su escuadrón esforzado,
triste estaba y muy penoso,
triste y con muy gran cuidado,
una mano en la mejilla
y la otra en el costado. (Díaz del Castillo 324)

Es la poesía mística y conceptista la que los criollos intelectuales asimilarán (Balbuena, Sandoval Zapata, Guevara, Sigüenza y Góngora). Sus obras constituirán, sin duda, el antecedente de la obra emblemática del siglo xvii en México: la literatura de Sor Juana Inés de la Cruz. El sentimiento del desengaño frente a la muerte de personajes de la grandeza mexicana o la poesía de homenajes para quienes todavía viven se extenderán hasta la obra de Sor Juana, y aún después. La erudición será la vía más expedita para delinear progresivamente una poética, que habrá de culminar o alcanzar su nivel más alto en Sor Juana, sin perder de vista los sentimientos de la mexicanidad y las singularidades del continente americano.

El lugar de Sor Juana en el universo de la poesía novohispana ha sido identificado con tino por Alfonso Méndez Plancarte, quien prologa y estructura su obra completa. Nos dice que no es “una Decima Musa en un desierto, sino una Reina en una Corte Lírica que la merece y la realza” (xxvi), para destacar también la poesía de los autores que le anteceden o son sus contemporáneos.

La geografía, con los ríos, montañas, volcanes y recursos naturales, es un referente para mostrar, a través de los versos, las singularidades de México y de América, en la escritura de Sor Juana:

Que yo, Señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales,
adonde el común sustento
se da casi tan de balde,
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra Madre. (Cruz 74)

El juego con las analogías es una constante en la poética de Sor Juana; se trata aquí de América, la Edad de Oro y el mundo edénico. En otros romances se erige el “Águila de las Indias” o el símbolo del águila como emblema de los orígenes de los mexicanos y la reivindicación del mundo indígena:

Levante América ufana
la coronada cabeza,
y el Águila Mexicana
el imperial vuelo tienda,
pues ya en su Alcázar Real,
donde yace la grandeza
de gentiles Moctezumas,
nacén católicos Cerdas. (72)

Con el adjetivo *gentiles*, que califica a los Moctezumas, equipara socialmente a quien gobernara Tenochtitlan con los descendientes directos del rey Alfonso X (el linaje de los Cerda); algo así como decir que tanto allá como acá hay grandeza. La obra de Sor Juana encaja, entonces, en los sentimientos de la grandeza mexicana que caracterizara a los poetas novohispanos, con un barroco a veces gongorino, a veces quevediano, en todo caso singular. Es un barroco genuino, en el que aquellas poéticas son una voz subyacente, una textualización literaria que Sor Juana asimila, pero de las cuales toma distancia para construir su propuesta estética.

La escritora mexicana aporta una obra más amplia y más diversa que sus contemporáneos; los poemas de amor son los primeros que en América aluden al inconsciente, que permea los sentimientos contradictorios de los celos:

Solo los celos ignoran
fábricas de fingimientos:
que, como son locos, tienen
propiedad de verdaderos.
Los gritos que ellos dan, son,
sin dictamen de su dueño,
no ilaciones del discurso
sino abortos del tormento. (160)

Dice Octavio Paz respecto a los poemas amorosos de Sor Juana que “el conocimiento erótico que revelan [...] es, tanto o más que el resultado de una experiencia, un saber codificado por la tradición: una retórica, una casuística y hasta una lógica”. Y añade que “justamente por esto puede hacerse un tratado del amor con los poemas de Sor Juana: son conceptos y arquetipos, no confesiones” (147). Diremos por nuestra cuenta que la labor del artista implica los desdoblamientos intelectuales: dejar de ser quien es para ser otro, lo cual converge en el juego dialógico de las ideas. Sor Juana sabía jugar con estos desdoblamientos y con el lenguaje:

Escuchen qué cosa y cosa
tan maravillosa, aquésta:
un Marido sin mujer,
y una casada Doncella.
Un Padre, que no ha engendrado
a un hijo, a quien Otro engendra;
un Hijo mayor que el Padre,
y un Casado con pureza.
Un hombre, que da alimentos
al mismo que lo alimenta;
cría al que lo crió, y al mismo
que lo sustenta.
[...]

Tuvo, en fin, todas las cosas
que pueden pensarse buenas;
y es, en fin, de María esposo,
y de Dios, Padre en la tierra. (164)

Poemas como el anterior se inscriben en el contexto del juego lingüístico, con las adivinanzas y los enigmas. Están dirigidos a los lectores que quieren jugar, de quienes se requiere el ingenio para descubrir la lógica del discurso, religioso en este caso. Sor Juana enviaba los enigmas a las monjas de Lisboa, que formaban parte de la Casa del Placer, nombre con el que se identificaba a un grupo de admiradoras de la obra de Sor Juana, quienes le enviaban poemas que elogiaban sus versos, algo similar a lo que hiciera el colombiano Francisco Álvarez, aunque nunca le envió lo escrito.

En España y en Portugal, dice Antonio Alatorre, era muy recurrente el juego del lenguaje con las adivinanzas y los enigmas. Hay un flujo de paradojas en el “Romance a San José”, “aunque, de hecho, el enigma es claro desde el comienzo mismo para cualquier fiel cristiano: el marido de la casada doncella tiene que ser San José” (45). Asimismo, anota Alatorre, es notoria la gracia barroca y el efecto estético de la aliteración; es un enigma verboso, porque acumula “paradojas sobre paradojas, agudezas sobre agudezas, en torno a un solo asunto” (46).

Sor Juana se desborda en “Primero sueño”, el poema mayor, que es poética; es decir, en donde la escritora muestra la complejidad de la escritura y el reto cognitivo de quien asume la poesía como un camino para afrontar los grandes dilemas del mundo. Es una silva de 975 versos herméticos a través de los cuales transcurre la enciclopedia de Sor Juana: la astronomía, la teología, la mitología, la historia, la filosofía, la psicología, la política jurídica, la poesía. Es un poema sobre el conocimiento en busca del conocimiento.

José Gaos ha identificado cinco partes temáticas en “Primero sueño”: la media noche, el dormir, el sueño, el despertar y el amanecer. El centro es el sueño, con sus extremos (la media noche y el amanecer). Entre el centro y los extremos, el acto de dormir y el de despertar, condensados en una relación tripartita: la noche (versos 1 a 291), el sueño (versos 292 a 826) y el despertar (versos 827 a 975). Señala Pascual Buxó que en los extremos hallamos “los procesos o fenómenos físicos del conticinio y del amanecer; entre los extremos y el centro, los procesos fisiológicos del dormir y el despertar; en el centro el proceso psíquico y espiritual del sueño” (*Las figuraciones del sentido* 239). La

analogía nuclear del poema está constituida por la estructura del universo y la estructura del cuerpo humano: 1) la zona generable, “que va del diafragma a lo bajo de las piernas, y en [la] cual tienen su sede los órganos de la generación y el nutrimento”; 2) la zona de los espíritus vitales, “en la que se hallan el corazón y los pulmones, los cuales en perfecta semejanza con la luna, el sol y los astros participan al cuerpo su calor vital, la espiritualidad y el movimiento”; 3) la zona de la cabeza, “que es simulacro del mundo intelectual y consta —a su vez— de tres partes: ánima, entendimiento y divinidad” (239). Este modo de concebir el mundo, explica Pascual Buxó, muestra simbólicamente un campo de creencias que todavía en el siglo XVII conformaba “un telón de fondo” de las expresiones artísticas y del pensamiento filosófico de la época, una de cuyas fuentes es la obra de León Hebreo *Diálogos de amor*, del siglo XVI.

Sor Juana introduce la tradición emblemática de la cultura del Renacimiento europeo en “Primero sueño”. Los emblemas “constituyen una clase de textos sincréticos en los que, por un lado, la ‘figura’ (o cuerpo del emblema) y el ‘mote’ (ánima o sentencia lacónica, habitualmente en latín) discurren por medios diferentes sobre una misma clase o jerarquía de conceptos” (Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido* 245). Así, por ejemplo, uno de los emblemas o hipotextos en el poema de Sor Juana es la empresa doce, explicada por Saavedra Fajardo:

Al paso que se va descubriendo por los horizontes el sol, se va retirando la noche, y se acogen a lo oscuro de los troncos las aves nocturnas, que en su ausencia, embozadas con las tinieblas, hacían sus robos, en solas doce horas que falta la presencia del sol en uno de los dos hemisferios, se confunde y perturba el otro, vistiéndose la malicia de las sombras de la noche, y ejecutando con la máscara de la oscuridad homicidios, hurtos, adulterios y todos los demás delitos. (Citado en Pascual Buxó, *Las figuraciones del sentido* 253).

Sor Juana continúa con el juego de reconstruir en sus versos barrocos el conocimiento aprendido a través de los libros, ahora con un ejercicio más profundo, dado que se trata de controlar la consistencia y la coherencia de lo que las ciencias y las artes de su tiempo habían abarcado, desde la Grecia antigua. Uno de los juegos, en este poema, es traducir al lenguaje articulado las imágenes icónico-visuales con las cuales se representaba el universo (la tradición emblemática). Será el poeta colombiano Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, contemporáneo de Sor Juana, quien nos ayudará a desmadejar el

hermetismo de “Primero sueño”, a través de unos versos más abiertos, con intenciones explicativas: *Carta laudatoria a la insigne poetisa Sor Inés Juana de la Cruz* (Porrás Collantes).

El poema de Sor Juana representa, a través de las palabras, la iconografía de la tradición emblemática en torno a la noche y al día, para mostrar el fracaso del alma en la consecución del conocimiento pleno: cuando se acerca la luz del día, el alma tiene que regresar a acoplarse al cuerpo que despierta. Anota Octavio Paz que “Primero sueño” es un claro ejemplo de “la poesía del intelecto ante el cosmos”, comparable a esa “extraña profecía del poema de Mallarmé: ‘Un coup de dés n’abolira le hasard’, que narra también la solitaria aventura del espíritu durante un viaje por el infinito exterior e interior” (210). Pero México tendrá que esperar hasta el siglo xx para que otra mujer escritora se erija con proyectos estéticos de alto vuelo: Rosario Castellanos.

La literatura mexicana en el siglo xx

El siglo xviii es de cierto modo un periodo desolador en las literaturas de América Latina. Para el caso de México, por la circulación masiva de los libros y por la fuerza de la cultura milenaria y la novohispana, el Santo Oficio controló las iniciativas estéticas y filosóficas que pudiesen asomar; es lo que percibimos cuando leemos a los estudiosos de dicho periodo, pero también cuando tratamos de hacer un balance, como el que acometemos aquí. No es de sorprender, dice María Águeda Méndez, “que el Santo Oficio dirigiera su atención sin descanso hacia los acontecimientos y la subsecuente producción de textos que se dieron a lo largo del siglo xviii” (70) y que, en aras de la defensa de la fe, censurara una gran cantidad de textos representativos de la época.

A su vez, Esther Martínez, al analizar las publicaciones en el *Diario de México*, periódico del siglo xviii, anota que se trata del siglo de la instrucción tradicional originada por el pensamiento de la Ilustración, que, paradójicamente, buscaba la liberalidad, pero en nuestros países parece haber condicionado la inclinación hacia “los buenos modales”. Es el siglo del orden, “de clasificaciones, de ordenamientos y reglamentos; el espíritu de un siglo que se manifiesta en la creación de las Academias neoclásicas, en lo que a literatura se refiere” (E. Martínez 132). Solo el teatro, de todos modos mediado por la censura, los cuadros y las crónicas de costumbres, los poemas moralizantes y los tratados científicos o filosóficos encuentran un lugar en el siglo de la “Ilustración”. Como ocurrirá en

otros países de América Latina, es el periodismo la impronta del siglo XVIII, lo que será decisivo para la irrupción progresiva de los ideales de la Independencia.

La modorra del siglo XVIII se romperá con la aparición, en 1816, de la primera novela mexicana: *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi; esta novela picaresca es el punto de partida de un periodo prolífico de la literatura, que durante el siglo XIX y el XX alcanzará una altura comparable a la del siglo XVII con Sor Juana, cuya obra es rescatada y parece ser el referente de la literatura del siglo XX. Ya desde el XIX, durante y luego de las guerras de Independencia, todos los géneros literarios tuvieron acogida en las imprentas. Entre tantos nombres de narradores (por ejemplo, Ignacio Manuel Altamirano o Vicente Riva Palacio), poetas (por ejemplo, Amado Nervo y Manuel J. Othón), dramaturgos (Manuel Acuña, por ejemplo) y cronistas (Ángel de Campo, por ejemplo) es Manuel Gutiérrez Nájera el hito del siglo XIX, porque en su obra convergen los matices propios de la literatura de este siglo.

Aunque Manuel Gutiérrez Nájera incursiona en todos los géneros literarios, gran parte de su obra son crónicas y ensayos, que a su vez se convierten en materiales para los cuentos, las novelas y los poemas. Es autor de la novela *Por donde se sube al cielo*, considerada la primera en la corriente modernista, y de una serie de cuentos recogidos en el libro *Cuentos frágiles*, que data del año 1883; se trata de quince textos que guardan distancia suficiente respecto a los cuentos canónicos de carácter romántico o costumbrista. La musicalidad de la prosa, regulada por rimas interiores, procesos anafóricos y aliteraciones, acentúa las diferencias con las descripciones tradicionales de los cuentos naturalistas o realistas. Asimismo, la imbricación de la descripción narrativa con los diálogos y la argumentación, en los parlamentos, en el género epistolar y en pasajes propios del ensayo, constituye las huellas de la innovación en el cuento:

Verdad es que Clara tiene un cuerpo adorable: ágil, nervudo, como el de un gato cuando se revuelca retozando; verdad es que su cutis es blanco, con reflejos de plata dorada, como un tarro de leche expuesto a los rayos del sol; verdad es que sus párpados napolitanos parecen tallados en la cáscara delicada de un durazno; verdad es que sus labios son carnosos y parecen siempre recién mordidos, tan colorados así están; pero, al fin y al cabo, muchos la han admirado sin amarla; no tiene una celebridad de bastidores; en las tablas es una medianía; en las cenas una mujer vulgar; habla poco, come poco; tiene —como diría Henri Heine— el vino triste. (Gutiérrez Nájera 73)

Dos escritores en el siglo xx, Julio Torri y Juan José Arreola, continuarán con la poética del cuento, en la que el contraste entre la descripción narrativa y los tonos discursivos del ensayo confunden o le ponen trampas al lector. Es una constante en Gutiérrez Nájera la introducción de los nombres de autores europeos en sus ficciones, muchas de las cuales (cuentos largos y novelas) se publican por entregas en los periódicos; por la versatilidad de la escritura, al considerar diversos destinatarios, acudió a los seudónimos: el Conde Job es el más recurrente.

Como escritor modernista Gutiérrez Nájera participó en la fundación de las revistas literarias de finales del siglo xix, como los grandes hitos de la literatura mexicana del siglo xx. En 1894, funda la *Revista Azul*, que circula con el periódico *El Partido Liberal* los domingos; la revista abogó, afirman Belem Clark y Fernando Curiel, “por una literatura mexicana producto no ya del nacionalismo endogámico, sino de la heterogeneidad cosmopolita y de la aceptación de todo aquello que significando belleza hubieran aportado otros movimientos literarios” (21). En las polémicas de la época en torno a los grupos de escritores y artistas, tan comunes en todos los países, pero tan acentuadas en México, aparece en la palestra José Juan Tablada, que fundó la *Revista Moderna*, en 1898, luego del cierre de la *Revista Azul* y del periódico que la divulgaba. La *Revista Moderna* irá hasta el año 1911. En ella publicarán los escritores del modernismo mexicano y de otros países, entre ellos Darío y Lugones. Para entonces se fortalecía en Ciudad de México el proyecto literario, filosófico y artístico del Ateneo de la Juventud, en el que hallaremos la figura prominente de la literatura en la primera mitad del siglo xx: Alfonso Reyes.

La obra de Alfonso Reyes y el Ateneo de la Juventud

El Ateneo de la Juventud representa el grupo de intelectuales y artistas mexicanos (en la pintura, Diego Rivera, y en la música, Manuel M. Ponce) que desde sus conferencias, iniciadas en 1907, acompañará la transformación política y cultural de México, en el trayecto de 1910 a 1917, con la primera revolución: la Revolución agraria liderada por Francisco Villa y Emiliano Zapata. Este acompañamiento tiene como punto de partida la confrontación filosófica al positivismo de Comte, Mill y Spencer, cuyas ideas se habían asentado en los treinta años de gobierno de Porfirio Díaz. Juan Hernández Luna, en el prólogo al primer libro en el que se publicaran algunas de las conferencias, señala que en los comienzos del siglo xx “empieza a destacarse en el ambiente cultural del país un grupo de jóvenes que se revela

contra la opresión filosófica ejercida por el positivismo y se da a leer y meditar, en pequeños cenáculos, justamente aquellos autores que la filosofía oficial tenía asfixiados y proscritos de las aulas” (7). Cabe señalar que algunos participaron directamente en la revolución, como Vasconcelos (*Ulises criollo*) y Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*). Un autor como Mariano Azuela (*Los de abajo*), también participante en la revolución, tuvo acercamientos esporádicos al grupo.

José Vasconcelos, en la conferencia de 1916, es quien referencia a aquellos autores “proscritos”: Platón, Schopenhauer, Kant, Bergson, Poincaré, Nietzsche, Schiller, Taine, Wilde, Menéndez Pelayo, Croce y Hegel, entre otros, también confirmados por el dominicano Pedro Henríquez Ureña, quien se integra al grupo y será uno de los interlocutores tanto de Vasconcelos como de Antonio Caso y Alfonso Reyes. Este último hará su primera participación en el programa de las conferencias-conciertos, de 1907, con la lectura de poesía suya; para entonces ya escribía cuentos e iniciaba el proyecto teórico sobre estética, filología y teoría literaria, los ámbitos más ilustrativos del valor intelectual de su obra completa (veintisiete volúmenes publicados por el Fondo de Cultura Económica).

El retorno a la filosofía griega, con Platón y Aristóteles, y a las literaturas helénicas, con los poemas homéricos y la tragedia griega, constituye el aporte fundamental de Reyes al grupo ateneísta en su etapa inicial. El libro magistral *La experiencia literaria* (1942) comienza precisamente reivindicando los *Diálogos* de Platón: “El escribir, según los diálogos platónicos, no pasa de ser una diversión. La escritura, accidente del lenguaje, pudo o no haber sido: el lenguaje existe sin ella”. Y aclara que “la escritura[,] al dar fijeza a la fluidez del lenguaje, funda una de las bases indispensables a la verdadera civilización” (9). Explicará también la fuerza de la oralidad y su simbiosis con el lenguaje de la gestualidad, para lo cual retomará las teorías del signo, esclareciendo muchos de los postulados del lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure (*Curso de lingüística general*, 1916). Además, sus reflexiones coincidirán con las teorías formalistas y estructuralistas de Roman Jakobson en torno a las funciones del lenguaje.

En “Apolo o de la literatura” nos dirá que

la literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores está en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio; la intención formal se refiere a la expresión estética. Solo hay literatura cuando ambas intenciones se juntan. Las llamaremos, para abreviar, la ficción y la forma. (Reyes 70)

Y ampliará estas explicaciones, que, por entonces, en las décadas de 1930 y 1940, se discutían en el círculo lingüístico de Praga. Esta es la tesis nueve de Alfonso Reyes:

Discrimen esencial: no confundir nunca la emoción poética, estado subjetivo, con la poesía, ejecución verbal. Este discrimen ha de seguirnos a lo largo de nuestro estudio, plegándose a todos sus accidentes. La emoción es previa en el poeta, y es ulterior en el que recibe el poema. El poema mismo, la poesía, se mantiene entre las dos personas, entre el Padre y el Hijo, igual que el Espíritu Santo, y está, como él, hecho de Logos, de verbo, de palabras. Para los fines de la poesía ¿de qué me sirve la sola emoción si no sé expresarla? ¿Y de qué les sirve a los demás, si no acierto a comunicarla, a transmitir hasta ellos la corriente que, a su vez, los ponga en emoción? (73)

Reyes acude a Valéry para confirmar que “la poesía intenta crear un lenguaje dentro del lenguaje” (74) y glosa a Poe y a Baudelaire para esbozar cómo la poesía subyace en toda expresión literaria, si bien las funciones del lenguaje se jerarquizan (hibridismo), sin perder la dominancia de la poesía, según sean los géneros: la lírica, la novela, el cuento, el drama. *La experiencia literaria* es la mejor entrada a quienes se inician en las prácticas literarias. Es indudable que este libro tiene una presencia en los proyectos estéticos de quienes constituirán el grupo Contemporáneos y, por supuesto, en el otro poeta y gran ensayista del siglo xx mexicano: Octavio Paz.

El grupo Contemporáneos

La poesía moderna de México converge y fluye en otra revista de gran aliento estético: *Contemporáneos*, fundada en 1928. Bernardo Ortiz de Montellano es su primer editor. En la revista participan los poetas Jorge Cuesta, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Gilberto Owen, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Enrique González Rojo, sin duda los que más reconocimiento han alcanzado por el carácter innovador de sus obras. La revista proviene de otras dos revistas, de corta perduración: *La Falange* (1922-1923) y *Ulises* (1927-1928). Contemporáneos fue identificado como el grupo sin grupo, porque no hubo una poética común que los vinculara, ni tampoco se propusieron hacerla; por eso sus libros, publicados hacia finales de la década de 1930, son muy distintos.

El principio de universalidad es el mismo del movimiento intelectual del Ateneo de la Juventud: miran la literatura de afuera para luego mirar la de adentro. En este sentido, Alfonso Reyes constituyó el puente, dada su condición de viajero y representante diplomático.

También este grupo se interesa por reivindicar la obra de Sor Juana, cuestión que Amado Nervo había intentado, en 1910, con el libro *Juana de Asbaje*. No es que “Primero sueño” sea objeto de investigación crítica por parte de los Contemporáneos, pero sí es objeto de lectura y de aprendizaje, al asumir la poesía como un trabajo de investigación y de re-creación ficticia, según lo percibieran en la obra de Sor Juana. Publican textos de la monja jerónima en ediciones diversas. Poetas como Villaurrutia y Cuesta escriben ensayos sobre su obra para conferencias. Puede decirse que desde los Contemporáneos la obra de Sor Juana es objeto de lectura y relectura e investigación continua.

Del mismo modo como los Contemporáneos rescatan la obra de Sor Juana, divulgan y promueven a otro poeta que los lectores mexicanos solo logran descubrir a partir de sus reflexiones: Ramón López Velarde (1888-1921). Xavier Villaurrutia escribe un ensayo, titulado simplemente “Ramón López Velarde”; en él, introduce algunas notas biográficas: López Velarde, que era de provincia, fue profesor de literatura española en la preparatoria. Siendo adolescentes, Villaurrutia y Salvador Novo lo buscan para mostrarle sus versos. Una “poesía poliédrica, irregular y compleja” (645) es la de López Velarde, dirá Villaurrutia; una poesía en la que

cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio luchan y nada importa que por momentos venzan el cielo, la virtud y el ángel, si lo que mantiene el drama es la duración del conflicto, el abrazo de los contrarios en el espíritu de Ramón López Velarde. (Villaurrutia 647)

Con la literatura nos encontramos en escenarios de ida y vuelta; se hace literatura a partir de la literatura. Tres poemas extensos de los Contemporáneos remiten a “Primero sueño”, de Sor Juana: “Sueños”, de Ortiz de Montellano; “Muerte sin fin”, de José Gorostiza, y “Canto a un Dios mineral”, de Jorge Cuesta. En Gorostiza, en “Muerte sin fin”, leemos este pasaje:

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre

las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos,
ay, y con qué miradas de atropina,
tumefactas e inmóviles, escruta
el curso de la luz, su instante fúlgido,
en la piel de una gota de rocío;
concibe el ojo
y el intangible aceite
que nutre de esbeltez a la mirada;
gobierna el crecimiento de las uñas
y en la raíz de la palabra esconde
el frondoso discurso de ancha copa
y el poema de diáfanas espigas. (Gorostiza 70)

La estructura hermética es una constante en la poesía. Ella busca esclarecer el misterio del conocimiento sobre el universo y sus relaciones con la condición humana; pero la búsqueda conduce siempre al fracaso. Tanto en Sor Juana como en Gorostiza hay elevación y caída, es decir, ambición de saber y frustración en la resolución. En la interpretación de los dos poemas, Anthony Stanton explica que hay “una visión mental que recorre si no el universo entero al menos aquella parte que es visible desde la tierra” (292). Concluye afirmando que dicha visión muestra un desplazamiento en dos direcciones: “sobre un eje horizontal (que busca recorrer el mundo) y sobre otro vertical (que se mueve entre la zona sublunar o terrenal y las alturas celestes)” (292). Algo parecido puede describirse en la versificación hermética de Jorge Cuesta, en “Canto a un Dios mineral”.

Los narradores en el siglo xx: Revueltas, Rulfo, Arreola y Fuentes

Sobre la obra de José Revueltas

La búsqueda de la innovación en el arte de narrar tiene como antecedente a la narrativa de la Revolución. Max Aub realiza un paneo y reconstruye los itinerarios de los autores que desde 1911, un año después de iniciado el movimiento, escriben cuentos y novelas breves cuyos tópicos giran en torno a la Revolución agraria (1910-1917). Aub identifica como punto de partida la obra de Azuela

Andrés Pérez, *maderista* (1911) y señala que la “cumbre del género” es la novela *Los de abajo* (1915). En una perspectiva diacrónica, destaca a Francisco Monterde, cuyas obras son contemporáneas de las de Azuela; asimismo, resalta las obras de Martín Luis Guzmán, Rafael Felipe Muñoz y José Revueltas.

El luto humano (1943), de José Revueltas, novela con acentos líricos, constituye un puente hacia la narrativa que logra desprenderse del realismo social y modernista, iniciado por Mariano Azuela en *Los de abajo*. Revueltas interpela el trayecto de la vida política de México y sus revoluciones desde una perspectiva simbólica. Siempre se reconoció como un escritor de izquierda. Fue un buscador de proyectos estéticos que respondieran a sus propósitos políticos, sin caer en el naturalismo. Cultivó la novela, el cuento, el teatro, el guion cinematográfico, la crónica, el reportaje y, con intervalos, la poesía.

Los días terrenales (1949) y *Los errores* (1964) son dos novelas emblemáticas en la relación literatura-política. Son novelas representativas de los dilemas ideológicos de Revueltas; uno de estos está relacionado con el rol del artista y el rol del militante. Al respecto, señala Marco Antonio Campos que “la crítica más profunda a los comunistas mexicanos no la fundamentaron o retrataron los escritores burgueses sino un ex miembro del PCM” (76). José Revueltas, quien interrogó la orientación ortodoxa del partido, es el mejor ejemplo de la autocrítica del militante, del orientador de las discusiones internas en aras de la cohesión partidista; pero pudieron más las posiciones radicales de los dirigentes que las intenciones heterodoxas de Revueltas.

Durante trece años, Revueltas persiste en los idearios políticos de izquierda. Aunque sus posiciones democráticas lo conducen al aislamiento, se reintegra al partido comunista en 1956 y reniega de *Los días terrenales*, novela que produjo la desconfianza de los dirigentes del partido. Entonces escribe que

para un escritor —quienquiera que sea—, el escribir es siempre una continua búsqueda y una continua comprobación, en procura de acertar con sus materiales. Pero para un escritor que pretende conducirse como comunista el imperativo es más violento, más riguroso y la exigencia infinitamente mayor. No quiero entrar en consideraciones de detalle respecto a *Los días terrenales*, la novela que tan duramente me fue criticada por mis amigos y compañeros. La situación política de un escritor, sus dudas, sus vacilaciones, siempre estarán indisolublemente ligadas al carácter de su obra. Mis años de contradicciones políticas y de confusión, a partir de mi ausencia del partido, podrán explicarles, mejor que cualquier cosa,

el porqué de las deformaciones teóricas, las inexactitudes y el cuadro de la vida, distorsionado y negativo, que pinto en *Los días terrenales*. Por otra parte, este libro es un libro muerto, porque nació muerto y yo me encargué, por lo demás, de conducirlo al cementerio. (*Escritos políticos* 44)

Al leer nuevamente *Los días terrenales* se siente la poesía, no las proclamas o los rasgos propios de una novela de tesis, que quizás esperaran los dirigentes del partido, alineados con la estética del realismo socialista. En cambio, en *Los motivos de Caín* (1957), la novela con menos vuelo poético, percibimos a un escritor maduro con el estilo de un principiante: el realismo socialista fue de cierto modo un fantasma que asedió a Revueltas.

Con respecto a *Los días terrenales*, es necesario preguntarse por la lectura que hizo Neruda, quien como militante también se opuso a ella:

Acabo de leer un libro de José Revueltas. No quiero decir cómo se llama. Para algunos de los que aquí están, este apellido puede no tener significación. Para mí la tiene y muy grande. Es el nombre de una dinastía del pensamiento americano, es el nombre de una familia del pueblo que ha traducido en un alto lenguaje, en la pintura, en la literatura y en la música las victoriosas luchas de un pueblo. Y hoy, este nombre me trae, en las páginas de mi antiguo hermano en comunes ideales y combates, la más dolorosa decepción. Las páginas de su último libro no son suyas. Por las venas de aquel noble José Revueltas que conocí circula una sangre que no conozco. En ella se estanca el veneno de una época pasada, con un misticismo destructor que conduce a la nada y a la muerte. (Citado en Campos 83)

Así se inicia la novela:

En el principio había sido el Caos, más de pronto aquel lacerante sortilegio se disipó y la vida se hizo. La atroz vida humana. [...]

En el principio había sido el Caos, antes del Hombre. Hasta que las voces se escucharon. [...]

Entonces, como si lanzase pequeñas chispas invisibles desde alguna remota hoguera —el mismo breve y menudo estallar de los troncos lejanos al abrazo de un fuego igualmente lejano—, la noche produjo en uno y otro sitio, en uno y otro rincón de las tinieblas, un extraño rumor de misteriosas crepitaciones,

herida aquí y allá por un viento de puñales, primero dulce y espaciadamente y después en un alegre cruel, imperioso y joven. (Revueltas, *Los días terrenales* 9)

El mito del origen es un recurso permanente en la obra de Revueltas. El relato bíblico y las imágenes sobre lo que fuera la cosmogonía náhuatl son voces que aparecen de manera constante en una escritura decantada por el ritmo de la poesía. Hay fuerza simbólica en sus obras. Los materiales bíblicos son un pretexto para acentuar la condición humana; en sus novelas muestra lo que somos. No renuncia a sus convicciones políticas, si bien tuvo dudas transitorias sobre sus convicciones estéticas.

En el movimiento estudiantil y obrero de 1968, que desembocó en la masacre de Tlatelolco, acontecimiento referenciado en las crónicas de Poniatowska y Monsiváis, Revueltas es detenido y encerrado en la cárcel de Lecumberri. La experiencia de cuatro años en la cárcel (noviembre de 1968 y mayo de 1972) le proporciona los materiales para la textura de una de las mejores novelas breves de Latinoamérica: *El apando* (1969-1978). La analogía y la paradoja se entrecruzan en los ritmos de esta novela:

Monos, archimonos, estúpidos, viles e inocentes, con la inocencia de una puta de diez años de edad. Tan estúpidos como para no darse cuenta de que los presos eran ellos y no nadie más, con todo y sus madres y sus hijos y los padres de sus padres. Se sabían hechos para vigilar, espiar y mirar en su derredor, con el fin de que nadie pudiera salir de sus manos, ni de aquella ciudad y aquellas calles con rejas, estas barras multiplicadas por todas partes, estos rincones y su cara estúpida era nada más la forma de cierta nostalgia imprecisa acerca de otras facultades imposibles de ejercer por ellos, cierto tartamudeo del alma, los rostros de mico, en el fondo más bien tristes por una pérdida irreparable e ignorada, cubiertos de ojos de la cabeza a los pies, una malla de ojos por todo el cuerpo, un río de pupilas recorriéndoles cada parte, la nuca, el cuello, los brazos, el tórax, los güevos, decían y pensaban ellos que para comer y para que comieran en sus hogares, donde la familia de monos bailaba, chillaba. (*El apando* 13-14)

Con el título *Los días terrenales* Revueltas quiso nombrar su obra completa; este título sintetiza, en efecto, los propósitos literarios relacionados con los contextos culturales y políticos de México. Las novelas nos dicen: estos son los días que pasamos por la tierra. Las voces de los narradores y la personificación de un espectador de

los eventos narrados dejan ver la presencia del existencialismo de Camus. En *Dios en la tierra* se representa el ámbito sórdido de las prostitutas, la ambivalencia de la policía, de México y de Estados Unidos, las niñas limosneras, los campesinos “compadres” matándose entre sí... Son las pinturas de Goya, proyectadas en las novelas; en estos lienzos sobre la condición humana, hallamos siempre al único ser no alienado: el protagonista/espectador en cuentos y novelas. Por eso, como lectores, presenciamos en la obra de Revueltas el gran teatro del mundo.

Sobre la obra de Juan Rulfo

Los cuentos compilados (algunos publicados con antelación en revistas) en *El llano en llamas* (1953) y las novelas *Pedro Páramo* (1955) y *El gallo de oro* (1959, 1980, 2010) son los tres libros de Juan Rulfo, además de los de fotografía (2001, 2002) y el que recoge las cartas enviadas a Clara Aparicio, *Aire de las colinas* (2000), publicados luego de su muerte en 1986. *El gallo de oro* fue identificado como un argumento para cine en ese año (1959).² En este se juntaron García Márquez, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Arturo Ripstein, José Luis Cuevas, Juan Rulfo y Luis Buñuel, por su interés en los guiones y las filmaciones cinematográficas. En 1980 se publicó, con correcciones del editor Jorge Ayala Blanco, el título *El gallo de oro y otros textos para cine*. Se dio a entender así que se trataba de un argumento para cine y no de una novela. Alberto Vital aclara las confusiones sobre el género de este texto:

La familia conserva un manuscrito de esta novela breve o nouvelle, y en la carátula se lee la siguiente frase:

Registrado en la Sección de Autores y Adaptadores del S. T. P. C. de la R. M., bajo el número 5985, en México, D. F., a 9 de enero de 1959.

Por lo tanto, el texto debió escribirse en 1958.

En una solicitud para obtener la beca Guggenheim, del 14 de febrero de 1968, el autor apunta en el lacónico protocolo:

2 En la presentación a la edición del 2010, la Fundación Juan Rulfo señala: “Los documentos muestran que en 1956 Rulfo se encontraba trabajando en una historia sobre el mundo de las peleas de gallos y lo urgían a terminar la misma para llevarla a la pantalla, aunque solo en enero de 1959 procedería a registrar su ‘argumento para cine’, como fue designado entonces. Rulfo no había avanzado a la velocidad que los productores de cine deseaban, pero cuando su texto llegó finalmente a manos de ellos tuvo que pasar un lustro para la realización de la película” (8).

[...] *El gallo de oro*. Novela. 1959. No se publicó por haberse utilizado como argumento para la película del mismo nombre.

El despojo. Novela corta. 1960. También fue convertida en película. [...]

Un documento autobiográfico avisa:

Otra novela, *El gallo de oro*, escrita años más tarde, no fue publicada, pues antes de que pasara a la imprenta un productor cinematográfico se interesó en ella, desglosándola para adaptarla al cine. Dicha obra, al igual que las anteriores, no estaba escrita con esa finalidad. En resumen, no regresó a mis manos sino como *script* y ya no me fue fácil reconstruirla. (160)

Más allá de las confusiones y las aclaraciones es necesario señalar que es el lector quien construye el género, según el horizonte de la lectura, si bien los editores pretenden definirlo. Hoy podemos decir que la experiencia de lectura de *El gallo de oro* es la sensación singular de una novela sobre el azar y los imaginarios populares de las peleas de gallos y el juego de cartas. En el 2010, la Fundación Juan Rulfo publica por primera vez como novela lo que en efecto fue para Rulfo una versión inicial de su segunda novela. Los editores procedieron con la depuración unificando “los criterios discrepantes utilizados en el ‘original’ en materia de puntuación y signos que deberían acotar al narrador y los distintos personajes, así como en los bandos y agrupamientos de versos cuando de la transcripción de canciones se trata” (Fundación Juan Rulfo 10). Es una novela ya no con la polivalencia acentuada e intencionada de *Pedro Páramo*, pero sí es una novela que se integra al proyecto estético narrativo de Rulfo: los signos de la cosmovisión de las comunidades rurales, el remodelamiento de la oralidad a través de la escritura literaria y la dualidad y la circularidad en permanente movimiento como una impronta estética del autor.³

Los procesos de enunciación en las obras del escritor mexicano son objeto de continua investigación;⁴ esto confirma que el valor estético de la obra de Rulfo radica en la innovación en los modos de narrar, lo que García Márquez y Álvaro Mutis supieron reconocer. Es indudable que la técnica narrativa de *Cien años de soledad* proviene de Pedro Páramo y algunos de los personajes

3 Al respecto, José Carlos González Boixó atina en sus aproximaciones analíticas a la novela, en su trabajo introductorio a la edición de la Fundación Juan Rulfo (2010).

4 El trabajo de Françoise Perus (2012) es, sin duda, el resultado de la investigación más puntual respecto al análisis de los narradores de Rulfo y la inserción de sus voces en el monodialogo, ya insinuado por Carlos Pacheco en *La comarca oral* (1992).

y espacios rulfianos son palimpsestos de la gran novela de García Márquez: Petra Cotes/Bernarda; Susana San Juan/Remedios, la bella; el padre Rentería/el padre Rentería; Prudencio Aguilar/Dionisio; Macondo/Comala.

Carlos Pacheco⁵ ya había señalado en *La comarca oral* (1992), acogiendo los planteamientos de Rama, el carácter transculturador de ese equipo intelectual de narradores latinoamericanos que renueva la literatura en América Latina. Pacheco destaca la tendencia a transformar los puntos de vista de los autores de la primera mitad del siglo xx, en el arte de la novela, y exalta la autonomía de las voces de los personajes rurales y sus visiones ideológicas y culturales, en las obras que despuntan en la década de 1950. Es el neoregionalismo, dice Pacheco, que pone al descubierto la marginalidad y la manipulación de los gobiernos, pero también la sabiduría de los campesinos y los contrastes con las ideologías del poder, entreveradas simbólicamente en la escritura literaria.

La impresión de oralidad, su representación a través de la escritura transcultural, alcanza su punto más alto en Rulfo. Se confirma también en Guimarães Rosa, con *Gran Sertón: Veredas*; en Roa Bastos, con *Hijo de hombre*; en García Márquez, con *Cien años de soledad*. Estos autores, junto con Arguedas, en *Los ríos profundos*, escriben la “ficcionalización de las comarcas orales latinoamericanas”, para representar las dinámicas de la “comunicación intercultural”. Tal proyecto estético apuntó a la “ficcionalización de una cultura oral”, tan propia de los países con ancestros indígenas y afro, para develar los conocimientos y las singularidades políticas de sus regiones. Incluso algunos de estos autores son investigadores profesionales de la etnoantropología.

Sobre la obra de Juan José Arreola

Como Juan Rulfo y Antonio Alatorre, Juan José Arreola es de origen jalisciense. Los tres crecen juntos en su primera etapa de búsquedas estéticas; son interlocutores en torno a las lecturas fundamentales de su tiempo y del pasado. Arreola renunciará de manera temprana a la escuela para dedicarse a la lectura y al trabajo con los libros. Como lo hiciera Borges, con cuyas poéticas se encuentra,

5 En el año 2015, escribí el prólogo de *La comarca oral revisitada*, de Carlos Pacheco, que a la fecha (2016) está en la prensa universitaria; quiero de nuevo hacer un homenaje a este investigador venezolano, cuya muerte inesperada, en Bogotá, impidió que tuviese en sus manos un libro tan fundamental para la investigación sobre los autores de la transculturación en la literatura de Latinoamérica.

asumió la lengua como un juego imprescindible en la desenajenación del siglo xx. Reconocido como un gran conversador, por su memoria prodigiosa, también Arreola es heredero de lo que fueran los efectos de las imágenes visuales, sea de la fotografía, de la pintura o del cine, en los escritores que van configurando sus obras a partir de 1950. El libro *Bestiario* (1959) tuvo como amanuense a José Emilio Pacheco,⁶ cuya obra debe mucho a los talleres literarios de escritores coordinados por Arreola. A diferencia de Rulfo, la oralidad y la escritura, en el caso de Arreola, constituyen un mismo fundido, pues escribía como si estuviese hablando y conversaba como si escribiera. Anota Emanuel Carballo que Arreola hablaba tanto de lo que conocía como de lo que deseaba conocer.

Como una constante en los escritores mexicanos, Arreola explora en los diversos géneros: el cuento, la minificción, las viñetas, los anagramas, los palíndromos, la crónica, la epístola, el versículo, el poema en prosa, la novela, el diario, la pieza de teatro y la pieza de circo. Su proyecto literario es, de cierto modo, una extensión de la poética de Torri, cuya premisa es el diálogo entre los libros. Es una literatura mediada por las escrituras ajenas, literarias y no literarias:

“Un pacto con el diablo” está basado en la obra de Stephen Vincent-Benet, *The Devil and Daniel Webster*... Pienso que las influencias literarias, en esos mis primeros textos, son muy claras. Para comenzar, en “Hizo el bien mientras vivió”, se transparenta la influencia de uno de mis primeros grandes maestros, Georges Duhamel. Por otra parte, el primer cuento, “El sueño de navidad”, padece la influencia de Andreiev. En “El silencio de Dios” se nota levemente la influencia de Rainer Maria Rilke: se desprende de *Las historias del buen Dios*. “Un pacto con el diablo” también tiene el tono rilkeano. (Arreola 75)

El cuento magistral, el más referenciado por la crítica, es “El guardagujas”. A través de la parodia, recurso magistral en Arreola, se intenta descifrar los roles de las sociedades burocráticas y corruptas; la vida es como un espejismo, un resultado de la casualidad y del azar; los seres humanos buscan cambiar de sitio, mirar lo que ocurre al otro lado, pero la vida es una ilusión, un espectro nihilista. En cuentos como “Parábola del trueque”, interroga la sordidez del matrimonio: un agiotista intercambia esposas viejas por esposas nuevas (esposas ajadas y desteñidas por

6 Es de gran importancia en este panorama sobre la literatura mexicana destacar la poesía de José Emilio Pacheco y sus dos grandes novelas breves: *Morirás lejos* (1967) y *Las batallas en el desierto* (1981).

esposas rubias y brillantes). En “Anuncio”, el hombre puede encontrar a la mujer deseada y a la vez prescindir de ella cuando los deseos sexuales hayan sido satisfechos:

Dondequiera que la presencia de la mujer es difícil, onerosa o perjudicial, ya sea en la alcoba del soltero, ya en el campo de concentración, el empleo de Plastisex es sumamente recomendable. El ejército y la marina, así como algunos directores de establecimientos penales y docentes, proporcionan a los reclutas el servicio de estas atractivas e higiénicas criaturas.

Ahora nos dirigimos a usted, dichoso o desafortunado en el amor. Le proponemos la mujer que ha soñado toda la vida: se maneja por medio de controles automáticos y está hecha de materiales sintéticos que reproducen a voluntad las características más superficiales o recónditas de la belleza femenina. Alta y delgada, menuda y redonda, rubia o morena, pelirroja o platinada: todas están en el mercado. (Arreola 101)

Arreola ve en la mujer el centro del mundo, es la propiciadora del equilibrio social. En la minificción “Eva”, la mujer redime al hombre, lo perdona y asume la conjunción como la garantía en la continuidad de la especie, pero sobre todo como la posibilidad de la conciliación y del pacto, porque ella sabe tanto como él (Jurado, “Representación de la mujer”).

En la novela *La feria* (1963) convergen los tópicos y los géneros cultivados con antelación. Esta novela condujo a la perplejidad, pues su estructura en forma de mosaicos constituye una apuesta experimental para innovar el arte de narrar, luego de la altura inalcanzable de la novela de Rulfo: “no hay una anécdota principal”, dice Ignacio Trejo Fuentes; de allí que “quien lee no puede tener idea de lo que ocurre sino hasta muy avanzada la lectura” (99). Cabe preguntarse si la opacó *Rayuela*, de Cortázar, que aparece en el mismo año, o si influyó el desinterés de los editores que estaban detrás de los escritores del *boom*, como Fuentes, pues Arreola estuvo al margen de dicho movimiento editorial.

La obra narrativa de Carlos Fuentes

Dos géneros constituyen las rutas principales del proyecto literario de Carlos Fuentes: la novela y el ensayo, si bien incursionó también en el cuento, la crónica y el teatro. En la novela, son tres las obras decisivas para deconstruir su propuesta estética: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962) y *Terra nostra* (1975).

La primera sobresale por la estrategia en el proceso de enunciación, esto es, el juego con los tiempos y con las voces de narradores y personajes, y por el anclaje histórico y su tratamiento alegórico. Es la novela que de manera simbólica nos introduce en las falacias de lo que fuera la Revolución agraria de 1910: la burguesía del siglo XIX es derrotada y una *nueva burguesía*, como titula Azuela una de sus novelas breves (1941), se erige en el poder; esa nueva burguesía viene socialmente de abajo, de los descastados, y asciende para reproducir el sometimiento social.

En *La muerte de Artemio Cruz* se muestra de manera progresiva la agonía del protagonista, un militante “revolucionario”, quien en una especie de estado catatónico, en un diálogo interior, o un fluir libre de la conciencia, con entradas discursivas desde la segunda y tercera persona, evoca el pasado arrastrando consigo los entornos del movimiento revolucionario y sus paradojas políticas. Pareciera que Fuentes tratara de comprender el fenómeno histórico de México a través del arte de la novela, dado que el discurso referencial, nos insinúan los narradores, ha sido parcial e insuficiente. Así, Fuentes desentraña desde su ficción las ambivalencias políticas de la Revolución agraria (1910-1917), y los lectores comprendemos la complejidad de la historia. Tal desentrañamiento es también la búsqueda de una explicación de los orígenes, que igualmente interesará a Octavio Paz; en esto convergen los dos escritores, siendo tan distintos: el dilema sobre la identidad y los orígenes de los mexicanos y los latinoamericanos.

El problema de la representación ficcional de la búsqueda de la identidad es una constante en la literatura de Latinoamérica. La obra de Fuentes hace énfasis en ella. Esta representación tiende a focalizar la violación y el nacimiento de los protagonistas. Las dos novelas que más se ajustan a esta especie de *topos* son *Pedro Páramo*, elogiada por Fuentes desde su primera edición (1955), y *La muerte de Artemio Cruz*. Artemio Cruz es hijo de una mulata, trabajadora doméstica en la hacienda de Cocuya, quien fuera violada por el hijo mayor del dueño de la hacienda. La palabra *cruz* es símbolo y señal, como cuando el analfabeto pone una cruz en un papel para identificarse: no es nadie, es decir, es un hijo de la chingada o simplemente un cristiano mestizo nacido de la Conquista. Es violación, dirá Fuentes, en varios de sus ensayos, el acontecimiento de la conquista, porque los “extranjeros” penetran el centro de la ciudad antigua y horadan la tradición milenaria. Esto lo mostrará alegóricamente en sus criaturas ficticias.

María Stoppen (1982) propone leer la novela a partir de las analogías: de ser un hijo de la chingada, Artemio Cruz se transformará “en un Gran Chingón”; en sus aspiraciones de ambición y poder Artemio Cruz “encarna a Hernán Cortés,

quien, por su fuerza y poder, ha quedado en la mente de los mexicanos, como la representación original del Macho, el Gran Chingón, símbolo de lo fuerte, lo agresivo, lo cerrado” (29). Asimismo, el hijo de Artemio Cruz, Lorenzo, por su espíritu de sacrificio (se involucra en la guerra civil española) está asociado con Cuauhtémoc, el último guerrero en rendirse y quien puso en duda el vínculo entre Cortés y Quetzalcóatl.

Por otro lado, la novela corta, o breve, *Aura* (1962), puede considerarse una síntesis del proyecto estético de Fuentes. Es una novela de cincuenta páginas cuya complejidad enunciativa proviene del tratamiento fantástico de la historia. Como en toda su obra narrativa, el juego con el tiempo y con las voces de los narradores y los personajes produce el efecto de la ambigüedad artística. La prevalencia de la segunda persona en la voz del narrador da tonos líricos (el yo que se expresa en forma de tú) y propicia la polivalencia semántica del texto. El anclaje histórico es la figura del general Llorente. Un joven historiador organizará y completará sus memorias, según la solicitud y pago de honorarios de la viuda de Llorente. El narrador describe el espacio exterior, “el viejo centro de la ciudad”, antes del ingreso del protagonista, Felipe Montero, a la casa en donde realizará el trabajo y de la cual, como si fuese un laberinto, no podrá salir.

La novela incorpora el tema de la cultura francesa, pues se pide que el historiador sepa francés y preferiblemente haya estudiado en Francia, porque las memorias están escritas en ese idioma. No es un indicio trivial la referencia a Francia, cuya cultura arquitectónica y modelo político tuvo una presencia en México durante los gobiernos de la década de 1850 y los de Porfirio Díaz; como este último, el general Llorente nació en Oaxaca. Es extraño el trabajo que hará el historiador: completar las memorias, para lo cual tendrá que apropiarse del estilo del general, muerto hace sesenta años, y seguir las indicaciones de la anciana, viuda del general Llorente.

El espacio interior de la casa es de penumbras, de muchas puertas y corredores, de gatos, ratas, un conejo y una joven de nombre Aura, sobrina de la señora y de quien el joven historiador se enamorará. Lo que se narra en las memorias está asociado con lo que el joven experimenta dentro de la casa, a la manera de un espejo cóncavo. El efecto del espejo permanece a lo largo de la obra: la anciana es Aura y Aura es la anciana; es una pesadilla para el historiador, pues al ver las fotografías del baúl emerge la anagnórisis: él es el general Llorente y Aura es Consuelo. El tiempo es mítico: parece avanzar pero es estático y circular. Llorente en Montero y Consuelo en Aura, fundidos, representan la parálisis

del tiempo. Hacia el final de la novela, Felipe aparece entre las penumbras de la habitación de Aura acostado con la anciana de 109 años de edad. Se trata del retorno al vientre materno y la señal para una una lectura psicoanalítica:⁷ el problema de la otredad y de la búsqueda del origen, tópico desarrollado en *Terra nostra* (1973).

Si *Aura* es la síntesis de los mundos imaginarios de Fuentes y de su proyecto literario, *Terra nostra* es la expansión y concreción no solo de su proyecto sino también del de sus lectores. En casi 800 páginas, ahora Fuentes se libera y deja fluir sus mundos, a través de una escritura que demanda de sus destinatarios conocimientos de la *Enciclopedia universal*. El pasado literario y contemporáneo, cultural, artístico y político, se proyecta en esta *summa* y materialización de su poética. Convergen aquí sus cuentos, sus piezas de teatro, sus novelas, crónicas y ensayos; es como si la incompletitud de las obras hasta entonces escritas pudiera superarse en la gran novela.

Como lo esboza Begoña Pulido, *Terra nostra* conduce a la inevitable pregunta sobre qué papel ocupa la ficción en el conocimiento de la historia. Fuentes mismo lo ha respondido en *La gran novela latinoamericana* (2011), al identificar los valores estéticos de la novela emblemática de la Revolución mexicana: *Los de abajo*, de Azuela. Así, nos dice que el autor, “levanta la pesada piedra de la historia para ver qué hay allí abajo. Lo que encuentra es la historia de la Colonia que nadie antes había realmente narrado imaginariamente” (111). Además, señala que quien solo lee la corteza exterior de la novela, la fábula, los hechos contados, sin sumergirse en la profundidad de su polivalencia semántica, es como si no la hubiera leído. Es precisamente lo que Fuentes espera con *Terra nostra*: un lector que trabaja, que sale y entra del texto, para confirmar, con las señales discursivas, los correlatos históricos, filosóficos y literarios que constituyen su polifonía. No hay mejor manera para comprender la historia de Occidente que a través de las literaturas: este es el mensaje que se desprende de *Terra nostra*.

Begoña Pulido, a propósito de *Terra nostra*, parafrasea de manera atinada el planteamiento de Fuentes, esbozado en los intersticios de sus novelas y sus cuentos y explicitados en sus ensayos:

El nexo entre historia y ficción está en esa insuficiencia de la historia y en esa defensa de los poderes de la imaginación, de la ficción, para buscar lo que falta,

7 Véase Castellanos.

para completar la realidad, para mirar en la cara oculta, en la otra mitad del tiempo perdido. (33)

Fuentes fue un estudioso. A diferencia de muchos otros escritores contemporáneos suyos, analiza en profundidad las teorías de los filósofos, los lingüistas y los semióticos; sin duda, Bajtín y Ricœur, entre otros, le proporcionan señales para asegurar su proyecto estético en un proceso que nunca podrá cerrar, porque, como lo mostrara Sor Juana en “Primero sueño”, es inevitable la sensación del fracaso en la búsqueda del conocimiento pleno del mundo y de lo que somos y hemos sido.

Obras citadas

Alatorre, Antonio. *Sor Juana Inés de la Cruz. Enigmas ofrecidos a La Casa del Placer*. México D. F.: Colegio de México, 1994. Impreso.

Arreola, Juan José. *Obras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.

Aub, Max. *Guía de narradores de la Revolución mexicana*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1969. Impreso.

Campos, Marco Antonio. “Los días terrenales y el escándalo de las izquierdas”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 6 (2004): 75-107. Impreso.

Carballo, Emanuel. *Ensayos selectos*. México D. F.: UNAM, 2004. Impreso.

Castellanos, Carlos. “Reflexiones sobre el tiempo lógico en *Aura*”. *Texto Crítico* 9 (2001): 197-214. Impreso.

Clark, Belem, y Fernando Curiel. *Revista Moderna de México. El modernismo en México a través de cinco revistas*. México D. F.: UNAM, 2000. Impreso.

Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México D. F.: Fondo de Cultura Mexicana, 1951. Impreso.

Cuesta, Jorge. *Obras reunidas II*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México D. F.: Porrúa, 1955. Impreso.

Fuentes, Carlos. *Aura*. Madrid: Alianza, 1994. Impreso.

———. *La gran novela latinoamericana*. México D. F.: Alfaguara, 2011. Impreso.

- Fundación Juan Rulfo. Esta edición. *El gallo de oro*. Por Juan Rulfo. México D. F.: Editorial RM, 2010. 7-14. Impreso.
- Gaos, José. "El sueño de un sueño". *Historia Mexicana* 37 (1960): 56-78. Impreso.
- Garibay, Ángel María. *Poesía indígena*. México D. F.: UNAM, 1982. Impreso.
- Gorostiza, José. *Poesía y poética*. Ed. Edelmira Ramírez. Nanterre: ALLCA XX, 1996. Impreso. Colección Archivos.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras XII*. Ed. Ana Elena Díaz Alejo. México D. F.: UNAM, 2001. Impreso.
- Hernández Luna, Juan, comp. *Conferencias del Ateneo de la Juventud*. México D. F.: UNAM, 1984. Impreso.
- Jurado, Fabio. "Los aportes de la semiótica en la formación del lector crítico". *Acta Poética* 29 (2008): 329-360. Impreso.
- . *Oralidad y escritura en la obra de Juan Rulfo*. Bogotá: Común Presencia, 2015. Impreso.
- . "Representación de la mujer en la narrativa de Juan José Arreola". *Tema y Variaciones de Literatura* 15 (2000): 21-44. Impreso.
- León-Portilla, Miguel. *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Martínez, Esther. "Costumbrismo ilustrado en el *Diario de México*: antecedentes en México de los cuadros de costumbres". *Tres siglos: Memoria del Primer Coloquio Letras de la Nueva España*. México D. F.: UNAM, 2000. 127-140. Impreso.
- Martínez, José Luis. *Nezahualcōyotl, vida y obra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1972. Impreso.
- Méndez, María Águeda. *Secretos del Oficio. Avatares de la Inquisición novohispana*. México D. F.: UNAM, 2001. Impreso.
- Méndez Plancarte, Alfonso. Introducción. *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Por Sor Juana Inés de la Cruz. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1951. Impreso.
- Pascual Buxó, José. *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1984. Impreso.
- . *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*. México D. F.: UNAM, 1975. Impreso.
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.

- Perus, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México D. F.: UNAM; Bogotá: UNAL; México D. F.: Fundación Juan Rulfo, 2012. Impreso.
- Pomar, Juan B. *Relación de Texcoco*. 1891. *Relaciones de la Nueva España*. Ed. Germán Vásquez. Madrid: Historia 16, 1991. 7-125. Impreso.
- Porrás Collantes, Ernesto. “La prosaica vida del poeta neogranadino Don Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla”. *Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla. Rhythmica sacra, moral y laudatoria*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1989. XLV-CIII. Impreso.
- Pulido, Begoña. *Carlos Fuentes: imaginación y memoria*. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2000. Impreso.
- Revueltas, José. *El apando*. México D. F.: Era, 1969. Impreso.
- . *Escritos políticos*. México D. F.: Era, 1984. Impreso.
- . *Los días terrenales*. México D. F.: Era, 1973. Impreso.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1962. Impreso.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México D. F.: Alianza, 1989. Impreso.
- Segala, Amos. *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones*. México D. F.: Grijalbo, 1990. Impreso.
- Stanton, Anthony. “Sor Juana entre los Contemporáneos”. *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*. Ed. Álvaro Ruíz Abreu. México D. F.: Conaculta, 2003. 279-307. Impreso.
- Stoppen, María. *La muerte de Artemio Cruz: una novela de denuncia y traición*. México D. F.: UNAM, 1982. Impreso.
- Trejo Fuentes, Ignacio. “La feria, de Juan José Arreola”. *Tema y Variaciones de Literatura 15* (2000): 99-108. Impreso.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1953. Impreso.
- Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo*. México D. F.: UNAM, 2003. Impreso.

Fabio Jurado Valencia

Editor invitado

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia



Artículos

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n2.58728>

La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas

Adriana Azucena Rodríguez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México, México

azucena.rodriguez@uacm.edu.mx

En este artículo propongo un análisis de los proyectos líricos femeninos de María Estrada de Medinilla y de Ana María González y Zúñiga, directamente relacionados con imágenes religiosas, con el fin de mostrar el modo en que operan algunos recursos poéticos. El uso de los recursos poéticos posibilitó, por un lado, preservar el tópico *ut pictura poesis* y, por otro, estimular y desarrollar el interés creativo de las escasas poetisas de la época. En el artículo, se resalta el uso peculiar de los recursos poéticos en función de la concepción novohispana sobre la relación entre poesía y pintura, resultado de la observación detallada, característica del ámbito femenino culto de la sociedad de esta época.

Palabras clave: poetisas novohispanas; poesía; pintura; recursos poéticos.

Cómo citar este texto (MLA): Rodríguez, Adriana Azucena. "La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 55-73.

Artículo de reflexión. Recibido: 03/06/15; aceptado: 29/11/15.



Poetic Depiction of Saints by Novohispanic Authors

In this article I propose an analysis of the feminine lyrical projects of María Estrada de Medinilla and Ana María González y Zúñiga, directly related to religious images, in order to show how some poetic resources operate. The use of poetic resources made it possible, on the one hand, to preserve *ut pictura poiesis* and, on the other hand, to stimulate and develop the creative interest of the few poetesses of their time. The article highlights the peculiar use of poetic resources based on the Novohispanic idea of the relationship between poetry and painting resulting from detailed observation, a characteristic of the feminine sphere of society at that time.

Key words: Novohispanic poetesses; poetry; painting; poetic resources.

A poesia pictórica de santos de autoras novo-hispánicas

Neste artigo, proponho uma análise dos projetos líricos femininos de María Estrada de Medinilla e de Ana María González y Zúñiga, diretamente relacionados com imagens religiosas, com o objetivo de mostrar o modo em que alguns recursos poéticos operam. O uso dos recursos poéticos possibilitou, por um lado, preservar o tópico *ut pictura poiesis* e, por outro, estimular e desenvolver o interesse criativo das escassas poetisas da época. Neste texto, ressalta-se o uso peculiar dos recursos poéticos em função da concepção novo-hispânica sobre a relação entre poesia e pintura, resultado da observação detalhada, característica do âmbito feminino culto da sociedade dessa época.

Palavras-chave: poetisas novo-hispánicas; poesia; pintura; recursos poéticos.

Marco teórico: la retórica de la imagen

ANTE LA ESCASEZ DE TEMAS tolerados por las autoridades civiles y eclesiásticas de la Nueva España, los escritores debieron ceñirse, desde la fundación del virreinato, a géneros descriptivos, como las crónicas o la relación de imágenes. Con estos establecían y reforzaban la evangelización de la comunidad americana, conformada por españoles expatriados, criollos que necesitaban del robustecimiento de una identidad e indígenas que se adaptaban a los nuevos ritos de culto. Así, la poesía novohispana contiene una gran cantidad de crónicas, como ocurre en uno de los primeros grandes poemas del periodo: “Grandeza mexicana”, de Bernardo de Balbuena (1604). Favorece al género de la crónica el hecho de que la Nueva España fomentó una poesía ocasional, dedicada a acontecimientos memorables para la vida pública de la colonia, como en “Túmulo Imperial de Carlos V” (1559), de Cervantes de Salazar. La imagen sacra era también motivo de celebración: estaba vinculada a la fiesta religiosa del santo que había de homenajearse. Este último era plasmado en su respectiva imagen, con una serie de detalles simbólicos que aludían a los actos que le valieron la santidad. Se crea así un oficio y una tradición para los letrados de la época. Las damas cultas de la sociedad virreinal podían participar en estos sin que fuera un acto de transgresión.

La imagen, fija o en movimiento, y la poesía eran consideradas, ya en siglo XVI, artes hermanas. Esta idea se basaba, en buena medida, en el tópico horaciano *ut pictura poesis* (la poesía igual que la pintura).¹ Durante el Siglo de Oro, la literatura española recurre con frecuencia al concepto de la pintura como poesía muda y de la poesía como una pintura elocuente (Civil 419-432). Tanto entre preceptistas como entre escritores y pintores se reconoce la equivalencia de ambas formas de expresión.² La noción se

1 “La poesía igual que la pintura: la habrá que, si estás / cerca, te capte más y otra, si estás más alejado; / una gusta de la oscuridad, quiere ser vista a la luz / la que no teme al agudo acumen del crítico; ésta gustó / una vez, aquella gustará, aunque se vea diez veces” (Horacio 69; vv. 361-365).

2 Javier Portús enumera las alusiones al respecto de autores como López Pinciano (“El poema es una tabla, la fábula la figura, el metro los colores”), Garcilaso, Cervantes, Francisco Cascales, Luis Guillén de Moncada, Rojas Zorrilla, Pellicer: “En la España del Siglo de Oro llama mucho la atención la extraordinaria similitud entre las poéticas y los tratados y memoriales artísticos, ya que coinciden en sus fines y métodos y tienen como común denominador el estar basados en el modelo retórico” (37).

mantuvo vigente entre los poetas de América, gracias a continuas repeticiones en tratados y estudios de pintura. Estas condiciones de obligatoriedad han derivado en testimonios literarios que muestran los alcances intelectuales de las damas cultas, que adoptaban las aficiones refinadas de la época, al contar con un alto grado de observación y de capacidad analítica de la imagen. En estas páginas, propongo el análisis de proyectos líricos directamente relacionados con imágenes religiosas, con el fin de mostrar el mecanismo de recursos poéticos en una tradición de poetas clásicos y de recientes maestros. Por tal razón, me centraré en el tópico *ut pictura poiesis*, capaz de estimular, desarrollar y preservar el interés creativo de las escasas autoras que incursionaron en la literatura novohispana.

Desde principios del virreinato, la poesía religiosa dedicada a imágenes de santos y episodios del evangelio se hermanó con la poesía dedicada al retrato, pues las condiciones de impresión (carestía de papel y censura eclesiástica) restringieron las publicaciones a textos oficiales y relaciones de festejos civiles y religiosos (Pascual Buxó 13-14). Esto permite suponer que esta temática gozaba del aprecio del público novohispano, interesado en conservar la memoria de las figuras emblemáticas del sistema ideológico imperante en la época. En este trabajo, el interés se centra en la asimilación del discurso femenino de una tradición culta, que se concretó en una poesía colectiva. Esta poesía estaba vinculada a una imagen icónica, cuyo significado, también colectivo, trascendía el ámbito doméstico de la mujer novohispana. De ahí parte el análisis de la poesía como écfrasis (representación verbal de una representación visual), que favorece la transmisión de relatos y contenidos simbólicos entre ciertos grupos de individuos, rasgo fundamental de las letras áureas, incluidas las de América.³

La pintura novohispana alcanzó también un alto grado de especialización. Incluyó, además de una prolífica producción, la formación de gremios y el conocimiento de tratados españoles, como *Diálogos de la Pintura* (1633),

3 Julián Olivares reúne en *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII* un amplio panorama sobre el tema: métrica, asuntos, fuentes, etcétera, en ambos lados del océano. En particular, el artículo de Pedro Ruiz Pérez, “Un ‘Subido modo poético’. La lírica sacra de Pedro Espinosa”, se ocupa de los certámenes o justas poéticas dedicados a la iconografía de los santos, que responden “con exactitud a las demandas de Trento y se integra[n] a la perfección en la celebración religiosa, con su carácter público, colectivo y social, pero también sintoniza[n] con la retórica grandilocuente y levantada propia de su naturaleza y circunstancia” (286).

de Vicente Carducho (1576-1638); *El arte de la pintura* (1649), de Francisco Pacheco (1564-1644); o el *Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), de Antonio Palomino (Mues 13-14). Incluso se edita, en Nueva España, en el siglo XVIII, *El arte maestra*, de autor desconocido, atribuido a Cayetano Javier de Cabrera. Para esta comparación entre el lenguaje poético y el pictórico, se emplea este documento novohispano, pues, aunque sea una traducción o un original, representaría la asimilación, en el siglo XVIII —una época intermedia entre la escritura de los textos que analizaré—, de esa tradición pictográfica y poética en Nueva España. Este documento inicia evidenciando los vínculos entre la poesía y la pintura, y las posibilidades narrativas del cuadro —personajes, espacios y circunstancias— que lo constituyen como poesía muda. Estos elementos deben ser estudiados para saber cómo incluirlos y disponerlos. El tratado incluso advierte que hay personajes ideales, es decir, representaciones de virtudes, vicios y deidades; el pintor, para retratar a estos personajes, necesita aprender a fabular como lo hacen los poetas. Dicho en otros términos, a imitar inventando aquello que no se encontrará en la realidad:

Conviene con diligencia haver estudi[a]do sobre los objetos, que se quieren representar con los colores, y el modo con que se an de disponer: particularmente si se quiere expresar alguna historia, devemos determinar, los personajes que en ella an de intervenir, los lugares en que se representa, y todas sus circunstancias: estudiando cuidadosos en las acciones propias de cada una, en la positura, sitio y variedad de sus partes. De la misma forma si queremos expresar personajes Ideales, como de Virtudes, Vicios, Deidades siguiendo en esto a los Poetas a quienes debemos imitar favulizando en la Pintura, que no es otra cosa que una muda Poesía. (Soto 131)

La pintura, muda poesía, requiere de múltiples datos:

El estudioso pintor tendra perfecta noticia no solo de las historias sino también de la[s] fabulas de los Poetas de cuya lectura aprendera el arte de imbentar, y se llenara de bellísimas Imágenes, las cuales se esforzara a expresar con el pinzel en el lienzo de tal forma que con las pintadas descripciones explique lo[s] poeticos conceptos. (Soto 131)

En cambio, el escritor, con los “poéticos conceptos”, deberá recrear las imágenes. Estos conceptos, de naturaleza dogmática y simbólica, como corresponde a la imagen religiosa, ya estarían en un cuadro que representa a santos y a divinidades.

Las relaciones entre la imagen y la poesía ya han sido tratadas en el estudio de la pintura mural y el emblema novohispano; el interés por estas relaciones, además, ha avanzado notablemente, porque los testimonios poéticos las han confirmado. Así lo ha señalado Guillermo Tovar de Teresa: “Las artes y las letras se reflejan mutuamente, para darse existencia en el espacio y el tiempo [...] es indudable que los estudios de cultura novohispana deberían hallarse poseídos de un espíritu interdisciplinario” (296-297).⁴ No obstante, la descripción poética del cuadro ha sido escasamente estudiada. En estos casos, el proceso de escritura requirió un ejercicio de atenta observación y labor retórica, que produjo grandes ejemplos de poesía en las dos autoras a quienes está dedicado este estudio.

María Estrada de Medinilla es una poetisa de la que, como es frecuente entre las autoras de la época, se sabe poco: “tal vez fuera nieta de Pedro de Medinilla que fue regidor y diputado en el Ayuntamiento de la ciudad de 1546 a 1558. [...] La posición que tuvo en la sociedad fue sin duda alguna preeminente, con titulación de doña y buena posición económica” (Muriel 124). La escritora ya era reconocida en 1640. Para 1641, compone un poema dedicado a Pedro Nolasco. Es un poema, en cierta forma, escrito por encargo, pues fue compuesto para un certamen sobre la misteriosa oliva que se le apareció a este santo; es decir, se propone, de antemano, un significante que deberá recrearse poéticamente: el doble mensaje icónico perceptivo y cultural. Ana María González y Zúñiga vive y escribe un siglo después. En 1748, ya se registra su nombre como participante en certámenes literarios. Tal vez por medio de un certamen, dedica un “florido ramo” a un lienzo de la Virgen de Guadalupe.

Ambas autoras tienen en común la continuación de la écfrasis petrarquista, con sus atributos celestiales y amorosos, imitada por los grandes autores españoles y arraigada entre los poetas novohispanos. Mi propósito es destacar la importancia de que estas poetisas novohispanas hayan asimilado con lucidez los códigos de la composición pictórica, mediante una retórica de la imagen sacra novohispana. Hay que resaltar que no hay un particular

4 Véase Schuessler.

punto de vista femenino, pues la exigencia artística de la época impone reglas inamovibles. Ciertamente, las autoras hacen gala de la dedicada observación de la imagen y de la maestría para recrearla mediante los recursos literarios propios de las corrientes más difundidas en la época.

Poema a san Pedro Nolasco de María Estrada de Medinilla: el sueño como un cuadro

María Estrada de Medinilla goza del reconocimiento por poemas como la “Relación escrita a una religiosa monja prima suya, de la feliz entrada en México día de San Agustín a 28 de agosto de mil y seiscientos y cuarenta años, del Excellentísimo Señor Dn. Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla Marqués de Villena, Virrey Gobernador y Capitán General de esta Nueva España” (1640); y parece ser que en 1641 se publicó una “Descripción en Octavas reales de las fiestas de toros y caña y alcancías, con que obsequió México a su virrey el Marqués de Villena”. Los títulos muestran la preferencia de la poetisa, motivada por los mecanismos de la poesía ocasional, por los poemas de tipo descriptivo. Siete años antes de la publicación de este extenso poema, Estrada de Medinilla obtuvo el primer lugar en el certamen dedicado a san Pedro Nolasco (fundador de la orden de la Bienaventurada Virgen de la Merced), en 1633, cinco años después de la canonización del santo, ocurrida en 1628. Los requisitos de dicho certamen eran: “seis décimas que trataran la misteriosa oliva que se apareció a san Pedro Nolasco” (citado en Tenorio 1: 393). La autora optó por una composición iconográfica y aprovechó las características estáticas del personaje en el momento de la visión de la oliva, episodio solicitado por el certamen. La composición comienza con la contemplación del semblante del personaje recreado, mientras el sueño lo atormenta:

Yace, a Morfeo rendida,
la solicitud constante,
que si el celo vigilante
no obedece en todo al lecho
lo sereno del semblante. (Tenorio 1: 393)⁵

5 En adelante, y con excepción de algunos casos que se indicarán, todas las citas de los poemas de Medinilla de Estrada y de González y Zúñiga son tomadas del libro *Poesía novohispana. Antología*, compilado por Martha Lilia Tenorio.

Continúa, entonces, con la descripción de la oliva revelada. El proceso incluye las imágenes del sueño: una lluvia de luces representaría el espíritu que llevará al santo la manifestación. La luz es recreada por la palabra mediante la mención de las gotas, similares a las pinceladas dispuestas en el plano compuesto en el poema: “Cuando el aire luces llueve, / por que en sueños ver presume” (1: 393). La lluvia de luces, en los siguientes versos, se torna en rayos de luz que iluminan el sueño de san Pedro, rayos descritos mediante hipérbole, para hacer evidente la potencia sobrenatural de donde provienen: “dos rayos de cana espuma / en dos cometas de nieve” (1: 393).

Como se puede observar, el poema presenta una gradación de luz: de la metáfora de lluvia de luces pasa al epíteto gongorino “de cana espuma” para los rayos y, de allí, a un oxímoron hiperbólico metaforizado en “cometas de nieve”. *El arte maestra* indica al pintor cómo ordenar la luz en el lienzo: estas luces tendrían que contrastar para lograr un efecto gustoso,⁶ el mismo que se mantiene en los versos.

Para contextualizar la situación en que es descrita la visión, en los siguientes versos, conviene recordar la relación que Felipe Colombo, biógrafo religioso mercedario, escribe en prosa:

Sin saber cómo, le pareció que se hallaba en el espacioso atrio de un real y magnífico palacio, y que en medio estaba una verde y frondosa oliva, cargada de crecidos frutos y llevóle su hermosura los ojos, estándola contemplando suspenso, reparó que salían del Palacio unos venerables varones de grave y respetuosa presencia, que llegándose afables a él, le dixeron: “El Rey de Cielo y Tierra nos envía a decirte que la defensa de esta oliva corre de su cuenta, que permitas destrozár sus ramas, y menos arrancar sus raíces”. Opusose a su fiereza el Santo, batallando por defenderla y reparó, que mientras más ramas le cortaban, más frondosa reverdecía, saliendo de sus raíces hermosos pimpollos, que creciendo imperceptiblemente, llenaban con lozanía todo aquel espacioso atrio. (142-143)

El acontecimiento está recreado por la poetisa con mayor plasticidad: antepone la lítote o atenuación de la paz, para reforzarla como emoción

6 “Ofendiendose la vista con los extremos, apenas puede tolerar dos luces vivas las dos; ni tampoco es gustoso que las dos luces sean poco fuertes; y assi para deleitar a la vista se templara la viveza de la luz con la debilidad de los claros” (Soto 145).

precedente. Entonces, muestra la imagen que en prosa es “verde y frondosa” y que en verso adquiere movilidad:

Indicio de paz no leve
ramo fue de hojas alado,
verde oliva que, aun cortado,
el tronco fresco se ofrece,
y en el aire se aparece
de esmeraldas coronado. (Tenorio 1: 393)

Como lo señaló el historiador de la orden, Pedro Nolasco se opuso con su fiereza a la destrucción de la oliva. La imagen de María Estrada de Medinilla resalta los rasgos de enojo del santo, su furia y su mirada:

Fiera adusta indignación
agostarla solicita,
que humantes globos vomita
por volcanes de carbón. (1: 393)

No olvida el poema a las dos figuras que custodian la oliva (“unos venerables varones de grave y respetuosa presencia”); la composición equilibra la escena:

Anciana veneración
de dos paternos cuidados
la preservan desvelados
contra rigores impíos
de los ardientes estíos
y carámbanos helados. (1: 393)

Por su parte, *El arte maestra* recomienda tener en consideración la “imitación de las costumbres y naturaleza de personas, que en la historia se representan; dando a cada una el traje, miembros, acciones y afectos que son oportunos” (Soto 134). A su vez, la autora destaca la naturaleza de estos personajes que protegen la oliva de los rigores del calor y el frío, representados con las imágenes de “ardientes estíos” y “carámbanos helados”.

Cada uno de los elementos de la composición pictórica tiene una simbología que requiere explicación. La oliva representa “los fieles que militan en ella [la Iglesia católica], los justos y santos que la hermosean” (Colombo 144), la grey que san Pedro Nolasco tenía encomendada:

Porque en su conservación
Argos más cauto desean,
que cuantos ojos platean
el estrellado pavón
encargan su advocación
a Nolasco, en cuya esfera
viva su beldad primera,
que al rayo de su calor
se observará su verdor
en perpetua primavera. (Tenorio 1: 393-394)

La autora vuelve a la descripción de imágenes de san Pedro, quien acepta la encomienda de resguardar a los fieles. El Espíritu Santo, bajo el símbolo de la paloma, aparece triunfante, y se atribuye a las figuras, que ya había señalado el poema, la identidad de los apóstoles y padres de la Iglesia Pedro y Pablo:

Pacífica insignia toma,
y como su guarda emprende:
de quien talarla pretende
el nocivo aliento doma.
A la racional paloma
en reverentes altares,
con favores singulares
los dos santos favorecen,
que a Pedro y Pablo parecen
sus patrones tutelares. (1: 394)

La décima final concluye con una composición simbólica: san Pedro Nolasco, armado por el poder angelical, cumplió incansable su cometido, supera a los personajes mitológicos (a Apolo, “el pastor de Admeto”, y su laurel) y queda elevado al rango de sustituto del Espíritu Santo (“alado Paracleto”):

No fue custodio remiso
que su cuidado era, en fin,
la espada del querubín,
guarda fiel del paraíso.
Con más prevenido aviso,
burla del pastor de Admeto,
conserva en su ser perfeto
el árbol de mejor fruto,
sirviendo de sustituto
al alado Paracleto. (1: 394)

Como se ha mostrado, la poesía novohispana logró importantes mecanismos descriptivos. Sin duda, la cada vez más reconocida “relación escrita”, practicada por los poetas novohispanos, es un ejercicio de descripción que revela una mirada aguda y una habilidad para organizar por escrito las partes que conforman el todo. Este conjunto de mecanismos empleados para representar verbalmente una representación visual, conocido como écfrasis, contaba con una tradición en la poesía novohispana. Esto queda demostrado en este poema religioso: una composición pictórica de imágenes, acciones y símbolos que la autora domina con precisión.

“Florido ramo a la Virgen de Guadalupe”, de Ana María González y Zúñiga

De Ana María González y Zúñiga se sabe que vivió durante el siglo XVIII y que su “Florido ramo a la Virgen de Guadalupe” es de 1748, es decir, se escribe más de cien años después de que vivió María Estrada de Medinilla. Ni el título, ni la aprobación⁷ ni el dictamen⁸ especifican que

7 “He leído la descripción poética de las solemnísimas fiestas, con que esta corte mexicana aplaudió jurada por universal patrona de nuestra septentrional América, a María Santísima Nuestra Señora en su prodigiosísima imagen de Guadalupe de México, hecha por la delicada pluma y conocido ingenio de Doña Ana María González y Zúñiga”. Aprobación del Dr. D. Juan José de Eguiara y Eguren (González y Zúñiga 2).

8 “El superior decreto de V. S. que me manda exponga mi dictamen sobre el cuaderno, en que con título de *Florido ramo*, describe Doña Ana María González y Zúñiga, la festiva solemnidad, que esta nobilísima corte celebró el patronato de Nuestra Señora de Guadalupe, ha sido ocasión oportuna de persuadirme, que la prontitud en obedecer el medio más proporcionado para acertar”. Dictamen de D. Pedro José Rodríguez de Arizpe (González y Zúñiga 5).

el texto corresponda a un certamen literario, a diferencia de “El segundo quinze de enero...”, de 1730, y de su “Enjugado llanto de Melpómene en la solemne jura de Fernando VI”, de 1746. Entonces, probablemente, se trata de un poema que González y Zúñiga pudo publicar como una autora ya reconocida. Asimismo, este “florido ramo” representa una expresión de su profunda devoción de madre de un hijo sacerdote y una hija religiosa (Tenorio 2: 1103). El siglo XVIII, además, parece especialmente volcado hacia el culto guadalupano: en 1709, se consagró un santuario a la imagen en el Tepeyac; en 1747, el virrey arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta declaró el 12 de diciembre día oficial de la Virgen de Guadalupe, que era la patrona de la nación, como explica Alejandro González Acosta, a propósito de otro poema de la época (52-54). Entonces, doña Ana María González y Zúñiga tuvo el honor de componer el primer poema dedicado a este hecho tan importante para la sociedad novohispana: “Florido ramo que tributa en las fiestas de María Santísima de Guadalupe la imperial corte mexicana”.

De este siglo se conserva también el poema titulado “La Milagrosa aparición de Nuestra Señora de Guadalupe de México”, de José Juan Lucas Anaya —o Juan López Anaya, como firma el poema—, cuyo editor, Alejandro González Acosta, enumera otra serie de obras poéticas: los “Himnos de alabanza de la Virgen Mexicana”, de Vicente López, escritos en latín; el “Panegírico de la Virgen de Guadalupe” (1756), de Juan José de Eguia y Eguren (González Acosta 12), autor de la aprobación del poema de González de Zúñiga.

El lienzo, conservado en la actualidad, era atribuido a una mano divina. La poetisa parte (después de la dedicatoria a la Virgen y de la crónica de la fiesta de coronación) del material en que está plasmada la pintura, para atribuir a Dios la maestría de la composición de sombras y luces:

El lienzo sin aparejos
que de cáñamo tejido
eligió Dios, hoy se vido
dándole sombra a los lejos:
Con celestiales reflejos
echó las líneas de parte
el pincel, por que descarte
los coloridos que nombra,

y, dando luz a la sombra,
pintó los claros con arte. (Tenorio 2: 1108)

La descripción inicia con la relación del cabello. Siguiendo las reglas de la retórica, comienza por la parte superior del ser retratado (el cabello color ébano con resplandores que se asemejan a las flores):

El ébano vino a pelo,
más con tantos resplandores,
que en peregrinos colores
el Artífice sagrado,
para su hermoso tocado,
prendió el pelo en bellas flores. (2: 1108-1109)

Continúa con la descripción del rostro, en la que se relaciona la imagen con los atributos evangélicos de la Virgen; por ejemplo, la encarnación inmaculada de María se pone de manifiesto en que el rostro fue pintado en un fondo blanco, sobre el que se delinearón las cejas y el iris, en una mirada serena y bondadosa:

Para el rostro peregrino,
con misteriosa atención,
dio al blanco (en la Encarnación)
un colorido divino.
Así el Artífice fino
retrató con bazarria
las cejas y en simetría,
iris, que aplacan enojos,
los dos ojos de María. (2: 1109)

Como señala Emilie Bergmann, “la tradición retórica del retrato verbal tiene como propósito epideíctico la alabanza o censura del retratado” (234); entonces, la descripción de la Virgen tampoco escatimará en elogios para el artífice.

La siguiente décima continúa en orden descendente la descripción de la imagen retratada. Para señalar la nariz, se emplea una metonimia que, por

un lado, vincula a la Virgen con la azucena y, por el otro, toma de Dios el lápiz para delinear un perfil tan bello que parece aspirar el aroma del mes representativo de la lozanía. La aliteración es el recurso que recrea el acto de pintar los labios. Lo acompaña una metáfora de la imposición de la gracia divina sobre la Virgen, en la concepción y nacimiento de Cristo:

Del soberano Pensil
tomó la hermosa azucena,
y la nariz enajena
aromas al bello abril.
Fue ésta pintada a perfil,
y la boca que retoca
si el pincel en ella toca,
toda la gracia se bebe,
y el ser de las gracias breve
le vino a pedir de boca. (Tenorio 2: 1109)

El diseño de las mejillas se recrea mediante el contraste típico del Renacimiento entre la rosa y la blancura, pues, al parecer, la Guadalupe como virgen morena aún no se consolidaba entre la población criolla:

En el celestial estanco,
de rosas un escuadrón
florecieron de sazón
para dibujar el blanco.
El artífice que, franco,
las mejillas delineaba,
no maravillas mezclaba,
que para hacer sus mejillas,
con ser de Dios maravillas
sólo la rosa rozaba. (2: 1109)

En el recorrido hacia abajo, describe el cuello y las manos juntas, de las que, en la imagen, muestra una sola de ellas, que relaciona de nuevo con la pureza y el esplendor de la flor de azucena:

Con peregrino destello
el pincel diestro adelanta,
a tornos de su garganta,
los candores de lo bello.
Paraíso se juzga el cuello;
la mano, en lo soberano,
es un poderoso arcano,
en que muestra a manos llenas
lo puro en cinco azucenas,
por tenerlas de su mano. (2: 1109-1110)

Sigue la descripción del cuerpo cubierto por la túnica, en específico el talle es airoso: como se sabe, con la insinuación del cintillo que cae de la parte superior del abdomen, la imagen sugiere que la Virgen ha sido retratada encinta. Así, el mismo artífice, Dios, ahora como hijo, por el dogma de la Trinidad, se indulta, es decir, se oculta, en cuanto el sentido de *indultar* es 'eximir', 'librarse':

La túnica el cuerpo oculta,
pero lo airoso del talle
descubre, aunque el pincel calle,
que el Artífice se indulta. (2: 1110)

La representación del pie culmina el retrato poético, sin más detalles que su gracia y virtud:

Hermosa planta sepulta
el pie, y en tan raro asunto
se halla de gracia un conjunto,
pues de gloria, hecho no acaso,
de su Concepción, el paso
primero fijó en su punto. (2: 1110)

Enumerados los aspectos físicos, la poetisa se ocupa del atavío de la Virgen: el manto cubierto de estrellas. Declara que era necesario este adorno celestial, pues Guadalupe es otro cielo:

El manto, que con desvelo
adornó de luces bellas,
fue por que con las estrellas
se cubriese aqueste cielo. (2: 1110)

El color verde del manto, elegido por el Artífice, señala doña Ana María González y Zúñiga, es una analogía entre la imagen y la rosa:

Dióle el color con anhelo
verdoso, y la rosa clama
por llevarse aquí la fama,
y en divina competencia
de la flor sacó la esencia
la presencia de la rama. (2: 1110)

La figura de la Virgen ha quedado descrita de arriba hacia abajo, y, al mismo tiempo, se ha establecido una descripción centrífuga: después de la relación del objeto central, se describe la vestidura y, por último, el aura que la rodea, compuesta de los rayos del sol, y la luna a sus pies, con el sentido inmediato de que la armonía celestial está dispuesta a la alabanza de la Virgen:

Corónala diestro el arte
con diez peregrinos rayos,
y, siendo del sol ensayos,
inmensas luces reparte.
El cielo parte por parte
a servirla se dispone:
la luna y el sol se compone
en esta divina empresa,
el sol nace en su cabeza,
la luna a sus pies se pone. (2: 1110)

En conclusión, Ana María González y Zúñiga utiliza una metonimia que hace equivalentes a la Virgen de Guadalupe y al “patrio suelo”; podría tratarse también de un vocativo. Llama la atención que utilice esta expresión en una

época en la que la noción de patria no estaba consolidada en el territorio novohispano. En este punto, la autora acusa a la inspiración, numen, de interrumpir la relación de sucesos:

Hasta aquí el patrio suelo
he cantado un fiel resumen,
pero mi ignorante numen
suspendió a mi pluma el vuelo. (2: 1110)

Solicita perdón por esta escasa inspiración, pobre ante la grandeza de la figura retratada. En los últimos versos, utiliza la expresión *copia*, para decir que la escritura es una manera de recrear una imagen:

Confusa el perdón anhelo,
pues viendo prodigio tanto,
tanto en su copia me encanto,
que de gozo amor delira;
y me ha hecho parar la lira
ver lo rudo de mi canto. (2: 1110-1111)

Conclusiones

Ambas autoras dedican sus versos a sendas imágenes, para recrear una serie de atributos divinos e imitar así los recursos pictóricos. Los recursos de la pintura para producir efectos de luz, por ejemplo, proporcionan a las autoras retos que solucionan con metáforas como “el aire luces llueve” o “rayos de cana espuma / en dos cometas de nieve”, en María Estrada, y “peregrinos rayos [...] del sol ensayos / inmensas luces reparte”, en Ana María González y Zúñiga. Recrean también símbolos del catolicismo, como la “verde oliva” o “el sol nace en su cabeza, / la luna a sus pies se pone”, que caracterizan a las figuras venerables que se propusieron describir. La imitación del cuadro demuestra la permanencia, durante la época, del tópico de la pintura como muda poesía: “La poesía sigue un derrotero lineal en el tiempo, *espacializándose* [...]. La pintura nos dice lo que quiere de una sola vez, teatralmente, pero escenificándose en una visión muda y quieta” (Bergamín citado en Tovar y de Teresa 292). Así, las autoras muestran un

estilo similar, a pesar de tener un siglo de distancia entre sí, y una maestría en el arte de la descripción propiciada por la observación detallada y prolongada, que podría sugerir un rasgo de la población femenina culta de la sociedad novohispana.

Obras citadas

- Bergmann, Emilie. “La retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro”. *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*. Ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983. 231-238. Impreso.
- Civil, Pierre. “*Ut pictura poesis* en los preliminares del libro español del Siglo de Oro: el poema al retrato grabado”. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*. Eds. María Cruz García y Alicia Cordón Mesa. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998. 419-432. Impreso.
- Colombo, Felipe. *Vida del glorioso patriarca San Pedro Nolasco, fundador del orden real y militar de María Santísima de la merced, o misericordia, redención de cautivos*. Madrid, 1769. *Google Book Search*. Web. 25 de mayo del 2015.
- González Acosta, Alejandro. Prólogo. *La milagrosa aparición de Nuestra Señora María de Guadalupe de México*. Por José Lucas Anaya. México D. F.: UNAM, 1995. Impreso.
- González y Zúñiga, Ana María. *Florido ramo que tributa en las fiestas de María Santísima de Guadalupe la imperial corte mexicana*. Ciudad de México, 1748. *Google Book Search*. Web. 13 de marzo del 2015.
- Horacio. “Epístola a los Pisones”. *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Ed. María Luisa Burguera. Madrid: Cátedra, 2008. 688-689. Impreso.
- Lucas Anaya, José. *La milagrosa aparición de Nuestra Señora María de Guadalupe de México*. Ed. Alejandro González Acosta. México D. F.: UNAM, 1995. Impreso.
- Mues, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2008. Impreso.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 1982. Impreso.
- Olivares, Julián, ed. *Eros divino. Estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2010. Impreso.

- Pascual Buxó, José. “Escila y Caribdis de la literatura novohispana”. *Permanencia y destino de la literatura novohispana: historia y crítica*. México D. F.: UNAM, 2006. 11-27. Impreso.
- Portús, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa: Nerea, 1999. Impreso.
- Schuessler, Michael. “Iconografía y evangelización: observaciones sobre la pintura mural en la Nueva España”. *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. Eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. México D. F.: UNAM, 1994. 255-276. Impreso.
- Soto, Myrna, ed. *El arte maestra: un tratado de pintura novohispano*. México D. F.: UNAM, 2005. Impreso.
- Tenorio, Martha Lilia, ed. *Poesía novohispana. Antología*. 2 vols. México D. F.: El Colegio de México, 2010. Impreso.
- Tovar y de Teresa, Guillermo. “El arte novohispano en el espejo de su literatura”. *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*. Eds. José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera. México D. F.: UNAM, 1994. 289-302. Impreso.

Sobre la autora

Adriana Azucena Rodríguez es doctora en Literaturas Hispánicas (CELL-Colmex), profesora investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, autora de los libros *Teoría literaria. Análisis de textos* (2008) y *Coincidencias para una historia de la narrativa escrita por mujeres* (2015), y de diversos artículos académicos para revistas nacionales e internacionales.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n2.58729>

Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la libertad en dos novelas de la República Restaurada

Verónica Hernández Landa Valencia

Universidad Nacional Autónoma de México, Santa Cruz Acatlán, México

verohernandez12@gmail.com

El artículo propone una reflexión en torno a la forma como influyen tres corrientes de pensamiento, el liberalismo, el iluminismo y el romanticismo, en la representación del problema de la libertad en dos novelas históricas publicadas en la República Restaurada: *Monja y casada, virgen y mártir*, de Vicente Riva Palacio, y *El pecado del siglo*, de José Tomás de Cuéllar. Se busca mostrar que dichas corrientes se entrecruzan en un solo texto, que ello contribuye a la conformación de un concepto de libertad restringida y que la forma específica que adquiere ese concepto se explica a partir de la postura ideológica y política de los autores en el contexto de la República Restaurada.

Palabras clave: liberalismo; iluminismo; romanticismo; novela histórica; República Restaurada.

Cómo citar este texto (MLA): Hernández Landa Valencia, Verónica. "Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la libertad en dos novelas de la República Restaurada". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 75-104.

Artículo de reflexión. Recibido: 12/10/15; aceptado: 13/01/16.



Liberalism, Enlightenment and Romanticism: The Problem of Freedom in Two Novels of the Restored Republic

The article proposes a reflection on the way three currents of thought, Liberalism, the Enlightenment and Romanticism, influenced the representation of the problem of freedom in two historical novels published in the Restored Republic: *Monja y casada, virgen y mártir* (*Nun and Married, Virgin and Martyr*) by Vicente Riva Palacio and *El pecado del siglo* (*The Sin of the Century*) by José Tomás de Cuéllar. Its aim is to show that these currents intersect in a single text that contributes to the configuration of the concept of restricted freedom; the specific form that this concept acquires can be explained from the ideological and political position of the authors in the context of the Restored Republic.

Key words: Liberalism; Enlightenment; Romanticism; historical novel; Restored Republic.

Liberalismo, iluminismo e romantismo: o problema da liberdade em dois romances da República Restaurada

Este artigo propõe uma reflexão sobre a forma como três correntes de pensamento, o liberalismo, o iluminismo e o romantismo, influenciam na representação do problema da liberdade em dois romances históricos publicados na República Restaurada: *Monja y casada, virgen y mártir* (*Freira e casada, virgem e mártir*), de Vicente Riva Palacio, e *El pecado del siglo* (*O pecado do século*), de José Tomás de Cuéllar. Pretende-se mostrar que essas correntes se entrecruzam num só texto, que isso contribui para a formação de um conceito de liberdade restringida e que a forma específica que esse conceito adquire é explicada a partir da posição ideológica e política dos autores no contexto da República Restaurada.

Palavras-chave: liberalismo; iluminismo; romantismo; romance histórico; República Restaurada.

Consideraciones preliminares

UNO DE LOS TEMAS RECURRENTES en los estudios de la literatura mexicana del siglo XIX es el de las relaciones que esta establece con las corrientes literarias y de pensamiento europeas. Este tipo de aproximación, que puede resultar muy enriquecedor, no está exento de problemas. Durante gran parte del siglo XX, hubo cierto menosprecio a las obras anteriores al modernismo, que llegaron a ser consideradas literatura de segundo orden o imitación superficial o simplista de los modelos europeos.¹

Es a partir de la última década del siglo XX que se empieza a desarrollar una concepción dialógica de las manifestaciones literarias latinoamericanas, en la que estas últimas ya no son entendidas como receptáculos pasivos, sino como enunciados que reinterpretan y dan nuevos sentidos a las tendencias procedentes de Europa, en función de un contexto particular. En este sentido, Julio Ramos llamó la atención sobre el hecho de que en América Latina se vivió una “modernización desigual”. Esta explica “la heterogeneidad formal de la literatura latinoamericana, la proliferación, en su espacio, de formas híbridas que desbordan las categorías genéricas y funcionales canonizadas por la institución en otros contextos” (12).

Tales reflexiones parten de la premisa de que las formas y tendencias literarias implican maneras de concebir y dar sentido a la realidad y a las acciones humanas. Por eso, su estudio es indisociable de las corrientes de pensamiento con las que dialogan o de las que forman parte, en un contexto específico. A lo largo de su estudio, Ramos insiste en que las manifestaciones literarias son resultado de procesos históricos complejos, que involucran el desarrollo político, económico y cultural de cada país. Sobre todo, hace

1 Véanse las historias y los diccionarios de la literatura de Julio Jiménez Rueda, Ermilo Abreu Gómez, Carlos González Peña y Emanuel Carballo. Desde esta perspectiva, llega a suceder que las corrientes literarias y los modelos europeos parecen una camisa de fuerza que dificulta, en vez de ayudar, el análisis de los fenómenos. Por lo mismo, una tendencia que se advierte en la actualidad es la de eludir o darles una importancia menor a esos conceptos. En *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita en el México decimonónico* (2005), una colección de artículos que busca ofrecer un panorama de la literatura en el siglo XIX, se puede advertir que, en la sección dedicada a “Movimientos, temas y géneros literarios”, no hay un solo artículo dedicado al pensamiento romántico o al ilustrado, los cuales, según se verá más adelante, tienen una presencia importante en la literatura mexicana, pero tienden a imbricarse y borrar sus fronteras.

énfasis en que el concepto de literatura en el siglo XIX latinoamericano está estrechamente ligado al ejercicio de la política y a la conformación de proyectos para transformar la realidad nacional. Esto no ha pasado desapercibido por los estudiosos del siglo XIX mexicano. En el caso de la novela histórica mexicana anterior al Porfiriato, no conozco un solo trabajo que no vincule el género con la difusión de un proyecto político liberal y, simultáneamente, con el pensamiento romántico.²

Sin embargo, a la hora de analizar estas novelas históricas, se ha puesto poca atención en el carácter problemático de ambos conceptos. También se ha desatendido esa “heterogeneidad formal” de la que habla Julio Ramos, quien advierte, además, que el pensamiento ilustrado, con sus planteamientos sobre el fin didáctico de la literatura, sigue influyendo en la literatura latinoamericana hasta la segunda mitad del siglo XIX y puede convivir con manifestaciones románticas en la obra de un mismo autor (55-72).

En lo que respecta al liberalismo, historiadores como Edmundo O’Gorman, François Xavier Guerra, Charles A. Hale, Elías José Palti, por mencionar solo algunos, han mostrado que el liberalismo en México tuvo un desarrollo muy peculiar, a veces contradictorio. Así, por ejemplo, llega a ocurrir que hombres de letras considerados liberales proponen, en ciertas coyunturas, restringir las libertades individuales y aumentar las prerrogativas del Estado, para consolidar un orden político que se llama a sí mismo liberal. Por esta razón, Palti propone estudiar los discursos políticos en función de sus condiciones de enunciación, ya que el contexto permite establecer el “rango de lo decible y lo pensable (los modos por los que los acontecimientos pueden tornarse inteligibles para los propios actores)” (37-38).

Este es el panorama en el que se inserta el presente estudio. Aquí propongo una reflexión en torno a las relaciones entre corrientes literarias, ideología política y novela histórica, así como sobre la forma en que se manifiestan en un contexto determinado. Parto de la premisa de que las novelas históricas del siglo XIX mexicano pueden ser consideradas un tipo de discurso político, en cuanto su escritura formaba parte de un proyecto más amplio que tenía

2 Es el caso de *La hija del judío* (1848-1849), de Justo Sierra O’Reilly, las novelas históricas de Vicente Riva Palacio y de Eligio Ancona, que han sido estudiadas por autores como José Ortiz Monasterio, Gerardo Bobadilla Encinas, Marco Antonio Chavarín, María Teresa Solórzano Ponce, Alejandro Araujo Pardo, Verónica Hernández Landa Valencia y Leticia Algaba.

como objetivo incidir en la realidad. Sus autores eran hombres de letras que realizaban diversas actividades relacionadas entre sí: al mismo tiempo se desempeñaban como periodistas, abogados, funcionarios públicos o militares. Las novelas históricas eran distribuidas por los mismos periódicos en los que los autores escribían artículos de contenido político; se publicaban por entregas y ello favorecía el diálogo de las obras con acontecimientos de actualidad. A través de ellas, se difundía una serie de valores, así como ciertas formas de concebir la historia y la realidad nacional, que estaban en conformidad con las preocupaciones del autor o de un sector de la sociedad en un momento determinado. En este sentido, la apropiación y reelaboración de corrientes literarias y de pensamiento, que se lleva a cabo en cada novela, tiene un carácter estratégico, responde a una intención particular y, además, la forma que adquieren dichas corrientes depende, retomando las palabras de Palti, “del rango de lo decible y lo pensable” en un contexto determinado.

Evidentemente, este artículo no pretende agotar el tema, más bien procura invitar a que se amplíen las reflexiones sobre el carácter problemático de conceptos como iluminismo, romanticismo y liberalismo en la literatura mexicana del siglo XIX. No es necesario eliminarlos de la reflexión, sino que pueden ser estudiados como parte de un diálogo ideológico complejo, que se fue transformando a lo largo del tiempo, de acuerdo con circunstancias específicas. Para lograr el propósito, se analizarán dos novelas históricas de tema colonial publicadas durante la República Restaurada, ambas de autores considerados liberales: *Monja y casada, virgen y mártir* (1868), de Vicente Riva Palacio, y *El pecado del siglo* (1869), de José Tomás de Cuéllar.

En vista de que no es posible abarcar, en un solo artículo, todos los aspectos que involucran las novelas, aquí me centraré en la imagen del hombre que construyen las obras, en función de un problema fundamental: el ejercicio de la libertad, las posibilidades y las limitaciones que tiene el individuo para actuar en el mundo e incidir en su realidad. A partir de él, me propongo mostrar que las novelas de los llamados liberales mexicanos José Tomás de Cuéllar y Vicente Riva Palacio difunden una concepción restringida de la libertad, acorde con la preocupación de consolidar el sistema político triunfante en la República Restaurada; también quiero señalar que el grado de restricción, en cada novela, se relaciona estrechamente con la postura política del autor y se manifiesta literariamente en la forma en que se imbrican y reinterpretan, en una sola obra, tendencias románticas, liberales e ilustradas.

Liberalismo, iluminismo y romanticismo en la reflexión sobre la libertad del hombre³

Iluminismo, liberalismo y romanticismo son tres corrientes de pensamiento ligadas a cambios fundamentales de la historia de la humanidad. Conforme se desarrolló el pensamiento racional y avanzó el proceso de secularización en Occidente, que comenzó a finales de la Edad Media, se fue modificando la forma en que el hombre se concebía a sí mismo y entendía su relación con el mundo. Para el pensamiento religioso, el fin último de la vida terrenal era la salvación del hombre en la vida eterna. A partir del Renacimiento, se fue construyendo un objetivo terrenal: el progreso, las mejoras en las condiciones de existencia de los seres humanos. Este cambio implicó que el hombre podía intervenir en su circunstancia, que no era un instrumento de los designios de Dios, sino que podía desempeñar un papel activo para transformar su mundo, que también dejó de ser prerrogativa de la divinidad.

Este es el contexto de surgimiento del liberalismo del siglo xvii, que concebía a la sociedad como una construcción artificial regida por leyes humanas y defendía el ejercicio de la libertad del hombre en este ámbito secular; de ahí que sus primeras preocupaciones fueran la libertad de culto y de asociación. También surgieron planteamientos de índole económica, cuyo supuesto era que el egoísmo, la búsqueda de la satisfacción de las ambiciones individuales, puede beneficiar a la comunidad en el mundo secular. Desde esta perspectiva, las funciones del Estado, y de las leyes emanadas de él, eran garantizar esa libertad y fungir como mediador cuando se presentaran conflictos de intereses. El liberalismo confiaba en la razón del hombre como un elemento que favorecía el ejercicio correcto de la libertad.

Por su parte, el movimiento ilustrado, surgido a finales del siglo xvii, compartía con el liberalismo la creencia en el individuo y en la razón como motores de la sociedad secular. En este sentido, promovió el conocimiento del mundo para que el hombre pudiera ejercer su libertad, consciente de las leyes que lo gobernaban y del impacto que podía tener en su entorno. Con este espíritu, los ilustrados estudiaron el pasado, lo contrastaron con el

3 Aunque es cierto que dentro de estas corrientes de pensamiento existen distintas vertientes, por lo que cualquier generalización es discutible, aquí busco destacar, de la manera más sucinta posible, aquellos aspectos que, independientemente de la vertiente originaria, ayudan a explicar las novelas.

presente y adquirieron la convicción de que formaban parte de una nueva época, una que buscaba el progreso humano. Para continuar la línea trazada por la historia, debían romper con las ataduras del pasado, sobre todo en lo que respecta a ciertas concepciones religiosas del mundo que, una vez probada su irracionalidad, fueron asociadas a la superstición y al retroceso.

Sin embargo, algunos iluministas encaminaron sus reflexiones en una dirección completamente distinta a la del liberalismo: erigieron la razón en pilar de la sociedad, que se superponía al individuo y condicionaba su libertad, pues “sólo se puede ser libre [...] cumpliendo con la voluntad racional, aquella que abraza la verdad y el conocimiento”. Así, “el iluminismo dej[ó] la puerta abierta para la imposición externa de la norma en nombre de la razón”, de manera que surgieron los llamados “despotismos ilustrados” (Arriola y Bonilla 35). Con frecuencia, el saber derivado del enciclopedismo y del racionalismo ilustrado contribuyó a la conformación de proposiciones generales y normas de comportamiento cuya validez se consideraba universal (Berlin 53). La literatura didáctica ilustrada favoreció la difusión de esas normas.

Por su parte, el romanticismo representó un cuestionamiento a las tendencias dogmáticas o autoritarias derivadas del racionalismo ilustrado. Los románticos retomaron la idea de la libertad individual como una necesidad primordial del hombre y evidenciaron que esta era coaccionada por tendencias autoritarias, racionalistas o no. Fueron más allá del primer liberalismo, cuando señalaron que la razón no era el único móvil del hombre y que frecuentemente las pasiones y los anhelos individuales entraban en contradicción con la ley, e incluso con la razón. Algunos introdujeron ideas relativistas al demostrar que la pasión, la ambición, la venganza y también la razón podían ser móviles tanto destructivos como creativos, dependiendo de las circunstancias. La literatura romántica reaccionó contra las preceptivas neoclásicas e ilustradas para defender la libertad creativa, pues la nueva manera de ver los problemas del hombre requería de nuevas formas de representación.

En su preocupación por lo singular, los románticos se distanciaron de los universales ilustrados, para observar las características que hacían único a cada hombre, a cada país, a cada momento histórico. Desde esta perspectiva, lograron una percepción más compleja de las relaciones entre pasado y presente: si el iluminismo contrastaba, en el acontecer histórico, elementos progresistas y retrógrados para mostrar cuál era el camino que debía seguir la sociedad, los románticos rastreaban en el pasado los elementos que fueron forjando y

daban un sentido particular a la identidad presente, ya fuese de una nación o de un individuo; algunos incluso manifestaron cierta nostalgia, porque consideraron el pasado como un tiempo menos conflictivo que el presente.

En el caso de México, cabe advertir que los planteamientos liberales llegaron casi a la par de las ideas ilustradas, en la segunda mitad del siglo XVIII. Ello favoreció que se fundieran en el pensamiento de un solo autor. Esto explicaría, por ejemplo, que David Brading califique a liberales como José María Luis Mora y Lorenzo de Zavala de “verdaderos herederos de la Ilustración” (163). Además, los pensadores mexicanos tendieron a caracterizarse por su pragmatismo; se preguntaron, sobre todo, por la utilidad de los saberes y de las acciones humanas más que por la naturaleza de la razón, por el sentido del hombre, e incluso por su sentido en el mundo. Esta preocupación por la utilidad podría explicar la forma que tomó el proceso de secularización en México, que no tendió a transformar las conciencias, la manera en que se vivía la religiosidad y sus valores, sino, sobre todo, aquellas prácticas que parecían impedir el progreso técnico y económico.

En la coyuntura independentista, algunos mexicanos retomaron las ideas de libertad de asociación y libertad económica, para rechazar las medidas de control que había impuesto el gobierno ilustrado con el fin de facilitar la administración de los recursos desde España. Asimismo, heredaron del pensamiento ilustrado la forma de oponer presente y pasado como una “lucha entre la ignorancia y el saber, entre las tinieblas y las luces y entre la falsedad y la razón” (Moreno 200), y se apoyaron en la leyenda negra que ilustrados europeos como Voltaire crearon para desacreditar a España como una nación bárbara y anclada en el pasado. De esta manera, el pasado colonial terminó por identificarse con el oscurantismo.

También se fue constituyendo al individuo en pilar de la economía. Para ello, se implementaron medidas que entraban en contradicción con el principio de libre asociación: una de las tareas del liberalismo mexicano de mediados del siglo XIX consistió en suprimir las corporaciones, entre ellas, la eclesiástica, que además dificultaba el proceso de secularización y el fortalecimiento del Estado. Si bien muchos anhelaban que las libertades civiles se convirtieran en el motor del progreso, estas se fueron postergando paulatinamente conforme el país enfrentó mayores crisis e inestabilidad política. Así, según Alan Knight, se pueden reconocer tres etapas del liberalismo mexicano del siglo XIX: “el liberalismo constitucional”, que estuvo marcado

por una creencia ciega en que las reformas políticas transformarían a la sociedad; el “liberalismo institucional”, que apoyaba cambios más radicales, para lo cual requería una intervención más activa por parte del Estado, que tendía a limitar o coartar algunas libertades individuales; y el “liberalismo desarrollista”, que, a partir de las leyes de reforma, tendió a “diferir prácticas institucionales y derechos civiles en beneficio de la estabilidad y el desarrollo” (61). La necesidad de consolidar un sistema político y económico que se creía fundado en la razón y en el progreso terminó condicionando el ejercicio de la libertad. Así, el último liberalismo mostró una considerable afinidad con las tendencias más autoritarias de la Ilustración.

Alrededor de los años treinta, comenzaron a aparecer manifestaciones románticas en México, justo en la época en que a las guerras intestinas se empezaban a sumar conflictos con países extranjeros. Poemas como “La profecía de Guatimoc”, de Ignacio Rodríguez Galván, y “El soldado de la libertad”, de Fernando Calderón, manifiestan las contradicciones y tensiones que se establecen entre el individuo y el mundo, en estos casos, entre un país naciente y los elementos externos o internos que dificultaron su desarrollo. También expresan la experiencia de la crisis nacional, es decir, las dificultades para fundar un nuevo país. Ante esa crisis, una buena parte del romanticismo mexicano tendió a adoptar “un discurso de reconstrucción nacional” (Mora 269). Este fundó mitos sobre la historia de México que contribuyeron a la conformación de una memoria compartida. Se distanció de tendencias relativistas o excesivamente individualistas, para difundir ideales de nación que posibilitaran esa reconstrucción.⁴ Es justamente ahí donde ciertas tendencias románticas llegan a entroncarse con el iluminismo. Muchos ideales parecen inspirados por el pensamiento racionalista, ya que no responden a necesidades y a características propiamente nacionales, sino a un *deber ser* que se presenta como universal; a veces también estas proposiciones se ven influidas o se derivan del pensamiento y la moral cristianos.

4 Cabe advertir que no todo el romanticismo mexicano comparte estas tendencias. Hay manifestaciones revolucionarias, que parecen responder a ciertas coyunturas políticas. Es el caso de *La hija del judío*, de Justo Sierra O'Reilly, quien, en la misma época en la que publicó esa novela histórica que justificaba la rebelión ante autoridades despóticas, promovía la anexión de Yucatán a Estados Unidos, para garantizar su independencia frente a México. Quizás haya muchos otros casos semejantes, pero hacen falta estudios de historia literaria que permitan reconstruir los puentes entre tendencias literarias e historia política y social, y así poder ofrecer un panorama más completo del desarrollo y la conformación de nuestra literatura.

Los novelos históricos en la República Restaurada

La República Restaurada constituye una época en la que el esfuerzo de reconstrucción nacional se intensificó, debido a la derrota de los opositores al gobierno de Benito Juárez y al fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo. Coincidió con lo que Knight llama liberalismo desarrollista:⁵ el presidente solicitó facultades extraordinarias e incluso la suspensión de las garantías individuales, para controlar definitivamente a un país que, a pesar de la victoria de Juárez, enfrentaba levantamientos aislados de algunos caudillos, robos y asaltos frecuentes en los caminos e incluso en las ciudades. Además, las arcas estaban vacías, el comercio paralizado debido a décadas de inestabilidad y aún había resistencia sorda a la desamortización de bienes eclesiásticos. Problemas tan graves parecían requerir medidas extraordinarias y una intervención fuerte del Estado, que tendía a sacrificar ciertas libertades individuales en beneficio de la estabilidad.

Ante la imposibilidad de cuestionar el propio proyecto político, el de los liberales de la República Restaurada que habían triunfado en la última guerra, se llegó a considerar que el enemigo era, sobre todo, la propia sociedad. Así lo señala Vicente Riva Palacio, entonces magistrado de la Suprema Corte de Justicia, en una carta dirigida a Benito Juárez y publicada en *La Orquesta*, el 2 de marzo de 1868:

La oposición es terrible, pero no la oposición de los periodistas; porque esa no puede llamarse en el estado actual oposición, sino esfuerzo supremo para vigorizar la patria y el gobierno; ni las revoluciones locales, porque esas no pueden llamarse sino motines más o menos grandes, no, sino la oposición del país, de los ciudadanos, de los pueblos, esa fuerza de inercia que hace huir a los designados por la opinión, de los destinos públicos, a los ciudadanos de la vida activa de la política, a los ricos del espíritu de asociación y de empresa, y a los hombres de corazón de la lucha en la tribuna y en la prensa. (“Carta” 1)

Es así como Riva Palacio invita a Juárez a fortalecer su imagen ante la opinión pública y librarse de influencias que consideraba nefastas. Aunque a veces era crítico de Juárez, Riva Palacio, como magistrado con aspiraciones presidenciales, formaba parte de la estructura gubernamental.

5 Véase el apartado anterior.

En lo que respecta a la crisis del comercio, la solución inevitable que propusieron periódicos como *La Orquesta*, en el que Vicente Riva Palacio fungía como redactor, se inspiraba en el control que el gobierno ilustrado de Revillagigedo ejerció sobre los monopolios:

El virrey Revillagigedo, que fue indudablemente uno de los más sabios legisladores de la Nueva España, entre las muchas disposiciones que expidió para reglamentar el comercio y mantener el equilibrio de la balanza mercantil, fue la de ordenar que los dueños o arrendatarios de los molinos, no pudieran tener ni panaderías ni casillas de expendio. (“Panaderías” 1)

Así se proponía una intervención directa del Estado en la restricción de las libertades comerciales de ciertos sectores.

El proyecto de consolidación del sistema político posterior a la Reforma incluía la recopilación de los documentos históricos que permitieran construir y difundir una visión liberal de la historia. En 1861, Benito Juárez entregó a Riva Palacio los archivos de la Inquisición con el encargo de “publicar un libro que evidenciara las injusticias y los excesos que había cometido la Iglesia” (Martínez 18), es decir, le pidió que desacreditara proyectos políticos antagónicos, como el de ciertos conservadores. Esos archivos inspiraron la escritura de la novela *Monja y casada*, en 1868, en una época en que, a pesar de la derrota, los conservadores seguían difundiendo sus ideas en *La Revista Universal* (1868-1876), en la que frecuentemente se justificaba o defendía el papel de la Iglesia en el pasado.⁶

Sin embargo, cabe advertir que no todos los liberales se manifestaron tan favorables a las políticas de Juárez, sobre todo en lo que se refiere al fortalecimiento y ampliación de las prerrogativas del poder ejecutivo. Algunos como

6 En *La Revista Universal*, entre diciembre de 1868 y marzo de 1869, Mariano Dávila publicó su crítica a la visión de la historia que se difundía en *Monja y casada*. De ahí surgió una polémica con *La Orquesta* que se centró, fundamentalmente, en el papel que se le atribuía a la Iglesia en el pasado. No debe olvidarse que la novela histórica, tal como lo han señalado estudiosos como Georg Lukács, Noé Jitrik y Celia Fernández Prieto, constituye un ejercicio de búsqueda de respuestas a las interrogantes e inquietudes del presente, una forma de reconocer o fincar la propia identidad en el acontecer histórico. Distintas visiones del pasado implican distintas formas de posicionarse frente al presente, de ahí que una novela histórica como la de Riva Palacio pudiera motivar una polémica tan encendida como la que desató: lo que estaba en juego era la reivindicación o devaluación de ciertos actores en el presente.

Francisco Zarco, Ignacio Manuel Altamirano y José Tomás de Cuéllar censuraron la suspensión de garantías individuales que propuso el presidente en 1868 para castigar a asaltantes y ladrones, y se negaron a concederle facultades extraordinarias para resolver problemas urgentes como los levantamientos de caudillos. A raíz de sus críticas, Cuéllar vivió exiliado en San Luis Potosí entre 1868 y 1870.

Cuéllar, aunque coincidía con Riva Palacio en que el problema era la sociedad, era promotor de una solución a largo plazo: la educación. Sus publicaciones en *El Correo de México*, en 1867, insisten en la necesidad de instruir a los individuos en valores y principios racionales, de innegable origen ilustrado, que rigieran su comportamiento:

Las ideas de más fácil acogida entre los hombres, son las sancionadas por la rutina, y las que van precedidas por la fe; las añejas preocupaciones, el fanatismo, una idea grotesca acerca de la divinidad, forjada por antepasados ignorantes, la perversión de un culto y el absurdo. Las ideas de la Ilustración, de reforma, de progreso, las nuevas lecciones de la experiencia, la proscripción de los antiguos errores, son acogidas por las inteligencias superiores, por los ánimos fuertes, y por todos aquellos cerebros tiernos pero bien dispuestos, en los que el azar no ha tenido tiempo de dejar penetrar como impresión primera las ideas contrarias.

El azar dejó formar retrógrados serviles y casquivanos.

La educación formó progresistas, liberales y sabios. (Citado en Zavala Díaz 150)

La difusión de su proyecto educativo continuó en su exilio, en sus colaboraciones literarias y periodísticas en el periódico *La Ilustración Potosina* (1869-1870), en el que se publicó la novela costumbrista *Ensalada de pollos* (1869) y que también se encargó de la distribución por entregas de la novela que aquí analizo, *El pecado del siglo* (1869).

Esta novela también toma como modelo de gobernante a Revillagigedo, aunque, según se verá más adelante, en un sentido distinto al que se le atribuye en el artículo de *La Orquesta* citado previamente. Lo que quiero destacar aquí es que tanto Cuéllar como *La Orquesta*, ambos asociados al liberalismo, para ofrecer soluciones al presente, acudieron, precisamente, a un gobierno del periodo colonial que, en la historia, tendió a fortalecer las facultades y el control del Estado sobre los individuos y las organizaciones sociales, un gobierno derivado del despotismo ilustrado. Esto demuestra una

relación más compleja con el pasado de la que se suele aceptar: aquella que consiste en el puro rechazo a dicho periodo de la historia nacional. Destaca el hecho de que se acude a este pasado para exaltar valores o principios que se encuentran en conformidad con las políticas del presente de los autores, y así evidencian su universalidad. Sin embargo, estos principios entrarán, a lo largo de las novelas, en contradicción con individuos que responden a otros valores y creencias, es decir, con una sociedad que no se ajusta a los ideales reformistas. A partir de esos individuos se pondrá de manifiesto una realidad histórica conflictiva en la que interviene una visión romántica del acontecer.

Es cierto que el rechazo al pasado colonial se expresa desde las primeras líneas de *Monja y casada* y que son los valores del presente la medida a partir de la cual se tasa el pasado:

Hace dos siglos y medio México no era ni la sombra de lo que había sido en los tiempos de Moctezuma, ni de lo que debía ser en los dichosos años que alcanzamos. Las calles estaban desiertas y muchas de ellas convertidas en canales; los edificios públicos eran pocos y pobres, y apenas empezaban a proyectarse esos inmensos conventos de frailes y de monjas que *la mano de la Reforma ha convertido ya en habitaciones particulares*. (Riva Palacio 1: 2-3)⁷

De inmediato se puede advertir que los aspectos negativos del pasado están ligados, fundamentalmente, al papel que desempeñaba la Iglesia. De hecho, un tema que está presente a lo largo de toda la novela es la influencia nefasta que se atribuye a la Iglesia tanto en la vida pública, representada por el conflicto entre el arzobispo Juan Pérez de la Serna y el virrey marqués de Gelves, como en la privada, a partir de las persecuciones que sufre Blanca de Mejía, la monja y casada. Por medio de este mecanismo, se reactiva la oposición, de origen ilustrado, entre progreso y retroceso. En este sentido, el presente de la República Restaurada, entre cuyos objetivos centrales se encontraba la secularización y la separación definitiva de la Iglesia del Estado, se muestra como un tiempo que ha superado el pasado, gracias a que ha destruido los edificios sobre los que este último se sostenía. Asimismo, se pone de relieve la influencia de las ideas liberales en lo que respecta al valor de la propiedad individual, que se opone a las organizaciones corporativas.

7 Énfasis añadido.

De igual manera, en *El pecado del siglo* se expresa el rechazo hacia aquellos aspectos del pasado que se vinculan con la institución eclesiástica, tal como lo asegura una voz autorizada en la novela, el personaje Francisco Primo de Verdad:

El clero católico, en el auge de su preponderancia sobre la tierra, logró reasumir la vida en el culto.

Las prácticas religiosas debían formar casi la exclusiva ocupación de la mujer.

Todas las acciones estaban forzosamente encadenadas por la práctica religiosa.

La libertad de conciencia era el camino al quemadero.

La libertad civil era reputada como blasfemia.

La Inquisición era la campana neumática de las conciencias.

El aire que se respiraba debía comprarse de rodillas.

El poder espiritual quemaba por millones a sus esclavos. (Cuéllar 31)

Resulta claro que entre ambas novelas hay ciertas diferencias de énfasis que coinciden con las preocupaciones de cada autor: mientras en *Monja y casada* la imagen de la Iglesia es la de un poder esencialmente político y económico, en *El pecado del siglo* el énfasis es de carácter social: destaca el impacto social e individual de ciertas prácticas religiosas promovidas por el clero que impiden el ejercicio de la libertad. Pero, aunque las perspectivas difieren, la Iglesia es en ambas un símbolo del retroceso.

En contraste con el rechazo hacia esta institución, en ambas novelas el narrador, *alter ego* del autor y ubicado en el tiempo de la República Restaurada, expresa una considerable admiración por los gobernantes afines a las políticas ilustradas. El marqués de Gelves, en *Monja y casada*, es presentado como un hombre “inteligente, impetuoso, rígido, escrupulosamente justiciero” (Riva Palacio 2: 8), que busca poner remedio a los males que aquejaban a la Nueva España en 1623:

Los pobres, oprimidos, no encontraban ni amparo ni justicia; el monopolio de los ricos encarecía de tal manera los efectos de primera necesidad, que las gentes se morían de hambre.

La justicia se administraba al mejor postor, como una mercancía; los caminos y las ciudades estaban llenas de ladrones, salteadores y bandoleros [...].

Por las noches nadie podía ya salir de su casa, porque cuadrillas de hombres armados andaban por las calles robando a todo el mundo e insultando a todos [...].

El marqués de Gelves, con una voluntad firme y con una resolución indomable, comenzó a poner en todo el remedio.

Los monopolios de las semillas y de los demás efectos de primera necesidad cesaron, bajando así los precios y comenzando a remediarse las necesidades de los pobres [...].

La justicia comenzó a administrarse a todo el mundo [...].

El arzobispo, los oidores y los ministros de la Audiencia, perdieron su antigua soberbia y poderío, y por último las cuadrillas que salían por todas partes en persecución de los delincuentes, ladrones y salteadores, habían logrado aprehender y castigar a muchos. (Riva Palacio 2: 8-9)

En esta cita se puede advertir la semejanza entre los problemas que se atribuyen al pasado colonial y los que se enunciaron al inicio de este apartado con respecto a la República Restaurada: inseguridad y robos, monopolios que afectaban al comercio, grupos políticos que tendían a debilitar el poder del gobernante. En la novela, las reformas de Gelves causan inconformidad y provocan el levantamiento de los oidores y del arzobispo (quienes tienen el apoyo de la plebe), contra los que, al final, nada puede hacer el buen gobernante, por lo que se ve obligado a volver a España. Resulta ser la sociedad en su conjunto, movida por intereses y ambiciones privadas, la que se opone al cambio, tal como lo advertía Riva Palacio en la carta citada.

Es así que se establece, de manera implícita, una analogía entre pasado y presente que vuelve mucho más complejas las relaciones entre los tiempos: el pasado, más allá de lo que se refiere a la desamortización de bienes eclesiásticos, no es algo superado, sino que es una asignatura pendiente. Así se presenta la experiencia romántica de la crisis del individuo de “voluntad firme” y “resolución indomable”, que lucha por cambiar un mundo que no corresponde a sus ideales e incluso se opone a la realización de estos. Contrario a lo que cabría esperar en una narrativa posterior a la independencia política de México frente a España, lo que se rescata del pasado colonial es la figura de un gobernante heroico, de rasgos románticos, que, paradójicamente, se asemeja a un déspota ilustrado: procura concentrar el poder, ejercer un importante control sobre la sociedad y su mayor preocupación es la administración eficiente de los recursos. Sin

embargo, el gobernante fracasa en la historia, ante una sociedad que, al final de la novela, con el tumulto de 1624, logra destituir de su cargo al marqués de Gelves, en un desenlace trágico que pareciera advertir al lector sobre los riesgos de la oposición a las reformas políticas de su propio presente.

Cabe aclarar que la exaltación del buen gobernante no implica una aceptación de la colonialidad, sino que a través de esta figura se proyectan los valores compartidos por algunos liberales de la República Restaurada. De esta manera, las tendencias políticas del presente se arraigan en el pasado y adquieren mayor legitimidad, contribuyen a la conformación de una historia liberal, cuyos fundamentos, debido a la circularidad del entramado trágico, resultan más míticos que propiamente históricos. Este elemento convive con otros que son objeto de rechazo por parte del narrador: algunos de ellos se muestran como superados, por ejemplo, la esclavitud o el predominio político de la Iglesia; otros parecen pervivir en el presente de la escritura, como la oposición social a las reformas.⁸ Así surge una imagen compleja del tiempo, tejida a partir de temas que no se vinculan necesariamente entre sí, sino que se yuxtaponen.

Aquí es importante advertir que la yuxtaposición de elementos significantes, cada uno de los cuales responden a problemas distintos, es una característica estructural de las dos novelas que aquí analizo.⁹ De igual manera, las figuras individuales, los personajes, se constituyen en tipos¹⁰ y encarnan ideas entre

8 Ya en la República Restaurada la imagen de Gelves era controversial, como lo atestigua la opinión de Manuel Payno, quien, en *El libro rojo*, asegura que “por medio del despotismo y la arbitrariedad [Gelves] quería corregir los vicios que la arbitrariedad y el despotismo habían entronizado” (Payno y Riva Palacio 239).

9 Un ejemplo de la yuxtaposición de sentidos que se presenta frecuentemente en la novela es que el narrador alude a la desigualdad y a la discriminación en la Nueva España: “Dentro de la ‘traza’ no podían vivir sino los españoles y algunos de los vencidos que fueran de una muy elevada categoría” (Riva Palacio, *Monja y casada* 1: 55-56), y “entonces un negro, un esclavo, no era un hombre, y una dama no temía nunca por su reputación, aun cuando aquel juego pasase la noche en su aposento. ¡Tanta era la distancia en que los colocaba el color, que ni la misma calumnia se atrevía a acercarlos!” (1: 47). Sin embargo, en la trama, ocurren sucesos que contradicen estas aseveraciones. Martín Garatuzza es un personaje perteneciente a los sectores bajos que vive dentro de la traza y se traslada a donde quiere, al igual que Luisa, quien, a pesar de ser mulata y antigua esclava, logra hacerse pasar por española y entrar en los círculos más altos de la sociedad. Por un lado, las palabras del narrador hacen eco de un lugar común sobre el pasado colonial que en su momento fue un elemento que permitió justificar la independencia; por otro, las acciones de estos personajes responden a la tendencia de la novela a crear la imagen de un mundo colonial caótico en el que todos los órdenes y las jerarquías son transgredidos.

10 De acuerdo con Mijaíl Bajtín, “el tipo es una postura pasiva de la personalidad colectiva. Lo esencial en esta forma de interrelación entre el héroe y el autor es lo siguiente: en el

las que no se establece una relación necesaria en términos narrativos; su esencia es impuesta desde el exterior, desde las preconcepciones del autor o de su época, y no desde la circunstancia espaciotemporal colonial o desde una lógica interna de la trama. Algunos de estos personajes constituyen estereotipos que reafirman un imaginario sobre el pasado colonial que se fue construyendo, como el español avaro o la criolla perseguida; en otros, se proyectan los valores y antivalores del presente, como el buen gobernante y el fanático religioso. Son estos últimos los que tienden a desestabilizar la imagen de un pasado histórico y favorecen interpretaciones alegóricas en las que lo que se dice sobre el pasado es también válido para el presente.

Personajes y sucesos, en la estructura tradicional de la novela de aventuras,¹¹ tienden a yuxtaponerse, de tal manera que predominan las relaciones casuales y no las causales. Las novelas se conforman a partir de varias historias cuya relación es temática antes que narrativa; por eso, a veces ciertos elementos parecen entrar en contradicción.¹² Estas características composicionales sugieren que la función central de los textos literarios es difundir contenidos ideológicos.

excedente del autor determinado por su extraposición, el elemento cognoscitivo tiene una importancia preponderante”, y “la generalización intuitiva que fundamenta la tipicidad de la imagen del hombre presupone una extraposición firme, tranquila, segura y plenamente autoritaria con respecto al personaje” (160-161). La extraposición consiste en “una colocación desde fuera, espacial y temporalmente hablando, de los valores y del sentido, la cual permite armar la totalidad del personaje que internamente está disperso en el mundo determinista del conocimiento, así como en el abierto acontecer del acto ético” (21). Es la extraposición la que permite completar al personaje y darle un sentido inaccesible para sí mismo, ya que está inmerso en el mundo que le ha creado su autor. Existen distintos tipos de extraposición, cuya diferencia consiste en el grado de resistencia que puede ofrecer el mismo personaje al punto de vista del autor. En el caso de la extraposición autoritaria, el autor no es receptivo frente a las posibles resistencias del personaje, porque el mundo al que este último pertenece “parece estar muerto valorativamente” para su creador. Entonces, “la orientación ético-cognoscitiva de sus personajes es inaceptable” (161).

11 Para una comprensión profunda de la estructura tradicional de la novela de aventuras, véase de Bajtín “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *Estética de la creación verbal*.

12 Así, por ejemplo, Blanca de Mejía es un personaje en el que no se manifiesta el paso del tiempo. A pesar de los nueve años que transcurren en la novela y de que, en ese lapso, Blanca fue torturada por la Inquisición y perdió algunos dientes, al final del relato un asaltante de caminos la secuestra, no nota ninguna marca y se enamora perdidamente de su belleza. Podría pensarse en un error de continuidad si no se tratara de una constante en la novela. Los personajes responden en su imagen física, en su hacer y su decir, a la necesidad de crear intriga, propia de la novela de aventuras, y a los elementos ideológicos que desea ilustrar el narrador en un momento determinado. Así, el caso de Blanca, en un primer momento, sirve para ilustrar las crueldades que se atribuyen a la Inquisición y, en otro, la inseguridad que se vive en el mundo narrado.

En lo que respecta al problema del gobierno, también en *El pecado del siglo* aparece la imagen general de un mundo colonial caótico que se asemeja al presente, lleno de creencias falsas, vicios, corrupción, inseguridad y robos, que se constituyen en una dificultad para que una joven pareja contraiga matrimonio. De hecho, una de las acciones principales del relato gira en torno a un suceso histórico de 1789: el robo y asesinato violento de la familia Dongo por parte de unos hidalgos. En este contexto, el segundo conde de Revillagigedo encarna un ideal de gobierno basado en principios ilustrados, porque se encarga de imponer orden a todos los ámbitos de la vida: proyectó una serie de reformas en la administración, procuró “la decencia pública” (Cuéllar, *El pecado* 232), “dictó sus primeras medidas para el establecimiento de la policía de seguridad” (241). Esto permite, al final del relato, atrapar a los asesinos de la familia Dongo.

Nuevamente, el vínculo entre pasado y presente se establece mediante los gobiernos, a los que se les atribuye la búsqueda del bienestar y el orden social secular, acordes con ciertos valores ilustrados que así manifiestan su vigencia en la República Restaurada. Pero Revillagigedo, a diferencia de Gelves, no aparece como un virrey que busca imponer su proyecto de gobierno sobre otros individuos y mucho menos coartar sus libertades, más bien, se muestra como un buen administrador que se limita a ejecutar la ley. Aunque ambos gobernantes se alimentan de ideales ilustrados de orden, la forma en que esos ideales son interpretados resulta considerablemente distinta.

En una suerte de licencia poética, al lado de Revillagigedo, como su asesor, aparece Francisco Primo de Verdad, una figura igualmente ilustrada. Contrario a lo que cabría esperarse, este personaje es ajeno a los ideales de independencia política que se le reconocen actualmente y que Manuel Payno le atribuyó en *El libro rojo*, en 1871: “con todo el fuego de un republicano; habló de patria, de libertad, de independencia, y por último proclamó allí mismo, delante del virrey y del arzobispo y de la audiencia, y de los inquisidores, el dogma de la soberanía popular” (Payno y Riva Palacio 303). En la novela de Cuéllar, es un aliado del gobierno y colabora en el descubrimiento de los asesinos de la familia Dongo. Su papel es, sobre todo, filosófico y educativo: difunde el pensamiento ilustrado y, en las discusiones que entabla con un sacerdote, señala los errores que ha cometido la Iglesia en la educación de las personas.

Resulta sintomático que, a pesar de que la diégesis se sitúa en 1789, no haya una sola mención a la Revolución francesa. *El pecado del siglo* es una

novela escrita en un periodo posterior a las grandes revoluciones sociales, y a las crisis derivadas de estas, que tiende a censurar o negar el valor de la participación activa de la sociedad en la vida pública. La novela se retrotrae a ideales y principios que preceden a esa crisis, en una especie de evasión romántica pasada por el tamiz de los valores ilustrados. Aparentemente, lo que activa la exaltación de ciertos elementos del pasado es el anhelo de una praxis política distinta de la que tiene lugar en el presente. En contraste, el resto del pasado es asociado con antivaleores como el desorden, los vicios que trascienden a la vida pública, los falsos valores del origen nobiliario, encarnados en los tres hidalgos que cometen el asesinato de la familia Dongo, así como la falsa religiosidad difundida por una Iglesia a la que se le atribuye un alto grado de corrupción, representada en la historia de don Manuel de la Rosa.

Esta novela tiende a establecer un vínculo mucho más estrecho que el de *Monja y casada* con los principios ilustrados. En particular, se puede advertir una gran influencia de las obras de Francisco Sedano e Hipólito Villarroel, ambos funcionarios del gobierno a finales del siglo XVIII, en la representación de la Ciudad de México como un lugar lleno de vicios, bajas pasiones, ambiciones desmedidas, prostitución y suciedad. Asimismo, aquí no hay un gobernante heroico que pretenda imponerse a un mundo adverso. La trama es esencialmente cómica, como ocurre frecuentemente en la literatura ilustrada. Son la Providencia, la razón y la justicia las que asisten a Revillagigedo en la consecución de sus propósitos, de manera que los principios universales son los que reconcilian a los hombres y se imponen a la contingencia del mundo.

Hasta ahora las reflexiones se han centrado en la representación de los gobernantes, porque estos permiten poner en claro la relación que las novelas establecen con su propio presente, lo que a fin de cuentas explica ciertas tendencias en sus respectivas poéticas. La ficción parece constituirse en una forma de dar respuesta a inquietudes vigentes en la República Restaurada: ¿cuál es la raíz de los problemas del presente?, ¿cómo lograr un orden en una sociedad caótica?, ¿qué papel debe desempeñar el gobernante en la consecución de ese objetivo?

Como se pudo advertir, en ambas novelas se atribuye al gobernante un papel fundamental como garante del orden social. Lo que resulta interesante es que, en *Monja y casada*, el narrador representa a Gelves con matices románticos y heroicos, pero es él quien, en la práctica, dispone mayores medidas para coartar la libertad de ciertos sectores, ya sea a través de la supresión de los monopolios o por medio del control de la conducta de los sectores altos de la

sociedad.¹³ En la poética romántica, se les da mayor relevancia a las acciones de un solo individuo en la transformación de la sociedad; sin embargo, esta intervención, según lo revela la propia narrativa en que se ve inmerso el personaje, implica la imposición de un ser y del proyecto que representa sobre otros, los cuales necesariamente ofrecerán resistencia.

En contraste, en la novela de Cuéllar, Revillagigedo no solo es un paradigma del gobernante ilustrado, sino uno mucho más liberal que Gelves, porque se limita a castigar a los que han cometido crímenes sancionados por la ley y a tomar medidas que, como la organización de la policía y la limpieza, garanticen una mejor convivencia pública, sin que ello implique una intervención directa en la economía o en la vida de las personas.

Es Primo de Verdad, hombre de letras que asesora al gobernante, quien procura convencer a algunas personas de los perjuicios que causa el clero y la religión mal entendidos. Se opone a la educación eclesiástica, pues considera que esta coarta el ejercicio de la libertad. Así se lo hace saber a un sacerdote:

Usted menos que nadie debería sorprenderse al contemplar los frutos de la tiranía religiosa. El despotismo ha llenado el mundo de mártires y esclavos, de ignorantes y seres abyectos, pero en la terrible lección de la desgracia, se levantan un día los oprimidos y rompen sus cadenas: tiempo vendrá en que el clero católico predominante y omnímodo, sienta rugir el volcán bajo el pedestal de su grandeza. (Cuéllar, *El pecado* 142)

Sin embargo, Primo de Verdad tampoco intenta intervenir en la conducta de nadie, opina en los asuntos que le consultan y sus interlocutores deciden si lo escuchan o no. Como la transmisión de valores se traslada al hombre de letras que no tiene autoridad legal, se crea la impresión de que la libertad queda completamente garantizada, de manera que la prevención y solución de los problemas sociales es responsabilidad de cada individuo. En este sentido, lo que resulta paradójico es que la solución final de la novela consista en la muerte providencial de todos los opositores al ideal de orden que los personajes ilustrados encarnan y no en una conciliación derivada de la difusión del pensamiento ilustrado.

13 Solo hasta 1884, cuando Riva Palacio se encuentre encarcelado por el presidente, Gelves será caracterizado por “su excesivo rigor e intolerancia”, en el libro *México a través de los siglos* (Riva Palacio 582).

Para concluir este apartado, es necesario advertir que los gobernantes representan una cara de la libertad: son la influencia exterior que puede coartarla, o no, e implican una postura ética frente al *deber ser*. La novela de Riva Palacio, autor mucho más cercano a la política del presidente Juárez, muestra admiración por un gobierno fuerte y activo que requiere del respaldo de la sociedad. Al mismo tiempo, reafirma la separación de la Iglesia y el Estado que se llevó a cabo a partir de la Reforma; en cambio, la novela de Cuéllar, exiliado en San Luis Potosí, luego de su rechazo a las medidas de Juárez, aunque reconoce la importancia del orden social, limita considerablemente el papel del gobernante. Aún queda por ver de qué forma se conciben la libertad y su ejercicio en relación con los individuos comunes, en el marco de narrativas que buscan dar respuesta a la crisis de la República Restaurada, cuando la sociedad en general, según las aseveraciones de Riva Palacio previamente citadas, parece oponerse a toda reforma.

El individuo y la libertad

Las novelas analizadas comparten una característica fundamental en su representación del individuo común: todo deseo o ambición personal tiene connotaciones negativas, es objeto de censura por parte del narrador o recibe un castigo dentro de la trama; únicamente aquellos personajes que carecen de ambiciones personales cuentan con la empatía del narrador, pero son afectados por unas tramas en las que solo los apasionados y ambiciosos desempeñan un papel activo, que resulta siempre perjudicial.

Así, el narrador de *Monja y casada* manifiesta empatía por Blanca de Mejía, víctima al estilo romántico, porque el mundo en el que vive coarta su libertad. Sin embargo, a esta opresión no se opone ninguna voluntad. A diferencia de heroínas románticas, como Margarita, en *Fausto*, o Mercedes, en *El conde de Montecristo*, Blanca no tiene un ideal o una postura ética que impulse sus acciones. Este personaje está inmerso en una novela de aventuras, y su vida, como la del resto de los personajes, consiste en una serie de acciones yuxtapuestas que carecen de un elemento de cohesión más allá de la aventura misma. Cada acción de Blanca es una reacción a un suceso que permite ilustrar ideas de distinto orden. Así, al inicio, ella representa a la criolla víctima del hermano español que la maltrata; después, se convierte en la protagonista de una historia de amor en la que sufre un desengaño cuando descubre que César de Villaclara se enamora de otra mujer; decide

encerrarse en un convento, pero se siente a disgusto ahí y escapa, por lo que es víctima de la persecución inquisitorial; cuando se reencuentra casualmente con Villaclara, ambos se vuelven protagonistas de una historia de amor perseguido; más adelante, César desaparece de la vida de Blanca, quien al final es perseguida por un salteador de caminos que amenaza su virtud y la orilla al suicidio. Es así como no se puede sostener que el amor, o cualquier otro ideal, sea el objetivo o propósito de vida de Blanca. El sentido de su libertad queda como un elemento inexplorado en la narración.

En contraste, otros personajes sí tienen un propósito, que resulta positivo únicamente cuando consiste en el servicio a los demás. Así, por ejemplo, Martín Garatuzza tiene dos facetas: “era un perdido, un truhan, hipócrita en presencia del arzobispo”, es decir, cuando sirve a la Iglesia y forma parte del tumulto de 1624; en contraste, “era un tipo de lealtad y de abnegación para sus amigos” (Riva Palacio, *Monja y casada* 1: 54), cuando se sacrifica a sí mismo para ayudar a otros personajes, como Blanca de Mejía y Fernando Quesada. El negro Teodoro, por su parte, es un héroe porque sacrifica su seguridad constantemente para salvar a Blanca de Mejía, e incluso decide mantener por un buen tiempo una posición de sirviente, a pesar de ser un negro liberto, con tal de permanecer cerca de ella. La carencia de ambición personal y la disposición al autosacrificio en beneficio de otros es lo que los vincula con el héroe desinteresado, que el romanticismo recuperó de las novelas de caballerías. Sin embargo, al carecer de un ideario propio, la individualidad de estos personajes de los sectores bajos termina diluyéndose. Su subordinación voluntaria a personajes de los sectores altos, que tampoco tienen iniciativa ni ambiciones, proyecta un ideal de sociedad altamente jerarquizado, que no contempla la movilidad ni la participación activa de sus integrantes.

En este sentido, aquellos que, en *Monja y casada*, procuran para sí un ascenso social, ventajas económicas o la satisfacción de deseos amorosos resultan moralmente reprobables. Siempre emplean recursos viles, como la intriga, el engaño y el asesinato, para la consecución de sus objetivos. Ellos representan el desorden y la oposición a las reformas que pretende imponer el buen gobernante. Tal es el caso de la mulata Luisa, quien traicionó a su enamorado y a su antiguo amo para ascender socialmente, y se alió al arzobispo para satisfacer su ambición de poder; también es el caso de Pedro de Mejía, el cual persiguió a su hermana Blanca para apoderarse de sus bienes, y del arzobispo Pérez de la Serna, quien promovió el tumulto de 1624 para

consolidar su poder político frente a Gelves. De esta manera, el buen ejercicio de la libertad pareciera reducido al sacrificio, a la sumisión a los proyectos del gobernante y a la anulación del *yo* como ser deseante, aquel que definiría al hombre moderno y progresista que se propone transformar su circunstancia.

En el caso de *El pecado del siglo*, aunque también es una novela que yuxtapone las aventuras de distintos personajes, la forma en que se representa y da sentido a estos últimos es considerablemente distinta: el didactismo ilustrado está presente en las sentencias del narrador y en las acciones y las palabras de los personajes-tipo que confirman el punto de vista del primero. El narrador ilustrado diserta sobre la moral y la historia se constituye en maestra de la vida. En este sentido, cada situación ejemplifica su postura frente al *deber ser*, cada personaje encarna un valor o antivalor que se propone como universal y, a través de ellos, se perfila el ideal de ciudadano que permitirá ordenar el mundo de la República Restaurada.

Aquí el romanticismo, más allá de la nostalgia, en la crisis presente, por un orden pasado, tiende a aparecer como un elemento ajeno que crea disonancias, que no tiene cabida en el mundo ilustrado, al que se encamina el desenlace de la novela. Así ocurre con Margarita, víctima inocente y seducida, reminiscencia de *Fausto*, quien se exilia en un convento, luego de reconocer que no puede vivir en un mundo sin la pasión que le inspira su seductor. Lo mismo pasa con la historia de Teodora, bruja desesperada por encontrar a su hijo perdido, que está inspirada en las leyendas populares del moro expósito y la mulata de Córdoba. Como mujer traicionada y perseguida que busca a su hijo, provoca simpatía, pero al mismo tiempo es censurada por sus pasiones y por fomentar la superstición, así que su destino final es la muerte.

Siguiendo la tendencia de algunos pensadores que se encontraron en la transición hacia el romanticismo, como Chateaubriand, y en conformidad con las políticas reformistas que rechazan a la Iglesia como institución dominante en la vida pública, pero que no renuncian al cristianismo, los principios ilustrados y seculares son conciliados con los religiosos. Entonces, se intensifica la imagen de universalidad pero también de anclaje con lo sagrado. De esta manera, los crímenes que se cometen a lo largo de la novela, observados desde una perspectiva secular, reciben nombres de origen religioso, pero quedan desligados de cualquier vínculo con la Iglesia: *pecado*, *disipación* y *expiación* son palabras con las que se explican los acontecimientos, que están en el título general y en el de las dos partes de la novela de Cuéllar. Asimismo, un fragmento del

Eclesiástico es el epígrafe de la obra: “Dios, después de haber criado al hombre, le ha dejado en las manos de su propio consejo. La vida y la muerte, el bien y el mal, se hallan delante del hombre, y aquello que haya escogido, se le dará” (Ecl. 15, 14-18). Este presenta el problema central en el relato: el ejercicio del libre albedrío. “No matarás” y “no robarás” son mandamientos bíblicos que subrayan el carácter criminal de ciertos actos y anticipan el castigo.

Los paratextos de origen bíblico muestran que un problema central en la novela se relaciona con el ejercicio de la libertad. Este se limita a la elección entre alternativas cuyo valor y consecuencias están dados de antemano, por tanto, el individuo no los construye. No es ningún gobernante el que impone las normas, sino un principio superior, ahistórico, de manera que resultan más autoritarias que las iniciativas de Gelves.

En el entramado de *El pecado del siglo* se pueden advertir dos tipos de personajes que representan las opciones de vida que el hombre puede elegir. Por un lado, los principios ilustrados y racionalistas son encarnados por Revillagigedo, Primo de Verdad y por la pareja Carlos e Isabel, cuyo matrimonio es obstaculizado por la crisis social que se representa en la novela. Todos ellos hacen uso correcto de su libre albedrío, en la medida en que no cometen crímenes y buscan el bienestar del prójimo; a través de ellos se figura el progreso de la sociedad. Al igual que los personajes que la mirada del narrador favorece en *Monja y casada*, carecen de deseos y ambiciones personales. Así, el mayor anhelo de Carlos es cumplir con las labores que la sociedad esperaría de él: ejercer su profesión como médico y casarse. Él no siente una pasión arrebatadora por su novia y tampoco ambiciona riquezas, un ascenso social o un puesto público; simplemente es un hombre común que procura desempeñarse en conformidad con el lugar social que ocupa, de la misma manera que lo hace Revillagigedo como gobernante y Primo de Verdad como hombre de letras. Todos ellos aparecen casi siempre solos, no pertenecen a ninguna asociación; eso los aísla de influencias externas nefastas pero también de cualquier iniciativa que pueda tener impacto en la vida pública. El ejercicio del libre albedrío se limita a asumir el rol social que le corresponde a cada quien, y eso no implica un conflicto interior.

Estos personajes están ubicados en el pasado, pero por sí mismos carecen de un anclaje en la realidad histórica, no tienen pasado o una historia de vida: nunca se dice dónde nacieron, quiénes fueron sus padres, cómo llegaron al lugar donde se encuentran, cómo se relacionan con el resto de los miembros

de la sociedad. Esta falta de arraigo fortalece el carácter universal de los valores que representan. Debido a que son los únicos sobrevivientes al final del relato, son los que se proyectan como posibilidad de futuro. Sin embargo, el que no tengan pasado también implica que su ser carece de un fundamento o base histórica. Esto, aunado al hecho de que no desean ni ambicionan, los reduce a un ideal cuyas posibilidades de existencia en un mundo histórico real quedan sin explicación.

Por otro lado, el resto de los personajes representan antivalores o pecados —ya que se oponen a ideales de progreso y civilización ilustrados—, como la irracionalidad, la lujuria, la ambición, el robo, la superstición, el ocio y la suciedad. Aquellos que desean, que aspiran a ser algo distinto de lo que son, a intervenir en el mundo y que, por lo mismo, parecen ser más humanos, más reales, son objeto de rechazo. A diferencia de los mencionados en el párrafo anterior, los pecadores sí tienen un pasado que los explica: se nos dice dónde nacieron, quiénes eran sus padres, cómo fueron educados, cuáles son las causas que los llevaron a una situación concreta, con quiénes se relacionan en la sociedad. El *ser pasado* adquiere una connotación negativa, pues explica por qué los hombres no pueden hacer uso correcto del libre albedrío. Así, las falsas ideas de nobleza fomentaron en los hidalgos un amor por el ocio y por comodidades que no pueden costearse. Acuden al juego, a la estafa y al robo para obtener un dinero que, de otra forma, tendrían que conseguir por medio del trabajo. En este mismo sentido, la educación religiosa, “la coacción ejercida sobre la conciencia, quiero decir, de la educación que prescribe el clero hoy” (Cuéllar, *El pecado* 139), es la que impide que don Manuel de la Rosa cumpla sinceramente sus obligaciones como esposo y se vea incapaz de resistir a la tentación de un amorío ilícito.

Pareciera que el pasado es un lastre para el correcto actuar de los personajes, de manera que al final de la novela se ven condenados a la muerte. La posibilidad de un futuro ideal queda, entonces, condicionada por la desaparición del pasado y de las pasiones representadas por este último, así como por la proliferación de hombres nuevos, como Carlos, Primo de Verdad y Revillagigedo, con valores acordes con los ideales ilustrados de sociedad, pero que carecen, a falta de ambiciones personales, de pasiones y pasado, de individualidad.

En ambas novelas se muestra que la ambición, las pasiones arrebatadas, el deseo de ocupar un lugar social distinto del dado por nacimiento o de participar activamente en la política conducen siempre a situaciones límite

que generan disturbios sociales y desgracias a seres inocentes. El pasado sirve de ejemplo sobre el carácter nocivo de las pasiones que desencadenan el desorden social, un lastre para la realización de proyectos gubernamentales en la República Restaurada. En contraste, ambas novelas manifiestan su empatía por seres pasivos o dispuestos a subordinarse a cierto orden.

La paradoja subyacente a ambas novelas consiste en que pueden vislumbrar esa sociedad bullente, inquieta y deseante, a través de personajes que se rebelan al orden establecido, pero no logran visibilizar una forma de conciliarlos con el ideal de orden proyectado por los hombres de letras de la República Restaurada. A la alternativa de un gobernante autoritario y romántico que ofrece la novela de Riva Palacio, la novela de Cuéllar opone una educación ilustrada, cuyos principios resultan igualmente restrictivos para el individuo. No obstante, los propios relatos hacen evidente la ineffectividad de ambas propuestas para transformar a la sociedad.

A manera de conclusión

A partir del análisis de las novelas se puede advertir que algunos planteamientos, modelos y formas de representación de origen ilustrado influyeron en la reflexión sobre la realidad mexicana aún en la segunda mitad del siglo XIX: el didactismo literario estaba vigente en 1869, al igual que la tendencia a contraponer pasado y presente en términos de progreso y retroceso, a crear los personajes en función de tipos, con valores considerados universales, a representar gobernantes modélicos que se proponen reformar a la sociedad. El iluminismo también influyó en un concepto de libertad restringida que adoptó el liberalismo mexicano posterior a la Reforma y que se difundió en las obras tratadas, una libertad que se subordinó a la consolidación de un ideal de nación.

Algunas tendencias románticas también muestran su vitalidad en la forma de representar una realidad conflictiva, en la que el individuo se ve amenazado por un mundo que se opone al ejercicio de su libertad o que dificulta la realización de ciertos ideales, así como en el esfuerzo por legitimar los proyectos políticos del presente a través de su arraigo en un pasado histórico. Es la combinación entre romanticismo e iluminismo la que genera una imagen contradictoria de las relaciones entre el presente y el pasado, el cual es objeto de rechazo, pero al mismo tiempo funge como un espejo del presente; es, asimismo, el lugar en que se arraigan ciertos valores de este último.

La perspectiva desde la cual se abordan los problemas en un contexto determinado incide en la forma en que se combinan ciertos elementos derivados de las corrientes de pensamiento europeas y en cómo se plantea una concepción particular del papel del hombre en el mundo, así como de la manera en que puede ejercer su libertad. Mientras la novela del magistrado Riva Palacio idealiza, al estilo romántico, al gobernante heroico que busca imponerse sobre una sociedad adversa, coartando sus libertades en la persecución de un bien mayor, la novela del exiliado Cuéllar reduce el papel del gobernante a un administrador y sitúa el problema de la libertad en el ámbito social. Esta novela ofrece soluciones igualmente coercitivas, en la medida en que la libertad se limita a elegir entre conductas cuyo valor está dado de antemano, y la correcta elección está condicionada por una educación ilustrada. En ambos casos, la propia narración hace visibles las paradojas subyacentes a estas formas de conceptualizar el mundo.

Obras citadas

- Abreu Gómez, Ermilo. "Sierra O'Reilly y la novela". *Contemporáneos* 35 (1931): 39-73. Impreso.
- Algaba, Leticia. "Cuatro novelas históricas mexicanas del siglo XIX. Estudio de historia literaria comparada". Tesis de doctorado. UNAM, 2007. Impreso.
- . *Las licencias del novelista y las máscaras del crítico*. 2.^a ed. México D. F.: UAM, 2008. Impreso.
- . "Por los umbrales de la novela histórica". *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. Vol. 1. México D. F.: UNAM, 2005. 286-302. Impreso. Al siglo XIX. Ida y regreso.
- Araujo Pardo, Alejandro. *Novela, historia y lecturas. Usos de la novela histórica del siglo XIX mexicano: una lectura historiográfica*. México D. F.: Universidad del Claustro de Sor Juana; México D. F.: UAM, 2009. Impreso.
- Arriola, Jonathan, y Javier Bonilla Saus. *Liberalismo e Ilustración: notas sobre algunas contradicciones del discurso político de la Modernidad*. Montevideo: Universidad ORT Uruguay, 2011. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. 10.^a ed. México D. F.: Siglo XXI, 1999. Impreso.
- Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Trad. Silvina Marí. Ed. Henry Ardí. Madrid: Taurus, 2000. Impreso.

- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. “La poética de la novela histórica mexicana del siglo XIX: la historia y la cultura como testimonio mítico”. Tesis de doctorado. El Colegio de México, 2002. Impreso.
- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. Trad. Soledad Loaeza Grave. México D. F.: SEP, 1973. Impreso. SepSetentas 82.
- Calderón, Fernando. “El soldado de la libertad”. *Poesía romántica*. 3.^a ed. México D. F.: UNAM, 1993. 7-10. Impreso.
- Carballo, Emmanuel. *Diccionario crítico de las letras mexicanas en el siglo XIX*. México D. F.: Océano, 2001. Impreso.
- Chavarín González, Marco Antonio. “*Monja y casada, virgen y mártir y Martín Garatuza: una subordinación didáctica a las estructuras narrativas*”. Tesis de maestría. UNAM, 2006. Impreso.
- Cuéllar, José Tomás de. *El pecado del siglo. Novela histórica [Época de Revillagigedo-1789] (1869). Obras I. Narrativa I*. Ed. Belem Clark de Lara. México D. F.: UNAM, 2007. Impreso.
- Cuéllar, José Tomás de, y José María Flores Verdad, eds. *La Ilustración Potosina. Semanario de literatura, poesías, novelas, noticias, descubrimientos, variedades, modas y avisos, (1869-1870)*. Ed. Ana Elena Díaz Alejo. México D. F.: UNAM, 1989. Impreso.
- Fernández Prieto, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. 2.^a ed. Navarra: Universidad de Navarra, 2003. Impreso.
- González Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 11.^a ed. México D. F.: Porrúa, 1972. Impreso.
- Guerra, François Xavier. *México: Del Antiguo Régimen a la Revolución*. Trad. Sergio Fernández Bravo. 2.^a ed. Tomo 1. México D. F.: FCE, 1991. Impreso.
- Hale, Charles Adams. *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*. Trad. Purificación Jiménez. México D. F.: FCE, 2002. Impreso.
- Hernández Landa Valencia, Verónica. “Los tiempos de la historia: La representación de la Colonia en tres novelas históricas de la República Restaurada”. Tesis de doctorado. UNAM, 2015. Impreso.
- Jiménez Rueda, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. 3.^a ed. México D. F.: Botas, 1942. Impreso.
- . *Letras mexicanas en el siglo XIX*. 19.^a ed. México D.F.: FCE, 1989. Impreso.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995. Impreso.

- Knight, Alan. “El liberalismo mexicano desde la Reforma hasta la Revolución (una interpretación)”. *Historia Mexicana* 35. 1 (1985): 59-91. Impreso.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. 3.^a ed. México D. F.: Era, 1977. Impreso.
- Martínez, Esther. “Vicente Riva Palacio: El político que quiso ser escritor”. *Magistrado de la República literaria. Una antología general*. Por Vicente Riva Palacio. Ed. Esther Martínez Luna. México D. F.: FCE; México D. F.: Fundación para las Letras Mexicanas; México D. F.: UNAM, 2012. 13-37. Impreso.
- Mora, Pablo. “Literatura y catolicismo: hacia una poética mexicana en la primera mitad del siglo XIX”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Tomo 3. Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, 2000. *Centro Virtual Cervantes*. Web. 17 de mayo del 2014.
- Moreno, Rafael. *La filosofía de la Ilustración en México y otros escritos*. México D. F.: UNAM, 2000. Impreso.
- O’Gorman, Edmundo. *México: El trauma de su historia. Ducit amor patriae*. México D. F.: Conaculta, 1999. Impreso.
- Ortiz Monasterio, José. *Historia y ficción: Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. México D. F.: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora; México D. F.: Universidad Iberoamericana, 1993. Impreso.
- . *México eternamente: Vicente Riva Palacio ante la escritura de la historia*. México D. F.: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora; México D. F.: FCE, 2004. Impreso.
- Palti, Elias José. *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX (Un estudio sobre las formas del discurso político)*. México D. F.: FCE, 2005. Impreso.
- “Panaderías”. Editorial. *La Orquesta*. 23 de julio de 1868: 1. Impreso.
- Payno, Manuel, y Vicente Riva Palacio. *El libro rojo*. México D. F.: Conaculta, 2006. Impreso.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México D. F.: FCE, 1989. Impreso.
- Riva Palacio, Vicente. “Carta”. *La Orquesta*. 14 de agosto de 1868: 1-2. Microfilm.
- . *México a través de los siglos*. Tomo 2. México D. F.: Cumbre, 1962. Impreso.
- . *Monja y casada, virgen y mártir*. Ed. Antonio Castro Leal. 9.^a ed. 2 tomos. México D. F.: Porrúa, 2002. Impreso. Colección de escritores mexicanos.

- Rodríguez Galván, Ignacio. “La profecía de Guatimoc”. *Poesía romántica*. 3.^a ed. México D. F.: UNAM, 1993. 34-48. Impreso.
- Sedano, Francisco. “Plaza Mayor”. *Noticias de México*. Tomo 2. México D. F., 1880. 86-91. Impreso.
- Sierra O’Reilly, Justo. *La hija del judío*. 2.^a ed. 2 tomos. México D. F.: Porrúa, 1982. Impreso. Colección de escritores mexicanos.
- Solórzano Ponce, María Teresa. “La propuesta ideológica de la novela mexicana de folletín en el siglo XIX: la novela de Vicente Riva Palacio”. Tesis de licenciatura. UNAM, 1991. Impreso.
- Villaruel, Hipólito. *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España en casi todos los cuerpos de que se compone y remedios que se deben aplicar si se quiere que sea útil al Rey y al público*. México D. F.: Miguel Ángel Porrúa, 1999. Impreso.
- Zarco, Francisco. “La etapa final”. *Francisco Zarco [antología]*. Ed. José Woldemberg. 3.^a ed. México D. F.: Cal y Arena, 1998. 651-734. Impreso.
- Zavala Díaz, Ana Laura. “El escritor en la República Restaurada: La presencia de José Tomás de Cuéllar en *El Correo de México*”. Tesis de licenciatura. UNAM, 1997. Impreso.

Sobre la autora

Verónica Hernández Landa Valencia es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, donde también se graduó como licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas, maestra en Letras (Letras Mexicanas) y obtuvo la medalla Alfonso Caso por sus estudios de maestría, en el 2010. Entre el 2010 y el 2015, fue profesora de asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente, trabaja tiempo completo en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, también de la UNAM, en la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. Ha impartido diversas asignaturas en dos áreas fundamentales: metodología literaria y literatura hispanoamericana, colonial y del siglo XIX. Sus líneas de investigación son la literatura mexicana e hispanoamericana del siglo XIX, la novela histórica y la novela corta, las relaciones entre historia y literatura así como entre retórica y narrativa. Estas líneas las explora en distintos artículos publicados, así como en el seminario Retórica, historia y sociedad en la narrativa hispanoamericana del siglo XIX, que actualmente coordina, y en sus colaboraciones en el proyecto La novela corta: una biblioteca virtual, dirigido por el Dr. Gustavo Jiménez Aguirre.

La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro

Carlos Pineda

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
carlospinedasmn@gmail.com

Este artículo comprende a la Ciudad de México de fines del siglo XIX como un imaginario sonoro. Para analizar esta propuesta estética, la novela *La Rumba*, de Ángel de Campo, apodado Micrós, será el sujeto principal de análisis. Queremos evidenciar el entramado subyacente que forman las sonoridades de la cotidianeidad suburbana y la tensión dramática de la obra. Este ejercicio crítico estudia la forma en la que los cambios tecnológicos pueden modificar las estrategias narrativas y ayudar a construir aquello que se suele llamar marca de época: una suerte de tatuaje en la piel de la letra. En este marco, el artículo entiende el modo en el que Micrós utilizó diversas estrategias sensoriales, el oído, principalmente, para describir su ciudad imaginada, la ciudad imaginada por sus habitantes y aquella Ciudad de México del Porfiriato, que antes que urbe solo era un constructo ideal.

Palabras clave: Ángel de Campo; *La Rumba*; siglo XIX; imaginarios sonoros.

Cómo citar este texto (MLA): Pineda, Carlos. “*La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro*”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 105-126.

Artículo de reflexión. Recibido: 20/11/15; aceptado: 18/01/16.



***La Rumba* by Ángel de Campo: Nineteenth-century Mexico City as Sound Imagery**

This article sees Mexico City at the end of the nineteenth century as sound imagery. The main subject of analysis for this aesthetic proposal will be the novel *La Rumba* (*The Rumba*), by Ángel de Campo, nicknamed Micrós. We want to show the underlying framework formed by the sounds of everyday city life and the work's dramatic tension. This critical exercise studies how technological changes can modify narrative strategies and help build what is commonly called the trademark of the time: a sort of brand on the skin of letters. In this context, the article examines how Micrós used diverse sensory strategies, mainly hearing, to describe his imagined city, the city imagined by its inhabitants and the Mexico City of Porfirio Díaz, which before being a city was just an ideal construct.

Key words: Ángel de Campo; *La Rumba*; nineteenth century; sound imagery.

***La Rumba* de Ángel de Campo: a Cidade do México do século XIX como imaginário sonoro**

Este artigo compreende a Cidade do México do final do século XIX como um imaginário sonoro. Para analisar essa proposta estética, o romance *La Rumba*, de Ángel de Campo, alcunhado por Micrós, será o sujeito principal de análise. Queremos evidenciar a estrutura subjacente que as sonoridades da cotidianidade suburbana e a tensão dramática da obra formam. Esse exercício crítico estuda como as mudanças tecnológicas podem modificar as estratégias narrativas e ajudar a construir aquilo que se costuma chamar marca de época: uma sorte de tatuagem na pele da letra. Nesse âmbito, o artigo entende o modo no qual Micrós utilizou diversas estratégias sensoriais, o ouvido, principalmente, para descrever sua cidade imaginada, a cidade imaginada por seus habitantes e aquela Cidade do México do Porfiriato, que, antes de ser urbe, era somente um construto ideal.

Palavras-chave: Ángel de Campo; *La Rumba*; século XIX; imaginários sonoros.

I. La ciudad: palimpsesto de la imaginación

La crisis de la ciudad demasiado grande es la otra cara de la crisis de la naturaleza. La imagen de la “megalópolis”, la ciudad continua, uniforme, que va cubriendo el mundo.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*

¿QUÉ ES UNA CIUDAD? ¿Cómo se construye su identidad? ¿En dónde existe? En primera instancia, pareciera que estas preguntas tiene obvias e inmediatas respuestas; sin embargo, al pensarlo detenidamente, pronto caeremos en la cuenta de que las respuestas pueden ser tantas y tan variadas como quienes las habitan, porque cada quien las recrea, las imagina de diferente manera, las construye según su estamento social, su cultura y su poder creativo, entre otros factores subjetivos.

Si la ciudad, como concepto más que como mera materia domesticada por la arquitectura y la historia, está en constante transformación en virtud de la muerte y el nacimiento de sus habitantes, entonces, ¿cómo podemos decir “esta es, esta ha sido, esta fue una ciudad”? Podemos, sí, apoyarnos en la historia de las ideas para comprender ciertos rasgos de la morfología de las ciudades relacionados con su función social,¹ para entender así su transformación física, la demolición de algunos signos de época y el surgimiento de otros que tarde o temprano serán destruidos; pero, de nuevo, ¿solo *eso* es la ciudad? O es algo más allá que concreto, acero y cristal.

Para resolver, en parte, lo anterior, habremos de seguir la propuesta que Italo Calvino enuncia en *Las ciudades invisibles*, y estudiar a la ciudad como una representación imaginaria,² producto de la mezcla, en la memoria, de lo objetivo percibido por los sentidos y la capacidad creativa de la imagi-

1 Los casos más paradigmáticos y opuestos de esta situación serían, por un lado, la Staatliche Bauhaus (1919), escuela alemana liderada por Ludwig Mies van der Rohe, cuyo énfasis se sintetiza en una de sus máximas programáticas: “la forma sigue a la función”, es decir, el diseño depende de la función para la que fue concebido el objeto. Y, en el lado opuesto, tendríamos dos escuelas emparentadas: el *art nouveau* (1920) y su heredero, el *art déco*, ambas derivaciones del modernismo arquitectónico.

2 Proviene del latín *civitatem*, derivado de *civis*: ‘ciudadano’. Es significativa la estabilidad formal y fonética de la palabra, tanto en las lenguas de origen latino como en las anglosajonas: en italiano, *città*; en inglés, *city*; en francés, *cité*; en catalán, *ciutat*. Esto confirma su raíz indoeuropea, que es *kei*: ‘yacer, hogar, querido’.

nación. Entendemos esta última, más allá de su concepción clásica, como una actividad del individuo que desborda el ámbito del arte, para ir hacia el universo de las ciencias duras y, por extensión, hacia la construcción de la realidad. Por ello es que la actividad imaginaria (consciente o no) se vuelve un actor indispensable para la construcción social del espacio y del tiempo, y, por extensión, de las singularidades de cada ciudad, en cada época, en cada individuo e incluso en cada etapa de la existencia de quien la vive.

Si lo anterior es cierto, entonces cabría preguntarnos ahora hasta dónde la literatura (en particular la novela, pues a diferencia de la poesía, con sus excepciones, se apoya fuertemente en la descripción de lugares y, además, en ocasiones refleja el espacio citadino en el que fue creada o al cual se refiere hiperbólicamente), a partir de su mundo ficticio, es decir, puramente imaginario,³ nos puede ofrecer material memorioso, evocador, en el cual podamos basarnos para reconstruir aquellas ciudades que ya no son lo que fueron por gracia del paso de los hombres y del tiempo, pero que, gracias a las obras literarias, permanecen en el espacio (Bachelard), guardando, en sus intersticios líricos y sus oquedades míticas, algunas esencias que nos dicen cosas sobre su pasado. Estas ciudades literarias⁴ son, por lo tanto, ecos, palpitaciones de la vida de los habitantes que la gozaron y la sufrieron.

Para confirmar el planteamiento anterior, consideremos lo que Cornelius Castoriadis, desde los estudios de los imaginarios, plantea en este sentido. Abilio Vergara reelabora el argumento de Castoriadis así:

El imaginario debe ser distinguido radicalmente de los usos que lo asocian constitutiva y estructuralmente con lo “especular” [...]. “[N]o es la imagen de”, si no [la] “creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica, psíquica) de figuras / formas / imágenes [...]”. El imaginario no tiene un objeto a reflejar, sino deseos de proyectar, y en todo caso, [de] elaborar mediante el simbolismo. (Vergara Figueroa 46-47)

3 Así sea una novela realista, testimonial o incluso biográfica, ya que el mero hecho de fijar literariamente materiales orales, antropológicos, sociológicos implica una ficcionalización, al desnaturalizarlos y aislarlos de su nicho cultural original.

4 Una útil metáfora visual para entender estas ciudades sobrepuestas, que se intersectan en los imaginarios, es el largometraje *Dark City*, dirigido por Alex Proyas.

Es, precisamente, esta última parte de la cita la que nos puede servir para demostrar la siguiente tesis: el texto literario, como ente imaginario, nos puede ofrecer elementos que, más allá de sus cualidades específicamente estéticas, tengan una relación directa con la realidad que evocan, sin perder de vista su naturaleza eminentemente lingüística. Así, estos elementos literarios se sitúan en la frontera entre lo real y lo imaginado como constructos⁵ que, en algún momento de la historia de la ciudad, fueron realidades vividas, espacios habitados.

Con base en estos planteamientos, bien podemos justificar que una obra de ficción como la novela *Santa*, publicada en 1903 por Federico Gamboa, además de las evidentes concomitancias entre sus descripciones de la ciudad y los datos duros que de ella se tienen, se considere una suerte de mapa literario de la Ciudad de México de principios del siglo xx, gracias, sobre todo, a su habilidad descriptiva de las estructuras mobiliarias, la traza urbana, etcétera. Como muestra de ello basta recordar el inicio de la novela, en el que el cochero le dice a Santa: “Aquí es”, y ella le cuestiona: “¿En dónde?”, refiriéndose al lugar que él le indica diciendo “*allá* al fondo” (7).⁶ Como podemos *ver*, a partir de la mirada de los personajes el lector da cuenta de la profundidad y la oscuridad, y, por lo tanto, de la luz que la limita.

En este orden de ideas, recordemos que justo cincuenta años después de *Santa*, Juan Rulfo publica, en 1953, la colección de cuentos *El llano en llamas*, dentro de la que aparece “¿No oyes ladrar a los perros?”. Al inicio de este cuento, en el primer diálogo, dice el padre: “Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no *oyes* alguna señal de algo o si *ves* alguna luz en alguna parte”. Al final del relato, dice el narrador extradiegético: “Destrabó difícilmente los dedos con que su hijo había venido sosteniéndose de su cuello y, al quedar libre, *oyó* cómo por todas partes ladraban los perros” (150).⁷ Cito lo anterior únicamente para dar cuenta del uso de los sentidos y su relación con la trama narrativa: *ver* con el oído. Sin embargo, hay obras que nos ofrecen materiales más volátiles

5 Según el *Diccionario de Semiótica* de Albano, Levit y Rosenberg, “se denomina constructo al producto final o resultado del proceso de construcción [...], su función no es demostrativa, si no meramente funcional” (56-57). A pesar de que este punto de vista semiótico coincide con el uso que aquí se le da a este término, prefiero definirlo desde el punto de vista epistemológico, es decir, como un objeto ideal cuya existencia depende de la mente del sujeto, en oposición a un objeto real, cuya existencia, se supone, es independiente de la mente de dicho sujeto (Bunge 37).

6 Énfasis añadido.

7 Énfasis añadido.

que difícilmente pueden ser colegidos de los documentos históricos, dada su naturaleza fugaz: lo olores, el color, en ocasiones, y, sobre todo, los sonidos.

Por ello, el presente ensayo, aun siendo consciente del riesgo que esto impone, explorará lo que aquí llamaremos descripciones sonoras.⁸ Las consideraremos precursoras de los constructos imaginarios que sintetizan y evocan los deseos silenciosos (y acaso licenciosos) de los personajes respecto a la ciudad que creen habitar.⁹ Esta cuestión pareciera responder a una problemática traída de la imaginación simbólica, pues, como lo plantea Gilbert Durand, “el objeto ausente se *re-presenta* ante [la conciencia] mediante una *imagen*” (10). Para cumplir con nuestro objetivo, recurriremos a la novela *La Rumba*, de Ángel de Campo, llamado también Micrós,¹⁰ como un paradigma de la ficción decimonónica mexicana. Es importante tener en cuenta que esta obra fue una novela de entregas que De Campo publicó en el periódico mexicano *El Nacional*, en la última década del siglo XIX. Este material fue recogido en forma de libro en 1958, en la colección de Escritores Mexicanos.

Ahora bien, antes de entrar en materia, considero pertinente mencionar, aunque de pasada, pues no es la intención primera de este trabajo, la herencia que le adeuda Micrós a la filosofía positivista europea. Esta escuela filosófica, obsesionada por determinar todo fenómeno natural o social desde esquemas rígidos cientificistas, a partir del análisis lógico, encontró en el umbral del siglo XX mexicano un espacio propicio para arraigarse, dada la situación caótica dejada por la Revolución y las tensiones entre laicidad y liberalismo en la sociedad mexicana. Esta corriente del pensamiento fue (y acaso sigue

8 Dejaremos para un futuro trabajo el estudio pormenorizado de las *atmósferas sonoras*, entes pasivos contextuales de la descripción, cuya función es opuesta a la de los *espacios sonoros*, que llegan a actuar como personajes, y a los *imaginarios sonoros*, que construyen una superestructura virtual sobre lo narrado.

9 Decimos *ciudad* en términos generales, aunque evidentemente está relacionada con la Ciudad de México de fines del siglo XIX.

10 Este es el nombre literario de Ángel Efrén de Campo y Valle, nacido en Ciudad de México el 9 de julio de 1868, en la calle de Puente Quebrado, hoy República de El Salvador, del otrora barrio de San Juan de Letrán. Muere en la misma ciudad, víctima del tifo, el 8 de febrero de 1908. Sus restos mortales reposan en el panteón de Dolores. También llamado Tick Tack, De Campo reunió sus cuentos en tres volúmenes: *Ocios y apuntes* (1890), *Cosas vistas* (1894) y *Cartones* (1897). Desde el punto de vista de la prosopografía, el acercamiento más puntual de la figura de Micrós la ofrece Amado Nervo en la recopilación *Semblanzas y crítica literaria*: “[Era] un personaje pequeñito, de reducida cabeza, ojos de miope, que me veían tras gruesos vidrios, nariz aguda y boca de labios finos, sombreada por ligero bigote; una fisonomía de pájaro” (4).

siendo) un refinamiento de la epistemología que pretende que la objetividad empírica sea considerada más trascendente para el conocimiento que la información venida desde la subjetividad. En este sentido, *La Rumba* es una suerte de síntesis entre la lógica positivista europea (que quizá y acaso aquí podríamos denominar determinismo) y el idealismo latinoamericano. Afirmo lo anterior porque la protagonista, la Rumba, es un personaje dicotómico: positivista en su forma de ser y querer hacer la vida, e idealista, romántica, en los aspectos más íntimos de su devenir.

En esta línea de pensamiento, quizá ahora podemos decir que Ángel de Campo llena su obra de una acrecentada conciencia liberal al poner al sujeto social como objeto literario. Pero no pierde aquello que caracteriza al pensamiento latinoamericano: su tendencia inmanente, al parecer, a la crítica de cualquier sistema sociopolítico impuesto que busque una identidad nacionalista más cerca de la utopía que de la realidad. En este aspecto sigo a Manuel Prendes Guardiola, quien comenta: “Positivismo y nacionalismo (marcado este en las letras, principalmente a partir de la literatura costumbrista, de la que ya Altamirano comenzó a desprenderse en su obra) serán dos de los rasgos distintivos de la que se podría llamar ‘promoción realista mexicana’” (149).

Esta afición por la descripción puntual de lo observado/vivido está profundamente ligada a lo que Prendes Guardiola llama la hispanofilia de los autores realistas mexicanos. Y no podría ser de otro modo, ya que, al margen de las pretensiones porfiristas de afrancesar la cultura mexicana (desde la vestimenta hasta la música y la arquitectura), los conflictos y contrastes sociales que eran de especial interés para los escritores decimonónicos, como para los de principios del siglo xx, tenían su reflejo más exacto en las contradicciones de la sociedad española, con la que compartían “connotaciones de casticismo, tradicionalismo e hidalguía”, de las cuales “descendería el carácter mexicano” (Prendes Guardiola 151).

En relación con esta situación, habremos de considerar que la tensión dramática de *La Rumba* es una suerte de imagen especular que pone de manifiesto el positivismo en su base ideológica, esto es, la oposición entre razón e instinto o entre lógica e improvisación. Esta oposición está sintetizada, perfectamente, en los personajes antagónicos que, como amantes de la protagonista, dan sustento a la novela: Mauricio, español, amante idealista y bonachón se opone a Napoleón, un francés traidor, pragmático y calculador.

Como comenta Prendes Guardiola en el ensayo citado, los modelos más importantes para la novelística mexicana de la época fueron los españoles Benito Pérez Galdós y José María de Pereda, pues “había una positiva apreciación de los españoles en México” (151), en contraste —paradójicamente, con la visión porfiriana— con la recepción de la cultura francesa. “Francia [era] no solo el enemigo contra el que recientemente México [había] tenido que luchar por su independencia, sino el patrón cultural de la modernidad en cuanto a las costumbres ciudadanas y los gustos artísticos” (151), lo que era una evidente contradicción con el conservadurismo social mexicano de la época.

Sobre este punto es importante la postura de Julio Jiménez Rueda, al considerar a *Micrós* un ateo esencialmente romántico. Este es un arriesgado oxímoron que demuestra bien el problema de la clasificación de Ángel de Campo como escritor: un hombre entre siglos que, como sus personajes, ya vislumbra la modernidad, sin dejar de mirar por el ojo de la cerradura de la historia a la ciudad pueblerina de mediados del siglo XIX mexicano.

Para seguir con el tema central de este ensayo, ampliado el horizonte de expectativas de nuestra crítica, vale preguntarnos: ¿Por qué hablamos de la imagen, término eminentemente visual, aplicado a lo sonoro? Y, en última instancia, ¿por qué hablar de lo sonoro en un marco literario? Porque a partir de esa materia inasible, caduca, que se consume en la inmediatez de su realización, el oído genera una imagen sinestésica aproximada de aquello que capta y deja un espacio lo suficientemente amplio para que la imaginación descubra lo oculto, con realidades alternas que tienen en su subjetividad su mayor valía. Por ello, aquí no nos importa que la descripción, hecha por el narrador, sea una reproducción fiel de la atmósfera sonora real, sino que en su artificialidad guarde, como un fósil viviente, las impresiones que tuvo el autor para poder generar dicha descripción. Se imagina, o se fabula, a partir de lo vivido, aun en casos extremos como el de la ciencia ficción y la literatura fantástica. Solo así se puede regresar a lo real, habiéndolo reconstruido, asimilado, tamizado por los bemoles de cada autor. Entonces, lo que nos importa es que la ciudad sea un reflejo oblicuo de la cotidianeidad extraliteraria, una construcción sonora basada en el imaginario.

Sin la presión que la mirada se impone, al estar obligada a dejar constancia fehaciente de lo visto, el oído solo atisba y se interroga, es decir, supone, se adelanta a los pasos del personaje y, a veces, le gana la partida al narrador. Por eso, las descripciones sonoras apelan de manera cotidiana a la imagen

poética, para traerle al lector texturas, tonos y cadencias, como un eficiente recurso de acercamiento al otro: estrategia de verosimilitud narrativa que sustituye la sombra nocturna por la luz que deja el sonido al andar. Nos interesa aquí la realidad imaginada construida por los sentidos, que no precisa de la luz para poderse comunicar: acuarelas en prosa, narrativa líquida que basa su poder evocativo en el de la imagen producida de oídas, como si fuera un calco translucido de la realidad.

Si bien De Campo comparte esta inclinación por los sentidos, en especial el oído, como eje del discurso narrativo, con Manuel Gutiérrez Nájera, si se compara con el poema “La duquesa Job”, y con otros modernistas, en él se desarrolla una estrategia obsesiva que se refleja en toda su obra, como lo podemos ver en su crónica “¿Otitis?”. En esta enumera, quizá preparando el terreno futurista para los estridentistas, las partes de la maquinaria que conforman la nueva ciudad industrial:

Silbatos de fábrica, trepidaciones de máquinas, poleas y volantes; pulsaciones de locomotoras, zumbido de dinamos, respiración de calderas a domicilio, [...] chirridos de luz eléctrica, [...] timbrazos de bicicletas, anuncios declamados, cantados, silbados o aullados, campanas de iglesia, [...] resonancias en los sótanos, multiplicación de pianos [...] y un marcado cambio en el acento de la voz humana, que necesita esforzarse para ser audible. (1)

Uno de los grandes aciertos, entre otros, de Ángel de Campo en sus crónicas y, por supuesto, en la novela que nos ocupa es que no solo enumera, sino que adjetiva con metáforas el sonido. Siempre estuvo preocupado por esa parte inmaterial de la identidad en la que radica en gran medida el *yo* y, por extensión, la sociedad: la voz humana. Esta es un crisol de sonido que permite, como la mirada, atisbar el alma de quien la porta y la usa, de quien la modula según lo exija la ocasión. La voz, que presionada por el avance tecnológico se va perdiendo, ve reducir su ámbito de influencia a lo doméstico, cuando no al grito callejero.

Ahora bien, si nuestro cronista busca en los sonidos de la ciudad algún signo de su esencia, es cierto que aquello es consecuencia natural de su melomanía. Se sabe que el escritor había tocado la guitarra en la adolescencia, bajo la dirección de Alberto Michel, en la estudiantina La Bohemia. Llegó a tal grado su amor por la guitarra que en la crónica “Nuestros grabados.

Bandurrias y mandolinas”, firmada como Tick-Tack, dice que podría faltar en una casa “un mosquitero, una tina pediluvios, un lugar para que duerma la cocinera, pero el instrumento, ¡nunca! Primero el arte que los platos soperos” (Campo 17). Esta temprana formación musical afinará el oído de Ángel de Campo de tal modo que podrá retratar el pulso de una Ciudad de México que apenas comienza a alzar sus vociferaciones fabriles por encima de la charla de los parroquianos. Pronto eso será tan solo parte de la memoria colectiva.

Para efectos prácticos de este análisis, tomando en cuenta la densidad, esto es, la cantidad de las descripciones sonoras, he decidido subdividir la novela en tres grandes núcleos cronotrópicos representativos, cada uno justificado en función y concordancia con el devenir de la trama. Cada núcleo analítico constituye un momento fundamental del desarrollo dramático de *La Rumba*: el primero es el conflicto y la huida de la protagonista en búsqueda de realizar su propio destino, hechos que rompen las convenciones sociales de la época; el segundo es el encuentro con el amante y el desenlace funesto: el asesinato del amado y la condena social; y el tercero es el juicio y la exculpación del crimen, seguidos de la autoafirmación de la protagonista.¹¹ Veremos en cada uno de estos núcleos cómo se va construyendo una *ciudad sonora* a la manera de una claraboya que enmarca a la otra ciudad, la palpable (aunque ambas sean literarias), y a los personajes que en ella desarrollan su vida virtual, hasta llegar a ofrecernos, al final, una imagen acústica de lo que pudo ser —y en la novela es— la Ciudad de México en la última década del siglo XIX.

II. El margen externo. La Rumba y la huida

La Rumba inicia con una de las descripciones más afortunadas del espacio público marginal de toda la novelística mexicana de fines del XIX. La descripción naturalista de las características físicas del lugar de donde emerge la protagonista contrasta, de forma negativa, con la descripción, páginas adelante, del centro de la ciudad. Por eso, *La Rumba*, esta vez haciendo referencia al nombre del suburbio, en el estricto sentido etimológico de ‘arrabal’ o ‘aldea cerca de una ciudad’ (Labernia 837), se nos ofrece como un contrario que, por su decadencia, aumentará la imagen positiva y progresiva de la gran ciudad. *La Rumba* es el margen, un cinturón de miseria

11 Es importante notar que esta estructura argumental es muy similar a la de *La Calandria*, novela de Rafael Delgado publicada en 1891.

convertido en refugio de malvivientes, suma de podredumbre y abandono, de donde, como quería T. S. Eliot, emergerá una flor de tierra muerta: la Rumba. Este es también el apodo de la protagonista, quien en su nombre de pila, Remedios Vena, lleva, nuevamente en oposición, el signo contrario a su naturaleza rebelde. Considero acertado el uso de este sobrenombre, por la concordancia entre el carácter de la protagonista y el sentido que se le da al término en el Caribe y Centroamérica: *parranda*, esto es, una actitud festiva que de un modo u otro viola las convenciones sociales de sobriedad y buen comportamiento social.¹²

De Campo aprovecha este momento de introducción al espacio opresivo de La Rumba para ofrecernos los primeros elementos del ámbito sonoro que nos ayudarán a trazar una cartografía volátil del lugar:

Se perfilaba tristemente su torre *sin campanas* en el incendio de la púrpura vespertina [...]. Diríase que era una momia, oscura, con huellas de lepra, respirando muerte si algunos *pájaros* en festivo grupo no alegraran *el silencio* del abandonado *campanario* [...]. Los domingos, repicaba su *campana rajada* llamando a la única misa que se celebraba: la de doce. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 125)¹³

Los elementos subrayados son, a mi juicio, sustanciales para ir construyendo el espacio narrativo a partir de las referencias sonoras. Nótese lo significativo que se vuelve el silencio de una iglesia en una sociedad conservadora y profundamente creyente como la mexicana; esta ausencia representa simbólicamente la condición de pecadores (por ser pobres, por desear lo que no tendrán, etc.) de la gente que no merece sino ver de lejos a la nueva Babilonia, aquella que se alza con su diario trabajar. Sin embargo, los guiños acústicos tendrán sobre todo una función mnemotécnica, tanto para la protagonista como para otros personajes secundarios y para el lector.

12 Lamentablemente, no pude conseguir un documento formal que refiera el uso de *rumba* como apodo en el siglo XIX mexicano. Sin embargo, con el riesgo de que esto pueda parecer una tautología, precisamente el oficio de cronista de De Campo y su mirada atenta de la vida diaria deben haberlo acercado a lugares de fiesta nocturna y de esparcimiento liberal, donde estuvo en contacto con el mundo de los sobrenombres. Aunque no podemos comprobar lo anterior, finalmente nuestro novelista pudo simplemente decidir apodar a su protagonista de ese modo como estrategia narrativa para nombrar el carácter de oposición del personaje.

13 Énfasis añadido.

Así, De Campo introduce un *leitmotiv* sonoro que representará o introducirá a lo largo de la novela a Remedios. Por ejemplo, dice el narrador: “Reinaba un profundo silencio en aquel lugar [...]. Sonaban lejanos, metálicos, los martillazos de una herrería: la de Cosme Vena” (*Ocios y apuntes. La Rumba* 126), nombre del padre de la Rumba.

En este inicio de la novela, es importante notar que las referencias a los sonidos tienen que ver con la necesidad del narrador de hacernos *sentir* la interrelación fortísima que existe entre memoria, música, ruido e identidad. Por eso, cuando describe el final de la jornada laboral, dice:

Pero llegaba la tarde, calmábase el calor, volvían los artesanos del trabajo, sonaba allá melancólica *el arpa de un aguador, y más acá la vihuela del zapatero*; cantaban sonos tristes y lánguidos [...]. Entonces los acentos languidecían, resonaban los toques del cuartel y respondía el eco a lo lejos; repiqueteaban los cascabeles del tranvía y se oían claros los acordes de la vihuela rasgueada con furor en casa del zapatero y acompañando a un coro de borrachos que cantaban gemebundas canciones de celos y profundo amor. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 127)¹⁴

En esta descripción, pasamos de la mera enunciación atmosférica a la inclusión de personajes inanimados que estarán de diferentes maneras y en distintos momentos la novela: el cuartel, el tranvía, la tienda (cantina). Sobre todo, hay que destacar la entrada en escena de un personaje circunstancial que acentuará el carácter circular de la narración: el aguador y su arpa.

En el suburbio, que parece tomar tintes de moderado gozo, no de plena alegría, el elemento religioso vuelve a ser una fuerza determinante para medir el tiempo y las vidas de los parroquianos: “Parecía aquello un pueblo perdido en los arenales de no sé qué desierto, pero cruzaba los aires el *Ángelus* tocado en Catedral; susurraba a lo lejos la gran ciudad” (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 127). La ciudad deviene así en un personaje que se asoma poco a poco a la narración, que ahora solo susurra, pero que pronto nos llevará al estruendo de su centro.

14 Énfasis añadido. Es pertinente hacer notar que la mención a la vihuela, instrumento de doble cuerda, es una suerte de arcaísmo que pretende evocar lo avejentado y mal gastado de su usuario: el zapatero. Más adelante, el narrador la llamará *guitarra*. La vihuela tuvo su mayor auge entre los siglos XIII y XVI. Véase “Vihuela”.

Hasta aquí las descripciones sonoras se han limitado a evocar las características denigrantes de los asentamientos compuestos por gente en el margen social, por habitantes desplazados hacia un gueto virtual, donde incluso el pregón de “una vendedora de elotes [se escuchaba como] un plañidero grito que tenía todo el acento de un sollozo” (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 128). Pero a partir de aquí tendremos un punto de inflexión en el que el suburbio de La Rumba le va cediendo espacio a la ciudad, en la misma proporción en la que el corazón de Remedios se rinde al amor de Cornichón. Así, el narrador cierra un capítulo y prepara la iniciación de la protagonista:

La Rumba, negra, sola, oliendo a muladar, poblada de perros hambrientos que *aullaban*: se ponía en pie, miraba a lo lejos, flotaba sobre la ciudad oscura y dormida, como una bruma luminosa, el reflejo de la luz eléctrica, murmuraba no sé qué frases, como si soñara en voz alta. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 131)¹⁵

Desde este punto en adelante, el suburbio de La Rumba será más un recuerdo estimulado por ciertos sonidos que una presencia real en el discurso. La construcción imaginaria migra así de la ciudad hacia el centro de la metrópoli, donde se desarrollará el conflicto entre el querer y el deber de la protagonista:

Una *música tocaba* en el kiosko del Zócalo; se *oían cascabeles y bocinas* de trenes que descomponían los nervios al *chirriar* en las curvas, y dominando el *bullicio* de los presurosos transeúntes y el rodar de los coches, se levantaban de la Catedral las *graves notas* del *Ángelus* para perderse en la calma del sereno cielo de la tarde.

El bullicio aturdía a Remedios, los *ruidos* eran *voces* para ella, *voces* que respondía a mil preguntas elocuentes que se hacía en su interior. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 136)¹⁶

La velocidad de lo descrito ha cambiado: ahora las referencias a elementos sonoros evocan un dinamismo modernista embaucador, incesante movimiento que contrasta con el del suburbio. Remedios comienza a caer en la

15 Énfasis añadido. Queda claro que la luz a la que se refiere viene de la ciudad, mientras que La Rumba permanece en penumbras.

16 Énfasis añadido, excepto en *Ángelus*. Nótese que hay trece referencias a lo sonoro en apenas seis líneas.

voráGINE de las apariencias, del bullicio que, por ser tal, ocupa un espacio sonoro caótico que no dice nada, que refleja la condición babélica de la ciudad, de su centro que hace implosión, sin más búsqueda que volver a reinventarse, volver a inflarse para de nuevo explotar. En este sentido, dice más adelante el narrador:

zumbaban sus oídos con el ruido persistente del público andariego; flotaba ante su vista la hilera de escaparates henchidos, el brillo de las joyas, el relampagueo de las sedas, el rápido rodar de los carruajes [...] y todo [eso] ¿para qué? Para encontrarse [con] el tenducho de don Mauricio oliendo a borracho [...] y el roncar prosaico de la fragua, dominado por la voz del padre brutal [...]. Oíase cerca un sordo rumor, algo como un torrente, algo como un desplome de piedras que ruedan: eran los coches que volvían del Paseo... [...] allá lejos le esperaba La Rumba silenciosa y negra; a otro lado el ruido del tumultuoso regreso de los paseantes la llamaba; allá estaba don Mauricio, aquí Cornichón. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 138)¹⁷

Ya está planteada la dicotomía: la Rumba y el silencio, la ciudad y el tumulto. La libertad de Remedios está en decidir su destino: entrar en un universo desconocido, y seguramente hostil, o en la seguridad del “roncar prosaico de la fragua”, descripción simbólica del padre. Es el momento de la iniciación heroica, del rompimiento, del fin de la seducción de la ciudad, con sus sonidos y sus colores, con sus promesas y sus castigos; es hora de soñar, de vivir esa ciudad que solo ha visto y escuchado, de poner a prueba su ciudad imaginada, bulliciosa, retórica, con la verdadera ciudad.

III. El centro. La ciudad y el crimen

Una vez consumada la fuga del terruño, por el amor, la utopía le cede el paso, de a poco, a la realidad, que debía amonestar a la transgresora, como se espera en una novela de la época y como es el caso de *Santa*, de Gamboa. Pero Ángel de Campo no caerá en esta tentación. Estos son los capítulos centrales, en los que se desarrollará el quid dramático de la novela, el punto de inflexión que transformará a la protagonista, Remedios Vera,

17 Cornichón viene del francés *cornichon*: “pepino/pepinillo”. Y figurativamente: “burro, tonto”.

de una simple prófuga del lecho paterno a una convicta en espera de juicio por asesinato. Dado que aquí encontramos el nudo dramático, el narrador nos dará las mejores especies para el oído. Será el acercamiento más crudo (realista si se quiere) al universo sonoro de una ciudad que aún no deja de ser pueblo, pero que ya tiene ínfulas de cosmopolita.

Momentos antes del asesinato, el narrador nos ofrece una descripción de la sordidez (distinta a la de La Rumba) del lugar donde habita Remedios con su amante. Como vimos en las descripciones sonoras anteriores, el silencio tendrá un peso fundamental como catalizador del evento trágico:

Reinó el silencio en aquella casa de vecindad; oíase solo el rumor de los molinos de café y el de los platos que lavaban en las cocinas; uno que otro maullido de gato en las azoteas. Todo parecía reposar tranquilo bajo las alas del sueño. Pero allá, tarde, muy tarde, los vecinos despertaron sobresaltados por el estruendo de un disparo de revolver y el desesperado acento de una voz que gritaba ¡Socorro! (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 177)

Nótese la habilidad del escritor para construir en unas cuantas líneas un nicho ciudadano, marginal también, pero, esta vez, ciudad adentro, en el que pone el énfasis en el “desesperado acento de una voz que gritaba”; es decir, no importa quién grita, ya que la misma voz ejecuta el acto, independientemente del emisor que la profiere. La voz, entonces, adquiere vida propia, sustancia vital, robada del silencio circundante que no habremos de confundir con la ausencia total y efectiva de sonido en el vacío. Si hay silencio es porque existe, aunque en su mínima expresión, un sonido que le permite su existencia, que nos permite darnos cuenta de su permanencia.

Una vez consumado el crimen, con el tiempo de la historia en suspenso, la construcción del imaginario sonoro de la ciudad nos llevará necesariamente al primer espacio enunciado, el suburbio, pero esta vez desde el universo interior del tercer personaje en discordia, el enamorado secreto de Remedios, don Mauricio, dueño de la tienda-cantina, quien será el detonador indirecto del asesinato:

La herrería de Cosme Vena *sonaba* a lo lejos, en la tortillería comenzaban de nuevo las faenas, *pitaba el silbato* de la fábrica, *llamaba* a la Hora santa la *campana* de la parroquia [...]. Aquellos *ruidos* familiares, inadvertidos otras veces, tenían entonces una elocuencia desconocida que complicaba la

situación moral de don Mauricio. Y ¿cómo no? Al *arrullo* de aquellos *ecos* del trabajo germinaron sus primeros proyectos. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 180-181)¹⁸

Es de sumo interés notar, en este pasaje, cómo el sonido, aquí ruido, es motivo de complicación moral, es decir, actúa no solo como coadyuvante de la construcción del espacio citadino, sino que incluso funciona como un actor dinámico al interior de los personajes: sirve de ancla, a la vez que anzuelo, de recuerdos de otros tiempos. Finalmente, funciona como remanente vivo de un pasado que ya no existe en la realidad ficticia de la novela, ni en la realidad real de la ciudad que albergó al escritor. Solo está en el interior sentimental de los personajes como un imaginario en el que se refugia la esperanza, la utopía. Sin embargo, este breve viaje introspectivo precisa del andamiaje sonoro de la cotidianidad para poder realizarse efectivamente; por eso, el narrador nos habla más adelante de un “largo y agudo grito [que] lanzó el silbato de la fábrica, la campana sonó su última llamada al rezo, oyose ruidos de bancos en la escuela [...] la música del cuartel cercano ejecutó un vals” (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 192).

Ya en el momento de la narración en el que la noticia del asesinato de Cornichón, a manos de Remedios, se difunde por la prensa roja y amarilla, nos enfrentamos con uno de los momentos más originales, desde el punto de vista formal, de la construcción del texto. Se nos ofrecen intertextos que vienen, directamente, de narraciones periodísticas (lo que pone a la novela a la vanguardia, por el temprano uso de la heteroglosia y la intradiégesis), apoyadas por elementos extralingüísticos: un mapa, supuestamente copiado de un periódico, que muestra la cartografía del espacio citadino donde se lleva a cabo el crimen (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 188). Lo anterior aportará mayores elementos descriptivos para construir nuestro mapa mental del nicho social en que se desarrolla la tragedia.

Respecto a los contenidos de los noticiosos, dice el narrador:

Tal párrafo fue el grito de alarma, no solo para los vecinos de La Rumba, y el callejón de Las Mariposas, si no para la sociedad entera. El periódico más leído de la capital levantó ese inmenso murmullo que acompaña a los

18 Énfasis añadido. De nuevo, remarco la recurrencia de los elementos gramaticales referentes al sonido.

escándalos, cuyo punto principal es el crimen y, cómplice activa, la prensa. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 191)¹⁹

Un nuevo personaje ha sido invitado al convite sonoro en que se teje la cotidianidad citadina: la prensa, que con su “grito de alarma” se convierte en portavoz y amplificador, en testigo y juez, en un observatorio al servicio del escándalo y, por tanto, del morbo. A su vez, la prensa es una pieza invaluable para la consecución plena del constructo imaginario de la ciudad, al ofrecernos ese material inasible, ubicuo y oral, que es el chisme: estabilizador del tejido social y punto de fuga del descontento y el desencanto cotidiano.

Para concluir este núcleo, considero valioso comentar el cambio de punto de vista que tiene el narrador sobre el personaje principal. Pasa de ser una tercera persona distanciada de los hechos a dialogar con la protagonista: “Remedios, tú querías hacerte notable, que se hablará de ti... pues has conseguido tu deseo —no discuto los medios— pero en un segundo, tu nombre ha recorrido el espacio que separa la mesa de un gacetillero de ese monstruo que te fascinaba: la sociedad” (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 191).

Hay que notar la importancia que se le da a la voz, a esa palabra sin dueño, que es todo rumor, con el que se entroniza o condena a los hombres a diestra y siniestra, según el capricho de masas que siguen la voluntad de los medios de difusión. Aquí, nuevamente, se abre una ventana a una ciudad que, si bien se encuentra solo en el imaginario, tiene un perturbador parecido con esas ciudades reales que habitamos.

El pronto juicio de la culpable concluye con una referencia musical un tanto extraña por su origen cultista, pero que, a la par con los otros elementos descritos, nos permite mirar, por el caleidoscopio de seres diferentes que habitan una sola cuadra, una pequeña parcela de esa ciudad que es siempre sonido, ruido y, en ocasiones, música que cohabita en tolerancia con polkas y maullidos:

19 Es evidente la relación simbólica que hay entre el nombre del callejón, referente a un coleóptero que por tal condición sufre una metamorfosis, y el asesinato de Cornichón, acción que se convierte en el pretexto para que Remedios ingrese a una suerte de capullo jurídico, del cual emergerá justificada y perdonada por las leyes de los hombres (nos referimos al género), siendo una mujer, ahora sí, plenamente libre. Por otro lado, ahí vemos ya el germen del periodismo amarillista mexicano y sus hipérbolos recurrentes, a través del oxímoron *inmenso murmullo* de los escándalos. Esta tendencia periodística continua hoy día en publicaciones periódicas, como el semanario *Alarma!*

Todo callaba, aunque leves en cuando claros y distintos se oían unos estudios de Lecoupey que tocaba en el piano algún vecino de la otra calle, y vagos, lejanos, perdidos toques de pistón y contrabajo marcando el compás de polka en alguna casa en que había baile. [...] Solo en las azoteas una pareja de gatos enamorados entonaba trémula anacreóntica, que imitaba los vagidos de un niño chiquito: serenata de maullidos. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 192)²⁰

iv. En el otro margen. Las instituciones y el juicio

Finalmente, al acercarnos al desenlace dramático de la historia (que se desarrolla con solo algunos rompimientos temporales), el elemento sonoro deja las calles y las circunstancias evocativas, para dar paso a las tensiones vividas al interior del juicio de Remedios Vera.²¹ Dice el narrador: “El público guardaba profundo silencio y más de una vez se dejó oír un murmullo al terminar el orador con entonación aprendida de memoria, una cláusula casi rimada” (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 221). Como es fácil de comprobar, a partir de las citas anteriores, la palabra *murmulo* es una especie de muletilla estilística que nos permite entrever ese otro nivel de la sonoridad y, por lo tanto, del constructo imaginario de la ciudad.²² Hablamos de los sonidos soterrados, los que casi no se escuchan pero sabemos que están ahí. Por su

20 Al parecer, hasta donde pude investigar, en la cita De Campo se refiere al compositor y pedagogo musical Félix Lecoupey, quien impartía cátedra en el Conservatorio de París, a mediados del siglo XIX.

21 Es preciso hacer notar la tensión que ya por aquellos días comienza a gestarse entre los poderes fácticos. El narrador condena la actitud de la prensa (muy en el sentido del *paparazzi* moderno) de desestabilizar el orden jurídico: “Rebolledo, el insigne repórter, tenía la culpa de aquel desorden. *El Noticioso* había publicado, en pésimo grabado en madera, el retrato de Remedios Vena (a) La Rumba, y una larga interviú habida con la homicida de Cornichón” (105). Esta es una de las primeras ocasiones en las que, en la ficción literaria mexicana, asoma el periodismo desde un ángulo conflictivo, lo que tendrá su culminación en la novela *El cuarto poder*, de Emilio Rabasa, publicada en 1919, y posteriormente en las múltiples incursiones de Luis Spota y sus compañeros de generación.

22 No perdamos de vista que el narrador que da voz a los personajes en el juicio explota con gran agilidad los recursos estilísticos usados por la clase popular mexicana en su cotidianidad. Si bien esta estrategia narrativa tiene que ver con el positivismo, es también una valiosa herramienta sonora para ambientar de mejor modo (léase realista) una circunstancia hartamente engorrosa para la sociedad mexicana de aquellos días. El narrador evita así a los diferentes estratos de la sociedad porfiriana.

naturaleza, agujonean la realidad percibida, enrareciéndola. Nos invitan así a la desconfianza, para apelar al discurso retórico conocido antes que a la investigación de sus contenidos. Quizá sea por esto que el autor, cuando decide llamar al tinglado narrativo a los abogados, para que enuncien su retahíla de ataques y defensas, en la mejor tradición oratoria, elige términos del universo de la música (*crescendo*, *pianissimo*, *piano*) para calificar y, por tanto, apoyar aquello que se enuncia. Entonces, da más peso dramático a los discursos y, con ello, los hace más efectivos en el marco del discurso ficticio.

Además del desenlace positivo del juicio que enfrentará Remedios y de su inmediata restitución social, nos quedan como últimos elementos descriptivos sonoros la reinención de La Rumba, pero esta vez sin el impulso que da la posibilidad de cambio, pues retornamos al paisaje de inicio, ahora más desgastado, en el que sonaban “puertas, se agita[ba]n las cortinas y las palmas benditas en los barandales [...]. Crecía el sordo rumor de la lluvia, dominado por el chorro de ducha de los canales o por la lenta y grave nota del viento que levantaba faldas y arrancaba sombreros” (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 225).

La atmósfera ahora es densa y los sonidos apagados, graves, son acaso las últimas notas de una coda que muere lentamente. Los últimos rescoldos de sonido son los “gritos, los brindis, los aplausos” que celebran el retorno de don Mauricio, exonerado de culpa alguna por la muerte de Cornichón. Sin embargo, “¡cómo resonaban en el silencio de aquella plazuela solitaria! Ni una luz en las casas, ni un rumor en el empapado chopo” (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 228). A su vez, la otra Rumba, Remedios Vena, se sitúa en una perspectiva suficiente de la plaza, para decirnos que, si bien,

era la misma plazuela; [ya] no sonaba el arpa del aguador, y las puertas de la herrería estaban cerradas [...]. Era La Rumba, pero era una Rumba airada que parecía cerrar sus hogares para no dejarla entrar, una Rumba más triste que otras veces, una Rumba que la odiaba. (Campo, *Ocios y apuntes. La Rumba* 228)

Finalmente, la ciudad y su suburbio se han reinventado: no son lo que fueron al principio, aunque materialmente no hayan cambiado. Los hombres de consonante, vocal y papel han dejado de ser quienes eran, por eso la ciudad imaginada se desdibuja y adquiere un nuevo rostro, más crudo, más siniestro, rostro que poco durará, que pronto habrá de ser transformado nuevamente gracias a los imaginarios.

Coda

El mismo Micrós en sus *Cartones*,²³ ilustrados por Julio Ruelas, nos ofrece un inmejorable retrato lingüístico, apoyado por el ojo preciso del grabador, de una estampa sonora de la Ciudad de México, con la que considero necesario concluir este artículo. En la página donde inicia el texto “Marcos Solana”, dice Ángel de Campo:

Los de la tienda se permitían el lujo, una que otra vez, de pagar *la música*. Componíase ésta de unos ocho ciudadanos de calzón blanco, piel atezada y sombrero de palma, que soplaban en abollados instrumentos de cobre prehistóricas piezas de baile de una monotonía desesperante. (Campo, *Cartones* 69)

Con esta brillante introducción descriptiva del ambiente de música y baile, se nos informa que Marcos Solana era un “poeta enfermo” que “se moría poco a poco”. Así, el relato se centra en la descripción de un personaje social, el poeta, que en la época de Micrós llevaba siempre tras de sí una sombra decadentista. Este tipo de escritor es importante porque es, de algún modo, el *alter ego* del propio De Campo, quien morirá iniciando su madurez intelectual. Pero, sobre todo, porque al final del breve relato se nos dice que “se le enterró a la derecha de la parroquia. Ofició el padre Mondragón. Y le llevó flores y recogió sus versos, pero con orden absoluta de que nadie los sacara de su escritorio, porque estaban prohibidos... prohibidos bajo excomunióón” (Campo, *Cartones* 80), tan prohibidos como lo fueron los personajes femeninos de *La Rumba*, mujeres que abren, desde la ficción, el camino para la transformación de las visiones de género en la Ciudad de México de fines del siglo XIX, como el amor fatal de Manuel Acuña y su Rosario, en *Cartones*, o como los atrevimientos del Nigromante, que apuesta por esa música que quiere dejar el quiosco del pueblo, para ser cosmopolita, pero difícilmente puede dejar de ser solo una banda pueblerina.

Micrós fue un cronista de y para las calles, aquellas de las pasiones ciudadinas, aquellas que son resguardo y horno de la memoria, pero que sobre todo son, como comenta Vicente Quirarte,

23 La Imprenta de la Librería Madrileña realizó la edición prínceps, en México, en 1897.

una academia de cuadros interesantes para ese observador sencillo quien con todo se entretiene, no hace distinciones entre el público decente y el corrillo de artesanos; como las fregatices escucha los versos de a centavo; oye el ajuste de un par de pollos y ríe frente a un puerco agresivo que no puede más con su vientre hipertrofiado [...]. Lee todos los anuncios, curiosear todos los escaparates. (Citado en Castro 99)

Qué mejor etopeya urbana del espíritu de nuestro cronista Ángel de Campo, aquel que quiso, en *La Rumba*, anticiparle al futuro la memoria de una Ciudad de México que desaparecería rápidamente, de la cual solo van quedando los ecos resguardados en las cornisas y entre las piedras de algunos edificios.

Obras citadas

- Albano, Sergio, Ariel Levit, y Lucio Rosenberg. *Diccionario de Semiótica*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2005. Impreso.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. Impreso.
- Bunge, Mario. *Tratado de filosofía. Volumen 1. Sentido y referencia*. Trad. Rafael González del Solar. Buenos Aires: Gedisa, 2008. Impreso.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. México D. F.: Minotauro, 1991. Impreso.
- Campo, Ángel de. *Cartones*. Ilus. Julio Ruelas. México D. F., 1897. Edición facsimilar. México D. F.: UNAM, 1997. Impreso.
- . *Ocios y apuntes. La Rumba*. México D. F.: Promexa editores, 1979. Impreso.
- . “¿Otitis?”. *El Universal*. 1 de abril de 1896: 1. Impreso.
- . “Nuestros grabados. Bandurrias y mandolinas”. *El Mundo Ilustrado*. 1896: 17. Impreso.
- Castro, Miguel Ángel. *Pueblo y canto. La ciudad de Ángel de Campo, Micrós y Tick tack. Homenaje en el centenario de su muerte*. México D. F.: UNAM, 2011. Impreso.
- Delgado, Rafael. *La Calandria*. México D. F.: Porrúa, 1970. Impreso. Colección Sepan Cuántos.
- Duran, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1968. Impreso.
- Gamboa, Federico. *Santa*. México D. F.: Océano, 1998. Impreso.

- Jiménez Rueda, Julio. *Letras mexicanas en el siglo XIX*. México D. F.: UNAM, 1988. Impreso.
- Labernia, Pedro. *Novísimo diccionario de la lengua castellana con la correspondencia catalana, el mas completo de cuantos han salido á luz. Comprende todos los términos, frases, locuciones y refranes usados en España y Américas Españolas en el lenguaje comun, antiguo y moderno y las voces propias de ciencias, artes y oficios*. Madrid, 1866. Impreso.
- Nervo, Amado. *Semblanzas y crítica literaria*. México D. F.: Imprenta Universitaria, 1952. Impreso.
- Prendes Guardiola, Manuel. “Técnicas narrativas en *La Rumba*, de Ángel de Campo”. *Arrabal* 4 (2002): 149-159. Web. 13 de marzo del 2015.
- Proyas, Alex, dir. *Dark City*. New Line Cinema, 1998. DVD.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1980. Impreso.
- Vergara Figueroa, Abilio. *Imaginarios: horizontes plurales*. México D. F.: Conaculta; México D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001. Impreso.
- “Vihuela”. *Diccionario Anaya de la Lengua*. Madrid: Anaya, 2002. Impreso.

Sobre el autor

Carlos Pineda es maestro en Letras Latinoamericanas y doctorando del posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Es académico, poeta y editor. Ha publicado libros de crítica literaria en coautoría, como *Voces antiguas. Voces nuevas, América Latina en su transfiguración oral y escrita* (2007); *Imaginaturas de la memoria. Filosofía y discurso literario latinoamericano* (2010); *Sociedad y Memoria* (2011), y las memorias del IV, V y VI Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales (2012, 2014, 2016). Se encuentran en prensa sus libros de poesía *Novísimo vestuario mexicano. (Poesía visual reciente / decodificaciones emergentes)*, *De natura sonoris (o el Minotauro fuera de su laberinto)*, *Rumor de la sombra* y *Kammermusik*, y de ensayo *Poesía latinoamericana de vanguardia. Transgresiones entre la vanguardia y la ironía*. Ha publicado en diversos medios impresos, tanto académicos como culturales, en España, Argentina, Estados Unidos, México y Polonia. Actualmente, es miembro del comité de redacción de la revista académica *De raíz diversa. Revista especializada en estudios latinoamericanos*, de la UNAM, y es director editorial de Ediciones del Lirio y coordinador del Taller de poesía electrónica de la UNAM.

***Los de abajo*: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva**

Bernardo Subercaseaux

Universidad de Chile, Santiago de Chile, Chile

besuberc@uchile.cl

El artículo propone una lectura diferente a las habituales sobre un clásico de la narrativa de la Revolución mexicana: *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela. Esta lectura permite confrontar, *vis a vis*, el pensar literario con el pensar racional e histórico posterior a la novela. En esta perspectiva, el artículo examina algunos aspectos de la Revolución mexicana en los que se vislumbra un desajuste estructural de larga data entre el umbral previo y el imaginario moderno; luego, revisa la renovación historiográfica y ensayística con respecto a ese desajuste, así como la temática del desencanto con la Revolución. Con base en este recorrido, se forma un marco para la relectura de *Los de abajo*. Esta relectura permite destacar la agencia imaginativa y la visión literaria de una novela publicada hace más de cien años, una obra que intuye y devela la realidad mexicana en una proyección perdurable.

Palabras claves: Revolución mexicana; imaginario moderno; abajismo; campesinos; desencanto.

Cómo citar este texto (MLA): Subercaseaux, Bernardo. “*Los de abajo*: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 127-156.

Artículo de reflexión. Recibido: 7/09/15; aceptado: 23/10/15.



***Los de abajo*: The Mexican Revolution, Mismatch and Elusive Modernity**

The article proposes a different reading of a living classic from the narrative of the Mexican Revolution: *Los de abajo* (*The Underdogs*, 1915), by Mariano Azuela. This reading allows us to confront literary thought with rational and historic thought after the novel. Through this perspective, the article examines some aspects of the Mexican Revolution which reveal a long standing structural mismatch between the previous threshold and the modern imagination; it then reviews the historiographical and essayistic renewal regarding this mismatch, as well as the theme of disenchantment with the Revolution. This review forms a framework for a rereading of *Los de abajo*. This rereading highlights the imaginative agency and the literary vision of a novel published more than a hundred years ago, a work that intuits and reveals the Mexican reality in an enduring projection.

Key words: Mexican Revolution; modern imagery; *abajismo*; peasants; disenchantment.

***Los de abajo*: revolução mexicana, desajuste e modernidade esquiva**

Este artigo propõe uma leitura diferente às habituais sobre um clássico vivo da narrativa da revolução mexicana: *Los de abajo* (*Os de baixo*, 1915), de Mariano Azuela. Essa leitura permite confrontar, *vis a vis*, o pensar literário com o pensar racional e histórico posterior ao romance. Nessa perspectiva, este texto examina alguns aspectos da revolução mexicana nos quais se vislumbra um desajuste estrutural de longa data entre o limiar prévio e o imaginário moderno; em seguida, revisa a renovação historiográfica e ensaística a respeito desse desajuste bem como a temática do desencanto com a revolução. Com base nesse percorrido, forma-se um referencial para a releitura de *Los de abajo*, a qual permite destacar a agência imaginativa e a visão literária de um romance publicado há mais de cem anos; uma obra que intui e revela a realidade mexicana numa projeção perdurável.

Palavras-chave: revolução mexicana; imaginário moderno; *abajismo*; camponeses, desencanto.

A los cuarenta y tres desaparecidos de Ayotzinapa, símbolos
de una revolución que fue, pero que no alcanzó a ser.

Francisco Madero y el imaginario de la modernidad

EN LA PRIMERA PARTE REVISAREMOS algunos antecedentes y aspectos de la Revolución mexicana que son pertinentes para la hipótesis del desajuste estructural entre el umbral previo (indígena y campesino) y el imaginario moderno. Este desajuste opera en la voluntad compositiva de la novela y persiste en el México contemporáneo, como en el caso de Ayotzinapa.

En 1908, Francisco Madero publica *La sucesión presidencial de 1910. El Partido Nacional Democrático*, a partir de un conjunto de ideas impulsadas por el imaginario de la modernidad. En términos del pensamiento liberal de la época, se trata de un diagnóstico crítico del México del Porfiriato, una especie de manual de la democracia, con una propuesta mínima de desarrollo agroindustrial y minero. Luego de más de tres décadas de Porfiriato (1876-1910), se plantea la necesidad de modernizar la política, mediante elecciones libres y periódicas, de la división de poderes en el Estado, partidos sin cortapisas, y de una opinión pública informada, en un clima de irrestricta libertad de prensa. Educado en Francia y Estados Unidos, miembro de una acaudalada y prominente familia de Coahuila, en 1905, Francisco Madero fundó el Partido Democrático Independiente y expuso su ideario liberal en *El Democrático*. Su libro de 1908 y la creación del movimiento antirreeleccionista estimularon la movilización político-ideológica en el país, así como su llamado, en octubre de 1910, a levantarse en armas contra el régimen de Porfirio Díaz, después de infructuosos intentos de diálogo por elecciones libres. A la convocatoria, conocida como el Plan de San Luis, se sumaron, en 1911, líderes de “abajo”, entre otros, Emiliano Zapata y Francisco Villa, campesinos con reminiscencias precortesianas, y el inicialmente magonista Pascual Orozco. Luego de que Porfirio Díaz abandonó el país y partió al exilio, Madero, candidato del Partido Nacional Antirreeleccionista, fue elegido presidente, cargo que ejerció solo por quince meses, hasta que, traicionado por uno de sus generales, fue asesinado junto con su hermano Gustavo, en febrero de 1913.

Como revelan sus cartas, Madero fue un líder liberal en la línea del arielismo,¹ moderado y reformista, con una visión que pretendía hacer de México una república en forma. Fue además un político honesto, como señala Vasconcelos en *Ulises criollo*: era “el día frente a la noche de la purulenta tradición (política) mexicana” (517-518). Como presidente buscaba a toda costa derrotar y reemplazar al Ejército federal —remanente del Porfiriato— y evitar la guerra civil.² Sus medidas con respecto a la devolución de tierras, punto del Plan de San Luis, fueron consideradas tibias por los líderes agraristas, lo que llevó a Emiliano Zapata y a Pascual Orozco a levantarse en armas contra el Ejército constitucionalista del Gobierno.

Madero fue portador de un imaginario que valoraba la democracia y la república como formas de representación y organización de la nación. Su visión le hacía considerar que había que estabilizar primero la democracia, los derechos políticos y personales no solo en relación con el pasado, sino también con respecto a males todavía presentes en 1910, como el caudillismo y el caciquismo, para luego abordar las complejas demandas del agro y de la sociedad. Fue considerado por sus contemporáneos un apóstol de la democracia y un místico de la libertad. Estos apodos le crearon un perfil ético y político. Su imaginario era muy diferente al de Zapata o de Villa, quienes tenían una postura pro campesina y agrarista de corte radical —e inmediatesta, en el caso de Zapata—, impulsados ambos por el despojo y las injusticias de las que habían sido víctimas durante el porfiriato y por un imaginario de raigambre campesina apegado a la tierra. En sus inicios, y tal vez siempre, la idea de la nación como un todo les fue ajena, del mismo modo que el derrotero de la modernidad, tal como quedó en evidencia cuando ingresaron a la Ciudad de México, en 1914, luego de la Convención de Aguas Calientes. Diversos líderes y facciones, adelitas y saqueos, la Constitución de 1917, asesinatos, traiciones y emboscadas (Francisco Madero, en 1913; Emiliano Zapata, en 1919; Venustiano Carranza, en 1920; Pancho Villa en 1923; y, más tarde, Álvaro Obregón, en 1928): en esos *ires y venires* estuvo la Revolución mexicana por más de una década, devorándose a sí misma.

1 Basado en el arielismo, e incluso en el espiritismo, Madero combatía ideológicamente al materialismo positivista de los *científicos*, que apoyaban a Porfirio Díaz, y a su lema “Mucha administración y poca política”.

2 Véase Martínez.

¿Pero por qué afirmamos que Francisco Madero operó basándose en un imaginario de la modernidad? ¿Qué entendemos cuando hablamos de imaginario? ¿Qué visualizamos cuando usamos un concepto tan resbaladizo como el de modernidad? Un imaginario es, como su nombre lo indica, un hecho mental, a la vez individual y colectivo, un sistema de representaciones, una realidad de pensamiento que no reproduce el mundo real, sino que es una proyección paralela que induce a pautas de acción (en el México de Porfirio Díaz había un déficit político de democracia). Es un conjunto de representaciones que los seres humanos construyen para darle sentido a ese mundo; en Madero, a la democracia política y a la construcción de la República. Los imaginarios son históricos y datados, y comportan ideologías (las naciones son instituciones políticas relativamente recientes, como lo son los ideales de la Ilustración). Un imaginario conlleva creencias (en Madero, la razón, la educación), mitos (el progreso indefinido en el carril de la modernidad), conceptos y valores (la república, la unidad nacional, la democracia) que construyen identidades y diferencias (civilizados y no civilizados, ciudadanos y campesinos). Un imaginario es una proyección mental sostenida por individuos, pero también por colectivos. El imaginario involucra aspectos de la vida cotidiana, pues implica valores y remite a utopías y a elaboraciones mentales que apuntan a la construcción de una nueva realidad (Jatahy Pesavento 43-44).

En cuanto imaginario, la modernidad no es una cosa ni un lugar, es un hecho mental proteico y complejo, que arrastra un cambio de episteme de la religión a la ciencia, de la fe a la razón, de las instituciones teocráticas o monárquicas a las instituciones democráticas; un pensamiento que se emancipa de lo sagrado, para instaurar la autonomía de lo humano y el control racional de la naturaleza y del mundo. La modernidad es la construcción y la afirmación de sujetos con voluntad y discernimiento, capaces de pensar por sí mismos y de hacer su historia más allá de los designios divinos o de los determinismos naturales.³ Se trata de un imaginario cuyos antecedentes están en el Renacimiento (hay quienes señalan que en el mundo grecorromano), pero que se consolida y socializa con la Revolución francesa y la Ilustración, en una trayectoria que tiene como referente al mundo europeo.

Como imaginario, la modernidad es una matriz de pensamiento que genera conductas y prácticas a las que llamamos modernizaciones; pueden

3 Definición canónica de la modernidad que considera como uno de sus textos insignia a *¿Qué es la ilustración?* (1784), de Immanuel Kant.

ser económicas, políticas, sociales o culturales, llevadas a cabo de modo integral, vale decir, en todos estos componentes a la vez o, parcialmente, en solo uno de ellos. Estas modernizaciones son visibles y medibles en un plano relativo, puesto que los parámetros de referencia y comparación son exógenos y más bien eurocéntricos. La modernidad es un proceso continuo e inacabado que va siempre sumando nuevas causas. Entonces, se trata de un proceso proteico situado social e históricamente. Lejos de ser neutro, el imaginario canónico de la modernidad es portador de un optimismo histórico, y también convoca un pensamiento crítico y negativo de esta. En el pasado, el imaginario moderno llevó a la Conquista de América y a las colonizaciones europeas de distintas regiones; y luego, a los procesos de independencia y de descolonización. El imaginario moderno implica un fenómeno de doble filo: dominación y emancipación. Es un imaginario que está en constante ampliación, lo mismo las prácticas modernizadoras a las que induce. En los siglos XIX y XX, la modernidad avala la emergencia de actores sociales y culturales que, con el impulso de la racionalidad instrumental, van a fraguar los Estados nación y la sociedad industrial.⁴ En esta línea se sitúa el imaginario de Madero, que es muy diferente al moderno actual, un imaginario que no se restringe a la racionalidad instrumental y a la democracia, sino que está habitado por causas étnicas, culturales, medioambientales y de género, que no estaban presentes en 1910. Hoy en día, se dan en un contexto de crítica a la razón instrumental y a la propia tradición moderna.

Desacoplamiento estructural

Ahora bien, hay que diferenciar entre la modernidad como imaginario y la modernidad como época y ámbito geográfico e histórico en que operan las modernizaciones, es decir, las prácticas y conductas que genera ese imaginario. En un folleto turístico del estado de Veracruz se dice: “En Veracruz se inicia la historia moderna de México, ya que por aquí comenzó la Conquista y la Colonización”, refiriéndose así al lugar por donde ingresó Hernán Cortés para avanzar hacia Tenochtitlan. Esta afirmación establece un equivalente entre modernidad y occidentalización. Sin embargo, la Conquista significó un apocalipsis para el Imperio azteca, un umbral que, desde un cierto punto

4 Véase Touraine.

de vista, constituía una modernidad *otra*, tal como lo deja entrever Hernán Cortes cuando en una de sus cartas se muestra maravillado por el mercado de Tenochtitlan. Por un lado, modernidad renacentista y, por otro, apocalipsis de un umbral cultural precolombino de la Conquista. Dos mundos y dos lógicas diferentes. Se trata de un desacoplamiento estructural que se prolonga en la historia de México y que se manifiesta en variadas combinaciones en el plano de la cultura: por una parte, está en una resistencia del mundo rural, indígena y campesino a la modernidad; por otra, en una modernidad esquiva y trasapelada con respecto al parámetro europeo (podría hablarse de una modernidad alternativa), y también en hibridaciones, mestizajes y síntesis culturales.

Las anteriores son variantes que invocan en todos los casos una sociedad dual, en la que lo moderno convive, está en tensión o se cruza con lo tradicional. Estas variables han sido leídas o tematizadas por pensadores y ensayistas, desde Simón Bolívar y José Martí, en el siglo XIX, hasta autores contemporáneos. La tensión constitutiva de América Latina, sobre todo de países como México, Bolivia, Guatemala y Perú, está habitada por la disputa o la mezcla entre una cultura vernácula, tradicional, indígena, autóctona, mestiza, y un proyecto modernizador, racionalista, liberal, desarrollista, cepalino, neoliberal.⁵ Desde la Conquista, en América Latina, están en tensión una cultura aborigen oral y una cultura letrada dominante, europea o mixta (Garay 197-202). El antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, en un libro de título sugerente, *El México profundo: una civilización negada*, señala que, en Mesoamérica, la Conquista y el orden colonial fueron el inicio de divisiones tajantes que implicaron oposición, subordinación y opresión: europeos contra americanos, blancos contra morenos, trigo contra maíz, castellano y latín contra los cientos de idiomas locales, el Dios cristiano y los santos contra los seres divinos de la región (Bonfil Batalla 9-15). Somos conscientes de que existe otro linaje de pensamiento, representado de alguna manera por Octavio Paz, que busca establecer conexiones y una dialéctica de integración progresiva entre el mundo precolombino, Nueva España, la república de Juárez y el México posrevolución.⁶ Sin embargo, ese linaje no está presente en la novela de Mariano Azuela y resulta insuficiente para explicar Ayotzinapa.

5 Véase García de la Huerta.

6 Véase Paz, *El laberinto de la soledad* y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

En ese linaje se inscribe también *La raza cósmica* (1925), obra en la que Vasconcelos idealiza el mestizaje y la síntesis cultural como componentes de la identidad mexicana. Renato Ortiz señala que en América Latina tradición y modernidad nunca se presentan en términos excluyentes. Menciona como ejemplos los cultos afrobrasileños y afrocubanos, la religiosidad popular y las creencias indígenas, que siempre han encontrado nichos para expresarse en la modernización de la sociedad.⁷ Por otra parte, tanto Jesús Martín Barbero como Néstor García Canclini han articulado e investigado desde hace décadas las hibridaciones en la cultura latinoamericana, en las que las demarcaciones tradicionales entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, lo ajeno y lo propio quedan superadas.⁸

Con estos diagnósticos, que superan la visión dicotómica, las modernizaciones generadas por el imaginario moderno en México resultan tangenciales, esquivas y, a veces, distorsionadas. Es en este cuadro en el que hay que situar a Francisco Madero y a los sectores medios y ciudadanos que en 1910 eran partidarios de una modernización política. Pero también hay que considerar este cuadro como contrapunto a los imaginarios culturales ajenos a la modernidad de Pancho Villa y de Emiliano Zapata, líderes de reivindicaciones agrarias y populares de raigambre campesina y de resonancias precortesianas.⁹

Renovación historiográfica

Teniendo en cuenta el desajuste estructural y los distintos enfoques reseñados, resulta necesario examinar brevemente la renovación historiográfica y ensayística sobre la Revolución mexicana. Se revisarán solo aquellos aspectos pertinentes para la lectura de *Los de abajo* que propondremos en la parte final del artículo. En las últimas décadas, se ha producido una renovación de la historiografía y del pensamiento sobre la Revolución mexicana: se ha

7 Véase Ortiz.

8 Véase García Canclini y Barbero.

9 En el cuadro de estas contradicciones, se considerará lo planteado por Immanuel Wallerstein, para quien el imaginario de la modernidad tiene, desde sus orígenes ilustrados, ciertos juicios e imágenes que suponen la superioridad de unas culturas y unas formas de conocer. Esta superioridad se funda en una jerarquía epistémica que minusvalora los saberes que no corresponden a la enunciación con la cual opera el imaginario canónico de la modernidad. A partir de esta visión eurocéntrica, se arraizan experiencias y culturas diversas, condenándolas a un tiempo anterior, a una premodernidad, que niega la simultaneidad epistémica de las diversas culturas.

reconocido como un proceso político-militar y sociocultural complejo, con motivaciones y actores diversos. Fue un proceso caracterizado por violentos enfrentamientos entre los principales sectores sociales del país, a nivel local, regional y nacional. Esta pugna se expresó a través de la lucha contra los aparatos militares y políticos del antiguo régimen, que Porfirio Díaz mantuvo hasta 1911 y, luego del asesinato de Madero en 1913, Victoriano Huerta. Fue un escenario de equilibrio inestable entre distintas facciones, y también fue una etapa de guerra civil y conflictos locales. Paralelamente, fue un proceso de renovación en los ámbitos culturales, educativos e intelectuales.¹⁰

Han contribuido a esta puesta al día historiográfica algunos estudios monográficos, entre ellos, la monumental biografía sobre Pancho Villa de Friedrich Katz *The Life and Times of Pancho Villa*, traducida y publicada en español, en 1998, con el título de *Pancho Villa*. Katz es también autor de *La servidumbre agraria en México en la época porfiriana* (1980) y de *La guerra secreta en México* (1982). Con respecto a los actores de la Revolución, es destacable la obra de Alan Knight *The Mexican Revolution* (1986), traducida al español y publicada por el Fondo de Cultura Económica, en el año 2010. La obra de Knight le debe mucho al historiador mexicano Luis González y González, autor de *Pueblo en vilo* (1968), microhistoria del poblado de San José de la Gracia, del estado de Michoacán. La renovación historiográfica se ha dado no solo en el ámbito académico, sino también en el ensayístico y en el pensamiento más especulativo. Para nuestro propósito, que es darle un marco de lectura a la novela *Los de abajo*, nos interesa destacar y revisar los aportes de Knight y de dos ensayistas mexicanos de gran proyección en el pensamiento de ese país: Roger Bartra y Carlos Monsiváis.

Knight, profesor de historia de América Latina en la Universidad de Oxford, realizó un estudio pormenorizado de las condiciones y rebeliones rurales en distintos estados o regiones de México. Mostró que la situación de los campesinos durante el Porfiriato experimentó un deterioro creciente: tierras comunitarias pasaron de las aldeas a las haciendas y de los pequeños propietarios a los caciques. Este despojo implicó, sobre todo en la meseta central y en las tierras planas, un reemplazo de productos básicos de subsistencia (maíz, frijol, chile) por productos para el mercado internacional (algodón, azúcar, café, hule, henequén). En la primera década del siglo, los

10 Véase Garcíadiego.

salarios reales de los campesinos disminuyeron notoriamente, aumentó el desempleo y hubo malas cosechas (Knight, “Caudillos y campesinos” 32-85). En la novela *Mala yerba* (1908), Mariano Azuela tematiza el despotismo de los hacendados, dueños y señores no solo de la tierra, sino de la vida de quienes laboraban o habitaban en sus haciendas. Hace patente la sumisión de los campesinos y la crueldad y dominio a mansalva de los patrones. El hacendado de San Pedro de las Gallinas le abre el vientre a una mujer encinta por darse un gusto. La ficción tenía, empero, antecedentes reales, como los que vivió Doroteo Arango en Chihuahua, antes de ser Pancho Villa, cuando el patrón de la hacienda en que trabajaba se aprovechó de su hermana. Al estallar la Revolución, Villa llevaba ya un tiempo fugitivo, luego de haberse vengado de uno de los propietarios de la hacienda. Situación similar de abuso se daba con los caciques o caudillos locales, autoridades o comerciantes ricos, que ejercían su despotismo persiguiendo y arrinconando a los campesinos pobres, situación que Azuela tematiza en su novela *Los caciques* (1917).

La centralización del poder durante el Porfiriato fue un factor que posibilitó el despojo agrario y la concentración de la tierra. Esta condición explica el surgimiento de una protesta a gran escala, básicamente rural, aunque no articulada, puesto que obedecía a circunstancias y situaciones distintas que ocurrían a nivel local. Emerge así en el campo un movimiento popular diverso que genera demandas agrarias. Estos brotes serán el corazón de la rebelión, un abajismo que le da cuerpo a la Revolución. Como afirma Knight, de no haber sido por esas rebeliones solo habría habido en México una protesta política de la clase media antioligárquica (“Caudillos y campesinos” 34).

El peso de la Revolución cayó en los hombros de los sectores rurales, en los que el investigador inglés distingue dos grupos: el primero es el de los pequeños propietarios y las aldeas indígenas, cuya meta era recuperar las tierras que durante el Porfiriato les habían sido arrebatadas y transferidas a las haciendas o a los caciques y caudillos locales. Se generaron así rebeliones de distinta intensidad, algunas efímeras y otras, por ejemplo, en Morelos, prolongadas. Knight señala casos similares en Sonora, Veracruz y en la meseta central de México. Las aldeas indígenas frecuentemente eran dominadas por caciques mestizos, como sucedió en la Huasteca, Michoacán (“Caudillos y campesinos” 42). Las aldeas se rebelaban para recuperar sus tierras, que en muchos casos habían sido rentadas a empresas comerciales. No les interesaba

la nación, pretendían solo recuperar lo perdido y ejercer libremente un autogobierno campesino local.

El segundo grupo es el que Knight denomina campesinos periféricos. Son los que viven dispersos en las zonas montañosas, en las sierras, fuera del control de los terratenientes y de las haciendas. Se trata de serranos más libres y autónomos, poco familiarizados con las autoridades políticas, que se localizaban en la Sierra Madre Occidental, en Chihuahua, Zacatecas y en las sierras de Puebla y Oaxaca. Sus rebeliones fueron más bien una forma de resistencia a la centralización política, a los controles y saqueos de la fuerza pública; deseaban menos gobierno y en algunos casos su ideal era no tener ninguno. No los motivaba la modernización política, solo querían retornar a los antiguos tiempos, a un restablecimiento, según Knight, de la utopía campesina. La sierra y el norte de México, donde incursionaban los apaches, eran todavía, a fines del siglo XIX, tierras incógnitas. En ambos grupos de campesinos, se debía ser leal a un líder carismático local; la afiliación era, por lo tanto, de carácter personal y no obedecía al tipo de reclutamiento estandarizado de un cuerpo militar o de una jerarquía institucionalizada, como ocurría en el Ejército constitucionalista de Madero y posteriormente en el Ejército carrancista.

Este mundo rural y diverso, con rasgos locales y regionales y que genéricamente podemos denominar como el de los de abajo o abajismo, fue, tal como demuestra la investigación de Knight, un actor fundamental en el proceso de la Revolución mexicana, un sector más bien de raigambre local y comunitario, con desconfianza hacia el nivel nacional, muy diferente al sector liberal y letrado que seguía a Madero. Mientras el primero se desinteresaba por el gobierno central, el segundo pretendía apoderarse del Estado para transformarlo, reformándolo institucionalmente, ampliando incluso su campo de acción (Knight, “Caudillos y campesinos” 47). También incidió en la Revolución mexicana un factor de casta: por un lado, estaban los que usaban guaraches y, por el otro, los que usaban zapatos: los “pelados” y los “cuicos”, el mundo de la cultura oral y el mundo de la cultura letrada, el movimiento popular y los que vivían en el imaginario de la nación. Polaridades todas, que están presentes, como veremos, en *Los de abajo*.

Knight, al mirar el proceso en su totalidad, en lugar de recurrir a la polaridad historiográfica tradicional, señala que el periodo se comprende mejor haciendo una división cuádruple de las distintas facciones en pugna (o circunstancialmente aliadas): 1) el viejo régimen autoritario (Díaz, Huerta), 2) los civiles liberales que pretendían una democracia republicana en forma

(Madero y sus apoyos ciudadanos), 3) el movimiento popular y las rebeliones locales (Villa, Zapata, Julián Medina) y 4) los sectores que apostaban a una síntesis nacional (Carranza, Obregón, Calles). Habría que agregar un quinto grupo: los magonistas y anarquistas en el noroeste de México y los exiliados en Estados Unidos, donde contaron con el apoyo del partido socialista de Eugene Debs. Estamos, sin duda, ante una renovación en la historiografía de la Revolución mexicana, que tiene antecedentes en historiadores como Luis González y González (1925-2003), considerado el fundador de la microhistoria mexicana. De la historia nacional se ha pasado a la historia regional, local y a la microhistoria; del todo a las partes, para luego regresar con una visión más amplia al todo. Se han estudiado así temas nuevos o temas no suficientemente tratados, como el mundo rural durante el Porfiriato, la variable económica, el anarquismo y los hermanos Flores Magón en el noreste y la comparación de la Revolución mexicana con otras revoluciones.

El ensayismo

El antropólogo Roger Bartra publicó, en 1987, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Se trata de un ensayo sobre el México contemporáneo, pero que desde el título recurre a una simbología que apunta al pasado. Es un ensayo en el que hay elementos de antropología, de psicología jungueana y de sociología. El título ya indica el carácter simbólico del ensayo. La imagen de la jaula se refiere a la modernidad: es la jaula que encierra, que permite ver lo que está adentro, pero que no permite volar. ¿Qué es lo que está en el interior de la jaula? Lo campesino, rural y preindustrial, un mundo premoderno que, por la vía de la nostalgia y la melancolía, la modernidad pretende conservar y, por lo tanto, enjaular. Por otro lado, están los intelectuales que, a partir de la Revolución, al enjaular también se enjaulan a sí mismos. Se percibe, desde el título, una línea interpretativa que habla de un desajuste estructural en la sociedad mexicana, un abismo de tiempos históricos, arrastrado desde un pasado atávico, una sociedad dual no integrada, cuyo desacople se pone de manifiesto y reverdece (aunque también se oculta o enjaula con la Revolución mexicana).

Bartra elabora míticamente el mundo preindustrial y prerrevolucionario recurriendo a la figura del axolotl, pez que se caracteriza por permanecer en un estado infantil. Es un anfibio que no cambia, en cuyas sus propiedades

biológicas encarna una metamorfosis trunca, una infancia perenne, como aquella en la que permanece el campesinado mexicano enfrentado al torbellino de la modernidad. Se inventa, afirma Bartra, un edén mítico que alimenta los sentimientos de culpa por su destrucción y se da lugar a la jaula de la melancolía. Los personajes de Pedro Páramo, por ejemplo, son almas arcaicas que vagan en pena, enterradas por la avalancha de la Revolución mexicana. El autor distingue dos secuencias temporales: el tiempo original primitivo y el tiempo histórico, la comunidad y la nación. La reconstrucción de un pasado rural mítico se enfrenta al torbellino de la modernización y de la sociedad industrial. El mito central de la cultura mexicana será el edén subvertido o arruinado: los mexicanos serían, desde esta perspectiva, almas en pena, cuya “relación trágica con la modernidad los obliga a reproducir permanentemente su primitivismo” (97). Se trata de un mito que se elabora fundamentalmente a raíz de la Revolución.

El drama tiene proporciones significativas: la Revolución da lugar a la postre a una nación moderna. La derrota del campesinado y el fin del mundo rural fueron iniciados por una de las más grandes revoluciones campesinas del siglo xx. He ahí la paradoja. El héroe de esta

epopeya imaginaria es un personaje singular, pues pertenece a una estirpe de seres dolientes y agraviados. Este héroe campesino ha sido encerrado en un calabozo lógico, emparedado entre un pasado de salvaje miseria y un presente de bárbara riqueza [...]. La cultura mexicana ha tejido el mito del héroe campesino con los hilos de la añoranza. [...] La reconstrucción literaria del campesino es una ceremonia de duelo, un desgarramiento de vestiduras ante el cuerpo sacrificado [a] la modernidad [y al] progreso. (Bartra 46)

La lectura que hace Bartra perfila el estereotipo del campesino como elemento constitutivo del llamado carácter mexicano y como figura emblemática de la cultura nacional. La recreación de la cultura agraria que pone sobre la mesa la Revolución resulta un ingrediente fundamental en la configuración de la identidad nacional. De modo que la cultura nacional en el México moderno se nutre de la historia preindustrial y premoderna.

Bartra cita una frase clave de John Womack, autor de un estudio clásico sobre el zapatismo, en el que el historiador norteamericano dice: “Este es un libro acerca de unos campesinos que no querían cambiar, por eso mismo,

hicieron la Revolución” (61). En esta frase reside la clave del desencanto, un tema recurrente en la narrativa de la Revolución mexicana, subgénero que se inicia con *Los de abajo* (1915), de Azuela. Bartra establece, a partir de la Revolución, la interacción entre el mito del progreso que encarna la modernidad y la invención de un tiempo mítico, el del edén primitivo, del hombre primigenio. Esta nostalgia por el paraíso perdido da origen a ese cariño por los muertos tan característico de la obra de Rulfo, pero también da origen a las artes plásticas y a la artesanía mexicana. La escuela muralista “y la llamada Revolución mexicana contribuyen a la búsqueda del verdadero yo del mexicano sumergido en la melancólica otredad de los extraños seres expulsados del edén aborigen” (Bartra 129).

Cantinflas representa para Bartra el mito del “pelado”, del campesino que, expulsado de su medio, se instala en la urbe y en el mundo moderno. Él es el campesino que en la modernidad pierde su inocencia original y sus tierras, pero que todavía no gana la fábrica. Es un anfibio: un axolotl. La cultura política institucionaliza los gritos sentimentales del pueblo oprimido y los transforma en una alternativa para la cultura nacional. Compensa, de esta forma, lo que no tiene en la realidad. La jaula y la melancolía se complementan, funcionan como una argamasa. Tras los planteamientos y la lectura que hace Bartra de la relación entre modernidad y mundo rural está presente, como lo está en muchos ensayistas mexicanos, la concepción dualista de México: un México rural, indígena y atrasado, y otro urbano, industrial, mestizo y con aires de modernidad. Con esta dualidad, se construye el estereotipo del mexicano que va “del primigenio agachado al pelado moderno”, del campesino de *Pedro Páramo* al personaje de Cantinflas. El nacionalismo mexicano detrás de estos estereotipos se convierte “en una fuente de legitimación del sistema de explotación dominante que busca justificar” y ocultar “las profundas desigualdades e injusticias por medio de la uniformación de la cultura política” (Bartra 179). Cabe recordar que Bartra publicó la primera edición de *La jaula de la melancolía* en 1987, cuando el Partido Revolucionario Institucional (PRI), que surgió de la Revolución mexicana, seguía siendo la piedra angular del poder y la pasta que untaba los dos Méxicos.

Por su parte, Carlos Monsiváis, en una serie de crónicas, hace una lectura de la Revolución desde un punto de vista cultural. Para él, es un hecho histórico que se nutre de lo popular, que realza a los campesinos como actores

sociales y como símbolos estéticos de la nación.¹¹ La Revolución, señala Monsiváis, “despliega mítica y realmente un horizonte de energía” (190) y de voluntades populares que trastocan simbólicamente el orden social. La Revolución implanta sus tradiciones gracias a las artes populares, el corrido, la pintura, el muralismo, la música, las artesanías, el género chico e incluso la renovación de la gastronomía. Implica, en síntesis, una notable metamorfosis cultural del país.¹² Esta es una lectura gramsciana de la Revolución. Sin embargo, la hegemonía cultural no logra, como pensaba Gramsci, proyectarse en hegemonía política y económica; de alguna manera, es una hegemonía cultural truncada o, en los términos planteados por Roger Bartra, que está enjaulada. El propio Monsiváis reconoce que desde el punto de vista de la pobreza, de la mejoría socioestructural del universo rural, el asunto ha sido más bien simbólico. Habla de una escenificación teatral, pero no de soluciones efectivas y perdurables para el universo campesino, para sus condiciones de vida y sus demandas agrarias.

Monsiváis destaca la significación cultural de Pancho Villa, señalando que ha dejado una profunda huella en el imaginario nacional. Describe el papel esencial que desempeñó su figura biográfica y mítica en la producción de cultura popular. Es, dice,

el protagonista de la mayoría de los corridos y el protagonista del escrito de la Revolución que se les transmite a las generaciones siguientes. Siete Leguas es el caballo que Villa más estimaba, la Adelita y la Valentina son mujeres del villismo, y *La cucaracha* es el choteo villista a Victoriano Huerta, [que] ya no quiere caminar porque le falta marihuana que fumar. (Monsiváis 191)¹³

Villa es la encarnación de la imagen tradicional del macho, “mi general era muy pantalonudo”, afirma su chofer en un documental, y de la imagen del que quita para darles a los pobres, como Robin Hood. Es en la memoria

11 Véase “La Revolución mexicana: vino el remolino y nos alevantó” y “La Revolución mexicana y la transformación estética de la violencia”, de Monsiváis.

12 “En sus frescos Diego Rivera ha expresado, en admirable lenguaje plástico, los mitos y los símbolos de la Revolución Social, actuada y sentida por una América más agraria que obrera, más rural que urbana, más autóctona [que europea]” (Mariátegui 22).

13 Adaptación de *La cucaracha*, canción tradicional que data de finales de la Colonia. Se decía que Victoriano Huerta era adicto al alcohol y a la marihuana.

colectiva un héroe épico y fundacional, que rescata tradiciones e imaginarios del mundo campesino y que tiene entre cejas a la modernidad.

El rescate por parte de Monsiváis y otros autores de la dimensión cultural de la Revolución ha sido otro factor de renovación historiográfica, al tratar distintos temas artísticos o culturales específicos, lo que produce una visión más rica y compleja de la significación cultural del proceso. Por otra parte, ambos pensadores, Bartra y Monsiváis, abren la puerta a la resignificación histórica de la Revolución mexicana y de sus principales figuras como un significante y una cultura en disputa.

El desencanto

La narrativa de la Revolución mexicana, como ha demostrado Marta Portal, tiene distintas etapas y, más allá de la temática histórica de fondo, no obedece a un patrón único.¹⁴ El motivo del desencanto, sea en la perspectiva de algún personaje, en el punto de vista del narrador, en algún aspecto del mundo representado o en los dispositivos que en el texto convocan a una determinada lectura, aparece con frecuencia en las distintas etapas que distingue la estudiosa española. El concepto de desencanto implica un momento previo de encanto, de entusiasmo, de una seducción, que luego decae y se traslada a las antípodas. En el México de 1911, el entusiasmo inicial, con el fin del Porfiriato, obedeció a las expectativas de la democratización del país y de la satisfacción de demandas agrarias. En el plano internacional, el encanto inicial, que luego dio lugar al desencanto, también se hizo presente en algunos ensayistas y estudiosos. Es el caso, por ejemplo, de José Carlos Mariátegui, que en sus primeros escritos creyó que el proceso era una revolución social. No obstante, este punto de vista se fue modificando: hacia 1930, se refirió a la Revolución mexicana como un movimiento democrático burgués y no como una revolución socialista. Mariátegui incluso llegó a poner en duda su carácter de revolución (Ferreyra 41-59). Jack London, que en 1911 era un activista del proceso en la ciudad de Los Ángeles, en 1914, cuando visitó Veracruz como corresponsal de *Colliers Magazine*, escribió, a propósito de la ocupación norteamericana de la zona: “hay que salvar a México de sí mismo” (London). Llegó a decir

14 Véase Portal.

que muchos participantes en la Revolución no sabían por qué luchaban y que el mayor error de Victoriano Huerta fue no haber fusilado a Pancho Villa y a Emiliano Zapata.

Como el desencanto es un motivo en *Los de abajo*, nos interesa revisarlo en dos autores que fueron, como Azuela, testigos de la Revolución, cuyos textos son considerados obras canónicas de la cultura mexicana. Nos referimos a *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, y al *Ulises criollo* (1933), de José Vasconcelos.

El título de la obra de Guzmán se refiere a dos figuras del escudo de México: el águila que devora a la serpiente, símbolos provenientes de las culturas precolombinas. Es la dualidad que sustenta el universo mexica: sol y agua, guerra y agricultura, norte y sur. En los años de la Revolución, los autores letrados como Guzmán y Vasconcelos les dan otro significado. En la carta del 27 de julio de 1920, Vasconcelos escribe a Alfonso Reyes: “Estoy libre de monstruos y serpientes y animado solo por el impulso del águila”.¹⁵ Este impulso se refiere a la búsqueda de la regeneración nacional, sobre la base de la educación y la cultura. La serpiente, en cambio, adquiere una connotación negativa: es la borrachera, la crueldad, los saqueos. En *Ulises criollo*, al describir un grupo de revolucionarios beodos en un poblado, el narrador recurre a la imagen de la sierpe: “formaban algo como el alma de un reptil monstruoso, con millares de pies”, que se arrastraba “alcohólico y torpe, entre las paredes de una calle lóbrega en una ciudad sin habitantes” (Vasconcelos 147).

El águila y la serpiente, que se inscribe en el género de las memorias, examina el periodo que va desde el asesinato de Madero, en 1913, pasando por la Convención de Aguas Calientes, en 1914, hasta la Constitución de 1917. De fuerte contenido testimonial, la primera parte se denomina “Hacia la Revolución” y la segunda, “La hora del triunfo”. En esta última, junto con el triunfo, se advierte una decadencia de valores, especialmente en el gobierno de Venustiano Carranza. El narrador da testimonio de una pérdida paulatina de la moral social, de un creciente personalismo, con aduladores y caudillos que al amparo del poder de turno buscan solo el provecho propio. Sobre Carranza, dice: “florecían viciosamente la intriga, la adulación [...] los díscolos, los chismosos, los serviles y [los] alcahuetes”

15 La cita se utiliza como epígrafe en la obra de Claude Fell *Los años del águila*.

(Guzmán 231). En este grupo incluye a varios generales. Al principio, dice que existían “ideales puros, desinterés limpio y sin tacha” (166), pero luego hubo una pérdida progresiva de la ética y de los valores. “No todo —dice— es pureza revolucionaria en la Revolución” (357). La moral social se habría roto con la traición y el asesinato de Francisco Madero (357). Después de la Convención de Aguas Calientes, momento que coincide con el final de la trama de *Los de abajo*, sus juicios son lapidarios: “la Revolución, noble esperanza de cuatro años” amenaza ahora “con disolverse en mentira y crimen” (512). Salvar la Revolución significaba alejarla de dos peligros: el carrancismo o caudillismo (el peligro mayor) y el dictamen de la pistola (Pancho Villa). Alude también a varios generales sin ética y sin honor que acuden a este dictamen. El dilema es el siguiente: “la imposibilidad moral de no estar con la Revolución y la imposibilidad material y psicológica de alcanzar con ella los fines regeneradores que se pretendían” (209).

La obra de Guzmán está narrada desde una parcialidad letrada, liberal, desde la utopía moderna. El relato, de alguna manera, invierte en su curso el motivo del escudo de México. Poco a poco no es el águila la que devora a la serpiente, sino que es esta última la que engulle a la primera. Esta pugna muestra la contradicción entre la cultura letrada y la cultura oral, la educación y la fuerza bruta, la ciudad y el campo. Aunque Guzmán admira a Pancho Villa por su valentía y franqueza, también ve en él elementos perversos, como su facilidad para fusilar: “se percibía —dice el narrador— que allí estaban tocándose dos mundos distintos y aun inconciliables en todo, salvo en el accidente casual de sumar sus esfuerzos para la lucha” (209). Se trata de una dualidad que recorre toda la obra, pero que no es estrictamente dicotómica, pues la sierpe opera tanto en los generales de la Revolución como en las huestes campesinas, tanto en los letrados como en los no letrados.

Por cierto, *El águila y la serpiente* es mucho más que un itinerario de desencanto. Es un texto pleno de logros narrativos, de relatos con la estructura y autonomía de un cuento, bien hilvanados con la totalidad de la narración: los amores de Guzmán; la relación personal que tuvo con algunos líderes y generales, entre otros, Pancho Villa y el general Ángeles; personajes curiosos y estrambóticos, como el argentino apodado Gaucho Mujica; momentos de duda, de atracción y repulsión por el general Villa; el testimonio vivo de la entrada a la capital de las huestes villistas y zapatistas,

de los peligros y riesgos que el mismo autor padeció. En fin, un testimonio y cuadro fascinante de la Revolución mexicana en el que subyace el desencanto.

Ulises criollo (1933), de José Vasconcelos, es, como lo indica el subtítulo, “la vida del autor escrita por el mismo”. A diferencia de *El águila y la serpiente*, se trata, básicamente, de una autobiografía que cubre los primeros treinta y tres años de su vida, desde 1880 hasta la muerte de Madero, en 1913. Fue escrita a comienzos de la década del treinta, cuando Vasconcelos tenía más de cincuenta años y después de varias derrotas: como candidato a diputado en el periodo de Madero, como aspirante a gobernador de Oaxaca en 1924 y como candidato a presidente en 1929.¹⁶ El punto de vista que asume es el del letrado culto, reconocido como agente de un importante renacimiento cultural en su calidad de secretario de Estado en Educación, entre 1920 y 1924. Su punto de vista es también el del águila, de Quetzalcóatl (la deidad creadora y sabia de los toltecas), y no el de la serpiente, ni el de Huitzilopochtli (el dios azteca del sol y de la guerra).¹⁷

Desde su niñez, por la vida de frontera y trashumante, vive en Estados Unidos y en México, lo que refuerza su raigambre e identificación con lo autóctono. Sus amores y la relación con sus hermanas y padres ocupan la primera parte de la obra. En la adolescencia se mueve, con mirada arielista, entre la carne y el espíritu. El que la obra concluya con el asesinato de Madero es significativo, porque marca el fin de la Revolución como una etapa de ideales, de sueños. Lo que vino después fue el periodo de Carranza y Calles, quienes encarnan, también para Vasconcelos, una época en la que priman las deslealtades, los medradores y los corruptos. Madero es glorificado, pues representa una reacción de la cultura y el sentimiento de humanidad frente al matonaje y despotismo militarista del Porfiriato. Vasconcelos, a través de su *alter ego*, el yo biográfico, aprovecha para denunciar el gatopardismo, cuando se refiere a los males del pasado: nada ha cambiado, dice. Durante el “Porfirismo la medida de todos los valores la daba el oro”, y también en 1933, momento en que escribe (262).¹⁸

16 Véase Pitol.

17 Nos referimos a la serpiente en la concepción letrada.

18 En cuanto a las transformaciones sociales, señala Vasconcelos, “por falta de ánimo y de sistema, perdura el indio en su atraso, no obstante las periódicas revoluciones que por un instante lo elevan al poder por la vía del ejército y del generalato, [...] unos cuantos en seguida se convierten en verdugos de su propia estirpe y el régimen de casta sigue intocado porque no basta con vengar y remover como lo hacen las revoluciones, [se]

Paralela al itinerario del desencanto, palpita en la obra de Vasconcelos una voluntad de estilo. Son, en síntesis, dos obras de intelectuales, cuyo testimonio hace patente el punto de vista de la cultura letrada y un desencanto similar al que se advierte en *Los de abajo*.

Una obra visionaria

Hasta aquí hemos examinado algunos aspectos de la Revolución mexicana, de la renovación historiográfica y ensayística y del desencanto de algunos actores que, como Azuela, fueron testigos del proceso. Este camino tuvo el propósito de preparar un contexto para la lectura e interpretación de *Los de abajo*, que saca a la luz un sólido argumento para valorar en la ficción y en el pensar literario un saber no sistematizado, una agencia imaginativa que tiene —como demostraremos *vis a vis* el recorrido realizado— la capacidad de intuir lo real a través de lo sensible, como un modo de develar e, incluso, predecir la realidad de un modo perdurable.

La novela se abre con una escena nocturna, nos presenta un rancho modesto en el que irrumpen una pequeña facción del Ejército federal, en el año 1913, después de la muerte de Madero. Los militares buscan comida, mujeres, trago y a un tal Demetrio Macías, con fama de insurrecto y de bandido. Con el diálogo y las pequeñas descripciones de facto, el yugo, el arado, los guaraches, la faz bermeja y lampiña del personaje, el lector se va enterando de que el rancho es la choza de Demetrio Macías, en la sierra de Limón, cerca del “mero” cañón de Juchilipila. Él es un campesino de ascendencia indígena que habita con su mujer y su pequeño hijo. Luego de que matan a su perro (llamado simbólicamente Palomo), y ante la amenaza de abuso, Demetrio coge su fusil, enfrenta a los federales y logra que el teniente y el sargento se retiren. Ante la posibilidad de que vuelvan con refuerzos, Demetrio le pide a su mujer que se traslade y él se esfuma en la montaña, desde donde más tarde divisa su vivienda en llamas.

Poco a poco, se le van sumando más campesinos, también perseguidos por la justicia, por los federales o, como le ocurre al propio Demetrio, por algún poderoso cacique lugareño. Se alzan por sobrevivencia, en defensa de su terruño, de su cotidianidad, de pequeños cultivos de subsistencia.

precisa organizar y educar con criterio de estadista” (304).

Son campesinos periféricos, en el esquema de Knight, que en sus costumbres, su lenguaje, sus chascarros, dichos y gustos ponen literariamente de manifiesto una cultura oral y campesina. Se juntan así una veintena de serranos que ven en Demetrio Macías a su compadre y a su líder natural (entre otros, Codorniz, Pancracio, el Manteca, Serapio el charamusquero, Venancio “el Dotor”, Montañez). Ellos forman un grupo que, combatiendo a los federales, empieza a tener un éxito tras otro, incluso se apodera del poblado de Zacatecas, lo que le otorga una fama creciente.

Dualidad y desajuste

¿Pero qué motiva a estos campesinos? ¿Por qué luchan con tanto empeño y fiereza? ¿Cuál es su imaginario? El encuentro casual con un estudiante de medicina letrado llamado Luis Cervantes,¹⁹ que luego de haberse enlistado con los federales deserta, y los diálogos que este sostiene con Demetrio Macías, a quién ayuda a curar de una herida, permiten responder estas interrogantes y perfilan una dualidad semántica que se mantiene a lo largo de toda la novela. El “curro” o “cuico”, como lo motejan los de Demetrio, representa la cultura letrada y resulta una especie de profesor de modernidad:

Yo soy de Limón —le explica Demetrio—, allí, muy cerca de Moyahua, del puro cañón de Juchilipa [...]. Mire [curro], tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar [...] nada me faltaba [...]. Si no hubiera sido por el choque con Don Mónico, el cacique de Moyahua, a estas horas andaría yo con mucha prisa, preparando la yunta para las siembras. (Azuela, *Los de abajo* 47)

Continúa Demetrio así:

Pues el dicho Don Mónico fue en persona a Zacatecas a traer escolta para que me agarraran. Que dizque yo era maderista y que me iba a levantar. Pero como no faltan amigos, hubo quien me lo avisara a tiempo, y cuando los federales vinieron a Limón, yo ya me había pelado. (Azuela, *Los de abajo* 48-49)

Y le responde Luis Cervantes:

19 Apellido simbólico, pero también frecuente en la zona de Juchilipa.

Mi Jefe [...] usted me ha simpatizado desde que lo conocí, y lo quiero cada vez más, sé todo lo que vale. Permítame que sea enteramente franco. Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique; usted se ha levantado *contra el caciquismo que asuela toda la nación*. Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria. Somos instrumentos del destino para las reivindicaciones de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar un asesino miserable, sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales. Por ellos luchan Villa, Natera, Carranza; por ellos estamos luchando nosotros. (Azuela, *Los de abajo* 50-51)²⁰

Por un lado, entonces, está la visión del mundo y la lógica de la comunidad, de lo local, de lo que la sociología considera premoderno, y, por el otro, está un imaginario de la nación. Por una parte, la experiencia concreta y, por otra, una racionalidad abstracta que totaliza y responde a una ideología revolucionaria, a un ideario que se arrastra desde la Ilustración. Está una cultura oral de raigambre campesina y una cultura letrada. En suma, dos mundos en tensión que no terminan de acoplarse.

Hay varios pasajes y episodios que denotan y amplían esta tensión. En la primera parte, mientras el Jefe se recupera de su herida, el grupo pernocta en un rancherío, donde la “seña Remigia” los atiende con tortillas, blanquillos (huevos), frijoles y maíz; tan a gusto están que permanecen allí sin apuro, dispuestos a prolongar la estadía hasta cuando el frijol, el maíz, las tortillas y el chile se acaben. Claramente, no se sienten parte de una lucha nacional. Antes de atacar un poblado, Luis Cervantes le hace ver a Demetrio la necesidad de aplicar la racionalidad, de tener una táctica y una estrategia. Demetrio Macías le responde que ellos solo actúan por intuición: “les caemos —dice— cuando [...] menos se lo esperan” (Azuela, *Los de abajo* 59). Cuando ya es parte del Ejército constitucional, Demetrio se inclina por celebrar con el “Ímpido tequila de Jalisco” y no con champaña. Para Luis Cervantes, Pancho Villa es —medido con parámetros eurocéntricos— “nuestro Napoleón mexicano”

20 Énfasis añadido.

(67). Como arma, Demetrio Macías confía más en el lazo campestre que en la ametralladora. Luego de un saqueo, sus huestes utilizan libros para atizar el fuego y cocer los elotes. Siendo general, Demetrio Macías le responde a Pánfil Natera, cuando este le pregunta su opinión para elegir presidente: “Mire a mí no me haga preguntas que yo no soy un escuelante” (135). El amor, con rasgos románticos, de Camila por Luis Cervantes y el mal uso que el letrado hace de ella contrastan con la relación entre Demetrio y Camila, que es a lo “mero macho”, pero a la postre más leal y limpia que la otra. Así, se siguen conformando en el mundo de la novela dos espacios y dos tiempos vitales distintos, en los que pueden ser ubicados los personajes, motivos, pasajes y lenguajes: comunidad-nación, campo-ciudad, tiempo original primitivo-tiempo histórico, identidad-cambio, imaginario popular oral-imaginario letrado, sobrevivencia-ambición y corrupción, mundo de la experiencia-mundo de la racionalidad instrumental, imaginario campesino-imaginario ilustrado revolucionario, religiosidad popular-racionalismo laico.

La mayor evidencia del desfase y asincronía entre estos espacios vitales está en la peripecia y el argumento. La novela consta de tres partes. En la primera se está, fundamentalmente, en el mundo de la comunidad, del encuentro y los diálogos con Luis Cervantes y la cultura letrada. En la segunda, gracias a sus logros, Demetrio Macías y sus huestes forman ya parte del Ejército constitucional, primero como coronel y luego como general. Formar parte de un ejército organizado implica estar ya en el carril de la nación y de la modernidad: “Demetrio envanecido por las felicitaciones [...] mandó que sirvieran champaña” (Azuela, *Los de abajo* 86). Los de abajo están ahora arriba. Pero se trata de un tránsito degradado, en el que el mundo de la comunidad se descompensa: saquean, se emborrachan, roban y operan del mismo modo que actuaban los federales con ellos. Pierden sus valores. Matan por el puro gusto de matar y se vanaglorian de sus acciones. Los medios y los fines se trastocan, tal como ocurre en la narrativa de otras experiencias revolucionarias. Cuando el narrador dice que el general Demetrio Macías avanza con su Estado Mayor, parece más bien una referencia irónica, pues lo que avanza es un grupo patibulario, con Demetrio, el güero Margarito y la Pintada a la cabeza; una corte de los milagros, una caricatura de personajes que no cuadran con el Estado en forma.

La comunidad campesina, con sus reminiscencias precolombinas, advertidas por Seymour Menton, y la nación son dos espacios que no cuajan. Al

ser históricamente inorgánicos, se dificulta un proyecto común de país. El tránsito degradado de Demetrio y los suyos ratifica el desajuste atávico entre la sociabilidad rural y la modernidad, entre lo local y la nación, entre el umbral previo y el mundo moderno. El narrador no es neutral ante este desfase. Su parcialidad se hace patente en un lenguaje permeado aquí y allá por giros de la cultura oral; la trama a su vez glorifica finalmente a Demetrio Macías y a lo que él representa: un héroe con connotaciones épicas, mientras denigra a Luis Cervantes mostrándolo como un gran embaucador y mentiroso.

El desajuste y la asincronía vital e histórica que revela este tránsito abre el espacio de la corrupción en dos direcciones: Demetrio y los suyos, cuando están arriba, pierden el norte, beben y saquean; pero quien más roba es Luis Cervantes. Es una figura hipócrita, un “curro ratero” que no practica lo que predica. Lo único que le interesa es acrecentar su pecunio y sacar provecho personal, en lo que trata incluso de involucrar al general Macías. Finalmente, con todo lo robado —lo sabemos por una carta suya desde Texas—, Luis Cervantes se propone montar un restaurante mexicano en Estados Unidos. Vale decir, busca *enjaular*, en provecho propio y en un medio ambiente moderno, a la cultura popular. En el discurso y en los hechos representados en la novela, los medios y los fines se trastocan, los instrumentos y mecanismos de lucha se convierten en un fin en sí y los ideales o fines altruistas se evaporan. Esto permite, a diferencia de lo que opina Marta Portal, incorporar la temática revolucionaria mexicana a un contexto universal, puesto que la pérdida e inversión de valores y la degradación de la utopía han sido factores recurrentes en las narrativas de otras revoluciones. Por otra parte, como ha demostrado Seymour Menton, las alusiones que vinculan a Demetrio Macías con el mundo precolombino otorgan a su figura connotaciones épicas, que traspasan el tiempo y el espacio de los acontecimientos representados en la novela (Menton 286-294).

Desencanto y nostalgia

La novela va desde 1913, después del asesinato de Madero, hasta 1915. Aunque la mayoría de los personajes son ficticios, hay también una presencia o mención de personajes y hechos históricos: los generales Pánfilo Natera, Julián Medina, Pancho Villa, Venustiano Carranza, José Victoriano Huerta; la batalla de Zacatecas, la Convención de Aguas Calientes y la derrota de Villa en Celaya a manos del general Obregón.

Las menciones y las metáforas con que algunos personajes y el propio narrador aluden a la Revolución mexicana marcan el desencanto: se describe como un *pantano*, una *avalancha*, un *alud*, un *volcán* y un *huracán*. El capitán Solís y el poeta Valderrama son dos personajes letrados idealistas, pero con un imaginario maderista muy diferente al de Luis Cervantes. Son los portadores clarividentes de la desilusión. En conversación con Luis Cervantes, Solís, un joven oficial de 25 años, le relata por qué se acercó a la Revolución:

Yo pensé en una florida pradera al remate de un camino...Y me encontré un pantano. Amigo mío: hay hechos y hay hombres que no son sino pura hiel. Y esa hiel va cayendo gota a gota en el alma y todo lo amarga, todo lo envenena. Entusiasmo, esperanzas, ideales, alegrías...¡nada! [...]. Me preguntará que por qué sigo entonces en la revolución. La revolución es el huracán, y el hombre que se entrega a ella no es ya el hombre, es la miserable hoja arrebataada por el vendaval. (Azuela, *Los de abajo* 70-71)

Los sujetos dejan de ser sujetos: su discernimiento y voluntad no cuenta, pasan a ser objetos llevados por el viento del proceso revolucionario. Los medios se convierten en fines y los fines e ideales se esfuman. Los que ingresan y participan de la Revolución entran en un remolino, en que son como hojas al viento. No conducen la historia, sino que son conducidos por ella. No es casual que las metáforas y referencias con las que se la menciona sean fundamentalmente fenómenos de la naturaleza en los que prácticamente el ser humano no cuenta. Es lo que ocurre con Demetrio y los suyos que, al estar arriba, son arrastrados por el vendaval y pierden sus valores.

El desencanto y el ansia de regreso a la tierra lo siente también Demetrio Macías. Sus compadres empiezan a echar de menos su terruño: a esta hora, piensa uno de ellos, “estaría yo tranquilo arando con mi yunta de bueyes” o cogiendo la siembra. “Ay, compadre —le dice Anastasio— ¡Qué ganas ya de la sierra!” (Azuela, *Los de abajo* 118). En el Ejército constitucionalista, los pocos camaradas de Macías que quedan se indignan “porque se cubren las bajas del Estado Mayor con señoritines de la capital, perfumados y perispuestos” (147). A medida que se logran triunfos, los de abajo son reemplazados por los de arriba.

El propio Demetrio Macías se torna taciturno y siente nostalgia por Limón, por su pasado campesino, por su mujer y por su hijo. Cuando tiene

la oportunidad de vengarse del cacique don Mónico, “con mano trémula”, nos dice el narrador, vuelve el revólver a la cintura, porque “una silueta dolorida ha pasado por su memoria. Una mujer con su hijo en los brazos, atravesando por las rocas de la sierra a medianoche y a la luz de la luna [...]. Una casa ardiendo” (Azuela, *Los de abajo* 119-120).

Las estrellas de general y las medallas no significan nada para él. A Demetrio y a su hueste la utopía campesina se les hace patente: “La planicie seguía oprimiendo sus pechos, hablaron de la sierra con entusiasmo y delirio, y pensaron en ella como en la deseada amante a quien se ha dejado de ver por mucho tiempo” (Azuela, *Los de abajo* 119-120).

Acompañado de varios de sus compadres, Demetrio decide regresar a Limón. Son campesinos que quieren seguir siendo campesinos. Regresan al mero cañón de Juchilipa, donde todo empezó, poblado que es reconocido como la cuna de la Revolución. Pero ahora, a diferencia de lo que ocurría antes, los habitantes no salen a vitorearlos. “Ahora ya no nos quieren” (Azuela, *Los de abajo* 148), dice Demetrio, haciendo presente el desencanto popular con el proceso. Se regresa al mismo sitio del que se partió: nada ha avanzado. En otro pasaje, el capitán Solís reflexiona y cree haber descubierto un símbolo de la Revolución: “en aquellas nubes de humo y en aquellas nubes de polvo que fraternalmente ascendían, se abrazaban, se confundían y se borraban en la nada” (81-82).

Formalmente, la división tripartita de la novela marca esta circularidad, así como la división en capítulos múltiples de siete: veintiún capítulos en la primera parte, catorce en la segunda y siete en la tercera. Todo vuelve a estar donde antes. Los de abajo, que estuvieron arriba, siguen abajo y el proceso histórico se vislumbra confuso y sin ideales; los que antes eran aliados ya no lo son: la Revolución fue inconclusa y está devorándose a sí misma. Esta idea incluso se reafirma con el episodio de la muerte de Demetrio y de algunos de los suyos: los federales los sorprenden en un peñascal de la sierra, les desgranán sus ametralladoras y los “hombres de Demetrio caen como espigas cortadas por la hoz” (Azuela, *Los de abajo* 153); el mismo Demetrio, luchando hasta lo último, en una escena con connotaciones nupciales, yace con los ojos abiertos y fijos para siempre, apuntando el cañón de su fusil. Esta escena marca el matrimonio definitivo de Demetrio Macías con su terruño y con la sierra que lo vio nacer.

Elaboración literaria y crítica

Los de abajo es una novela sobre la Revolución, pero es también, como ha señalado la crítica, una revolución en la novela. Todo lo que hemos descrito se muestra de un modo presentativo, dialógico, con un argumento ágil que recurre incluso a mecanismos cinematográficos. Es una realidad en trance de ocurrir; no es que se mencione o se hable de la cultura oral y popular, sino que se muestra en vivo, operando a través del lenguaje, de las imágenes y de los episodios. Es, como ha señalado Jorge Ruffinelli, un clásico vivo, lo que da lugar a nuevas y múltiples lecturas, como la que hemos realizado.

Si se consideran algunos aspectos de la Revolución mexicana, como el desajuste estructural, la renovación historiográfica y la tematización del descontento que perfilamos en la primera parte de este artículo, puede afirmarse que, antes que el revisionismo histórico y el camino que ha tomado el proceso, la novela de Azuela *lo sabía o preveía todo*. Lo sabía al modo en el que opera el saber literario, es decir, intuyendo la realidad con imágenes en las que el lector vivencia los hechos narrados. La novela es una mimesis más profunda que la que en esos años podría haber alcanzado el pensamiento racional y analítico. En este sentido, nos parece equivocada la afirmación que hace el estudioso norteamericano Donald Shaw: “*Los de abajo* es histórica y sociológicamente errónea, pero brillante como novela” (54).²¹

Lejos de ser una novela equívoca, creemos haber demostrado, al compararla con los avances en la historiografía y el ensayismo, que se trata de una obra visionaria que le hace honor a aquella afirmación aristotélica de que la poesía (el estagirita pensaba en los géneros ficticios) es más universal que la historia, pues mientras el historiador relata los hechos como sucedieron, el escritor o poeta los relata cómo podrían suceder.²² Un *podría suceder* que, considerando el caso de Ayotzinapa, permite concluir que el desajuste estructural y atávico que opera en la novela, y que ha sido diagnosticado por las ciencias sociales, pareciera seguir vivo en el México contemporáneo.

21 La traducción es mía.

22 Aunque la reflexión aristotélica se refiere, básicamente, a la tragedia y a la épica, alude a la mimesis y a la ficción en términos más amplios.

Obras citadas

- Aristóteles. *Ars Poetica*. Madrid: Gredos, 1974. Impreso.
- Azuela, Mariano. *Los caciques, novela de costumbres sociales*. México D. F.: s. e., 1917. Impreso.
- . *Los de abajo*. Ed. Jorge Ruffinelli. San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1988. Impreso.
- . *Mala yerba; Esa sangre*. México D. F.: FCE, 1981. Impreso.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las medicaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987. Impreso.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México D. F.: Editorial Grijalbo, 1987. Impreso.
- Bonfil Batalla, Guillermo. *El México profundo. Una civilización negada*, México D. F.: Editorial Grijalbo, 1987. Impreso.
- Fell, Claude. *Los años del águila*. México D. F.: UNAM, 1989. Impreso.
- Ferreyra, Silvana. “La interpretación de J. C. Mariátegui sobre la Revolución mexicana”. *Iberoamericana* 11.43 (2011): 41-59. Impreso
- Garay, Graciela de. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D. F.: Editorial Grijalbo, 1989. Impreso.
- García de la Huerta, Marcos. *Reflexiones americanas: ensayos de intrahistoria*. Santiago de Chile: Lom, 1999. Impreso.
- Garcíadiego, Javier. “Los intelectuales y la Revolución mexicana”. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Ed. Carlos Altamirano. Buenos Aires: Katz Editores, 2010. 31-44. Impreso.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la serpiente*. La Habana: Casa de las Américas, 1963. Impreso.
- Jatahy Pesavento, Sandra. *Historia e historia cultural*. Belo Horizonte: Editorial Auténtica, 2003. Impreso.
- Katz, Friedrich. *Pancho Villa*. México D. F.: Editorial Era, 1998. Impreso.
- . *De Díaz a Madero. Orígenes y estallido de la Revolución mexicana*. México D. F.: Era, 2004. Impreso.
- Knight, Alan. *La Revolución mexicana*. México D. F.: FCE, 2010. Impreso.

- . “Caudillos y campesinos en el México revolucionario, 1910-1917”. *Caudillos y campesinos en la Revolución mexicana*. Comp. David A. Branding. México D. F.: FCE, 1995. Impreso.
- London, Jack. “The Trouble Makers of Mexico”. *Colliers Magazine*. 13 de junio de 1914: s. p. Impreso.
- Mariátegui, José Carlos. *El artista y la época*. Lima: Amauta, 1959. Impreso.
- Martínez, Gabino. *Testimonios de la Revolución. Cartas de Madero*. Durango: Editorial UJED, 1999. Impreso.
- Menton, Seymour. “Texturas épicas de *Los de abajo*”. *Los de abajo*. Ed. Jorge Ruffinelli. San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1988. 285-296. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Las esencias viajeras*. México D. F.: EFE, 2012. Impreso.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bogotá: Ediciones Convenio Andrés Bello, 1998. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*, México D. F.: Cuadernos Americanos, 1950. Impreso.
- . *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- Pitol, Sergio. Liminar. *Ulises criollo*. Por José Vasconcelos. Ed. Claude Fell. París: ALLCA XX, 2000. XIX-XXXIII. Impreso. Colección Archivos.
- Portal, Marta. *Proceso narrativo de la Revolución mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica, 1977. Impreso.
- Ruffinelli, Jorge. Introducción. *Los de abajo*. San José de Costa Rica: Universidad de Costa Rica, 1988. xxxi-xlIII. Impreso.
- Shaw, Donald. *A Companion to Modern Spanish American Fiction*. Londres: Tamesis, 2002. Impreso.
- Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad*. México D. F.: FCE. 2000. Impreso.
- Vasconcelos, José. *Ulises criollo. Vida del autor escrita por el mismo*. México D. F.: Ediciones Botas, 1937. Impreso.
- Wallerstein, Immanuel. *Geopolítica y geocultura*. Barcelona: Kairos, 2007. Impreso.
- Womack, John. *Zapata and the Mexican Revolution*. Nueva York: Vintage, 1969. Impreso.

Sobre el autor

Bernardo Subercaseaux es profesor titular de la Universidad de Chile e investigador responsable del proyecto “Modernidad y cultura en América Latina, pensamiento y literatura”, registrado en Fondecyt, con el número 1130031. Realizó estudios de Licenciatura en Filosofía, con mención en Literatura General, en la Universidad de Chile y obtuvo un magíster y un Ph. D. en la Universidad de Harvard. Entre sus últimos libros se encuentran *Historia del libro en Chile, desde la Colonia hasta el Bicentenario*, tercera edición (2010); *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario*, en 5 tomos y tres volúmenes (2011), y en coautoría *El mundo de los perros y la literatura* (2014). Ha participado en treinta y cuatro libros colectivos y publicado más de ciento veinte artículos en revistas académicas. Actualmente, es director de la *Revista Chilena de Literatura* y se desempeña como director académico en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Ha ejercido la docencia en Cuba (Universidad de la Habana) y en Estados Unidos (Universidades de Maryland y de Stanford).

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n2.58753>

El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo

Alfredo Rosas Martínez

Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca de Lerdo, México

arosasm@uaemex.mx

El propósito de este artículo consiste en analizar las características del duelo, la melancolía y el amor en el personaje Pedro Páramo. La muerte de su esposa, Susana San Juan, le provoca un estado de duelo. Posteriormente, el humor melancólico lo conduce a un estado de tristeza y de profunda decadencia vital. No obstante, hay un aspecto que lo reivindica: el amor. En este sentido, es fundamental la influencia de Rainer Maria Rilke a propósito del amor intransitivo (jamás correspondido). La melancolía convierte en poeta a Pedro Páramo. La bilis negra del humor melancólico le sirve como tinta oscura para dar cuenta de su amor sin respuesta, y se convierte así en un amante inaudito.

Palabras clave: Pedro Páramo; duelo; melancolía; amor intransitivo; Rainer Maria Rilke.

Cómo citar este texto (MLA): Rosas Martínez, Alfredo. "El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 157-182.

Artículo de reflexión. Recibido: 15/10/15; aceptado: 24/01/16.



The Unheard of Lover: Mourning, Melancholy and Intransitive Love in the Figure of Pedro Páramo

The purpose of this article is to analyze the characteristics of mourning, melancholy and love in the character of Pedro Páramo. The death of his wife, Susana San Juan, places him in a state of mourning. Subsequently, melancholy leads to sadness and deep vital decline. However, there is an aspect that vindicates him: love. In this sense, the influence of Rainer Maria Rilke regarding intransitive (unrequited) love is fundamental. Melancholy turns Pedro Páramo into a poet. Black bile from melancholy serves as dark ink to tell of his love without response, and he becomes an unheard of lover.

Key words: Pedro Páramo; mourning; melancholy; intransitive love; Rainer Maria Rilke.

O amante inaudito: luto, melancolia e amor intransitivo no personagem Pedro Páramo

O propósito deste artigo consiste em analisar as características do luto, da melancolia e do amor no personagem Pedro Páramo. A morte de sua esposa, Susana San Juan, provoca nele um estado de luto. Em seguida, o humor melancólico o conduz a um estado de tristeza e de profunda decadência vital. Contudo, há um aspecto que o reivindica: o amor. Nesse sentido, é fundamental a influência de Rainer Maria Rilke no que se refere ao amor intransitivo (jamais correspondido). A melancolia converte Pedro Páramo em poeta. A bilis negra do humor melancólico lhe serve como tinta escura para dar conta de seu amor sem resposta e converte-se, assim, num amante inaudito.

Palavras-chave: Pedro Páramo; luto; melancolia; amor intransitivo; Rainer Maria Rilke.

That in black ink my love may still shine bright

William Shakespeare, “Soneto LXV”

ASESENTA AÑOS DE LA PRIMERA edición, *Pedro Páramo* sigue siendo una novela inagotable. Se trata de una “de las mejores novelas de las literaturas de lengua hispánica” (Borges, Prólogo 90). La característica de inagotable permite afirmar que se ha convertido en una obra clásica. No resulta exagerado, por tanto, referirse a ella con las palabras que el autor de *El aleph* utilizó para definir una obra de este tipo: “Clásico no es un libro [...] que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges, “Sobre los clásicos” 282).

Este artículo está basado en el previo fervor y en la misteriosa lealtad con que leo y releo la novela de Juan Rulfo. Me interesa hablar de tres aspectos en la actitud del personaje Pedro Páramo. Uno, natural: el duelo; otro, simbólico, que hasta cierto punto lo denigra: la melancolía; y un último más poético que lo reivindica: el amor intransitivo.

I

El duelo es un afecto normal. En términos generales, el duelo consiste en la reacción de la persona frente a la pérdida del ser amado o de una abstracción, como la patria, la libertad, un ideal, etc. Que una situación de duelo pueda ocasionar importantes cambios en la conducta habitual de una persona se considera hasta cierto punto normal; y se confía en que, pasado un tiempo, la situación volverá a tomar su cauce normal. Una de las características principales del duelo es el desinterés que muestra dicha persona por el mundo exterior, principalmente por todo aquello que no remita a la idea abstracta o a la persona fallecida. Otra característica tiene que ver con la pérdida de la capacidad de escoger algún nuevo objeto de amor, en remplazo del que se ha perdido. También se presenta una actitud extraña y ajena a propósito de cualquier trabajo productivo que no tenga relación con la memoria de la persona muerta. En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío:

Fácilmente se comprende que esta inhibición y este angostamiento del yo expresan una entrega incondicional al duelo que nada deja para otros propósitos y otros intereses. En verdad, si esta conducta no nos parece patológica, ello sólo se debe a que sabemos explicarla muy bien. (Freud 242)

Pedro Páramo es víctima del afecto normal llamado duelo. Después de una larga agonía, la mañana del 8 de diciembre, cuando se celebra la fiesta de la Purísima Concepción de María, Susana San Juan muere. Fue su última esposa y había sido también la mujer que más había amado en la vida. El duelo de Pedro Páramo sobresale de manera impresionante, debido a que Rulfo lo expone por medio de un paralelismo contrastante, que tiene que ver con el absurdo y con el realismo mágico. El día de la muerte de Susana San Juan, el repique de las campanas trastorna a los habitantes del pueblo de Comala. El repique se inició con la campana mayor y luego le siguieron las campanas de otros templos menores:

Ya no sonaban solo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir. “¿Qué habrá pasado?”, se preguntaban. (Rulfo, *Pedro Páramo* 294-295)

Ebrios y aturcidos por el incesante repique de las campanas, algunos habitantes de los alrededores de Comala piensan que se trata de un día de fiesta:

De Contla venían como en peregrinación. Y aún más lejos. Quién sabe de dónde, pero llegó un circo, con volantines y sillas voladoras. Músicos. Se acercaban primero como si fueran mirones, y al rato ya se habían avecinado, de manera que hasta hubo serenatas. Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo. Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más. (Rulfo, *Pedro Páramo* 295)

Lo anterior remite a una situación absurda, porque es bien sabido que en un pueblo el repique festivo es muy diferente al repique de duelo. No hay forma de confundir el sonido de las campanas que convocan a una fiesta con el de las campanas que anuncian la muerte de una persona. No obstante, en la novela de Rulfo, como una hipérbole y como una convención literaria, reinan la confusión y el caos.

Mientras tanto, en la Media Luna, la casa de Pedro Páramo, prevalece la atmósfera típica de silencio, de oscuridad y de duelo, la que contrasta sobremedida con el barullo del pueblo:

La Media Luna estaba sola, en silencio. Se caminaba con los pies descalzos; se hablaba en voz baja. Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías. Hasta acá llegaba la luz del pueblo, que parecía una aureola sobre el cielo gris. Porque fueron días grises, tristes para la Media Luna. Don Pedro no hablaba. No salía de su cuarto. Juró vengarse de Comala:

—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre.

Y así lo hizo. (Rulfo, *Pedro Páramo* 295-296)

La decisión y la actitud de Pedro Páramo no se explican exclusivamente por el duelo; tienen que ver con algo más profundo y complejo: la melancolía.¹

II

La psicología tradicional basada en el pensamiento del médico Galeno, que gozó de una gran autoridad durante toda la Edad Media, consideraba cuatro humores o temperamentos para clasificar a los seres humanos: el sanguíneo, el colérico, el flemático y el melancólico.

1 Tengo conocimiento de dos trabajos que mencionan la melancolía en relación con Pedro Páramo. El primero de ellos es el artículo de Laura García Moreno “Melancolía y desencanto en *Pedro Páramo*”, publicado en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. El segundo trabajo es el libro *La poesía en Pedro Páramo*, de Maximino Cacheiro Varela. El artículo de García Moreno tiene un enfoque histórico, social y político, mientras que en el libro de Cacheiro, la melancolía apenas es mencionada en forma casual.

De acuerdo con esta teoría, la psicología del hombre quedaba estrictamente encerrada dentro del cosmos, ya que los cuatro humores correspondían a cuatro elementos y a cuatro planetas, a saber: Sanguíneo-Aire-Júpiter; Colérico-Fuego-Marte; Flemático-Agua-Luna; Melancólico-Tierra-Saturno. (Yates 93)

En su vertiente negativa, el humor melancólico poseía las siguientes características: tristeza, depresión, fracaso, frustración, impotencia, pena, actitud taciturna, soledad, rechazo a todo contacto humano, miedo, terror. Según uno de los aforismos de Hipócrates, “cuando el temor y la tristeza persisten por mucho tiempo, se trata de un estado melancólico” (citado en Starobinsky 21).²

El amor estaba íntimamente relacionado con la melancolía. La carencia o la excesiva atención al objeto placentero del amor podía conducir a la pérdida del juicio, al dolor, a la suma tristeza, al descontento, a la desgracia y, finalmente, a la melancolía. Lo mismo podía provocar la pérdida irremediable, el recuerdo y la nostalgia del objeto amoroso. Esto no es casual. Desde un punto de vista mítico, la abundancia y la pobreza son inherentes al amor. Cuando Venus nació, los dioses celebraron un banquete; entre los invitados se encontraba Poro, el dios de la abundancia y la riqueza: “Poro brindó con néctar [...] mientras [los dioses] paseaban en el jardín de Júpiter; en una enramada [Poro] se encontró con Penia [la pobreza] y, en su borrachera, yació con ella; de tal unión nació el amor” (Burton 51).

En la melancolía amorosa, la contemplación es fundamental. Lo que más se admira de la mujer amada es su belleza. Las partes de su cuerpo que más llaman la atención son el rostro, los ojos, la cabellera, los labios y las manos. Si la amada está ausente o ya no vive, esas partes de su cuerpo son las más recordadas (Burton 74, 87).

Casi todas las características de la melancolía mencionadas hasta aquí aparecen en la personalidad y en la actitud de Pedro Páramo en relación con Susana San Juan. En principio, la amada ausente y perdida para siempre provoca la intensidad del recuerdo. Dice Pedro Páramo:

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,

2 “Quand la crainte et la tristesse persistent longtemps, c’est un état mélancolique”. Las traducciones del francés son mías.

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!”. (Rulfo, *Pedro Páramo* 297)

La pérdida de la mujer amada hace que el cacique de Comala piense intensamente en ella: “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana” (Rulfo, *Pedro Páramo* 191). Cuando, ya viejo y acabado, Pedro Páramo recuerda que de niño se metía al baño a pensar en Susana San Juan, evocaba la suavidad de las manos, cuando volaban papalotes en la época de aire, cuando el hilo del cáñamo se les iba arrastrado por el viento y Pedro Páramo decía: “‘Ayúdame, Susana.’ Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‘Suelta más hilo’” (188). También gustaba de recordar sus labios: “Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío” (188). De sus ojos, decía: “De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina” (189). Pedro Páramo apreciaba la belleza física de Susana San Juan, también, como una totalidad. Cuando se le renuevan los ánimos y decide mandar a buscarla, le dice a su caporal: “¿Sabías, Fulgor, que esa es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra?” (262).

Las características más negativas de la melancolía aparecen en la etapa final de la vida de Pedro Páramo. Como consecuencia de la muerte de Susana San Juan y porque nadie lo acompañó al velorio ni al sepelio de su mujer, decide vengarse de la gente de Comala. Lleno de odio y de rencor, decide sentarse en un equipal frente a su casa de la Media Luna, para contemplar cómo se va quedando solo el pueblo de Comala. Como si de pronto adquiriera una grave enfermedad, decide asumir la pasividad como una forma de vida. Pedro Páramo termina viejo, solo, triste y soportando los miedos y los terrores nocturnos, víctima de la melancolía, que es consecuencia de la pérdida de la mujer amada. En una ocasión, ya cerca de la muerte, el cacique piensa: “Con tal de que no sea una nueva noche”. Y el narrador agrega: “Porque tenía miedo de las noches que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo” (Rulfo, *Pedro Páramo* 303). Los melancólicos aman la soledad y huyen de la compañía. En la soledad se unen

con más fuerza al objeto de su delirio o de su pasión dominante, mientras parecen indiferentes a todo lo demás (Foucault 408 y ss.).

La situación es todavía más intensa. Desde el punto de vista de Freud, en la melancolía se revela algo que falta en el duelo: un extraordinario autorebajamiento del individuo, un empobrecimiento de su yo; lo peor es que al tratarse de algo que se da a nivel inconsciente, el individuo no se da cuenta cabalmente de lo que le sucede:

No juzga que le ha sobrevenido una alteración; sino que extiende su autocrítica al pasado; asevera que nunca fue mejor. El cuadro de este delirio de insignificancia —predominantemente moral— se completa con el insomnio, la repulsa del alimento y un desfallecimiento, en extremo asombroso psicológicamente, de la pulsión que compele a todos los seres vivos a aferrarse a la vida. (Freud 244)

Cuando muere Susana San Juan, Pedro Páramo contempla el cortejo que se dirige hacia el pueblo. Pareciera que él también hubiera muerto o que empezara a morir:

Allá atrás, Pedro Páramo, sentado en su equipal miró el cortejo que se iba hacia el pueblo. Sintió que su mano izquierda, al querer levantarse, caía muerta sobre sus rodillas; pero no hizo caso de eso. Estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos. Vio cómo se sacudía el paraíso dejando caer sus hojas: “Todos escogen el mismo camino. Todos se van”. Después volvió al lugar donde había dejado sus pensamientos. (Rulfo, *Pedro Páramo* 302)

Por todo lo anterior, Pedro Páramo es una víctima del humor melancólico. Esto hace que se convierta en un ser despreciable, en un páramo desierto. Por esta razón, muchos años después, cuando Juan Preciado llega a Comala en busca de su padre y pregunta por él, su hermano, Abundio Martínez, le dice que Pedro Páramo es “un rencor vivo” (Rulfo, *Pedro Páramo* 182). Ciertamente, antes de que muriera Susana San Juan, el cacique de Comala era considerado un ser negativo. El padre de Susana San Juan, Bartolomé San Juan, en una ocasión le dijo a su hija: “Es, según yo sé, la pura maldad. Eso es Pedro Páramo” (262).

No obstante, hay algo que reivindica a Pedro Páramo y lo convierte en un individuo inolvidable: su actitud amorosa hacia Susana San Juan. Este nivel de sentido ya ha sido señalado por un sector de la crítica. Un estudioso de la

literatura latinoamericana ha escrito: “Si cabe considerar que la novela cuenta una historia de amor que pudo ser una hermosa forma de redención, habrá que decir que se trata de la historia amorosa más amarga que pueda imaginarse” (Oviedo 74). Asimismo, se ha dicho que la pasión de Pedro Páramo es “terrible, destructora, [...] amor romántico: es la pasión de Heathcliff por Catalina, en *Cumbres borrascosas*. Una pasión que ha perdido su inocencia y su paraíso en cuanto ha dejado la zona de la infancia” (Colina 57). También se ha concluido lo siguiente: “No creo que haya en nuestra literatura narrativa, otro testimonio así de ardiente del amor pasión, de ese amor que por su propia intensidad destruye a los amantes y los convierte en polvo, *mas polvo enamorado*” (Colina 60). En esta misma perspectiva, se ha dicho que *Pedro Páramo* es la novela del amor en el sentido más primigenio de la palabra *pasión*: del griego *pasjo*, que equivale a ‘sufrir’, a la manera de las obras del Romanticismo, cuyos héroes estaban condenados al suicidio o a la locura (Blanco Aguinaga 59 y ss.).

Una variante del aspecto amoroso es el amor místico:

Ese señor feudal, que desprecia a las mujeres, las toma y las deja, permanece fiel durante toda su vida a un amor jamás correspondido, un amor puro, místico y exaltado [...]. Y la cuchillada mortal que, en la persona de uno de sus hijos ilegítimos, le asesta el pueblo de Comala, lo sorprende en mística unión con Susana. (Frenk 49)

En ocasiones, el aspecto amoroso de *Pedro Páramo* ha dado lugar a malos entendidos. Un sector de la crítica ha comprendido mal este nivel de sentido. Se ha afirmado que cuando Pedro Páramo se desmorona como una cerca de piedra y muere,

no existe en el mundo de los muertos una sola referencia al amor de Pedro. Sólo está presente en ese mundo su odio [...]. De Susana y Pedro como pareja amorosa no queda en el mundo de los muertos el más mínimo vestigio. Queda sólo el odio, un montón de piedras. Un páramo desierto. Un rencor vivo. (Riveiro Espasandín 66-67)

Esta afirmación es equivocada. En realidad, en la novela sucede todo lo contrario. Como se verá más adelante, es en el mundo de los muertos y por los muertos que nos enteramos de la intensidad amorosa de Pedro Páramo.

III

Desde mi perspectiva, no se trata de amor romántico, ni de amor pasión ni de amor místico; tampoco de una historia de amor únicamente amarga. Considero que es una experiencia del amor intransitivo, por influencia del poeta Rainer Maria Rilke. A primera vista, parecería que la obra de Rilke y la de Juan Rulfo no tienen nada en común, sobre todo si se toma en cuenta que los aspectos más privilegiados por la crítica rulfiana son el político, el social, el estructural y el mítico. Sin embargo, en años recientes un sector de la crítica ha considerado la decisiva influencia de Rilke en la obra de Juan Rulfo. En el libro *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica* (2006), se habla ampliamente del conocimiento y del interés de Juan Rulfo por las *Elegías de Duino*. En opinión de Alberto Vital, aparte de las tradiciones francesas y angloparlantes, en la obra de Juan Rulfo están presentes otras; una de ellas es la literatura en lengua alemana, a la que pertenece la mayor parte de la obra del poeta Rainer Maria Rilke. Como ejemplo menciona la posible influencia de algunos pasajes del *Diario florentino* en *Pedro Páramo*, a propósito de los habitantes de Praga que viven rumiando su pasado y, estando vivos, parecen muertos (Vital 19-20).

Desde la perspectiva amorosa, el amor intransitivo propuesto por el poeta Rainer Maria Rilke es, como se verá, fundamental en *Pedro Páramo*. Para el autor de los *Sonetos a Orfeo*, hay dos formas de amor. Una de ellas se refiere al amor transitivo, que la mayoría de las personas conocen y practican, el cual está basado en la correspondencia de un ser hacia otro. El resultado es el amor mutuo. El otro tipo de amor es el llamado intransitivo, es decir, cuando un ser se enamora de otro, pero jamás será correspondido. En la radical salida de uno mismo y encuentro con el ser amado, el amor intransitivo provoca un retorno a sí mismo. Para Rilke, el auténtico y verdadero amor considera a la persona amada solo como un pretexto. El amor intransitivo es un flujo hacia la nada, que redundará en el enriquecimiento del ser que emite el flujo amoroso. El amor intransitivo es similar a la poesía, entendida como canto, aquella que se menciona en los *Sonetos a Orfeo*: “El cantar verdadero es otro hálito, / un hálito por nada. Soplo en el dios. Un viento” (Rilke 134). Este tipo de amor “no tiene necesidad de respuesta, [él mismo] contiene el reclamo y la respuesta; se otorga a sí mismo” (Rilke, *Los cuadernos* 164).

La fuerza del amor intransitivo se desarrolla en dos niveles. Por una parte, cuando entre la pareja ha habido una relación amorosa (así sea solamente por medio del engaño, como en el caso de Mariana Alcoforado), prevalece la imagen del amado solo como un pretexto. Por otra parte, cuando no hubo ninguna relación amorosa, la imposibilidad da lugar al llanto eterno.

Los seres que a lo largo de la historia han practicado el amor intransitivo han sido, principalmente, mujeres, a las cuales Rilke llamó amantes inauditas: Eloísa, Mariana Alcoforado, Bettina, Santa Teresa, Gaspara Stampa, la Condesa de Die, Clara d'Anduse, Louise Labbé, Marceline Desbordes, Elisa Mercoeur, Aïsé, Julie Lespinasse, Marianne de Clermont, Abelene. Todas ellas fueron amantes no correspondidas, despreciadas y abandonadas. El llanto eterno las caracteriza. El mito que las contiene a todas es el de Biblis y su hermano Cauno. En una de sus versiones, ella, creyendo que se trataba de un amor legítimo, le ofrecía abundantes caricias, supuestamente inocentes, sin suponer nada malo o anormal en el amor que sentía por su hermano. No obstante, muy en el fondo de su ser presentía que el amor entre hermanos, a pesar de que había sido practicado con frecuencia por los dioses, no sería aceptado por los seres humanos. Ante la imposibilidad de contener su obsesión amorosa, Biblis decide declararle su amor a Cauno por medio de una carta anónima. En algunas expresiones amorosas de esta carta se revela la actitud característica de las amantes inauditas:

La que os envía esta carta, y os desea toda suerte de dichas, no puede ser feliz sin vos [...]. Mis suspiros, mis lágrimas, las caricias demasiado ardientes, han debido descubrirnos el amor que siento por vos. Pongo a los dioses por testigos que he intentado desecharlos de mi corazón. Solo vos podéis hacer mi dicha o volverme la más desgraciada de las amantes [...]. Tener la gracia de no sumir en la más profunda desesperación a una amante que os declara su pasión. (Ovidio 178)

Cuando Cauno lee la carta, descubre de inmediato que ha sido escrita por su hermana. Horrorizado ante el fantasma del incesto, rompe las tablillas de la carta y decide huir de su patria. Ante esto, Biblis, desesperada y en verdad enamorada, hace pública su pasión amorosa, que era la causa de la mayor desgracia de su vida. Aún más, decide seguir a su hermano. Después de una búsqueda infructuosa, cansada de tan largo trayecto, cae al suelo de cansancio. Ante el fracaso de su pasión amorosa, llora amarga

e interminablemente su amor no correspondido: “Se dice que las náyades hicieron de sus venas fuentes inagotables. Biblis se fundió en lágrimas y fue cambiada en fuente, que después ha conservado su nombre y que nace al pie de una encina del valle por donde corre” (Ovidio 180).

En relación con las amantes inauditas, escribió Rilke:

Durante siglos han llevado a cabo todo el amor, han desempeñado las dos partes del diálogo. Pues el hombre no ha hecho más que repetir la lección, y mal [...]. Ellas han preservado día y noche y han crecido en amor y en miseria. Y de entre ellas han surgido, bajo la presión de angustias sin fin, esas amantes inauditas, que mientras que le llamaban, superaban al hombre. Que crecían y se elevaban más alto que él, cuando él no volvía, como Gaspara Stampa o como la Portuguesa, y que no lo abandonaban hasta que su tortura se había cambiado en un esplendor amargo, helado, que ya nadie podía detener. (*Los cuadernos* 112-113)

En este sentido, Alberto Vital ha destacado la presencia del amor intransitivo en la novela de Juan Rulfo. Susana San Juan sería una amante inaudita en relación con la pasión amorosa y erótica que revela por su esposo Florencio. Como este ha muerto, Susana San Juan experimenta la imposibilidad de la correspondencia amorosa (Vital 20).

Por mi parte, me interesa destacar que en la novela de Juan Rulfo hay un ejemplo admirable de amor intransitivo desde la perspectiva del hombre.³ Me refiero al amor inaudito que Pedro Páramo le profesa a Susana San Juan.

3 La traducción al español más autorizada y actual de las *Elegías de Duino* es la de Eustaquio Barjau. En la primera elegía, al hablar Rilke del amor intransitivo, Barjau traduce desde la perspectiva femenina, tal vez porque en la elegía se menciona a Gaspara Stampa como ejemplo de amante inaudita: “Aquellas, casi las envidias, abandonadas que tú / encontraste tanto más amantes que las satisfechas” (Rilke, *Elegías* 63). En cambio, Juan Rulfo recrea (no traduce, porque no sabía alemán) las *Elegías* de Rilke a partir de las traducciones de Gonzalo Torrente Ballester y otras versiones conocidas en su época. Al recrear la primera elegía, asume la perspectiva masculina a propósito del amor intransitivo: “Sí, canta a los abandonados, que tú encuentras, / casi envidiándolos, más amorosos / que a los correspondidos satisfechos [...] Pero ¡ay! A los amantes, / ya fatigada, la naturaleza / los retiene o recobra, sintiéndose incapaz / para reproducirlos nuevamente” (Rulfo, *Elegías* 25). Tal vez Rulfo intuía que su personaje Pedro Páramo tenía mucho que ver con el amor intransitivo, que era también experimentado por los hombres.

Él la ama a muerte y ella jamás le corresponde. Como objeto amoroso, la tiene perdida desde siempre.

Pedro Páramo pierde al amor de su vida, Susana San Juan, en tres momentos. Uno de ellos cuando, todavía niña, Susana abandona Comala, en compañía de su padre. Pedro Páramo se acordará diciendo:

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”. (Rulfo, *Pedro Páramo* 197)

Muchos años después, la recuperará y dirá: “Llegué a creer que la había perdido para siempre. Pero ahora no tengo ganas de volverla a perder” (Rulfo, *Pedro Páramo* 262). No obstante, en un segundo momento, Pedro Páramo pierde a Susana San Juan al recuperarla. Cuando por fin Susana regresa a Comala para vivir en la casa del cacique, está completamente loca. Por más intentos que hace Pedro Páramo, ella no lo recordará como el amigo amoroso de la infancia ni lo reconocerá como el hombre que más la ha amado en la vida. En un tercer momento, la muerte de Susana es la pérdida definitiva de la entidad amorosa. Esta triple pérdida provoca, por una parte, la melancolía, y, por otra, un amor inaudito jamás correspondido, es decir, el amor intransitivo.

Pedro Páramo asume actitudes de amante inaudito de una manera sorprendente. Por una parte, si el amor intransitivo pudiera medirse por la fidelidad a una sola persona, la actitud de Pedro Páramo es admirable. No obstante, aunque es considerado por un sector de la crítica como el típico macho mexicano y mujeriego, prototipo que Octavio Paz define en *El laberinto de la soledad* (Riveiro Espasandín 63), Pedro Páramo confiesa: “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” (Rulfo, *Pedro Páramo* 259). Por otro lado, también resulta sorprendente que este despreciable macho mexicano y mujeriego confiese haber llorado cuando, por fin, sabe que Susana regresará a Comala: “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” (260).

Ciertas actitudes de Pedro Páramo como amante inaudito son tan intensas y llenas de sentido que remiten a lo que podría llamarse imágenes primigenias universales o arquetipos del inconsciente colectivo. Utilizo esta terminología desde la perspectiva de Carl Gustav Jung. Para el psicólogo suizo, el inconsciente posee dos capas. La primera, hasta cierto punto superficial, es de carácter individual; Jung la llamó inconsciente personal. La segunda capa, que es más profunda e innata, se refiere al inconsciente colectivo:

He elegido el término “colectivo” porque tal inconsciente no es de naturaleza individual sino general, es decir, a diferencia de la psique personal, tiene contenidos y formas de comportamiento que son iguales *cum grano salis* en todas partes y en todos los individuos. (Jung, *Los arquetipos* 3)

De cada tipo de inconsciente brotan imágenes. Del personal surgen imágenes individuales, que solo expresan situaciones relativas al inconsciente, a partir de una situación consciente determinada por factores, precisamente, personales. En otras palabras, estas imágenes se relacionan únicamente con las experiencias propias que el individuo ha tenido a lo largo de su vida. En cambio, del inconsciente colectivo brotan las imágenes primigenias, que poseen un carácter arcaico o general: “La imagen primigenia, a la que también he llamado ‘arquetipo’, siempre es colectiva, es decir, común al menos a naciones y épocas enteras. Lo más probable es que los motivos psicológicos más fundamentales de todas las razas y épocas sean comunes” (Jung, *Tipos* 437). A lo largo de su vida, el individuo es capaz de “actualizar” imágenes primordiales, a partir de algunas de sus experiencias individuales, aun cuando no esté consciente de ello. Esta situación se da también en las obras literarias.

Una de las imágenes primordiales que actualiza un arquetipo es la del hombre que contempla a la mujer amada cuando está dormida, tratando, inútilmente, de descifrar su sueño o su misterio como ente femenino. Menciono algunos ejemplos literarios en los que se actualiza dicho arquetipo. El sujeto lírico en el poema de Homero Aridjis “Mirándola Dormir”:

Ay de ti que duermes navegando.
Como el pájaro que duerme con los ojos abiertos.
Con la imperfecta serenidad de la que irradia perfectamente trastornada.
Con las manos tensas y el mentón altivo; los ojos un poco inclinados

hacia adentro, un poco de soslayo,
un poco a la manera del que mira sin mirar. (Aridjis 13).

Por su parte, Rubén Bonifaz Nuño escribe “Canciones para velar su sueño”:

Por no quebrar tu escondida
paz, la voz con que te llamo
va de silencios vestida;
yo velo, porque te amo,
y tú, amada, estás dormida. (Bonifaz Nuño 78)

La desesperación y la incompreensión del ser amado que experimenta el sujeto lírico, quien contempla a la mujer inmensamente lejana dormida a su lado, se revelan en el poema “Insomnio” de Gerardo Diego:

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
Tú por tu sueño, y por el mar las naves. (Citado en Montes de Oca 687)

Otro ejemplo es el poema “Mujer dormida”, de Hugo Gutiérrez Vega. Como escribe Proust, tal vez sea preciso que los seres sean capaces de hacernos sufrir mucho para que en las horas de calma y abandono nos proporcionen la misma calma tranquilizante de la naturaleza (Proust 57). Esto sin excluir, por supuesto, el sufrimiento y el desconocimiento del ser amado por misterioso e inasible:

Pese a conocer varias Albertinas en una sola, aun me parecía estar viendo muchas otras reposando a mi lado [...]. En su cara reposaban razas, atavismos, vicios. Cada vez que desplazaba la cabeza creaba una mujer nueva, a menudo insospechada por mí. Me parecía poseer no una sino innumerables muchachas. (Proust 56)

Este arquetipo se actualiza en la novela de Juan Rulfo. En la última etapa de su vida, Susana San Juan, ya completamente loca, permanece en su lecho sin levantarse. Por las noches, debido a la fiebre o a la locura, no

puede permanecer quieta. Ante esta situación, Pedro Páramo contempla a la mujer de su vida mientras ella duerme: “Mientras Susana San Juan se revolvió inquieta, de pie, junto a la puerta, Pedro Páramo la miraba y contaba los segundos de aquel nuevo sueño que ya duraba mucho” (Rulfo, *Pedro Páramo* 279). La situación se intensifica sobremanera, ya que Susana San Juan convulsiona desnuda en su lecho ante los ojos de Pedro Páramo. Él piensa que se retuerce de dolor; se compadece; se acerca y le dice al oído: “¡Susana!. Y vuelve a repetir: ‘¡Susana!’” (289). Pero ella no lo escucha ni lo reconoce. Y como si fuera para poner a prueba el amor intransitivo de Pedro Páramo, Susana habla y dice: “Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio” (289). Es decir, las convulsiones no eran de dolor, sino de placer erótico con su esposo. No obstante, Pedro Páramo permanece fiel en su actitud de amante inaudito.

La prueba máxima sucede cuando Pedro Páramo se pasa toda la noche de pie, recargado en la pared, contemplando el cuerpo en movimiento de Susana San Juan. En realidad, así había pasado todas las noches anteriores, noches doloridas de interminable inquietud. Hubiera querido consolarla en su agonía y en su dolor. Creía conocerla o le bastaba saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra. Ante la desesperación de Pedro Páramo, por no poder penetrar la locura de ella, la acotación del narrador es aplastante: “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (Rulfo, *Pedro Páramo* 273). Como en el poema de Gilberto Owen, Pedro Páramo hubiera podido decirle las mismas palabras que el viejo Booz le dice a la joven Ruth mientras esta duerme, lejana, misteriosa e inaccesible: “y no saber qué eres ni qué estarás soñando. / Hoy, te destrozaría por saberlo” (Owen 104). Como en la canción de Abelone que menciona Rilke, Pedro Páramo bien podría haber dicho: “¡Ay! En mis brazos lo he perdido todo, / y sólo tú naces siempre de nuevo: / te conservo, porque nunca te he tenido” (Rilke, *Los cuadernos* 194).

Pedro Páramo siguió fiel en su amor y se dedicó a idealizar a la mujer amada. Por declaraciones propias de Juan Rulfo, el personaje de Susana San Juan desde siempre fue un enigma simbólico. En una entrevista, Rulfo confesó que en su novela hay muchos nombres que son símbolos: “Susana San Juan simboliza el ideal que tiene todo hombre de esa mujer que piensa encontrar alguna vez en su vida” (“Juan Rulfo examina” 874-875). En otra entrevista, Rulfo declaró que “Susana San Juan fue siempre el personaje

central. Susana San Juan era una cosa ideal, una mujer idealizada a tal grado, que lo que no encontraba yo era quién la idealiza[r]a” (citado en Riveiro Espasandín 74). El cacique de Comala fue el elegido para tal labor. Susana San Juan era tan extraordinaria para él que decía que se trataba de “una mujer que no era de este mundo” (Rulfo, *Pedro Páramo* 287).

Cuando Susana San Juan muere, el amor de Pedro Páramo continúa intacto. Una mujer del pueblo dice: “Buen castigo ha de haber soportado Pedro Páramo casándose con esa mujer” (Rulfo, *Pedro Páramo* 290). En parte es cierto, toda vez que Pedro Páramo es víctima de una situación característica de las amantes inauditas: “su tortura se había cambiado en un esplendor amargo, helado, que ya nadie podía detener” (Rilke, *Los cuadernos* 112-113).

Tan intensa es la situación negativa para Pedro Páramo que en su desgracia amorosa actualiza otra imagen primigenia o arquetípica. En una de las diversas historias del mito de la búsqueda del Santo Grial, que tiene su origen en las tradiciones célticas, se dice que cuando un rey se veía privado de su reina, esto es, de la soberanía de la tierra, se afectaba su virilidad, y sus dominios, antes fértiles, se convertían en una tierra baldía (Boron 125). En la novela de Rulfo, ciertamente, no se menciona que la virilidad del cacique se afecte. En cambio, sí aparece la pasividad y la pérdida de interés de Pedro Páramo por la vida y por el deseo de otra mujer a quien amar. Cuando muere la reina Susana San Juan, el rey Pedro Páramo queda triste y melancólico. Su reino queda igual de árido y baldío que el del Rey Pescador.

Muchos años después, hasta los muertos recordarán esta situación arquetípica. Ya muerto, Juan Preciado oye que Susana San Juan, enterrada en una tumba cercana, se queja; entonces, Juan Preciado le dice a Dorotea: “Se queja y nada más. Tal vez Pedro Páramo la hizo sufrir”. Y Dorotea le contesta:

No creas. Él la quería. Estoy por decir que nunca quiso a ninguna mujer como a esa. Ya se la entregaron sufriendo y quizá loca. Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. 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; lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino. Desde entonces la tierra se quedó baldía y como en ruinas. (Rulfo, *Pedro Páramo* 257)

No obstante todo lo anterior, el desamor, que parece el peor castigo en el amor intransitivo, resulta ser, a final de cuentas, un premio, como si fuera una jubilosa maldición. Los amantes inauditos se hacen eternos y arden en la llama amorosa de su amor jamás correspondido. Se trata de un sentimiento profundo y trágico, situado más allá de lo inmediato, en el fondo del alma. Solo Dorotea, la vieja loca y ahora muerta que yace en los brazos de Juan Preciado, es capaz de captar la profundidad del amor de Pedro Páramo. No es casual que, cuando le cuenta a Juan Preciado cómo Pedro Páramo fue víctima de la melancolía y cómo el pueblo de Comala y la Media Luna se convirtieron en una tierra baldía, Dorotea diga: “Y todo por las ideas de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nada más porque se le murió su mujer, la tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería” (Rulfo, *Pedro Páramo* 258).

IV

En definitiva, la melancolía amorosa y el amor intransitivo se conjugan en la personalidad de Pedro Páramo y lo reivindican. El humor melancólico está relacionado con el planeta Saturno. En la vertiente positiva de esta relación, surgen actitudes importantes. Durante el Renacimiento, Marsilio Ficino fue el primer autor que vinculó lo que Aristóteles había denominado melancolía de los hombres intelectualmente sobresalientes con la noción del furor divino de Platón (Klibansky, Panofsky y Saxl 254). A partir de Marcilio Ficino, la doctrina del genio estuvo en íntima conexión con el humor melancólico y con la manía divina platónica (González Cobo 1056).

El furor (frenesí o locura heroica) es fuente de toda inspiración. Cuando se combina con la bilis negra del temperamento melancólico, se crea una relación directa con la imaginación y con la inspiración poética:

Quando se enciende y brilla, el *humor melancholicus* genera un frenesí (*furor*) que nos lleva a la sabiduría y a la revelación, especialmente cuando se combina con una influencia celeste, sobre todo la de Saturno [...]. Por eso dice Aristóteles en los *Problemata* que gracias a la melancolía algunos hombres se han convertido en seres divinos que predicen el futuro como Sibilas [...] mientras que otros se han convertido en poetas. (Agripa citado en Klibansky, Panofsky y Saxl 355)

Con el paso del tiempo, el vínculo entre la sangre negra del humor melancólico y la inspiración poética dio lugar a diversas metaforizaciones. En una de ellas, la bilis negra se metaforiza en un agua oscura, pesada e impropia para apagar la sed. Esta agua negra de la melancolía se convierte en materia de escritura. De aquí a considerar esta agua como la tinta oscura que el poeta usa para dar cuenta de su desgracia existencial y amorosa hay un solo paso. Si la pena y el dolor causados por la bilis negra de la melancolía le impiden vivir al poeta, esa bilis convertida en tinta le permitirá, al mismo tiempo, dar cuenta por escrito de su desgracia: “Escribir es formar sobre la página blanca los signos que no se vuelven legibles porque pertenecen a la esperanza ensombrecida, es canjear la falta de futuro por una multiplicidad de vocablos distintos, es transformar la imposibilidad de vivir en posibilidad de decir” (Starobinski 622).⁴

Al respecto, Starobinski menciona dos casos. Uno de ellos es el de Francisco de Quevedo, quien escribió un poema burlesco, y tal vez autobiográfico, en el que habla de su desgracia o infortunio vital determinado por la influencia de los planetas. Como si fuera una víctima de la melancolía, afirma que al ser tan mala su ventura, es de un color tan negro que podría servirle de tinta para dejar testimonio de su desgracia:

Tal ventura desde entonces
me dejaron los Planetas,
que puede servir de tinta,
según ha sido de negra,
porque es tan feliz mi suerte
que no hay cosa mala o buena,
que aunque la piense de tajo,
al revés no me suceda. (Quevedo 403)

El otro caso es el de Shakespeare, quien en su Soneto LXV habla de cómo podría preservarse la belleza de la mortalidad y del implacable paso del tiempo (Starobinsky 623). Al parecer no hay remedio contra esto. Sin embargo, podría suceder un milagro:

4 “Écrire c’est former sur la page blanche de signes qui ne deviennent lisibles que parce qu’ils sont de l’espoir assombri, c’est monnayer l’absence d’avenir en une multiplicité de vocables distincts, c’est transformer l’impossibilité de vivre en possibilité de dire”.

¡Oh terrible meditación! ¿Dónde, ¡hay!, se ocultaría la más rica joya del Tiempo para sustraerla al depósito del Tiempo? ¿O qué mano poderosa podrá refrenar sus ágiles pies? ¿Y quién impedir que le sirva de despojo la belleza? ¡Oh! Nadie, a no ser que se realice este milagro de resplandecer mi amor con brillo inmortal en la tinta negra de mis versos. (Shakespeare 1141)⁵

En cuestiones de amor y de poesía, la paradoja puede servir de consuelo. De la melancolía convertida en agua negra y que, a su vez, es tinta negra surgirá un brillo eterno como último homenaje del amor no correspondido. De esta transformación paradójica, surge otra metáfora: “la melancolía se convirtió en tinta, deviniendo finalmente en el azogue gracias al cual la imagen resplandece. La más densa oscuridad opone a la luz una superficie donde ella salpica o brota, en forma luciferina, como de una segunda fuente” (Starobinski 623).⁶

El triunfo no es absoluto. Cuando la esperanza se torna negra, debido a la imposibilidad de recuperar lo perdido, la realidad presente se disloca; los elementos que la conforman pierden la consistencia necesaria para mantenerse ensamblados como un todo. Esta situación incide en la escritura poética. El poema resulta un conjunto de fragmentos separados.

Todo esto aparece en la novela de Juan Rulfo. Por una parte, el humor negro de la melancolía convierte a Pedro Páramo en un poeta. Si se tiene noticia de la pasión amorosa de las amantes inauditas es porque dejaron escritas cartas o libros de poemas, donde dieron cuenta de su amor no correspondido, como si la llama de dicho amor las hubiera inspirado para escribir poesía; así, Pedro Páramo deja constancia de su actitud como amante inaudito y como poeta en sus recuerdos y rememoraciones de Susana San Juan. Por otra parte, la imposibilidad de lograr la correspondencia amorosa de la mujer amada provoca que la realidad se disloque y afecte sus efusiones líricas. A lo largo de la novela, como el esqueleto que la sostiene, aparecen los fragmentos líricos y poéticos que evocan el recuerdo imperecedero de Susana. No es casual que

5 “O fearful meditation! Where a lack / Shall taimé’s best jewel from Time’s chest lie hid? / Or what strong hand can hold his Swift foot back? / Or who his spoil of beauty can forbid? / O none, unless this miracle have might, / That in black ink my love may still shine bright”. La traducción en prosa es de Luis Astrana Marín.

6 “[L]a mélancolie devenue encre devient enfin le tain grâce auquel l’image rayonne. L’obscurité la plus dense oppose à la lumière une surface d’où elle rejaillit, luciférienne, comme d’une seconde source”.

los pasajes más memorables, por poéticos, de la novela de Rulfo pertenezcan al maldito cacique que, al mismo tiempo, es un rencor vivo y la pura maldad.

¿Cómo poetiza Pedro Páramo su amor intransitivo por Susana San Juan? Los recursos son diversos. He aquí algunos de ellos. La comparación: “Tus labios estaban mojados como si los hubiera mojado el rocío” (Rulfo, *Pedro Páramo* 118); la metáfora: “De ti me acordaba. Cuando tú estabas allí mirándome con tus ojos de aguamarina” (189); la prosopopeya: “El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos” (188); la aliteración: “Susana, Susana San Juan” (303). Todo ello en el tono de la evocación, de la invocación y de la imploración por lo inevitablemente perdido desde siempre y para siempre.

Hay un recurso que poetiza a la mujer amada, la transforma poéticamente y la mitifica convirtiéndola en un ser eterno e inolvidable: la gradación ascendente en tres momentos. En un primer nivel terrestre, al estilo de Marcel Proust, la memoria involuntaria surge del contacto de dos impresiones con ciertos elementos en común. Esto puede verse en la “misma pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina” del amanecer en que se alejaba el cortejo de Susana San Juan. Y, de nuevo, se ve en el amanecer en el que Pedro Páramo, muchos años después, evoca dicha imagen de la mujer amada que se aleja de las sombras de la tierra, en su camino hacia el cielo: “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!’” (Rulfo, *Pedro Páramo* 297). En un segundo momento, la expresión *regresa* se conecta con otra madrugada en la que Pedro Páramo evoca a Susana San Juan: “Susana —dijo. Luego cerró los ojos—. Yo te pedí que regresaras” (302). Ya en un nivel celeste, la visión poética del hombre melancólico funde la imagen de la mujer amada con los elementos del cielo:

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. (Rulfo, *Pedro Páramo* 303)

En un tercer nivel, el humor melancólico y el amor intransitivo provocan la máxima efusión lírica y poética en el amante inaudito. En este nivel máximo, el poeta Pedro Páramo evoca y funde al objeto de su amor imposible, que

está en un nivel etéreo, con el ámbito sagrado, propio de la divinidad. En sus últimos delirios, Pedro Páramo dice de Susana San Juan:

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. (189)⁷

En este tercer nivel, la gradación ascendente desemboca en una hipérbola. Se trata de un amor absoluto. Tal vez este tipo de amor tenga que ver también con lo arquetípico universal, a propósito del amor intransitivo y del budismo zen. Rilke escribió:

¿No es tiempo de que amando nos libremos del ser amado y resistamos esto estremecidos: como la flecha resiste la cuerda para, concentrada en el salto, ser *más* que ella misma? Pues en parte alguna hay permanencia. (*Los cuadernos* 64)

Y en el poema 23 de los *Sonetos a Orfeo*:

Cuando un puro impulso ¿hacia dónde?
Haya vencido el orgullo pueril
Por fin, sumergido por lo ganado
Quien se haya acercado a lo lejano
SERÁ lo que su vuelo solitario conquistó.
(Citado en Rougemont 166)

A propósito de la imagen de la flecha y de la idea del puro impulso que retorna a sí mismo, como el amor intransitivo, Rudolf Kassner señala la posible influencia de las ideas zen en la poesía y en el pensamiento de Rilke. En relación con la imagen de la flecha, dice Kassner que al lanzar una flecha y conseguir dar en el blanco sin verlo, esto es, colocar la flecha en el centro de la diana con los ojos cerrados, “¿acaso quien puede hacerlo no debe tener

7 Este nivel mítico arquetípico en el que se mueve Susana San Juan ha dado lugar incluso a la relación de esta mujer con algunos personajes de la mitología cristiana y de la prehispánica: Xochiquetzal, Coyolxauhqui y la Virgen María. Cf. Subirats.

en sí mismo el blanco?”. Y añade: “El punto negro que alcanza la flecha del arquero con los ojos vendados es el punto cero de la diana, la Nada que es, al mismo tiempo, el Todo [...], se trata también de la unión última de Objetivo y Sentido” (citado en Rougemont 164). En el amor intransitivo, lo absoluto y lo eterno, atribuidos al ser amado (la flecha), dan en el blanco, que es el ser que los emite, sin verlos, pues ya los tiene en sí mismo; y es para sí mismo.⁸

Como quiera que sea, en la mitificación amorosa, en el amor intransitivo, hay una diferencia fundamental entre la persona que ama y no es correspondida y la persona amada. Las personas amadas “se incendian de pronto y se consumen en la sequedad de su deseo” (Rilke, *Los cuadernos* 195). Por el contrario, las que aman brillan intensamente y de forma perenne. De manera asombrosa, lo que escribió Shakespeare se corresponde con lo que Rilke escribió a propósito de las grandes amantes: “Ser amada quiere decir consumirse en la llama. [Por el contrario,] amar es brillar con una luz inextinguible. Ser amado es pasar, [mientras que] amar es permanecer” (*Los cuadernos* 195). El amante inaudito brilla en la tinta negra de su melancolía, aquella que da cuenta de su situación amorosa por medio de expresiones poéticas. A inicios del siglo xx, el poeta Rainer Maria Rilke dijo que, hasta la fecha, eran las mujeres principalmente quienes habían ejercido los trabajos del amor intransitivo. Y escribió:

¿No ha llegado la ocasión de transformarnos? ¿No podríamos tratar de desarrollarnos algo y tomar poco a poco sobre nosotros nuestra parte de esfuerzo en el amor? [...] Pero ¿qué sucedería si despreciásemos nuestro éxito? ¿Qué, si comenzásemos desde el principio a aprender el trabajo del amor que ha estado siempre hecho para nosotros? (*Los cuadernos* 113-114)

Con estas expresiones, Rilke se preguntaba si no había llegado ya la hora de que los hombres también tomaran parte en los esfuerzos del amor, ejerciendo el amor intransitivo para poder convertirse en amantes inauditos (*Los cuadernos* 113-114). Con todas las de la ley, a sesenta años de la primera

8 Sería interesante relacionar esta situación de lo absoluto y eterno en el amor, casi como acto de fe, en la actitud de Pedro Páramo hacia Susana San Juan, con el amor *adváitico*, del que habla Raimon Panikkar: “Hay amor en mí, y sucede que es dirigido hacia esa persona en concreto. Es un amor que no enciende en mí mi amor hacia el Absoluto, porque es ese mismo amor que no es distinto del Absoluto” (306).

edición, Pedro Páramo es uno de ellos, al ejercer el amor intransitivo: como víctima de la bilis negra y como amante inaudito brilla con la luz inextinguible de su poesía, que brota, de manera luciferina, de la oscura tinta de su duelo y de su melancolía.

Obras citadas

- Aridjis, Homero. *Mirándola dormir. Seguido de Pavana por la amada presente, Pavana por la amada difunta y La tumba de Filidor*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Blanco Aguinaga, Carlos. “Realidad y estilo de Juan Rulfo”. *Revista Mexicana de Literatura* 1.1 (1955): 59-86. Impreso.
- Bonifaz Nuño, Rubén. *De otro modo lo mismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “Sobre los clásicos”. *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera, 1980. 279-282. Impreso.
- . Prólogo. *Juan Rulfo: otras miradas*. Coords. Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda. México D. F.: Fundación Juan Rulfo; México D. F.: Juan Pablos Editor, 2011. 89-90. Impreso.
- Boron, Robert de. “Merlin et Arthur: Le graal et le Royaume”. *La légende arthurienne. Le Graal et la table ronde*. Ed. Danielle Regnier-Bohler. París: Laffont, 1989. Impreso.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía III*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2002. Impreso.
- Cacheiro Varela, Maximino. *La poesía en Pedro Páramo*. Madrid: Huerga Fierro Editores, 2004. Impreso.
- Colina, José de la. “Susana San Juan. El mito femenino en *Pedro Páramo*”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Comp. Federico Campbell. México D. F.: UNAM; México D. F.: Ediciones Era, 2003. 55-60. Impreso.
- Foucault, Michel. “Manía y melancolía”. *Historia de la locura en la época clásica*. Tomo 1. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014. 408-432. Impreso.
- Frenk, Mariana. “*Pedro Páramo*”. *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*. Comp. Federico Campbell. México D. F.: UNAM; México D. F.: Ediciones Era, 2003. 44-54. Impreso.
- Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía (1917 [1915])”. *Obras completas*. Tomo 14. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996. 241-255. Impreso.

- García Moreno, Laura. "Melancolía y desencanto en *Pedro Páramo*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 30.3 (2006): 497-520. Impreso.
- González Cobo, Ramón Andrés. "Melancolía". *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acanalado, 2012. 1054-1073. Impreso.
- Gutiérrez Vega, Hugo. *Antología con dudas*. Madrid: Visor Libros, 2007. Impreso.
- Jiménez, Víctor, Alberto Vital, y Jorge Zepeda, coords. *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*. México D. F.: Congreso del Estado de Jalisco; México D. F.: UNAM; México D. F.: Universidad Iberoamericana; México D. F.: Fundación Juan Rulfo, 2006. Impreso.
- Jung, Carl Gustav. *Tipos psicológicos. Obra Completa*. Vol. 6. Madrid: Trotta, 2013. Impreso.
- . *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta, 2015. Impreso.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky, y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991. Impreso.
- Montes de Oca, Francisco. *Ocho siglos de poesía en lengua española*. México D. F.: Porrúa, 1993. Impreso. Sepan Cuantos 8.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. México D. F.: Espasa Calpe. Impreso. Austral 1326.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Impreso.
- Owen, Gilberto. *Obras*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso. Letras mexicanas.
- Proust, Marcel. *La prisionera. A la busca del tiempo perdido*. Vol. 3. Ed. y trad. Mauro Armiño. Madrid: Valdemar, 2007. Impreso.
- Panikkar, Raimon. *Mito, fe y hermenéutica*. Barcelona: Herder, 2007. Impreso.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía varia*. Ed. James Crosby. Madrid: Cátedra, 1985. Impreso. Letras Hispánicas.
- Rilke, Rainer Maria. *Diario florentino*. Buenos Aires: Goncourt, 1973. Impreso.
- . *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*. Trad. Eustaquio Barjau. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.
- . *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Losada, 1990. Impreso.
- Riveiro Espasandín, José. *Pedro Páramo. Juan Rulfo*. Barcelona: Laia, 1984. Impreso.
- Rougemont, Denis de. *Los mitos del amor*. Barcelona: Kairós, 2009. Impreso.
- Rulfo, Juan, trad. *Elegías de Duino*. Por Rainer María Rilke. México D. F.: Sexto Piso, 2015. Impreso.

- . “Juan Rulfo examina su narrativa”. *Toda la obra*. Ed. Claude Fell. México D. F.: CNCA, 1992. 851-873. Impreso. Colección Archivos.
- . *Pedro Páramo. Toda la obra*. Ed. Claude Fell. México D. F.: CNCA, 1992. Impreso. 177-304. Colección Archivos.
- Shakespeare, William. *Obras completas*. Tomo 2. Trad. Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1991. Impreso.
- Starobinski, Jean. *L'encore de la mélancolie*. París: Éditions du Seuil, 2012. Impreso.
- Subirats, Eduardo. “Pedro Páramo: zeitroman”. *Mito y literatura*. México D. F.: Siglo XXI, 2014. 33-98. Impreso.
- Vital, Alberto. “Rulfo y Rilke”. *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*. Coords. Víctor Jiménez, Alberto Vital y Jorge Zepeda. México D. F.: Congreso del Estado de Jalisco; México D. F.: UNAM; México D. F.: Universidad Iberoamericana; México D. F.: Fundación Juan Rulfo, 2006. 17-32. Impreso.
- Yates, Frances A. *La filosofía oculta en la época isabelina*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.

Sobre el autor

Alfredo Rosas Martínez es doctor en Literatura Mexicana e Hispanoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México; miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de Conacyt, nivel 1, desde el 2013; profesor e investigador de tiempo completo en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Sus líneas de investigación son la mitocrítica (mitos, símbolos y arquetipos en la literatura) y la crítica literaria (la literatura y el mal). Ha publicado los libros *El éter en el corazón. La poesía de Rubén Bonifaz Nuño y el pensamiento hermético* (México D. F.: UNAM, 1999), *El sensual mordisco del demonio. La presencia del bien y el mal en la poesía de Gilberto Owen* (México D. F.: Universidad Autónoma del Estado de México, 2005) y diversos artículos en revistas especializadas y capítulos de libros colectivos.

<http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v18n2.58763>

El México abismal de Roberto Bolaño

Felipe Adrián Ríos Baeza

Universidad Anáhuac Querétaro, Santiago de Querétaro, México

felipe.rios@anahuac.mx

Este trabajo de análisis no solo resalta la presencia de México, en cuanto motivo literario y espacio refractado estéticamente, en la literatura de Roberto Bolaño, cuestión que ha atraído a la mayoría de la crítica especializada, sino analiza su comportamiento y su influjo en diversos personajes, con el propósito de demostrar la hipótesis de que dicho país deviene algo más que una referencia. En su obra, México resulta un acontecimiento, como se entiende en la crítica posestructuralista, capaz de alterar la percepción de quienes allí habitan o arriban, posibilitando la invención de un territorio altamente caótico y cambiante.

Palabras clave: Roberto Bolaño; México; acontecimiento.

Cómo citar este texto (MLA): Ríos Baeza, Felipe Adrián. "El México abismal de Roberto Bolaño". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 183-204.

Artículo de reflexión. Recibido: 03/12/15; aceptado: 26/01/16.



Roberto Bolaño's Abysmal Mexico

This analysis not only stresses the presence of Mexico as a literary motif and aesthetically refracted space in the literature of Roberto Bolaño, which has attracted the majority of the specialized critics, but analyzes its behavior and its influence on diverse characters to support the hypothesis that Mexico becomes something more than a reference. In his work, Mexico is an *event*, as understood in poststructuralist criticism, capable of altering the perception of those who live or arrive there, enabling the invention of a highly chaotic and ever-changing territory.

Key words: Roberto Bolaño; Mexico; event.

O México abismal de Roberto Bolaño

Este trabalho de análise não somente ressalta a presença do México, enquanto motivo literário e espaço resistente esteticamente, na literatura de Roberto Bolaño, questão que vem atraindo a maioria da crítica especializada, mas também analisa seu comportamento e sua influência em diversos personagens, com o propósito de sustentar a hipótese de que esse país passa a ser algo mais do que uma referência. Em sua obra, o México resulta um *acontecimento*, como se entende na crítica pós-estruturalista, capaz de alterar a percepção de quem lá habita ou chega, possibilitando a invenção de um território altamente caótico e cambiante.

Palavras-chave: Roberto Bolaño; México, acontecimento.

1. Preludio: ¿Quiere usted la salvación de México?

VARIAS PERSONALIDADES DEL MUNDO CRÍTICO y editorial, entre ellos, el propio Jorge Herralde, han comentado un asunto que puede parecer de ingenio crítico, pero al momento de leer detenidamente la literatura de Roberto Bolaño, se descubre pronto que encarna asuntos más intrincados: “[*Los detectives salvajes* es] la mejor novela mexicana desde *La región más transparente*” (Herralde 20), aunque la haya escrito un chileno, y en España.

Sobre este asunto, el propio Bolaño propuso algunos criterios determinantes:

De las muchas novelas que se han escrito sobre México, las mejores probablemente sean las inglesas y alguna que otra norteamericana. D. H. Lawrence prueba la novela agonista, Graham Greene la novela moral y Malcom Lowry la novela total, es decir la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible. Pocos escritores mexicanos contemporáneos, con la posible excepción de Carlos Fuentes y Fernando del Paso, han emprendido semejante empresa, como si tal esfuerzo les estuviera vedado de antemano o como si aquello que llamamos México, que también es una selva o un desierto o una abigarrada muchedumbre sin rostro, fuera un territorio reservado únicamente para el extranjero. (*Entre paréntesis* 307)

De esta cita surgen algunas preguntas obligadas: ¿Observa mejor el caos mexicano quien, en su condición de extranjería, está fuera de él? ¿Legitiman la narrativa mexicana solo quienes escriben con el documento de identificación, o la carta de naturalización, al lado? ¿No estará Bolaño, en la línea de Lawrence, Greene, Lowry y otros, incitándonos a pensar que, en realidad, lo mexicano funciona como motivo literario y no como etiqueta de identidad geográfica?

Para estas preguntas, existen dos posibles respuestas. En primer lugar, en una era en la que los nacionalismos ya no resultan funcionales en términos metodológicos para definir poéticas, y el comparatismo y la tematología se hacen con el cetro de los estudios culturales, parece impropio no considerar *Los detectives salvajes*, 2666 o *Amuleto* como novelas que dibujan, con certeza,

una neoidentidad mexicana ya alejada de los “calibanes” y “espejos enterrados” de antaño. Y, en segundo lugar, en esta hora del ángelus académico, en que todo lo sustancial sobre literatura de Bolaño parece haberse dicho, es siempre conveniente volver sobre algunas huellas críticas que parecían haberse marcado definitivamente. Me refiero a esas huellas que por haber construido un camino de estudio explícito, obvio, recurrente, se descartan de antemano al momento de escribir un ensayo sobre su narrativa. Porque, sin duda, no hay sendero más transitado y, por tanto, más pavimentado analíticamente que la presencia de México en su obra.

Desde el texto anecdótico *Bolaño antes de Bolaño* de Jaime Quezada, pasando por sendos ensayos sobre el influjo del espacio mexicano, como “Los territorios de Roberto Bolaño” (2003), de Pablo Catalán, o “Fate o la inminencia” (2010), de José Ramón Ruisánchez, hasta el más reciente estudio al respecto, *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio*, de Fernando Saucedo Lastra, México suele aparecer como el territorio al que conducen todos los caminos, ya sea por la carga sentimental evidente en la biografía del autor (“El Gusano”, *Los detectives salvajes*) o por el magnetismo violento y conmovedor de ciertas ciudades que encarnan el mal absoluto (2666).

A modo de ejemplo, Pablo Catalán menciona, haciendo eco del esquizoanálisis de Gilles Deleuze y Félix Guattari, las tres líneas que los autores de *Mil mesetas* proponen para leer cualquier texto, literario o social: la línea molar o dura, que estratifica, parcela y se vincula directamente con el poder; la molecular, flexible, que surge de las líneas molares para erosionarlas e iniciar microdevenires; y la de fuga, que desterritorializa, es una línea que se escabulle y que es puro devenir. “Si se observa bien”, dice Catalán, “se comprende que la vida de Belano es un proceso-devenir constante de ruptura de los estratos que lo aprisionan, de desterritorialización, y territorialización de territorios marcados por su ritmo, sus propios medios, sus marcas de distancia” (99). Esta lectura es acertada y coherente con sus planteamientos. Se enfoca más en el agente que provoca la erosión de las líneas moleculares en el territorio (Belano), sin atender a un proceso que llamaríamos ambivalente, en el sentido de que Belano reacciona y ejerce el movimiento, es decir, desterritorializa y reterritorializa el México impuesto. Él mismo se ha visto modificado fuertemente por ese entorno, sobre todo cuando ha tenido la oportunidad de salir del centro (en el caso

de *Los detectives salvajes*, desde el D. F. hacia los bordes territoriales, como Sonora) y sentir cómo su percepción se ha alterado. Así mismo, en el artículo citado, José Ramón Ruisánchez se concentra más en la condición racial y social del protagonista de una parte de 2666 (el periodista afroamericano Oscar Fate), que, una vez en contacto con el borde o frontera, modificará la historia. No será tanto México un territorio cuyo magnetismo empuja a la mayoría de los protagonistas bolañescos a ese centro de gravedad llamado Santa Teresa:

Me interesa privilegiar [...] los momentos en que Oscar Fate cruza la frontera, porque logra abolir el binario nosotros-ellos que habitualmente marca y refuerza estas líneas imaginarias de biocontrol nada imaginario. Su cuerpo complica tanto el nosotros como el ellos: Fate, por el hecho de ser negro, representa la raíz olvidada de México y la parte brutalizada por los Estados Unidos; una doble represión y así, con la representación de este pasado reprimido —de nuevo, el Atlantic Passage, los linchamientos en el sur, la represión a los intentos de ganar mayor igualdad— se agrieta la solidez de ambos bloques conceptuales: México-Estados Unidos. Pero su aparición, producto de tantos azares, es al mismo tiempo algo que, como dijo Walter Benjamin en sus tesis de la filosofía de la historia, se esperaba en el mundo. Una vez que aparece Fate, el destino se cumple alineando causas necesarias en el pasado. (Ruisánchez 392-393)

No obstante, creo que México, en cuanto “collage de homenajes diversos y variadísimos”, como se menciona en “La parte de Archimboldi” (Bolaño, 2666 428), revela cuestiones aún más complejas. Si bien los trabajos críticos citados las han insinuado, están aún lejos de agotarlas. En su literatura, México no solamente deviene la zona geográfica con más recurrencias en su poesía y en su narrativa, sino que es el espacio más difícil de tipificar. ¿Qué hay en México, país que en su obra se dibuja empobrecido y brutal, ambiguo y agobiante, pero que, de todas maneras, atrae por partes iguales a profesores europeos, poetas sudamericanos, políticos y soldados fascistas o izquierdistas, nobles y villanos? ¿Qué hay en México que los propios mexicanos, como se anuncia en uno de los apartados de *Los detectives salvajes*, se sienten perdidos e inician sus periplos, casi siempre, del centro al norte, y desde allí al abismo?

Este ensayo pretende revisar, otra vez, el comportamiento del espacio llamado México en la literatura de Bolaño, para reabrir el debate en torno a su significación como recurrencia geográfica. De esta manera, se intentarán trazar algunas líneas de investigación sobre un territorio que altera a la mayoría de sus protagonistas y que, a su vez, es alterado. Con el fin de explicar dicho comportamiento, se usarán algunas nociones de la teoría literaria posestructural, para dar cuenta de que las hazañas más significativas o las revelaciones que provocarán giros narrativos determinantes ocurren normalmente en espacios periféricos o limítrofes de ese México dibujado en sus novelas.

2. Mexicanos perdidos en México

La apreciación de México para los mexicanos que deambulan por la literatura de Roberto Bolaño resulta siempre la proyección de un país inventado, perfectible, filtrado a partir de las lecturas o las ideologías estéticas que los definen. Si para algunos mexicanos México es un caos que debe ser redimido, para otros deviene un caos que debe ser gozosamente descubierto. El primer caso es personificado, de manera evidente, en *La literatura nazi en América* (1996), por la poeta Irma Carrasco, mujer que ha padecido el maltrato y el desengaño de su esposo, Gabino Barrera. Para ella, México es una barahúnda y la única salvación posible se encuentra en una edad anterior al mestizaje.

Irma comienza a tener visibilidad en el medio literario con una primera y ambigua novela, que se yergue a un tiempo como un tratado para la salvación de México y como una enigmática profecía. Esta novela anticipa el trabajo que Bolaño hará con los crímenes de Ciudad Juárez/Santa Teresa en 2666:

Ha aparecido su primera novela, *La Colina de los Zopilotes*, recreación de los últimos días de vida de su único hermano, que provoca opiniones encontradas en la crítica mexicana. Según algunos, Irma propone sin más la vuelta al México de 1899 como única forma de salvar un país al borde del desastre. Según otros, se trata de una novela apocalíptica en donde se atisban los desastres futuros de la nación que nadie podrá impedir o conjurar. La colina de los zopilotes que da título a la novela, y que es el lugar en donde muere fusilado su hermano, el padre Joaquín María, cuyas reflexiones y

recuerdos constituyen el grueso de la obra, representa la geografía futura de México, yerma, desolada, escenario perfecto para nuevos crímenes. (Bolaño, *La literatura nazi en América* 90-91)

Más adelante, cuando Carrasco se reconcilia con Gabino Barreda, escribe el volumen *La virgen de Asia*, una colección de dolientes poemas donde “la propuesta de Irma, esta vez, es volver a la España del siglo XVI” (92). El propósito es evidente: ir a los orígenes supone recuperar una pureza que se vuelve, casi de inmediato, paródica. Querer para México una integridad originaria o decididamente fomentar la tesis de la superioridad racial equivale a desear el autoexterminio. Como todas las alucinantes propuestas de los nazis americanos de esa novela, las anteriores solo pueden funcionar en el marco de la paradoja, de una hilaridad cruel, que observa un México distorsionado con el filtro de la ideología de derecha.

En las antípodas se encuentran los realvisceralistas de *Los detectives salvajes*, quienes hallarán no solo la manera de descubrir, sino de inventarse una Ciudad de México a su medida. En la novela es evidente el contraste entre ciertos espacios de comodidad y de precariedad. Estos últimos provocan un notorio cambio de percepción en los personajes.

Si bien las hermanas María y Angélica Font, en cuya casa suceden varios de los encuentros literarios y existenciales, viven en la exclusiva colonia Condesa, los principales exponentes del movimiento viven, según cuenta Juan García Madero, en los cordones periféricos y zonas precarias que la propia capital ha generado debido a su vertiginosa expansión:

Ulises Lima vive en un cuarto de azotea de la calle Anáhuac, cerca de Insurgentes. El habitáculo es pequeño, tres metros de largo por dos y medio de ancho y los libros se acumulan por todas partes. Por la única ventana, diminuta como un ojo de buey, se ven las azoteas vecinas en donde, según dice Ulises Lima que dice Monsiváis, se celebran todavía sacrificios humanos. (Bolaño, *Los detectives* 29)

Es importante subrayar la precariedad de los espacios, donde surgirán los poetas que provocarán conflicto en el canon literario mexicano de finales de los años setenta. No es gratuita la mención a Carlos Monsiváis, uno de los críticos literarios y sociales más importantes del país, y a Octavio Paz,

una de las figuras totémicas del intelectualismo latinoamericano. Aunque el habitáculo mexicano de Ulises Lima alcance apenas para contener sus libros, les permite a él y a sus amigos observar en panorámica el resto de la ciudad y asumir, con un dejo de ironía, los dictámenes de los defensores del canon. El sacrificio humano, además, se perpetra en las azoteas, lo que permite identificar ese espacio como una “zona de interferencia” entre la cultura y la barbarie o como un remedo de la implantación cultural colonizadora y de las prácticas rituales aborígenes, que sirve de contrapunto de las anteriores ideas de Irma Carrasco.

Es sugestivo cómo ese reducto, incrustado en la capital mexicana, cobra vigencia por la intervención de un personaje que arrastrará sus circunstancias y replicará su *modus vivendi* en una ciudad europea. Ulises Lima, movido por la fascinación de los poetas eléctricos, viaja a París. Varios de los que traban relación con él (un peruano, una argentina, una francesa; es decir, la mirada es, aunque subjetiva, amplia) resaltan la dejadez y el abandono por sus propias cosas. Su amiga Simone Darrieux describe las condiciones que reproduce, ahora en el viejo continente, el otrora realvisceralista:

Ulises Lima vivía en la rue des Eaux. Una vez, sólo una, fui a buscarlo a su casa. Nunca había visto una *chambre de bonne* peor que aquélla. Sólo tenía un ventanuco, que no podía abrir, que daba a un patio de luces oscuro y sórdido. Apenas había espacio para una cama y una suerte de mesa de guardería infantil totalmente desvencijada. La ropa seguía en las maletas, pues no había armario ni closet, o estaba desparramada por todo el cuarto. Cuando entré tuve ganas de vomitar. (Bolaño, *Los detectives* 227)¹

En efecto, los espacios de Lima, con el polvo alterando la limpieza, con el desorden perturbando la mesura, no parecen variar en los sitios en los que va viviendo, según lo exija su particular itinerario artístico. La paradójica mantención del caos es uno de sus estandartes. De esta manera, la presencia de Ulises Lima, el mexicano, continúa produciendo malestar en las zonas

1 El espectro se amplía con las confesiones de otra amiga, la argentina Sofía Pellegrini: “No, yo nunca fui a verlo a su casa, sé que se contaban cosas horribles, que era una covacha, que allí se acumulaban los objetos más inútiles de París: basura, revistas, periódicos, los libros que robaba en las librerías y que pronto adquirían su olor y luego se pudrían, florecían, se teñían de unos colores alucinantes. Decían que podía pasarse días enteros sin probar bocado, que meses sin acudir a un baño público” (Bolaño, *Los detectives* 235).

higiénicas y ordenadas que se yerguen por la cercanía con el poder y, por ende, con la estabilidad.

México y lo mexicano, por ende, ya no se presentan simplemente como la patria idealizada y la matriz de la *morbis melancholicus* del autor, sino como el *acontecimiento*² que provocará la desestabilización de todas las estructuras firmes y rígidas en las que irá apareciendo.

3. Un México inventado y (acaso) más exacto

En un texto revelador en torno a la cartografía y la fotografía en la obra de Bolaño, Valeria de los Ríos menciona un aspecto interesante para configurar los países y las ciudades en su literatura:

El mapa es, en términos técnicos, un modelo referencial del territorio, visto desde una perspectiva vertical. Tal como numerosos filósofos contemporáneos han señalado de manera recurrente, el mapa no es el territorio. Sin embargo, es innegable el fuerte impulso mimético que el mapa tiene. (238)

Por lo tanto,

el México angustioso de *Los detectives salvajes* y 2666, el Chile tenebroso de *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, la España gris y pueblerina de *La pista de hielo*, la olvidada pampa argentina en “El gaucho insufrible”, o el París mitificado de algunos cuentos, por citar solo algunos ejemplos, están inscritos en este mapa al que Bolaño vuelve de manera intermitente,

2 Empleo aquí la noción en el modo en que Jacques Derrida la utiliza en “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, para postular la ruptura del estatismo de cualquier estructura, a partir de la introducción de un *acontecimiento*: la idea de juego, de una cierta alegría, un desenfado, en los sistemas fijos e inmutables. Eso quiere decir que las identidades, que dependen siempre de lo fijo, se mueven. Con la introducción del acontecimiento, los puntos de referencia para una creencia se mueven, se desestructuran: “Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura —efectivamente, no se puede pensar una estructura desorganizada— sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el juego de la estructura. Indudablemente el centro de una estructura, al orientar y organizar la coherencia del sistema, permite el juego de los elementos en el interior de la forma total. Y todavía hoy una estructura privada de todo centro representa lo impensable mismo. Sin embargo el centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible” (Derrida 383).

adscribiendo características concretas y valores personales a cada uno de estos espacios. (Ríos 240)

Cuando Roberto Bolaño traza los bordes escurridizos de las ciudades mexicanas que sus personajes recorren, la percepción de quienes habitan y habilitan esas zonas actuará como fragmentación para difuminarlas. En este apartado, me interesa revisar cómo algunos de sus personajes proyectan un México que, como señala De los Ríos, ha provocado una ruptura entre el mapa y el territorio, y han trabajado, en el espacio de la obra de arte (pintura, literatura), otros contornos y significaciones.

En *Nocturno de Chile* (2000), el crítico Farewell, mentor del sacerdote y también crítico Sebastián Urrutia Lacroix, refiere una historia que le ha contado Salvador Reyes, escritor y cónsul en París durante los gobiernos del Frente Popular, en el Chile de los años cuarenta. Reyes conoce, en una refinada fiesta diplomática, a Ernst Jünger. Intercambian tarjetas y quedan para cenar. Pero el siguiente encuentro no se realiza en un restaurante, sino en la buhardilla de un pintor guatemalteco que no ha podido salir de París tras la ocupación alemana. El pintor padece *morbus melancholicus*: no come, casi no duerme y no parece dispuesto a salir de su bloqueo creativo. Tiene como única actividad observar desde la ventana la urbe parisina. Salvador Reyes intenta animarlo, llevándole viandas y una de sus novelas, pero el guatemalteco aparenta una afección irremediable:

El guatemalteco ya había adquirido la costumbre de pasar largas horas muertas (o agónicas) delante de su única ventana contemplando el panorama de París, y de esa contemplación había surgido *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer*, de la contemplación insomne de París por parte del guatemalteco, y a su modo el cuadro era un altar de sacrificios humanos, y a su modo el cuadro era un gesto de soberano hastío, y a su modo el cuadro era la aceptación de una derrota. (Bolaño, *Nocturno de Chile* 47-48)

Hay varios aspectos contrastantes en el caso del pintor guatemalteco. Ante todo, salta a la vista el sistemático juego de luces y sombras propio de la plástica, técnica que trasunta el carácter contemplativo del artista: la Ciudad Luz invadida por la grisura de los uniformes nazis llevará otra vez la discusión al plano de lo perceptivo. El trazado ciudadano que el guatemalteco

realiza en su mente, tras meses y meses de padecer el *tedium vitae* frente a una ventana, acaba por generar un cuadro en donde, tras la estable ciudad europea, acecha la cambiante ciudad mexicana, alejada de la expectativa que Reyes y Jünger habían estimado.

El título del cuadro es clave, en cuanto paradoja. El punto temporal donde el pintor sitúa el retrato de la Ciudad de México es una hora antes del amanecer, es decir, una hora antes de la renovación diurna de los espacios (entendida como la limpieza natural que lleva a cabo la luz del sol en las superficies). Sin embargo, aún sigue presentando un paisaje desmantelado, hastiado, con el sino de la derrota de los latinoamericanos errantes en Europa. Salvador Reyes siente escalofríos al inferir, en esa oscuridad, aspectos contrastantes de los continentes europeo y americano, aspectos que el lenguaje verbal no es capaz de asimilar. El cuadro del guatemalteco permite acercarse a esos espacios desmantelados, innombrables, donde la Ciudad de México bien puede significar la continuidad o bien el reverso de París, pues ambos territorios se han asociado metonímicamente por esta dialéctica marginal.³

De la misma manera, esta suerte de mitologización de la Ciudad de México, en cuanto envés ominoso, aparece en otros instantes de su obra. Hay un momento narrativo evidente en este juego de anverso y reverso entre dos territorios que, en la misma ciudad, se dan la espalda. Es algo que llama la atención a García Madero, en *Los detectives salvajes*, cuando, a la manera de Georges Perec en *Tentativa de agotar un lugar parisino* (1975), realiza un contraste entre los elementos visibles de la avenida Bucareli y la avenida Guerrero, en el centro de la Ciudad de México. Aunque algunos autores han trabajado ya el proceso de mitologización de la capital mexicana en esta novela,⁴ parece no haberse reparado en este asunto: tanto en el México D. F. referencial como en el refractado en *Los detectives salvajes*, Bucareli y Guerrero son una misma calle que cambia de nombre por el corte horizontal del Paseo de la Reforma, una de las principales arterias que une al Palacio Nacional con el castillo de Chapultepec, diseñado por orden del emperador Maximiliano I, durante el Segundo Imperio Mexicano, a la usanza de los

3 Sobre todo porque, como he comentado, México será para Bolaño un territorio en perpetuo movimiento, recordado con el dinamismo y las ganas de un joven viajero: “¿Extraña algo de su vida en México?”, le preguntaba Mónica Maristain. “Mi juventud y las caminatas interminables con Mario Santiago”, respondía el autor (citado en Braithwaite 71).

4 Véase Zozaya.

bulevares franceses, y que exhibe una multitud de glorietas, monumentos, auditorios y tiendas de firmas reconocidas. Es decir, la fachada del poder empuja hacia los costados lo que no se desea mostrar. El ejercicio del joven poeta realvisceralista equivaldrá, entonces, a ponerlos en conflicto:

El alumbrado público en Bucareli es blanco, en la avenida Guerrero era más bien de una tonalidad ambarina. Los automóviles: en Bucareli era raro encontrar un coche estacionado junto a la acera, en la Guerrero abundaban. Los bares y las cafeterías, en Bucareli, eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. Para finalizar, la música. En Bucareli no existía, todo era ruido de máquinas o de personas, en la Guerrero, a medida que uno se internaba en ella, sobre todo entre las esquinas de Violeta y Magnolia, la música se hacía dueña de la calle, la música que salía de los bares y de los coches estacionados, la que salía de las radios portátiles y la que caía por las ventanas iluminadas de los edificios de fachadas oscuras. (Bolaño, *Los detectives* 44)

Es interesante, en esta descripción, cómo los espacios de la Ciudad de México muestran sus propios elementos para, al final, mixturarse: ausencia y presencia de coches, apertura y repliegue de bares, silencio y estruendo musical. Higienización y contaminación, otra vez, están en una frontera que, dada la posibilidad de asomarse a ambos espacios, también anuncia su próximo desmantelamiento.

Una percepción parecida se revela en “La parte de Fate”, en 2666, cuando el periodista negro interroga al recepcionista de un hotel en Santa Teresa sobre algún lugar donde divertirse por las noches y acaba por tener una revelación sobre la territorialización y fronterización en México:

Le pidió al recepcionista que le tradujera el nombre del establecimiento. El recepcionista se rió y le dijo que se llamaba *Fuego, camina conmigo*.

—Parece el título de una película de David Lynch —dijo Fate.

El recepcionista se encogió de hombros y dijo que todo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos.

—Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido —dijo. (Bolaño, 2666 428)

La alusión a *Twin Peaks* (1990-1991), de David Lynch, permite entender mejor este aspecto de la mixtura. Patricia Poblete Alday, por ejemplo, lo toma como punto de arranque para un análisis comparatista entre ambos espacios, físicos y cognoscitivos:

“*Fire, dance with me*” es la frase que se repite durante toda la serie en la búsqueda del asesino, y que luego tituló la película que da cuenta del último día de vida de Laura Palmer. Menciono aquí, además, otras similitudes con el mundo creado por Lynch: la localidad de frontera (Twin Peaks/Santa Teresa), el motivo del femicidio, el nombre del sheriff (Harry Truman en la serie/Harry Magaña en 2666), y, en fin, la noción del mal como potencia humana desatada, que al liberarse nos hace esclavos de nosotros mismos. (Poblete Alday 100)

Según el estudio de Valeria de los Ríos,⁵ a la hora de situar sus personajes en las distintas ciudades de la república mexicana, Bolaño parece trabajar las alteraciones perceptivas, debido al influjo de los espacios, de un modo cada vez más agudo. Si en el Distrito Federal, en el centro del mapa, todo parece confluír y estar a un tris de entrelazarse, en Sonora, el estado limítrofe del norte, los elementos parecen ser la consecuencia de un choque espacial anterior.

En “La parte de Fate”, en 2666, el periodista de color Oscar Fate, quien ha acudido a Santa Teresa para reportear un predecible combate de boxeo, escucha al pasar una conversación en una cafetería entre un tal profesor Kessler y un curioso joven llamado Edward (luego, en “La parte de los crímenes”, se sabrá que el profesor es el exfuncionario del FBI Albert Kessler, convocado por la policía de Sonora para capturar finalmente al responsable de los asesinatos de mujeres). Es primordial atender al hecho de que Bolaño, casi replicando su tesis sobre la novela mexicana —“como si aquello que llamamos México que también es una selva o un desierto o una abigarrada muchedumbre sin rostro, fuera un territorio reservado únicamente para el extranjero” (*Entre paréntesis* 307)—, necesita convocar la visión de un foráneo para describir con

5 “El mapa intenta capturar el territorio en una superficie plana y permite ver algo que de otra manera permanecería invisible. Al mismo tiempo, trasluce las estructuras de conocimiento de quienes los elaboran. A pesar de que el territorio es un referente concreto de los mapas, éstos suelen ser construcciones simbólicas e ideológicas [...]. La elaboración del mapa cognitivo en la obra de Bolaño tiene un carácter preformativo” (Ríos 241-242).

mayor precisión la situación nacional. Al parecer, la percepción de cualquiera de los personajes que habitan Santa Teresa (Juan de Dios Martínez, Florita Almada, Elvira Campos) es limitada. Entonces, será Kessler quien haga una panorámica en la conversación capturada al vuelo por Fate:

Compartiré contigo tres certezas. A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos. (Bolaño, 2666 339)

Se trata, entonces, de una “sociedad fuera de la sociedad”, con habitantes cuyo destino, en ese espacio desabrigado, será el exilio.

No es extraño, pues, que Juan García Madero (voluntariamente marginal en un territorio céntrico como el D. F.) registre casi al final de su diario: “Cuando regresábamos a Hermosillo tuve la sensación no sólo de haber recorrido ya estas pinches tierras sino de haber nacido aquí” (Bolaño, *Los detectives* 591). García Madero completa, casi con la misma edad, el deseo del adolescente Arturo, expresado en el “El gusano”, de *Llamadas telefónicas*, de habitar los territorios abiertos del norte mexicano:

A veces, tal vez porque de alguna manera me consideraba un paisano, hablábamos de Sonora, que yo apenas conocía: sólo había ido una vez, para el funeral de mi abuelo. Nombraba pueblos como Nacozeni, Bacoache, Fronteras, Villa Hidalgo, Bacerac, Bavispe, Agua Prieta, Naco, que para mí tenían las mismas cualidades que el oro. (Bolaño, *Llamadas telefónicas* 78)

4. Europeos perdidos en México

En 2666 y en *Los detectives salvajes* puede apreciarse mejor otra característica fundamental del México refractado por Bolaño en su literatura, advertida al comienzo de este trabajo: su carácter magnético, la capacidad de atracción que ejerce sobre los protagonistas, debido a un factor poco explorado en la crítica bolañesca. Sobre todo el norte, en específico Sonora, ofrece,

bien a los realvisceralistas, a los críticos archimboldianos o a Amalfitano la expectativa de la *revelación de un secreto*.

Si en *Los detectives salvajes* se especula con el *secreto de la vida*, que, al decir de Joaquín Manzi, “no está en los libros, y mucho menos todavía en libros que ni siquiera existen” (165), 2666 arriesgará aún más y jugará con la idea del *secreto del mundo*: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (Bolaño, 2666 439). La posibilidad de que el develamiento de la intriga, asunto propio de todo argumento narrativo, ocurra en un espacio periférico (en términos globales, en un país latinoamericano, para los extranjeros, pero también locales, en el norte, en el desierto para los propios mexicanos) implica extremar el relato y conducir, de esta manera, las expectativas del lector ante los sucesos.

Esto es importante y, como se adelantaba en la introducción, es uno de los ejes fundamentales de la poética de Bolaño. Los episodios más relevantes o las vueltas de tuerca determinantes para las historias suceden en espacios limítrofes: la frontera entre México y Estados Unidos, en las dos novelas mencionadas, donde no solo se transita hacia otro país, sino hacia otro paradigma; la playa, en *El Tercer Reich* o en el propio cuento “Playa”, en el que se muestra una zona límite entre dos elementos vitales, la tierra y el agua, lo que implica diversas adaptaciones para quienes acceden indistintamente a uno y a otro; las afueras de la ciudades, en *La pista de hielo*, *Amberes* o *Monsieur Pain*, novelas en las que los alrededores de Barcelona, México D. F., París o Z son zonas indefinidas, a punto de derrumbarse; y, sobre todo, el desierto mexicano, un territorio entendido como destino magnético, pero también como infierno apocalíptico: Santa Teresa, Sonora. En suma, el territorio mexicano resultará contrastante o movable para los personajes, pues en la cercanía con las fronteras la percepción del tiempo y del espacio y, por tanto, de sus propias circunstancias se distorsionará.

Examinemos un caso paradigmático de lo descrito, aplicable al resto de ejemplos en cascada que puedan surgir: el de los cuatro críticos (Liz Norton, Piero Morini, Manuel Espinoza y Jean-Claude Pelletier) que configuran la primera parte de 2666. A pesar de que tanto los realvisceralistas como los profesores europeos comparten la búsqueda de un referente literario mayor (Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi) y, por ende, la búsqueda de una revelación, el afán de los críticos es la apreciación literaria personal, y luego la legitimación de tal apreciación. El gesto de abandonar sus respectivos

departamentos académicos, en países desarrollados, para embarcarse en un viaje a México, un país en vías de desarrollo, no tiene como giro último el develamiento de una circunstancia histórica y colectiva (el encuentro con la “madre fundadora” que, en una resolución antiedípica, se sacrifica), sino de una coyuntura privadísima: la resolución de la disputa sentimental entre Pelletier y Espinoza, y luego de Morini y Liz Norton. Es decir, en “La parte de los críticos” emerge un México no solo como un territorio magnético, sino destabilizador para su propia cotidianidad. A pocas páginas de la debacle del grupo, sus máximos exponentes, tan críticos en un primer momento con su medio colegiado, refuerzan escrupulosamente su trayectoria de académicos de renombre internacional cuando, en Sonora, conocen el *acontecimiento*, que provocará que sus puntos de referencia se muevan: me refiero al profesor chileno Óscar Amalfitano, quien subsiste dando clases baladíes en la Universidad de Santa Teresa. Las opiniones de Pelletier y Espinoza, al sentirse amenazados, se vuelven hasta virulentas:

No es justo que el mejor escritor alemán del siglo xx se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas. Porque queremos convencerlo de que vuelva a Europa, dijeron.

—Yo creía —dijo Amalfitano— que el mejor escritor alemán del siglo veinte era Kafka.

Bueno, pues entonces el mejor escritor alemán de la posguerra o el mejor escritor alemán de la segunda mitad del siglo xx, dijeron los críticos.

—¿Han leído a Peter Handke? —les preguntó Amalfitano—. ¿Y Thomas Bernhard?

Uf, dijeron los críticos y a partir de este momento hasta que dieron por concluido el desayuno Amalfitano fue atacado hasta quedar reducido a una especie de Periquillo Sarniento abierto en canal y sin una sola pluma. (Bolaño, 2666 158)

Esa supuesta apertura y flexibilidad que tenían los críticos en Europa para leer a Archiboldi se *molariza*, para usar el término del esquizoanálisis de Deleuze y Guattari, al encontrarse con la *línea de fuga* de Amalfitano.⁶

6 “Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptura en el rizoma cada vez

¿Qué ven Pelletier y Espinoza en ese chileno radicado en México?, ¿cuál es realmente la amenaza, al punto de compararlo con el personaje de la novela de Fernández de Lizardi? En un comienzo los críticos habían acudido hasta allí para que se les revelara el secreto de la vida (o del mundo o del mal), y posteriormente se enfrentan a la realidad de que Amalfitano puede hacerles tambalear los enfoques tan acérrimos sobre la obra de Archimboldi, pero más a sí mismos.

Debido a que la objetividad académica es disfuncional para captar la complejidad del entorno (Pelletier y Espinoza no alcanzan, con toda su biblioteca a cuestas, a comprender a cabalidad a las muertas ni al paisaje mexicano, ni al escondite de Archimboldi y menos sus sentimientos hacia Norton), el derrotero de Amalfitano les parecerá premonitorio y aterrador. Sin duda, el camino reflexivo del extravagante profesor, sin retorno desde que llega a México, les resulta intimidante. Colgar el *Testamento geométrico* de Rafael Diestre del tendedero, emulando a Duchamp, para que “aprenda cuatro cosas de la vida real” (Bolaño, 2666 251) ya es una advertencia de lo que hace el desierto mexicano con quienes pretenden mirarlo y desenfocarlo con los lentes de la academia. Quizás, Pelletier y Espinoza vean en Amalfitano (solitario, esquizofrénico, reacomodando una y otra vez en sus clases la información académica que guarda en su cerebro, para fines aparentemente improductivos) la suerte amarga que les puede deparar si no cambian de dirección. Por tanto, detrás de ese sistema discursivo tan estable y objetivo de los críticos, emergerá, por influjo de la frontera mexicana, las inestables y subjetivas circunstancias personales. A pesar de que al comienzo de la novela los cuatro críticos parecen una unidad debido a sus preferencias librescas, al final los caminos se bifurcarán sin remedio.

Si bien Jean-Claude Pelletier acepta, en su época de estudiante, vivir en una mugrienta *chambre de bonne*, su camino está trazado para convertirse en una autoridad académica. Bolaño no entrega detalles del tránsito de la

que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo. Se produce una ruptura, se traza una línea de fuga, pero siempre existe el riesgo de que reaparezcan en ella organizaciones que reestratifican el conjunto, formaciones que devuelven el poder a un significante, atribuciones que reconstituyen un sujeto: todo lo que se quiera, desde resurgimientos edípicos hasta concreciones fascistas. Los grupos y los individuos contienen microfascismos que siempre están dispuestos a cristalizar” (Deleuze y Guattari 15).

periferia al círculo de poder de Morini, Norton y Espinoza; sin embargo, pueden intuirse experiencias parecidas:

Los cuatro estaban dedicados a sus carreras, aunque Pelletier, Espinoza y Morini eran doctores y los dos primeros, además, dirigían sus respectivos departamentos, mientras que Norton estaba recién preparando su doctorado y no esperaba llegar a jefa de departamento de alemán de su universidad. (Bolaño, 2666 28)

La preparación colegiada, el grado de doctor y la coordinación de los centros de estudio parecen tres instancias ascendentes que les otorgarán el acceso definitivo al manejo de los mecanismos de poder. Es importante subrayarlo, porque, como se verá en el tránsito de la novela, Pelletier y Espinoza (los doctores, los jefes de departamento) formarán la dupla que, al interior del cuarteto, será capaz de juzgar y penalizar las opiniones y gestas de los dos críticos restantes y de los demás lectores (informados o no) de Archimboldi. Véase la diferencia de opiniones que tienen las máximas autoridades académicas en contraste con las de una sensible doctoranda, al conocer a Óscar Amalfitano:

Espinoza y Pelletier vieron en él a un tipo fracasado, fracasado sobre todo porque había vivido y enseñado en Europa, que intentaba protegerse con una capa de dureza, pero cuya delicadeza intrínseca lo delataba en el acto. La impresión de Norton, por el contrario, fue la de un tipo muy triste, que se apagaba a pasos de gigante, y que lo último que deseaba era servirles de guía por aquella ciudad. (Bolaño, 2666 152-153)

Fracasado es un epíteto categórico. *Triste*, en cambio, es un adjetivo que invita a la empatía. Es por ello que poco a poco Liz Norton se convertirá en el personaje que, tras el golpe de experiencia mexicana, se permitirá explorar en carne propia las circunstancias de aquellos personajes marginados por los círculos intelectuales hegemónicos.

Siguiendo con este análisis, Piero Morini, que es doctor, pero que aún no ha obtenido la jefatura del departamento de alemán, se mueve mental y físicamente con mayor libertad, y es capaz de abrir la blindada frontera de los estudios archimboldianos. Varios de sus comportamientos rayarán

incluso en el misterio gratuito: Morini, por ejemplo, es capaz de entablar conversación con un mendigo acerca de un libro poco conocido de una poeta mexicana, *Il libro di cucina di Juana Inés de la Cruz*; a pesar de su incapacidad física, viaja solo para hacer turismo en Londres. Si Piero Morini, que no es jefe pero sí doctor, produce una desestabilización en el círculo hegemónico, Liz Norton, que no es doctora ni aspira a tener investidura académica alguna, será el personaje que más contravenga esta mecánica del poder intelectual.

Norton, más cercana a un lector desinformado que a un catedrático, más cómoda en la condición de discípulo que en la de maestro, acabará por desestructurar la rígida normativa impuesta por los dos líderes. Tras hacerles entender mediante el sexo individual y colectivo, y otros escauceos amorosos, que la relación sentimental debe suponer algo más que una experiencia sexual extrema, terminará por preferir para una vida en pareja al más abierto y marginal Morini. Norton es quien entiende con mayor profundidad el mensaje que Amalfitano les otorga en Santa Teresa: la abolición del destino por medio del exilio (la opción de Fate, en suma). Leída desde este punto de vista, la pueril despedida que Liz Norton copia con leves variantes y hace llegar a los correos electrónicos de sus antiguos amantes se vuelve epifánica: “No sé cuánto tiempo vamos a durar juntos. Ni a Morini (creo) ni a mí nos importa. Nos queremos y somos felices. Sé que vosotros lo comprenderéis” (Bolaño, 2666 207).

La búsqueda para Norton y Morini ha finalizado. A Pelletier y a Espinoza, en cambio, aún les queda el retorno a sus países, a sus ciudades, a sus departamentos (domésticos y académicos), a sus rutinas, sin haber encontrado lo único que parecían perseguir: Archimboldi. “Créeme”, le dice el francés al español, “sé que Archimboldi está aquí [...]. En alguna parte, en Santa Teresa o en los alrededores” (Bolaño, 2666 206). Espinoza hace la pregunta de rigor: ¿y por qué no han conseguido encontrarlo? “Porque hemos sido torpes o porque Archimboldi tiene un gran talento para esconderse” (207), se resigna Pelletier. Este es otro modo de reconocer que la más enigmática criatura literaria de Bolaño ha llevado, en México y solo en México, las posibilidades del exilio hasta el límite.

En consecuencia, como se hacía notar en apartados anteriores, México dará a los personajes de Bolaño la sensación perceptiva de que están habitando territorios contrastantes o movibles, que provocarán remezones en

sus propias circunstancias vitales. Se ha intentado trazar aquí una columna vertebral para una investigación de mayor envergadura, que complejice el vínculo entre la obra de Bolaño y lo mexicano. Es evidente que, en ese país, los personajes se sienten habitando realidades caóticas en las que se aúnan dos o más temporalidades, como los realvisceralistas visitando la habitación de Cesárea Tinajero⁷ y el joven B que nada en Acapulco, en el cuento “Últimos atardeceres en la tierra”;⁸ o bien concentran su atención en escenas que hacen que el tiempo de la vida cotidiana se suspenda o se ponga en pausa, como cuando el primero de enero de 1976, García Madero escribe en su diario y con ello abre un agujero negro:⁹ “lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy”, (Bolaño, *Los detectives* 557). Prestando atención a los planteamientos iniciales, es posible concluir que hay un sugerente mecanismo narrativo que usó Bolaño cada vez que aparecía México en su literatura: en un espacio en apariencia organizado, habitual, céntrico, el autor irá adicionando aspectos irregulares que acabarán gradualmente por desmantelarlo. Emplea una gama amplia de recursos narrativos, que van desde el trabajo con el espacio y tiempo (que, por ciertas características especiales, calificaríamos de cuántico), hasta las referencias a la alta cultura o a la cultura de masas. La fachada preliminar del espacio físico se irá fragmentando hasta llegar a su total diseminación.

Obras citadas

- Bolaño, Roberto. *Amberes*. 3.^a ed. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
 ———. *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama, 2010. Impreso.
 ———. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
 ———. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2003. Impreso. Compactos.

-
- 7 “No era que el cuarto estuviera desordenado o que oliera mal (como preguntó Belano) o que su pobreza hubiera traspasado los límites de la pobreza decente o que la suciedad de la calle Rubén Darío tuviera su correlato en cada uno de los rincones de la habitación de Cesárea, sino algo más sutil, como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso había una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente” (Bolaño, *Los detectives* 595).
- 8 “El trayecto entre la playa y la isla dura exactamente quince minutos. B no lo sabe, pues no tiene reloj, y el tiempo se le alarga. La travesía entre la playa y la isla *le parece que dura una eternidad*” (Bolaño, *Putas asesinas* 41). Énfasis añadido.
- 9 Para profundizar este aspecto, véase Ríos Baeza.

- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Impreso.
- . *La pista de hielo*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Impreso.
- . *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Impreso.
- . *Monsieur Pain*. 2.ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.
- . *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Braithwaite, Andrés, comp. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2002. Impreso.
- Catalán, Pablo. “Los territorios de Roberto Bolaño”. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Comp. Patricia Espinosa. Santiago de Chile: Frasis, 2003. 95-102. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2012. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. Impreso.
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. México D. F.: Sexto piso, 2005. Impreso.
- Manzi, Joaquín. “El secreto de la vida (no está en los libros)”. *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Comp. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 153-165. Impreso.
- Poblete Alday, Patricia. *Roberto Bolaño: Otra vuelta de tuerca*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010. Impreso.
- Quezada, Jaime. *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México*. Santiago de Chile: Catalonia, 2007. Impreso.
- Ríos, Valeria de los. “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”. *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 237-258. Impreso.
- Ríos Baeza, Felipe A. “Las jornadas del caos: La noción de tiempo en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”. *Revista Iberoamericana* 23.3 (2012): 57-79. Impreso.
- Ruisánchez, José Ramón. “Fate o la inminencia”. *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Ed. Felipe Adrián Ríos Baeza. México D. F.: Eón, 2010. 385-397. Impreso.
- Saucedo Lastra, Fernando. *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio*. Madrid: Iberoamericana, 2015. Impreso.

Zozaya, Florencia. “La Ciudad de México en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”. *Memorias electrónicas del XXXVII Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. 24 al 28 de junio del 2008. Puebla: BUAP, 2010. CD.

Sobre el autor

Felipe Adrián Ríos Baeza es escritor y doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, España, especializado en literatura y crítica literaria contemporáneas. Es autor de los libros *El desvarío ilustrado. Ensayos de narrativa hispanoamericana contemporánea* (Universidad Iberoamericana, 2014), *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen* (Tirant lo Blanch, 2013) y del volumen colectivo *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria* (Afinita, 2013). Además, es editor de los libros *Averías literarias. Ensayos críticos sobre César Aira* (Afinita, 2014), *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción* (Eón, 2012), *Juan Villoro: Rondas al vigía* (Eón, 2011), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular* (Eón, 2010) y, junto con Alejandro Palma Castro, del volumen *Con/versiones en la literatura hispanoamericana* (BUAP, 2009). Actualmente, es profesor e investigador de la Universidad Anáhuac Campus Querétaro y es parte del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, en el nivel I.

El *Crack*: veinte años de una propuesta literaria

Ramón Alvarado Ruíz

Universidad Autónoma de San Luis de Potosí, San Luis de Potosí, México

ramon.alvarado@uaslp.mx

En este artículo se dará una mirada reflexiva a la trayectoria del grupo *Crack*, a propósito de que han pasado veinte años desde la publicación de su manifiesto. En este, se proponía volver a la escritura de novelas exigentes. Lo primero que destacamos es que se trata de una amistad literaria que ha dado como resultado una literatura prolífica y que se ha consagrado a partir de una serie de diálogos críticos y ficcionales entre sus autores. Estudiaremos también los rasgos comunes de sus poéticas, como la recurrencia de los diversos ejes temáticos y los riesgos formales. El objetivo es, por lo tanto, comprender como conjunto la trayectoria de un grupo de escritores que ha servido de parte aguas en la literatura mexicana. De esta forma, proponemos al *Crack* como punto de partida para el estudio de la *generación dispersa y multitudinaria* que existe en la narrativa mexicana actual.

Palabras clave: literatura mexicana; *Crack*; generación literaria; novela.

Cómo citar este texto (MLA): Alvarado Ruíz, Ramón. “El *Crack*: veinte años de una propuesta literaria”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 205-232.

Artículo de reflexión. Recibido: 30/11/15; aprobado: 23/01/16.



***Crack*: Twenty Years of a Literary Proposal**

This article reflects on the trajectory of the *Crack* movement in the twenty years since the publication of its manifesto, which proposed a return to the writing of demanding novels. The first thing we note is that this is about a literary friendship resulting in prolific literature and which has been enshrined in a series of critical and fictional dialogues among its authors. We will also study the common traits of its poetics, including the recurrence of various themes and formal risks. The objective is, therefore, to understand as a whole the trajectory of a group of writers that has broken ground in Mexican literature. In this way, we propose *Crack* as a starting point for the study of a varied and multitudinous movement that exists in current Mexican narrative.

Key words: Mexican literature; *Crack*; literary generation; the novel.

O *Crack*: vinte anos de uma proposta literária

Neste artigo, será dado um olhar reflexivo na trajetória do grupo do *Crack*, em razão de seus vinte anos de publicação. Nesse manifesto, propunha-se voltar à escrita de romances exigentes. O primeiro aspecto que destacamos se refere a uma amizade literária que resultou numa literatura prolífica e que se consagrou a partir de uma série de diálogos críticos e ficcionais entre seus autores. Estudaremos também os traços comuns de suas poéticas, como a recorrência dos diversos eixos temáticos e dos riscos formais. Portanto, o objetivo é compreender como conjunto a trajetória de um grupo de escritores que tem servido de divisor de águas na literatura mexicana. Dessa forma, propomos o *Crack* como ponto de partida para o estudo da geração dispersa e multitudinária que existe na narrativa mexicana atual.

Palavras-chave: literatura mexicana; *Crack*; geração literária; romance.

Consideraciones iniciales

LA MUERTE DE CARLOS FUENTES conmocionó al ámbito literario en México y también lo hizo más allá de las fronteras nacionales. Con este lamentable deceso, de alguna manera, se anunció el fin de un proyecto literario del siglo xx y se dio paso a nuevas voces que, curiosamente, convergieron años atrás, en el 2008, cuando Carlos Fuentes fue homenajeado por sus 80 años de vida y por los 50 años de su obra representativa *La región más transparente*.¹ Un acontecimiento que, más allá de la grandiosidad, hay que verlo como el tránsito hacia una nueva generación de narradores nacidos a partir de 1960. ¿Por qué? Si observamos con atención el programa del homenaje nos encontramos con escritores como Cristina Rivera Garza, Ignacio Padilla, Luis Felipe Lomelí, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Brenda Lozano, Eduardo Antonio Parra, Daniela Tarazona, Xavier Velasco, José Ramón Ruisánchez, Vicente Herrasti, Adrián Curiel, Jorge Volpi, Guadalupe Nettel, etc. Muchos de estos nombres hoy figuran en el ámbito narrativo y lo podemos constatar por sus obras. Por otro lado, Carlos Fuentes en su libro-testamento, *La gran novela latinoamericana*, dedica varios apartados al fenómeno del *Crack* y de McOndo; en otras palabras, al tránsito del *boom* al *boomerang*, en el que varios de los nombres mencionados figuran en su lista.

Nos atrevemos a decir que hoy día las letras mexicanas experimentan una gran polifonía y vitalidad; así, para un estudio de la literatura actual habría que considerar los siguientes libros:

1. Estudios académicos:

- *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*, de Mauricio Carrera y Betina Keizman (2001).
- *La narrativa posmoderna en México*, de Raymond L. Williams y Blanca Rodríguez (2002).²

1 Sin embargo, el primer trazo de esta generación lo tenemos en 1997, cuando se publica la antología *Dispersión multitudinaria*, compilada por Leonardo da Jandra y Roberto Max.

2 El propósito de este libro, como lo explican sus autores, es el estudio de la novela entre los años 1964-1993. Sin embargo, reconocen que hay “una generación de escritores pos-posmodernos nacida después de 1955, que se encontraba escribiendo en los años noventa” (Williams y Rodríguez 170). Serviría este estudio como marco temporal y así se podría justificar el año de 1994 como punto de partida de los nuevos escritores. Este año

- *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, editado por José Carlos González Boixo (2009).
 - *Nueva narrativa mexicana*, de Elizabeth Hernández y Samuel Arriarán (2014).
2. Antologías de cuentos:
- *Dispersión multitudinaria*, compilada por Leonardo da Jandra y Roberto Max (1997).³
 - *Las horas y las hordas*, compilada por Julio Ortega (1997).⁴
 - *Una ciudad mejor que ésta*, compilada por David Miklos (1999).
 - *Grandes hits, vol. 1*, editada por Tryno Maldonado (2008).
 - *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana*, con un prólogo de Cristina Rivera Garza (2015).
 - *Norte*, compilada por Eduardo Antonio Parra (2015).
3. Ensayos de escritores:
- *La generación de los enterradores*, de Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana (2000).
 - “La generación inexistente”, de Jaime Mesa (2008).
 - *La generación Z y otros ensayos*, de Alberto Chimal (2012).

Los libros que proponemos abren dos vertientes. La primera es la de los académicos, que busca dar orden a los escritores que nacen, sobre todo, a partir de 1960 y que publican en la década de los noventa. No se trata de estudios sistemáticos que propongan marcos de referencia, excepto, quizás, el de Williams y Rodríguez. La segunda corresponde a los escritores, quienes, por un lado, hacen antologías que pueden servir para dar seguimiento a los autores que ahí figuran, y, por otro lado, ensayan buscando un sentido de

hubo otros eventos, como la presentación de *Tres bosquejos del mal* y las declaraciones del grupo de El Panteón.

- 3 González Boixo dice de esta antología que “puede considerarse como un primer marco definitorio de la generación de los setenta” (14). Diferimos totalmente, dado que la mayoría de los escritores nacieron antes del año 1970. Más bien, por la fecha de publicación y los autores, esta antología es el primer intento por agrupar a escritores “menores de cuarenta años”, teniendo en cuenta la fecha de publicación, y con “un libro publicado” (Da Jandra y Max 9).
- 4 Ortega incluye, entre los escritores mexicanos, a los firmantes del manifiesto del *Crack* así como algunos que aparecen en la antología *McOndo*.

pertenencia. Si proponemos esta lista es porque consideramos que con estos libros habría que empezar a dar orden a una generación que, si bien pudiera tener un punto de partida, de todas maneras, al presente, se ha fragmentado en autores nacidos en los sesenta (*Dispersión Multitudinaria*), en los setenta (*Grandes hits vol. 1*) y en los ochenta (*Palabras mayores*).

Entonces, ¿por dónde empezar en esta multiplicidad de nombres? Ya Chávez Castañeda y Santajuliana hablan de un *continente narrativo*, término que, al mostrar una diversidad de territorios y posiciones, no es excluyente. México manifiesta su amplitud territorial en su dilatación literaria, como se puede apreciar en las antologías, si no, ¿por qué hay un norte tan marcado como *topos* literario?, ¿por qué ese afán de distanciarse del centro? Una respuesta puede ser la necesidad de diversificar y de mostrar esos territorios que habían quedado opacados por *La región más transparente*. Esta inquietud no es nueva: está registrada en ese deseo manifiesto de 1994 del grupo de El Panteón de reivindicar el norte literario geográfico. Incidentalmente, ese mismo año se publica *Tres bosques del mal*, primer asomo de los escritores que darán forma dos años después al manifiesto del *Crack*⁵ y a sus respectivas novelas.

Consideramos que, para hablar de esta generación variada, habría que empezar por ese pasado de sus escritores y, más aún, por el del *Crack*. Sin embargo, no desdeñamos lo hecho por los escritores de El Panteón, Antonio Parra, David Toscana, Antonio Ramos Revilla, etc. Lo que nos conduce a dar un carácter prioritario a este efímero y variopinto grupo es su intención de incidir en un rígido sistema literario y fisurarlo. Argumentamos que, a casi veinte años de su propuesta, el *Crack* es sin duda un parte aguas que ha permitido una eclosión de escritores, que al presente ocupan la amplia cartografía literaria de México. Resaltamos de este grupo una peculiar forma de hacerse visibles y una constante reflexión sobre el quehacer literario, como trataremos de mostrarlo. Dos antologías, ambas de 1997, *Dispersión multitudinaria* y *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, permiten ver, más allá de los escritores autoproclamados, un conglomerado de autores a nivel nacional y continental con una propuesta literaria que buscaba proyectarse en el siglo XXI, propuesta en la cual el *Crack* jugó un papel fundamental por la notoriedad adquirida. Pretendemos mostrar cómo un planteamiento grupal, el del *Crack*, además de derivar en

5 Ya que el manifiesto del grupo fue recogido en el libro *Crack. Instrucciones de uso*, siempre que se cite este texto se remitirá a esta referencia.

una trayectoria personal y sólida de los cinco firmantes del manifiesto, da cuenta de una única generación *dispersa y multitudinaria* (incluso cuando se hable de los escritores nacidos en los sesenta y otros en los setenta) a la que es necesario darle forma desde la crítica literaria.

Establecemos una delimitación temporal que va de 1994 al 2014. Queda justificada, primero, por la publicación ya señalada de *Tres bosquejos del mal*, en 1994, “que ahora debe considerarse como el texto fundacional y emblemático de lo que a la postre sería el *Crack*” (Padilla, *Si hace crack* 21), en la que comienza a fraguarse el manifiesto que se publicará dos años más tarde; y segundo, por la novela de Eloy Urroz *La mujer del novelista*, publicada en el 2014, en la que se nos cuenta, en una de las líneas narrativas, la historia del *Clash*. Veinte años signados por una amistad literaria, por un conjunto extenso de obras narrativas que abarcan los diversos géneros y por un proyecto inicialmente grupal, efímero y, a la postre, personal, sin perder ese “vínculo de generación’ tanto por la participación prerreflexiva en un destino común como por la participación real en intenciones directivas y en tendencias formadoras reconocidas” (Ricoeur, *Tiempo y narración III* 794).

Amistad literaria

El *Crack* es un movimiento necesario para entender la pujanza de la literatura actual, aunque no es el único. Dos son las acepciones del término *movimiento* de las que buscamos partir: primero, “desarrollo y propagación de una tendencia religiosa, política, social, estética, etc., de carácter innovador” y, segundo, “conjunto de alteraciones o novedades ocurridas, durante un período de tiempo, en algunos campos de la actividad humana”. Según la definición de la RAE, queda claro que en estos últimos años se ha dado una *alteración* en el ámbito literario, cuyo punto de partida hay que buscarlo en la década de los noventa. Primero, Armando Carrera, en su ensayo “Del panteón al *beyond*”, traza el itinerario de la *literatura nortea* y nos remonta a 1994 cuando

un grupo de escritores avecindados en Monterrey acostumbraba reunirse cada miércoles en una tertulia cantinera y literaria a lo que no sin vanidad y humor bautizaron como “El Panteón”. Eduardo Antonio Parra, Rubén Soto, Felipe Montes, Antonio Ramos, David Toscana, Hugo Valdés y Ramón López Castro. (9)

Si los miramos desde el presente, ellos cumplieron su objetivo de hacer de esa región un *topos* literario que quedó asentado en la antología *Norte*, en la que Eduardo Antonio Parra traza un recorrido literario de esta región, con cuarenta y nueve escritores, tanto del siglo xx como del xxI, para hacer notar que el llamado *norte literario* cuenta con una tradición narrativa propia.

Segundo, coincidentemente, ese mismo año tres jóvenes escritores mexicanos publicaron cada uno una *nouvelle* en *Tres bosquejos del mal*, como ya señalamos. Este libro puede ser visto ahora como el preámbulo del manifiesto:

Después invitamos a Pedro Ángel a que presentara *Tres bosquejos del mal*. En persona lo conocemos ahí, cuando ese grupo de amigos empieza a volverse más amplio. A esa presentación invitamos, además, como parte del público, a Ricardo Chávez y a Vicente Herrasti. (Volpi citado en Carrera y Keizman 243)

Por eso, al *Crack* hay que verlo, en primera instancia, como un grupo de amigos a quienes las lecturas y temas fueron convocando. Un punto de partida son los escritores del grupo Contemporáneos: Jorge Volpi escribe sobre Jorge Cuesta y Pedro Ángel Palou lo hace acerca de Xavier Villaurrutia.⁶ Además, la tesis doctoral de Palou, *La casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*, es un estudio sobre este grupo poético de vanguardia. Eloy Urroz manifiesta su sentir con dos poemas dedicados a ellos: “A Xavier Villaurrutia” y “A Jorge Cuesta” (*Poemas en exhibición* 44, 45). Lo anterior podría ser una simple casualidad, pero arriesgamos la hipótesis de que ahí está el germen del deseo unificador, en el grupo Contemporáneos.

Mencionamos lo anterior ya que para muchos queda la pregunta de por qué hablar de grupo, por qué un manifiesto, sobre todo cuando la tendencia de la narrativa era, en los últimos años, caminar en solitario. Podemos hacer una lectura espejo con los Contemporáneos, guardando las debidas distancias, cuyo grupo “como dice Villaurrutia, creció y se desintegró con un ritmo que se antoja muy natural” (Sheridan 17). Además

se antoja pensar [...] que más que un grupo [...], se trataba de una familia, de una de esas familias que se escogen entre sí y para sí a contracorriente,

6 Jorge Volpi en *A pesar del oscuro silencio* (1992) y Pedro Ángel Palou en *En la alcoba de un mundo* (1992).

entre seres que asumen su condición descastada como un punto de arranque a partir del cual no puede haber sino ganancia. (Sheridan 16)

No se trata de simplificar la historia de este grupo tan controversial. Queremos, más bien, señalar aspectos que consideramos pueden permitir comprender la génesis del *Crack*, en el que sin duda la unidad se traba en este sentido: no solo de pertenencia, sino también de amistad. Un primer conjunto lo conforman Eloy Urroz, Jorge Volpi e Ignacio Padilla:

Nos conocimos en la prepa. Estudiábamos en el CUM con los maristas. Había en aquel entonces un premio literario que tenía mucho prestigio [...]. En ese concurso participamos, yo en cuarto de prepa y Jorge y Eloy en quinto. [...] Desde ahí comenzó una amistad que ha durado muchos años. Te estoy hablando de 1984. (Padilla citado en Carrera y Keizman 133-134)

Posteriormente se suman, como ya señalamos, Ricardo Chávez y Pedro Á. Palou; alrededor de este núcleo de los cinco firmantes del manifiesto gravitan los nombres de Vicente Herrasti y Alejandro Estivill, quienes participan en proyectos comunes, como el libro *Crack. Instrucciones de uso*, aunque no figure su rúbrica; esto se explica por cierta discreción suya en el campo literario.

Lo anterior parecería un dato baladí, pero no lo es dado que esta afinidad marca una diferencia con la conformación habitual de los grupos, al menos en lo establecido por Bourdieu, para quien son “pequeñas sectas aisladas, cuya cohesión negativa va pareja a una intensa solidaridad afectiva, a menudo concentrada en el apego a un líder” (396). Si bien se ha querido ver a Jorge Volpi como líder del grupo, nunca ha habido tal exaltación por parte de los demás integrantes, aun cuando Chávez Castañeda y Santajuliana —de manera irónica— hablen del “fenómeno Volpi” (127). Lo deja claro Padilla para quien lo diferente aquí es

una serie de *posturas personales* reunidas en un texto que no hace sino dar vueltas sobre una misma idea: nuestra coincidencia, [...] sobre la necesidad de un rompimiento con la más o menos reciente pauperización y frivolidad de nuestras letras. (Padilla, *Si hace crack* 22-23)⁷

7 Énfasis añadido.

Como dice Padilla, el manifiesto del *Crack* pone en claro que no se trata de los postulados del “portavoz implícito del grupo” (Chávez Castañeda y Santajuliana 128), porque cada uno expone un aspecto importante al respecto del movimiento, manteniendo su singularidad. Aquí podemos afirmar que el manifiesto trata de establecer señas distintivas, ya que cada uno se hace su “existencia en un universo en el que existir [significa] ‘hacerse un nombre’, un nombre propio o un nombre común” (Bourdieu 237). En este caso, hay ambos, dado que se establece un nombre propio, el *Crack*, y se mantiene el nombre individual. Eso lo saben bien sus integrantes, si no ¿de qué otra manera se podría entender la singularidad de sus obras en el presente?

Es una amistad signada por lo literario, por el compromiso de la escritura. Son varios los casos que permiten ver cómo esa complicidad se lleva al terreno de la ficción. Jorge Volpi es caracterizado en el libro *Si volviesen sus majestades* de Padilla como el doctor Da Volpi (90); a su vez, Eloy Urroz también lo menciona como un escritor ficticio en *Las rémoras* y, al mismo tiempo, Volpi incluye esta obra como un libro llevado al cine en *El temperamento melancólico*. Pedro Ángel Palou, en *El último campeonato mundial*, incluye a Ricardo Chávez. Urroz escribe *Herir tu fiera carne* y Volpi responde con *Sanar tu piel amarga*. Además, Urroz realiza su tesis doctoral sobre Volpi y, también, como lo hemos señalado, hace mención a los libros de sus compañeros en algunos poemas. Ignacio Padilla ofrece una semblanza de cada uno en el libro *Si hace crack es boom*, donde además encontramos una serie de fotografías sobre esta peculiar amistad. El libro *Ladrón de niños y otros cuentos* de Ricardo Chávez es prologado por Padilla, con el título “La infancia redimida de Chávez Castañeda”.

Finalmente, ya hemos mencionado la novela *La mujer del novelista*, en la que Urroz narra la historia de esa amistad literaria ficcionalizando a sus compañeros de camino: “En el verano de 1995, antes de partir a Los Ángeles, los cinco integrantes del *Clash* nos reunimos para definir el nombre del grupo. [...] No, no éramos una generación: fuimos un grupo de amigos solamente” (215). En el 2014, la presentación de la novela convocó a tres de ellos nuevamente y sirvió para hablar de esos veinte años y mirar a la distancia las pretensiones y los logros, como lo señala Jorge Volpi: “En *La mujer del novelista*, el *Crack* aparece como otra de esas apuestas juveniles, entrañables y a la postre fallidas, que caracterizan a casi todas las promociones literarias” (“Eloy Urroz. El marido” 19). Esta obra puede considerarse como

un *bildungsroman*, pero lo es no solo en lo individual, sino también en lo colectivo, dado que se traza el proceso de conformación del *Crack*, así como los aciertos y yerros de esos veinte años:

Ya te lo dije por teléfono: también es tu libro más egoísta [...] los otros personajes entran y salen de escena, sólo importas tú. Tampoco es un libro sobre nuestra generación, o sobre tus amigos: el *Clash* y nosotros sólo importamos en la medida en que somos tus testigos. (Urroz, *La mujer* 525)

Ahora bien, sin duda, como grupo entran en la lógica de un mercado, rasero con el que también se midió antaño al *boom*: “La visibilidad habrá sido consolidada con un aparato de distribución que llevará los libros a todo el país, con una cobertura llamativa por parte de la prensa y con una importante venta de libros en relación con los estándares mexicanos” (Chávez Castañeda et al., *Crack. Instrucciones* 141). La denominación del grupo vuelve a ser bien una onomatopeya o un producto —nocivo en este caso—, pero sin duda aparejada y en línea con el *boom*, con el que Padilla genera un intertexto en el título de su obra *Si hace crack es boom*. No hay inocencia en su propuesta, no es un simple juego, incluso cuando entre líneas lo lúdico tiene su función. Al manifiesto le acompañaron cinco novelas mencionadas en el texto y que se vendieron con el cintillo “Esto es una novela del *Crack*”. Pero, más que lograr un efecto mediático, lo que consiguieron fue un rechazo, con lo que las obras pasaron a segundo término: al presente, son desconocidas la mayoría de ellas. El posicionamiento vendría tres años después, cuando Jorge Volpi recibió el premio Seix Barral por la elogiada *En busca de Klingsor*, y su nombre apareció asociado a ese primigenio grupo del *Crack*.

En 1996, el *Crack* generó una referencia que rendiría frutos años después: al reconocimiento ya mencionado de Jorge Volpi se sumó el de Ignacio Padilla, en el 2000. Esto sin lugar a dudas generó en el ámbito literario de la Península Ibérica un volver la mirada sobre ese otrora continente de caudillos y dictadores que, al menos en lo literario, se mostraba con ánimos renovados. No es gratuito esto, dado que no hemos mencionado también que en 1996, a la par, hay otro intento de parricidio, pero a nivel continental y, claramente, contra la hegemonía del realismo mágico. La antología *McOndo* reunía a escritores jóvenes como voces en contraposición de esa estética difusa heredada del *boom* latinoamericano. Ambos grupos

fueron convocados, en 1999, para un primer congreso de nuevos narradores en lengua española. Después, sucederían dos encuentros más en el viejo continente, para luego trasladarse a Bogotá, en el 2007, donde se convocó a treinta y nueve escritores menores de treinta y nueve años, con la clara intención de establecer un nuevo rostro continental.

Como podemos apreciar, esa “broma en serio” surtió efecto. Lo que en 1996 se hizo fue poner en marcha *el tiempo del Crack*: cinco escritores hicieron patente su inconformismo con el medio literario y provocaron un cambio de época. Como señala Ricœur, “pertenecen a la misma generación [...] los contemporáneos que han estado expuestos a las mismas influencias, marcados por los mismos acontecimientos y los mismos cambios” (*Tiempo y narración III* 793-794). El año de 1994 será para México, como país, de cambios sustanciales. Por un lado, la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio que, en términos económicos, asociaba al país con las dos hegemonías del norte; por otro lado, el levantamiento zapatista exhibía el otro extremo del México relegado del festín capitalista. El aciago destino del país se agravaría con la muerte del candidato presidencial Luis Donald Colosio, lo que cimbró más de seis décadas del poder en turno. *La paz de los sepulcros*, de Volpi, publicada en 1995, recoge en sus páginas parte de ese sino trágico que sacudía las certezas democráticas. Pero la desazón no era únicamente nacional, pues cinco años atrás el régimen comunista anunciaba su final:

Para nadie es un secreto que también la caída del Muro de Berlín ha tenido un tornaboda que sólo parece destinada a darles la razón a los apologistas de la desesperanza. Entre Sarajevo y el World Trade Center se suceden conflictos, desencantos y abusos. (Padilla, *Si hace crack* 31)

Es ese el escenario que comparten los escritores, el cambio de época que buscan signar en su escritura. La manera de afrontarlo es por medio de esa complicidad; nos atrevemos a decir que no se trata simplemente de la pertenencia a un grupo (Ricœur, *Tiempo y narración III* 794), sino realmente de un vínculo generacional. Ante todo, ese vínculo se expresa en el hecho de asumir de manera común el reto del cambio de generación, que implica “en primer lugar la *llegada*, incesante, de nuevos portadores de cultura [...] y la *partida*, continua, de otros portadores de cultura [...]; en segundo lugar, la *estratificación* de dos grupos de edades en un mismo momento” (Ricœur,

Tiempo y narración III 795). De aquí que la expresión *generación de los enterradores*, que dio título a un libro de Chávez Castañeda y Santajuliana, no sea gratuita, dado que designa este momento de conjunción en las letras mexicanas, en el que estos escritores conviven con sus precedentes tratando de crear su propio escenario.

Con el término *generación*, que se ha dejado entrever en el texto, la crítica ha buscado encontrar un marco para estos escritores. En este sentido, primero, tendríamos que acudir a lo escrito por Enrique Krauze, en “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”. Krauze sigue las ideas de Ortega y Gasset planteadas en el ensayo “Idea de las generaciones”, primera parte del libro *El tema de nuestro tiempo* (1923), y en la conferencia dictada en Madrid, en 1933, y editada después, en 1974, con el título *En torno a Galileo*. En “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, el historiador mexicano hace una división de cuatro grupos culturales del siglo xx. El último es denominado generación del 68. A partir de ahí, se han intentado establecer las generaciones siguientes: por ejemplo, para González Boixo, el 68 es el punto de partida y está representado por la generación de la Onda, a la que le sucede una generación que no nombra, los “nacidos en los años cincuenta” (Boixo, 13), para llegar así al *Crack*. Siguiendo esa línea, Volpi afirma que “es posible que ya existan dos generaciones posteriores: una, a la que podríamos llamar de 1985 o de 1988, por el terremoto de la Ciudad de México o el despertar cívico durante las elecciones de ese año, y otra, todavía en ciernes, de nacidos a partir de 1970” (“El fin de la conjura” 57). Pese a las imprecisiones, es inequívoco que el texto de Krauze es la base y que a partir de su límite temporal se han fijado las nuevas generaciones. Así lo deja ver también Da Jandra en la introducción a *Dispersión multitudinaria* (7-9), quien se reconoce parte de una generación que no pudo trascender por la hegemonía de los escritores del *boom* y da por sentado con la antología la existencia de una nueva *generación multitudinaria*.⁸

8 El método de Ortega y Gasset se ha cuestionado por los marcos rígidos que impone, así como por el desfase temporal de sus ideas. De ahí que para explicar la dinámica literaria presente se haya recurrido a las ideas de Pierre Bourdieu, para quien la obra literaria es un producto condicionado por el entorno social, en el que hay que considerar una intencionalidad en su creación. En el campo se gesta una pugna por la apropiación de los espacios entre quienes buscan mantenerlo como está y quienes desean el cambio. De esta manera, la preocupación se centra en los elementos extratextuales: “la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o consumo” (Bourdieu 343). Entonces, se da más importancia a cómo se produce la literatura, quiénes la producen y cuál es la pugna en un cambio generacional.

Eso es lo que han significado esos veinte años: no solo la construcción de un nombre, sino, como ya se mencionó, “la participación reflexiva en un destino común como [...] la participación real en intenciones directivas y en tendencias formadoras” (Ricœur, *Tiempo y narración III* 794). Si revisamos la producción del *Crack*, hay libros que buscan hacernos entender ese momento, como *La generación de los enterradores*, en el que “fueron estudiados la mayoría de los narradores nacidos entre 1960 y 1969 en nuestro país que tuvieran al menos un libro publicado (130 autores)” (Chávez Castañeda y Santajuliana 100). Lo que hace diferente a este libro de las antologías preexistentes es, justamente, intentar comprender cuáles son las características de la escritura de esta nueva generación, así como cuál es la dinámica en la que se mueve el escritor y las dificultades para incidir en el campo literario. Otro libro es *Crack. Instrucciones de uso*. Allí se busca, por una parte, dar respuesta a por qué era necesario establecer una pauta de cambio en un momento en el que, para sus miembros, no hay obras sustanciales y, por otra parte, dejar en claro cuáles son las intenciones del *Crack*.

También, podemos ver una preocupación común de esta generación por comprender la literatura mexicana dentro de un mapa más amplio, como lo es Latinoamérica, y, por ende, su filiación a una tradición novelística. *El insomnio de Bolívar* ofrece la visión que tiene Volpi del continente. Allí podemos encontrar un apartado titulado “América Latina, holograma”, en el que el autor ofrece su punto de vista sobre la literatura actual, dejando en claro que hay un antes y un después, inclusive en la forma de ser de los escritores. En la misma línea, Ignacio Padilla escribe *La isla de las tribus perdidas*: “Vierto en las páginas que siguen la crónica de mi navegación personal por el mar que baña la historia, la narrativa y la actualidad de América Latina” (19). Lo hace Urroz con *Siete ensayos capitales*, en el que escribe sobre autores que han trascendido con sus propuestas literarias

Sin negar que la obra literaria tiene un valor no solo cultural y que se produce en un contexto en el que es posible que haya encuentros y desencuentros entre los escritores establecidos y los que emergen, nos interesa dar una mirada diferente aquí. Si bien Paul Ricœur no formula una teoría generacional, dedica un apartado, aunque breve, a este tema: “La sucesión de las generaciones: contemporáneos, predecesores y sucesores” (*Tiempo y narración III* 791-802). Queremos, basados en Ricœur, contrarrestar la idea que se tiene del *Crack* como fenómeno de mercado. Si bien “las afinidades [son más] intencional y activamente buscadas” (794), se dan en función de generar literatura y no de adquirir una posición de poder. No implica esto que no se dé un conflicto, pero, como lo ve Ricœur, es más bien un movimiento dialéctico necesario.

—Borges, Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa—, y, de manera atrevida, en esa misma línea escribe sobre Padura, Pereira y su propio compañero Palou. Así, la preocupación no es solo escribir obras, sino también hacer ensayos sobre su quehacer literario. El *Crack* es un grupo dentro de esa generación de escritores a los que les corresponde escribir en el siglo XXI, en la que hay un sentido de pertenencia a una tradición con dos vertientes: la nacional y la continental.

De esta manera, el *Crack* se caracteriza por la intención de incidir en la literatura, presente tanto en sus obras de ficción como en las obras ensayísticas. Con ello asume un sentido de responsabilidad intelectual al reflexionar sobre el quehacer literario: “Éste es el caso del *Crack*: un grupo de autores, casi de la misma edad, que desde el primer café compartieron lo que hoy todavía los reúne: la literatura” (Chávez Castañeda et al., *Crack. Instrucciones* 11). Y es precisamente sobre esa literatura que procederemos a hablar. Pese a tener una producción muy amplia de obras, esta es aún desconocida por diversas razones.

Cartografía literaria

El *Crack* apuesta en el manifiesto por novelas que “[corran] verdaderos riesgos formales y estéticos [...] y [por] el deseo de renovar un género” (Chávez Castañeda et al., *Crack. Instrucciones* 216). Después de veinte años, se cuenta ya con un corpus suficiente de obras como para poder confrontar lo dicho por ellos. Parte de este trabajo de investigación ha sido la recopilación de las obras de estos cinco escritores. El resultado es más de un centenar. Dicho lo anterior, ponemos de manifiesto el problema que implica una catalogación de las obras, comenzando incluso por su género. Pese a entronizar la novela, estos escritores han incursionado en las más variadas formas, desde la crónica, el ensayo y el cuento hasta la poesía, en el caso de Eloy Urroz. Son, pues, veinte años en los que la labor de la escritura se ha tornado imperante para quienes “desahuciados para la vida, hallamos en la novela una forma alternativa y propositiva de existencia” (Padilla, *Si hace crack* 33). Sigue faltando una lectura de las obras del *Crack* por parte de la crítica, carencia que se sustenta en prejuicios que rebasan lo literario y que es necesario ya superar. No queremos detenernos en estas discusiones, pretendemos mostrar algunas rutas en sus obras, para invitar así a su lectura.

Queremos partir de la figuración del *continente narrativo mexicano*, propuesta por Chávez Castañeda y Santajuliana, para hacer un primer esbozo de una cartografía literaria. Más que un análisis exhaustivo buscamos establecer rutas para las obras de los autores del *Crack*, a partir de una visión crítica. Dos son los aspectos que pretendemos mostrar en esta visión de conjunto: los ejes temáticos y los aspectos formales (estéticos). En esta visión, “el ‘credo’ de la objetividad no es otra cosa que esta doble convicción de que los hechos relatados por historias diferentes pueden enlazarse y que los resultados de estas historias pueden complementarse” (Ricoeur, *Tiempo y narración I* 292).

Los ejes temáticos son importantes, porque desde ellos podemos tener una visión de conjunto sobre lo que están escribiendo estos autores, quienes, además, están inmersos en una tradición literaria. Retrocediendo en el tiempo, vemos que uno de los tránsitos de la literatura a mediados del siglo xx fue de la narrativa rural al espacio ciudadano, tal es el caso de *La región más transparente*, “un panorama de la vida en la moderna Ciudad de México y, al mismo tiempo, un análisis de lo que significa ser mexicano, incluso lo que tiene que ver la Revolución con esa condición” (Brushwood 209). Se destacó el espacio urbano, concretamente el de Ciudad de México, en obras como *José Trigo*, *Las batallas en el desierto*, *Ojerosa y pintada*, etc. Con ello, se creó una figuración de México a partir de este espacio, equivalente de nuestra identidad. Los años posteriores, aciagos, por cierto, trataron de ser explicados por posturas como la de Margo Glantz, quien en “Onda y escritura: Jóvenes de 20 a 33”, establece dos tipos de literatura: onda y escritura. Respecto a la primera, señala hacia el final del segundo apartado de su texto:

Con Sáinz y Agustín el joven de la ciudad y de clase media cobra carta de ciudadanía en la literatura mexicana, al trasladar el lenguaje desenfadado de otros jóvenes del mundo a la jerga ciudadana, alburera, del adolescente; al imprimirle un ritmo de música pop al idioma; al darle un nuevo sentido al humor —que puede provenir del Mad o del cine y la literatura norteamericana. (Glantz)

El segundo tipo de literatura se inclina por los juegos formales: “esta novela nos remite como *Farabeuf y Morirás lejos* a los ensayos que realizaron en el *nouveau roman* sobre todo Robbe Grillet y Butor” (Glantz). Así, en una

síntesis, la escritora mexicana define a la “Onda como crítica social y [la] ‘escritura’ como creación verbal” (Glantz). Con ello coincide Urroz, para quien solo había dos caminos: “el de una búsqueda novelística” o “el grupo de novelas de consumo” (citado en Chávez et al., *Crack. Instrucciones* 158); y remata diciendo: “en estos veinte años y pico, distintas formulaciones, distintas expresiones, pero poquísimas verdaderas *grandes* novelas o novelas imprescindibles” (158).

Una de las constantes críticas al *Crack* es su desfase con la narrativa nacional, en lo que respecta a los ejes temáticos:

Las novelas del *Crack* son un conjunto heteróclito de narraciones desiguales (y algunas pésimas) cuya bandera de salida es un falso cosmopolitismo, una literatura escrita por latinoamericanos que han decidido abandonar [...] los viejos temas nacionales y presentarse como contemporáneos. (Domínguez 532)

El reclamo se basa en la idea de que “ni México ni los mexicanos” aparecen en las obras. Lo anterior es una crítica falseada. Dicho juicio es ante todo sobre las novelas *En busca de Klingsor* y *Amphytrion*. Si partimos de las cinco novelas declaradas en el manifiesto del *Crack*, *El temperamento melancólico* tiene como telón de fondo a la Ciudad de México y a una hacienda en el estado de Hidalgo; *Memoria de los días* se desarrolla en un México apocalíptico, donde sus personajes se desplazan por el territorio nacional rumbo a la ciudad de Los Ángeles, en Estados Unidos; y *Las rémoras* es un poblado en Baja California inventado por el autor.

Ahora bien, la preocupación por entender nuestro país y su historia la encontramos en ensayos como los de Jorge Volpi, por ejemplo, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. Sobra decir de qué trata, ya que el título habla del contenido. *La guerra y las palabras* da cuenta del levantamiento zapatista de 1994. El autor busca contar la historia “como si se tratase de una novela”. Ignacio Padilla, en *Arte y olvido del terremoto*, pone en la palestra las omisiones del terremoto de 1985 en la Ciudad de México e invita a reflexionar sobre el hecho de asumir una responsabilidad histórica que no queremos olvidar.

El punto de partida del primer ensayo de Volpi que hemos nombrado es el año de 1968, como lo será en la novela *El fin de la locura*. Su personaje central, Aníbal Quevedo, se encuentra en París, el 3 de mayo de 1968,

momento de las revueltas estudiantiles en Francia. Por su parte, vive el 2 de octubre mexicano a través de un diario:

Me senté en un café y me dediqué a repasar los escasos datos que proporcionaban los corresponsales extranjeros acreditados en México. [...] Las imágenes de la manifestación del 2 de octubre, las luces de bengala en el cielo, del tiroteo, los heridos y los cadáveres lucían como simples manchas en el papel. (Volpi, *El fin de la locura* 141)

Padilla inserta también ese pasaje doloroso de nuestra historia en el capítulo de su novela *Si volviesen sus majestades*: “Capítulo II. De la desigual batalla que libraron los estudiantes del reino contra las huestes del Barón Van Koberitz” (18-22). Estos autores, que nacieron en esta época, buscan reflexionar a la distancia para entender el México actual, por el que se desplazan como escritores y donde también sus historias y personajes se desenvuelven.

“¿Cuándo se jodió México?”, pregunta Palou en su libro *La culpa de México. La invención de un país entre dos guerras*. En esas páginas regresa al pasado para hablar sobre la guerra de Independencia y de la Revolución mexicana, porque “la impunidad de ayer es la corrupción de hoy” (172). El tema de la historia de México será novelado en obras cuyos títulos aluden a sus protagonistas: *Morelos*, del 2007; *Cuauhtémoc*, del 2008; *Zapata*, del 2010, etc. Hay una clara intención de revisar nuestra historia, de cuestionar esa esencia del ser mexicano, más que todo ahora que afrontamos un nuevo siglo y que, como dice otro título de Palou, estamos ante *El fracaso del mestizo*. Dicho lo anterior, los escritores del *Crack* no han dejado de lado esas preocupaciones y las vierten en sus obras. Es otra mirada, en la que se indaga sobre el cómo y el por qué. Se trata de situar a México en un contexto más amplio, más global, como lo dejan ver ciertas temáticas que apuntan a un cosmopolitismo que no implica una renuncia a la comprensión nacional.

Quien más insiste en este tema es Jorge Volpi, si lo vemos desde el punto de los desplazamientos por territorios mundiales. Ignacio Trejo Fuentes habla de una “trilogía del siglo xx”, al referirse a sus novelas *En busca de Klingsor*, de 1999; *El fin de la locura*, del 2003; y *No será la tierra*, del 2006, en la que “novelar la historia deja de ser un mero ejercicio intelectual para convertirse en algo vivo, auténtico, cargado de elementos estéticos” (Trejo

Fuentes 62). En dichas historias el autor recorre acontecimientos claves, tratando de trazar el recorrido intelectual del siglo xx; no se trata únicamente de relatar lo que sucedió en Chernóbil o lo que acontece con el Fondo Monetario Internacional, sino de contar, dentro de esas macrohistorias, las microhistorias que les dan sentido. Por ejemplo, en *El fin de la locura*, se comprende el momento histórico desde Mayo del 68 hasta la caída del Muro de Berlín, el detrimento y los yerros del socialismo, pero, a su vez, se narra la vida de Aníbal Quevedo, quien se ve involucrado en múltiples acontecimientos:

¿Habré traspasado tantas pruebas y tantos peligros sólo para volver a este lugar? Hace más de veinte años me interné por primera vez en los angostos pasillos de la Salpêtrière, convencido de que en sus sótanos habría de encontrar esa verdad que tanto anhelaba [...]. Arrinconado por esas historias que también constituían mi historia. (Volpi, *El fin de la locura* 439)

Habría que sumar a esta lista las novelas *El jardín devastado* y *Memorial del engaño*, cuyos escenarios son la invasión a Irak y la crisis financiera de los Estados Unidos en el 2008. Lo que ahí tenemos es, de manera sucinta, los acontecimientos que sacudieron nuestro mundo y de los cuales los personajes son parte viva: “Volpi exhibe, detrás de sus personajes esperpénticos, la ruindad de políticos y empresarios, de intelectuales y artistas, de la gente común” (Trejo Fuentes 60).

Pedro Ángel Palou muestra también esa apertura temática en obras como *Malheridos*, cuyo escenario es la isla de Sark ocupada por el régimen nazi; en *La profundidad de la piel*, el personaje narrador emprende un viaje a un país distante y frío, para ser receptor de la desgracia de su amiga, quien le hará partícipe de la pasión amorosa vivida con el pintor del mundo flotante. Es una historia enmarcada que narra la milenaria tragedia amorosa de Yang Kuei-fei, “la favorita del emperador” chino. Esta dota a la historia principal de un telón de fondo que enriquece los encuentros y desencuentros amorosos. *La amante del ghetto* se desarrolla en el desenlace de la Segunda Guerra Mundial. Zofia Nowak y Shlomo Glatz son dos sobrevivientes del Holocausto judío y ahora forman parte de un grupo que busca exterminar a los criminales de guerra nazi.

Bastan los anteriores ejemplos para manifestar que los escritores del *Crack* han ensanchado las fronteras de la narrativa mexicana. Vale preguntar, ante todo, por las coyunturas históricas y los centenarios que vuelven nuevamente a cuestionar nuestro ser nacional. La suya es una narrativa enciclopédica que compendia segmentos de la historia y en la cual se insertan las vidas personales, como señala Huysenn: “El pasado se ha convertido en parte del presente [...]. La consecuencia ha sido que las fronteras temporales se han difuminado” (13). Una narrativa de este tipo obliga, sin duda, a replantear los marcos propios de referencialidad y permite ver las problemáticas personales y sociales en una dimensión global.

Otro aspecto de las novelas del *Crack* es la construcción de espacios. Lo hace Urroz en *Las rémoras*, al inventar este lugar en la parte central de Baja California Sur e insertar un espacio ficticio en un territorio real. Ricardo Chávez crea la isla de Severiana, que da título a esa novela en la que los niños están desapareciendo y precisan de construir un lugar donde refugiarse. En *Fababela y el diablo*, Fababela es el espacio donde confluyen las ciudades de Bela, siempre representada en amarillo, y Faba, coloreada en azul. Las dos, a pesar de ser ciudades espejo, viven una añeja rivalidad. En *El día del hurón*, “la Zagarra alta está dividida en distritos: Apiza, Villela, Temple y Palisades, que es el distrito más reciente. Lo normal: los ricos perdieron el centro ante la crecida de miseria y se construyeron su propio suburbio” (Chávez Castañeda 25). En *El hombre que fue un mapa*, de Padilla, aparece Quimera, un pueblo de pescadores en el Mediterráneo que, con el fin de guardar un secreto, se transforma en un monstruoso laberinto, para luego ser devorado por el mar y quedar en el registro de la leyenda.

Parecería que el mundo no basta para estos autores que echan mano de la imaginación y edifican sus propios espacios, con el fin de poder contar sus historias basados en juegos del lenguaje. Obligan a una ruptura con los esquemas tradicionales y ensanchan las fronteras narrativas hacia espacios elaborados, donde

en ausencia de un sistema de autorreferencia, en ausencia de un reconocimiento, el lector se ve obligado a volcarse en la sonoridad misma de los nombres, los cuales, al ser recitados en lista, producen un efecto más afín a lo poético que a la “visualización” de una ciudad concreta. (Pimentel 33)

El siglo XXI obliga a nuevas referencias. Las historias rebasan un espacio concreto y se requiere construir el marco para que estas se lleven a cabo.

Las temáticas del *Crack* superan, pues, el espacio nacional, pero no como para dejarlo fuera. Nuevamente, se hace presente esa dualidad de lo local y lo global, de la memoria imaginada y la memoria real, como dice Huyssen, en la que más que exclusión hay una complementariedad. Las novelas del *Crack* exhiben las problemáticas de un país en tránsito, donde la Ciudad de México, principal referente en años anteriores, es ahora una ciudad decadente; de ahí, consideramos la apertura a otros espacios no como evasión, sino como manifestación de problemáticas compartidas. También se muestra esta tensión como un debate entre dos geografías, la del norte y la de sur. De esa manera, se exhibe una dualidad manifiesta en los personajes que han de vivir dicha ambivalencia, como pasa en *Fababela y el diablo*: “Faba reflejaba a Bela y Bela reflejaba a Faba, pero de una manera torcida, igual que en un espejo de feria donde se deforman las anatomías y la imagen acaba resultando ser una parodia, una risible monstruosidad” (Chávez Castañeda 8).

El otro aspecto en común de los escritores del *Crack* es el riesgo en la forma. Desde 1996, ellos criticaron la falta de novelas que se arriesgaran en cuanto a su estructura. Proponen “explorar al máximo el género novelístico con temáticas sustanciales y complejas, sus correspondientes proposiciones sintácticas, léxicas, estilísticas; con una polifonía, un barroquismo y una experimentación necesarias” (Chávez et al., *Crack. Instrucciones* 222). Este riesgo de la forma lo reforzarán Chávez y Santajuliana con su propuesta, a la que llamaron la estrella literaria. Según esta, hay cinco aspectos estéticos que deben cumplir las novelas: relevancia anecdótica, caracterización, metaliteratura, solidez estilística y rareza (134). ¿Cómo se concretan estas cinco características en sus obras? La revisión del manifiesto y de las primeras cinco novelas nos permite afirmar el diálogo que establecen estos escritores con Italo Calvino y con la narrativa experimental de la década de los sesenta. *Memoria de los días* y *El último campeonato mundial* son novelas lúdicas de Pedro Ángel Palou: la primera, de manera análoga al *Castillo de los destinos cruzados*, crea los capítulos a partir de las cartas del tarot; la segunda, protagonizada por su Alteza Encaramadísima el Barón Bagge, es un intertexto de *El barón rampante*. En *El temperamento melancólico*, Volpi alude al cine del *nouveau roman*, estableciendo paralelismos entre la creación cinematográfica de los sesenta y la literaria actual.

En las obras del *Crack* podemos encontrar estos riesgos de trasgredir la forma. Ricardo Chávez emula la novela diccionario de Milorad Pavić en dos de sus obras: *Miedo, el mundo de al lado* y *El libro del silencio. Novela sacrificio*. En ambas, los nombres de los capítulos corresponden a un léxico determinado, que se puede encontrar subrayado a lo largo de la novela y con el que el lector tiene la libertad de ir a la palabra encontrada o proseguir con una lectura lineal. *El país de los muchos suelos* es una *novela mariposa* que hay que comenzar a leer por un capítulo central, para después desplazarse a izquierda y derecha, alternando capítulos.

Jorge Volpi, en *Días de ira: tres narraciones en tierra de nadie*, incursiona en “la media distancia”, como él la llama, y cuestiona ese género de cuento largo o novela corta. En este libro se agrupan sus obras *A pesar del oscuro silencio*, *Días de ira* y *El juego del Apocalipsis*. En la introducción, cuestiona cómo llamar a ese género para el que no tenemos una denominación específica. En el mismo tenor se inscriben *Oscuro bosque oscuro* y *El jardín devastado*. El primero es un texto en verso, que para narrar un episodio del exterminio judío recurre a un juego narrativo apoyado en los cuentos de los hermanos Grimm. El segundo es el resultado de un ejercicio de escritura en un blog del autor, en el que escribió los capítulos y recibió comentarios de los internautas, a manera de una novela por entregas. El resultado fue llevado a un texto en el que se hace uso de aforismos en una historia intercalada.

Las novelas del *Crack* son también novelas que dialogan con distintas disciplinas y buscan combinar lenguajes. Mencionábamos de Volpi el guiño con el cine en *El temperamento melancólico*, al igual que sucede en su última obra, *Las elegidas*. La música tiene un papel importante en obras como *La profundidad de la piel*, de Palou, en la que incluso el personaje femenino es descrito mediante el lenguaje musical, que da título a novelas como *Georgia*, que trae a la memoria la melodía de Ray Charles. *Memorial del engaño*, de Volpi, es una ópera en tres actos, al menos así está diseñada su estructura, lo que sin duda obliga a replantear el concepto de novela. No se trata de un simple decoro o de hacer referencia a una letra musical: son elementos que afectan la estructura de la obra y orientan su lectura de manera diferente.

Otro aspecto para resaltar es la incursión en el género infantil, bien la infancia como eje temático, bien obras que conjugan la imagen y el texto. De Ignacio Padilla tenemos *Todos los osos son zurdos*, *Por un tornillo* y *El*

hombre que fue un mapa; de Ricardo Chávez, *Las peregrinas del fuisoyseré*, *El cuaderno de las pesadillas* y *El libro de la negación*. Estos textos permiten ver cómo se incursiona, desde la academia, en ese género menor. No quiere ello decir que sean obras carentes de sustancia; todo lo contrario, bien podríamos estar hablando de libros con un doble destinatario.

No pretendemos hacer una revisión exhaustiva. Este es un primer acercamiento a la producción de estos autores. Como pudimos apreciar, hay elementos de coincidencia, aun cuando su idea no es generar presupuestos estéticos comunes. Las novelas del *Crack* son más que *En busca de Klingsor* y *Amphytrion*. Los canales de distribución de las obras obstaculizan su conocimiento, pero ello no quita que se pueda empezar a considerarlas en esta geografía narrativa, para también poder hacer acercamientos críticos que permitan una valoración adecuada.

Conclusión

El *Crack* tuvo su génesis hace ya veinte años, después de esto han sucedido múltiples acontecimientos y su producción da cuenta de ellos. Estos escritores, pertenecientes a una generación que comienza a darse a conocer en la década de los noventa, destacan por un doble gesto: primero, por conformar una amistad llevada al plano literario y, segundo, por provocar mediante la elaboración de un manifiesto. El *Clash*, por otro lado, queda ya como parte del imaginario narrativo, lo que refuerza aún más esa historia en la que sin duda también ha habido distanciamientos y reconciliaciones.

Es posible ver en sus obras ensayísticas la intención de incidir en el devenir de la literatura y de generar una reflexión sobre el cambio de época y el quehacer literario. Queda claro que hay un parricidio, un rechazo de la generación previa. Para soslayar su influencia, recurren a los modelos de escritura de la década de los sesenta. Recuperan lo mejor de la narrativa latinoamericana y de otros referentes, verbigracia, la literatura experimental de Italo Calvino. Como escritores, buscan insertarse en una literatura latinoamericana y participan de manera activa en el ejercicio reflexivo de replantear la esencia del continente. Esto es posible gracias a las editoriales, ante todo de la Península Ibérica, que supieron conjuntar esos dos movimientos emergentes el mismo año y que, con diferentes posturas, obligaron a replantear una literatura de cara al siglo XXI. Testimonio de

ello es *Palabra de América*, del 2004. *Crack* y McOndo se van instalando como términos de cambio, de los cuales se han desprendido escritores que están trazando la narrativa actual.

De manera específica, la literatura de los escritores firmantes del manifiesto nos obliga a tener otra mirada, otra comprensión de nuevos tiempos y viejos problemas. Como se pudo apreciar, si bien en un primer momento tenemos obras que apuestan por una espacialidad distinta a la nacional, muchas trascurren en diferentes coordenadas de nuestro país. El ensanchamiento de las fronteras literarias permite insertar nuestra literatura en una dinámica global, en la que se comparten las problemáticas y los acontecimientos extraterritoriales inciden en las vidas individuales.

Esta es una literatura que experimenta y explora nuevas posibilidades. Tratándose de temáticas, las obras van desde la apuesta por los acontecimientos históricos que marcan el presente y para los que la memoria es fundamental hasta las historias intimistas de personajes que viven su cotidianidad. Puede entenderse, por ello, la puesta en escena de problemas como el abuso infantil, sobre todo en la narrativa de Chávez Castañeda, dado que es uno de los resultados de los desequilibrios que vivimos, o el hecho de que Palou se arriesgue a presentar la historia desde sus actantes y saque de sus moldes a los héroes nacionales. Esta es una narrativa que, si se pretende ver en conjunto, tiene muchas aristas y sin duda nos ofrece un cuadro completo y complejo de los tiempos que vivimos.

Sus obras interpelan al lector, en algunos casos, haciéndolo partícipe. Esto es posible por la recurrencia a técnicas experimentales, en las que es imprescindible la complicidad de quien lee. Además, desde aquí podemos darnos cuenta del diálogo que mantienen con obras de la década de los sesenta, esas que Margo Glantz llama de escritura. Se comprende el efecto *boomerang*, que implica una vuelta al pasado para regresar al presente. Queda claro que no se trata simplemente de reproducir modelos, sino de adecuarlos a las problemáticas actuales. En esto, la búsqueda de un nuevo lenguaje es fundamental, aspecto notorio en varias de estas obras.

Lo pretendido aquí es un primer esbozo para presentar un movimiento que marca un punto de inflexión en la literatura mexicana. Un momento coyuntural que, como escritores, estos autores saben aprovechar. Es “un ‘encadenamiento’ derivado del cruce entre la transmisión de la *experiencia* y la apertura de *nuevas* posibilidades” (Ricoeur, *Tiempo y narración III* 794).

Este momento deriva, en el presente, en un corpus más que suficiente para establecer cuál es el devenir de nuestra literatura. Son cinco escritores de una generación a la que Da Jandra y Max denominan *dispersa y multitudinaria* y que hoy es prolífica.

De allí un primer reto: la urgente tarea de leer las obras mencionadas, dejando fuera los prejuicios existentes sobre lo que escriben. Lo anterior sirve para, también, ejercer la crítica sobre los textos con una mayor objetividad que permita mostrar sus fortalezas y debilidades. Un segundo reto es establecer un marco teórico adecuado, ya que en una primera visión de conjunto son obras que tienen diversas problemáticas que deben ser atendidas: estructura, lenguaje, aspectos metanarrativos, etc. Queda claro que hay una narrativa del *Crack*, lo que no significa que estas sean obras en serie o ajustadas a presupuestos estéticos rígidos. La diversidad es su distintivo, la pluralidad es la que permite hablar de un grupo que desde su inicio nunca renunció a lo individual, y en el que cada escritor ha ido encontrando sus propios derroteros.

Finalmente, es innegable la valoración del *Crack* como movimiento en un momento de transición de la literatura mexicana. Esta es una literatura a partir de la cual podemos hacer un balance de los cambios más importantes de los aspectos culturales, sociales, ideológicos, etc. Lo producido a lo largo de veinte años da cuenta del recorrido, individual y colectivo, de cinco escritores que tal vez no consideraron la trascendencia de su propuesta. Este recorrido debe tratarse desde un punto de vista que permita comprender su rol en un conjunto más amplio: “La expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio termina donde el porvenir comienza. Ante nosotros quedaron abiertos una infinidad de posibles futuros” (Chávez Castañeda y Santajuliana 145).

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. 5.^a ed. Barcelona: Anagrama, 2011. Impreso.
- Brushwood, Jhon S. *La novela hispanoamericana del siglo xx (una vista panorámica)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- “Carlos Fuentes 80 años (noviembre–diciembre 2008)”. *El Boomeran(g)*. Fundación Santillana. 2008. Web. 20 de junio del 2015.

- Carrera, Armando. "Del panteón al *beyond*. Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte". *Casa del Tiempo* 29 (2009): 9-15. Web. 20 de junio del 2015.
- Carrera, Mauricio, y Betina Keizman. *El minotauro y la sirena. Entrevistas-ensayos con nuevos narradores mexicanos*. México D. F.: Editorial Lectorum, 2001. Impreso.
- Chávez Castañeda, Ricardo. *El cuaderno de las pesadillas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2012. Impreso.
- . *El día del hurón*. México D. F.: Nueva imagen, 1997. Impreso.
- . *El libro de la negación*. México D. F.: Ediciones El naranjo, 2014. Impreso.
- . *El libro del silencio. Novela sacrificio*. México D. F.: Alfaguara; La Paz: Instituto Sudcaliforniano de Cultura, 2006. Impreso.
- . *El país de los muchos suelos*. Córdoba: Comunicarte, 2009. Impreso.
- . *Fababela y el diablo*. Bogotá: Desde Abajo, 2009. Impreso.
- . *Georgia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- . *Ladrón de niños y otros cuentos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.
- . *Las peregrinas del fuisoyseré*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- . *Miedo, el mundo de al lado*. México D. F.: Editorial Santillana, 2014. Impreso.
- Chávez Castañeda, Ricardo, y Celso Santajuliana. *La generación de los enterradores*. México D. F.: Nueva imagen, 2000. Impreso.
- Chávez Castañeda, Ricardo, et al. *Crack. Instrucciones de uso*. México D. F.: Random House Mondadori, 2004. Impreso.
- Chimal, Alberto. *La generación Z y otros ensayos*. México D. F.: Dirección General de Publicaciones (DGP) del Conaculta, 2012. Impreso.
- Da Jandra, Leonardo, y Roberto Max, comps. *Dispersión multitudinaria*. México D. F.: Joaquín Mortiz, 1997. Impreso.
- Domínguez, Michael Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2007. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. México D. F.: Alfaguara, 2011. Impreso.
- Glantz, Margo. "Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33". *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2006. Web. 25 de agosto del 2015.

- González Boixo, José Carlos, ed. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana; Fráncfort del Meno: Vervuert, 2009. Impreso.
- Hernández Alvidrez, Elizabeth, y Samuel Arriarán. *Nueva narrativa mexicana*. México D. F.: Bonilla Artigas Editores, 2014. Impreso.
- Huysen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2010. Impreso.
- Krauze, Enrique. “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”. *Letras Libres*. Noviembre de 1981: s. p. Web. 27 de febrero del 2009.
- Maldonado, Tryno. *Grandes hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2008. Impreso.
- Mesa, Jaime. “La generación inexistente”. *Fondo de Cultura Económica*. 29 de marzo del 2008: s. p. Web. 25 de junio del 2015.
- Miklos, David, comp. *Una ciudad mejor que ésta. Antología de nuevos narradores mexicanos*. México D. F.: Tusquets Editores, 1999. Impreso.
- Ortega, Julio. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*. México D. F.: Siglo XXI, 1997. Impreso.
- Padilla, Ignacio. *Amphytrion*. Madrid: Espasa Calpe, 2000. Impreso.
- . *Arte y olvido del terremoto*. Oaxaca de Juárez: Almadía, 2010. Impreso.
- . *El hombre que fue un mapa*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2014. Impreso.
- . *La isla de las tribus perdidas*. Barcelona: Random House Mondadori, 2010. Impreso.
- . *Por un tornillo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso.
- . *Si hace crack es boom*. Barcelona: Ediciones Urano, 2007. Impreso.
- . *Si volvieran sus majestades*. México D. F.: Editorial Planeta, 2006. Impreso.
- . *Todos los osos son zurdos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Palou, Pedro Ángel. *Cuahtémoc. La defensa del quinto sol*. México D. F.: Editorial Planeta, 2008. Impreso.
- . *El fracaso del mestizo*. México D. F.: Ariel, 2014. Impreso.
- . *El último campeonato mundial*. México D. F.: Aldus Editores, 1997. Impreso.
- . *En la alcoba de un mundo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.
- . *La amante del ghetto*. México D. F.: Editorial Planeta, 2013. Impreso.
- . *La casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997. Impreso.

- . *La culpa de México. La invención de un país entre dos guerras*. México D. F.: Norma, 2009. Impreso.
- . *La profundidad de la piel*. México D. F.: Norma, 2010. Impreso.
- . *Malheridos*. México D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, 2003. Impreso.
- . *Memoria de los días*. México D. F.: Booket, 2003. Impreso.
- . *Morelos*. México D. F.: Editorial Planeta, 2007. Impreso.
- . *Zapata*. México D. F.: Booket, 2010. Impreso.
- Parra, Antonio, comp. *Norte. Una antología*. México D. F.: Era, 2015. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México D. F.: Siglo XXI, 2002. Impreso.
- Ricœur, Paul. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D. F.: Siglo XXI, 2013. Impreso.
- . *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México D. F.: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- Rivera Garza, Cristina, Juan Villoro, y Guadalupe Nettel, eds. *Palabras mayores. Nueva narrativa mexicana*. Barcelona: Malpaso, 2015. Impreso.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.
- Trejo Fuentes, Ignacio. “Trilogía de Jorge Volpi”. *Revista de la Universidad* 38 (2007): 58-63. Web. 25 de junio del 2015.
- Urroz, Eloy. *Herir tu fiera carne*. México D. F.: Nueva imagen, 1997. Impreso.
- . *La mujer del novelista*. México D. F.: Alfaguara, 2014. Impreso.
- . *Las rémoras*. México D. F.: Nueva imagen, 1996. Impreso.
- . *Poemas en exhibición*. Puebla: Colibrí, 2003. Impreso.
- . *Siete ensayos capitales*. México D. F.: Taurus, 2004. Impreso.
- Urroz, Eloy, Ignacio Padilla, y Jorge Volpi. *Tres bosquejos del mal*. México D. F.: Siglo XXI, 1994. Impreso.
- Volpi, Jorge. *A pesar del oscuro silencio*. México D. F.: Seix Barral, 2001. Impreso. Biblioteca Breve.
- . *Días de ira: tres narraciones en tierra de nadie*. Madrid: Páginas de espuma, 2011. Impreso.
- . “El fin de la conjura”. *Letras Libres*. Octubre del 2000: 56-60. Web. 30 de mayo del 2008.
- . *El fin de la locura*. México D. F.: Seix Barral, 2003. Impreso. Biblioteca Breve.
- . *El insomnio de Bolívar: cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México D. F.: Debate, 2009. Impreso.

- . *El jardín devastado*. México D. F.: Alfaguara, 2008. Impreso.
- . *El temperamento melancólico*. México D. F.: Seix Barral, 2004. Impreso. Biblioteca Breve.
- . “Eloy Urroz. El marido de la bailarina”. *Revista de la Universidad* 135 (2015): 17-24. Web. 10 de agosto del 2015.
- . *En busca de Klingsor*. México D. F.: Alfaguara, 2012. Impreso.
- . *La guerra y las palabras*. México D. F.: Era, 2004. Impreso.
- . *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México D. F.: Era, 1998. Impreso.
- . *La paz de los sepulcros*. México D. F.: Editorial Aldus, 1995. Impreso.
- . *Las elegidas*. México D. F.: Alfaguara, 2015. Impreso.
- . *Memorial del engaño*. México D. F.: Alfaguara, 2014. Impreso.
- . *No será la tierra*. México D. F.: Alfaguara, 2006. Impreso.
- . *Oscuro bosque oscuro. Una historia de terror*. México D. F.: Almadia, 2009. Impreso.
- . *Sanar tu piel amarga*. México D. F.: Nueva imagen, 1997. Impreso.
- Williams, Raymond, y Blanca Rodríguez. *La narrativa posmoderna en México*. Xalapa: Editorial Universidad Veracruzana, 2002. Impreso.

Sobre el autor

Ramón Alvarado Ruíz es profesor investigador en la Licenciatura de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas, de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de San Luis de Potosí. Es candidato del Sistema Nacional de Investigadores desde el 2015. Su principal línea de investigación es la literatura mexicana y latinoamericana del siglo XXI, el grupo del *Crack* y los/as escritores/as actuales (generación del 60). Ha publicado, entre otros, los artículos “Las novelas del *Crack*, multiplicidad y superposición de mundos” (2013), en la revista de crítica y teoría literaria *ConNotas*, de la Universidad de Sonora; “Escribir en la era digital desde un jardín devastado” (2015), en la revista *Espéculo*; y “Memoria y destino: la presencia de Italo Calvino en la literatura del *Crack*” (2014), en el libro *Italo Calvino. El laberinto de la levedad*, coordinado por Elizabeth Sánchez Garay.



Notas

Las imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia en el *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1589), de Juan Suárez de Peralta

Mario Alberto Domínguez Torres
Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia
ma.dominguez11@uniandes.edu.co

El interés de este trabajo es mostrar cómo el *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1589), de Juan Suárez de Peralta (1537-1598), es clave para entender los cambios ocurridos entre la Conquista y la Colonia, y cómo Martín Cortés es en el mismo texto un sujeto metonímico que le permite a Suárez de Peralta explicar la transición entre una época y otra.

Palabras clave: Juan Suárez de Peralta; *Tratado del descubrimiento de las Indias*; Martín Cortés; Conquista; Colonia.

Cómo citar este texto (MLA): Domínguez Torres, Mario Alberto. "Las imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia en el *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1589), de Juan Suárez de Peralta". *Literatura: teoría, historia, crítica* 18.2 (2016): 235-254.

Artículo de reflexión. Recibido: 27/11/15; aceptado: 07/03/16.



The Contrasting Images of the Conquest and the Colony in the *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1589), by Juan Suárez de Peralta

The interest of this work is to show how the *Tratado del descubrimiento de las Indias* (*Treatise on the Discovery of the Indies*, 1589), by Juan Suárez de Peralta (1537-1598), is fundamental to understand the changes arising between the Conquest and the Colony and how Suárez de Peralta uses Martín Cortés in the treatise as a metonymical subject to explain the transition from one period to another.

Key words: Juan Suárez de Peralta; *Tratado del descubrimiento de las Indias*; Martín Cortés; Conquest; Colony.

As imagens contrastadas da Conquista e da Colônia no *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1589), de Juan Suárez de Peralta

O interesse deste trabalho é mostrar como o *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1589), de Juan Suárez de Peralta (1537-1598), é fundamental para entender as mudanças que geraram entre a Conquista e a Colônia, e como Martín Cortés é, no mesmo texto, um sujeito metonímico que permite a Suárez de Peralta explicar a transição entre uma época e outra.

Palavras-chave: Juan Suárez de Peralta; *Tratado del descubrimiento de las Indias*; Martín Cortés; Conquista; Colônia.

EL TRATADO DEL DESCUBRIMIENTO DE las Indias (1589), del criollo mexicano Juan Suárez de Peralta (1537-1598), se publicó cerca de trescientos años después de su escritura, en 1878, de la mano del español Justo Zaragoza, con el título de *Noticias históricas de la Nueva España*. En 1945, se reimprimió parcialmente la obra y se tituló *La conjuración de Martín Cortés y otros temas*, con el fin de difundir los capítulos dedicados al hijo de Hernán Cortés. Posteriormente, en 1949, la Secretaría de Educación Pública de México reimprimió el conjunto de la obra con el nombre híbrido de *Tratado del descubrimiento de las Indias (Noticias históricas de la Nueva España)*; esta edición fue prologada por Federico Gómez de Orozco. Finalmente, en 1990, se publicaron dos reimpressiones del *Tratado del descubrimiento de las Indias*: la de Teresa Silva Tena (edición que sigue este trabajo) y la de Giorgio Perissinotto.

Rasgo común de las ediciones mencionadas es que cambian u omiten el nombre completo de la obra: *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista y los ritos y sacrificios y costumbres de las indios; y de los virreyes y gobernadores, especialmente en la Nueva España, y del suceso del Marqués del Valle, segundo, don Martín Cortes; de la rebelión que se le imputó y de las justicias y muertes que hicieron en México los Jueces comisarios que para ello fueron por su majestad; y del rompimiento de los ingleses, y del principio que tuvo Francisco Drake para ser declarado enemigo / Compuesto por Don Juan Suárez de Peralta, vecino y natural de México*. El título original presenta el universo temático que ofrece la obra; a la vez, muestra la aparente inconexión entre los diferentes temas.

Para Kathleen Ross,

el carácter elusivo y escurridizo del texto [...] se debe en gran medida a la aparente falta de enfoque en su narrativa, tal y como se demuestra en el título. No obstante, es aun más sorprendente e inquietante el hecho de que no haya indicación de un posible destinatario al que el texto esté dirigido o que tampoco se exprese motivación alguna que justifique el *Tratado*. (133)

Si bien el título revela cinco líneas discursivas dispares (descubrimiento y Conquista, costumbres de los indígenas, gobernadores de las Indias, Martín Cortés, Francisco Drake), se puede pensar que estas se articulan por el deseo de Suárez de Peralta de mostrar la transición de una época

marcada por los descubrimientos (Conquista) a un periodo signado por las querellas judiciales de los hijos de los conquistadores que buscaban que se les legitimaran y ratificaran unos poderes sobre los indios y sobre la tierra (Colonia).

El interés de este trabajo es mostrar cómo el *Tratado* es clave para entender los cambios ocurridos entre la Conquista y la Colonia, y cómo el tratamiento literario que Suárez de Peralta le da a Martín Cortés permite ver que este personaje es el punto de quiebre entre una época y otra y, a la vez, es la bisagra de la transición. A través de esto, se puede advertir, lejos de lo que piensa Kathleen Ross, una posible motivación y un enfoque narrativo en la escritura del *Tratado*: el contraste de dos épocas. Con este objetivo en mente, en un primer momento, se estudia la imagen de la Conquista que Suárez de Peralta da en el *Tratado*, para, en un segundo momento, proceder a contrastarla con la imagen que esboza de la Colonia en los capítulos agrupados en “La conjura de Martín Cortés”. En este segundo apartado, se hará especial énfasis en el capítulo xxxiv, en el que se narra la muerte de Alonso Ávila Alvarado y de su hermano Gil González Alvarado.

Un rasgo común del *Tratado* es la intención de Suárez de Peralta de revelar sus fuentes, bien sean escritas, como Fray Bernardo de Sahagún (51), Toribio de Motolinía (120), Fray Bartolomé de las Casas (121); bien sean fuentes orales (comúnmente Suárez de Peralta señala que escuchó a su padre, a algunos indios viejos o a algunos señores contar las historias que escribe) o bien eventos de los cuales él fue testigo. El afán escriturario de Suárez de Peralta pasa por un interés de no repetirse, de ahí que uno de los motivos reiterados en su escritura sea el de remitirse a otros textos que tratan el asunto de mejor manera. Por ejemplo, en relación con Hernán Cortés se lee: “de quiénes y cómo no trataré porque me remito a lo que sobre ello hay escrito” (80). Y más adelante: “Lo que después hizo, cuando supo había llegado Hernando Cortés en salvamento, remítome a las historias que sobre ello tratan” (88). De esta manera, es común que Suárez de Peralta pase por alto una serie de acontecimientos escritos por otros.

A lo anterior se suma otro rasgo distintivo de la narración del *Tratado*: las constantes digresiones en el texto. Para Ross, esto se debe a la “marcada naturaleza oral [del relato], caracterizada por el chisme y el exceso” (134). Sin embargo, estas digresiones, más allá de chismes, excesos o mero batiburrillo, refuerzan el deseo de Suárez de Peralta de distanciarse de las perspectivas

narrativas de sus coetáneos. Le permiten ahondar en detalles que si bien poco aportan desde una perspectiva histórica, al menos revelan el carácter literario del *Tratado* y la capacidad narrativa de Suárez de Peralta. Enrique González explica que

en su *Tratado* sobre las Indias no pretendió volver a narrar lo que otros ya habían hecho, sino defender ciertas tesis en torno del descubrimiento y la Conquista. Como hijo de conquistador, don Juan tenía opiniones e intereses precisos en torno del cariz que iban tomado las cosas en la Nueva España. Por lo mismo, pretendía justificar algunos hechos y condenar otros. (567)

Por ende, si bien el propósito es hablar sobre la Conquista de las Indias, estas digresiones ayudan a configurar una imagen de la Conquista y de la Colonia y permiten armar un perfil sociocultural de estos periodos.

También es común que el narrador no solo remita su relato a otras fuentes más idóneas, sino que se contenga en la narración. Así, por ejemplo, se lee: “y con todo me quiero retirar de tratar cosas que son para teólogos [el castigo de los pecados por parte de Dios], y volver a mi propósito, que es tratar de las Indias” (Suárez de Peralta 73). Y más adelante dice: “volviendo a mi propósito” (126). Ejemplos como estos abundan en el texto, lo que demuestra que Suárez de Peralta es consciente de que se sale constantemente del cauce de la narración y de que su interés es trabajar varios hilos narrativos: uno mayor que tendría que ver con la historia de la conquista de México y los posteriores sucesos legislativos durante la Colonia, y otros menores que tendrían que ver con esa serie de relatos que retratan la vida cotidiana de la época y la idiosincrasia de sus gentes, como las fiestas, las mascaradas, los toros, la cacería de aves, entre otros.

Asimismo, el *Tratado* constantemente juega con la manera de contar la historia, por lo que es común que Suárez de Peralta omita sucesos importantes, como ya se mencionó, o haga uso de prolepsis o analepsis para contextualizar eventos significativos. Un ejemplo de esto podría ser el final del capítulo XVII:

Si don Martín Cortés, segundo marqués del Valle, permaneciera en la Nueva España, que de ella no saliera ni le sucediera el negocio que le sucedió de tanta desgracia, fuera de los más ricos señores de España y de más renta, y más descanso; y con aquella desgracia, de la cual trataré adelante, se le ha

apocado la renta, y perdido muchísima hacienda y la ocasión de ser muy gran señor. (Suárez de Peralta 130)

Sobre la historia de Martín Cortés volverá Suárez de Peralta a través de la narración (135, 173, 178), lo que permite ver que la conjura del marqués del Valle es el suceso que más le interesa narrar al autor.

Las imágenes en torno a la Conquista

Los capítulos sobre la Conquista (caps. VII-XXX) de las Indias se concentran en narrar la empresa de Hernán Cortés en México y los intereses de los virreyes Antonio Mendoza y Luis de Velasco. En estos capítulos, se advierte una imagen de la Conquista que Suárez de Peralta construye a partir de los deseos de los conquistadores de cobrar fama gracias al descubrimiento de nuevos territorios y de granjearse una hacienda que les permitiera vivir holgadamente a ellos y a sus descendientes. Estos capítulos configuran las acciones de Hernán Cortés como el modelo ideal de conquista y a Cortés mismo como un caballero andante digno de imitación. Los virreyes procuran emular estas imágenes, pero se convierten en reflejos tímidos y en rotundos fracasos.

En 1535, Antonio de Mendoza (virrey entre 1535-1550) asume el gobierno del virreinato de la Nueva España. Mendoza, en 1542, pretende remedar a Cortés: emprende la búsqueda de las siete ciudades, entre ellas la de Cibola. Para lograr este cometido, Mendoza encarga a Francisco Vázquez descubrir los territorios al norte de la Nueva España:

Los que quedaron [los que no marcharon junto a Francisco Vázquez en busca de la ciudad de Cibola] hicieron compañía con los que iban, haciendo sus escrituras y recados, para que de lo ganado se partiese, y daban poderes, para que en nombre de los ausentes pudiesen los presentes tomar minas y registrarlas, según la costumbre, y ordenanzas de la Nueva España que el Virrey había hecho, y algunos enviaron esclavos, que había muchos entonces en la tierra, de los mismos indios. (Suárez de Peralta 150)

Esta imagen de partida revela los anhelos con los que los conquistadores emprendieron la campaña y, ante todo, la manera de pensar del conquistador, que tomaba por propio lo que aún no había descubierto ni ganado:

Francisco Vázquez, después de haber visto el engaño de la tierra, procuro volverse; y con harto trabajo, habiendo rodeado el mundo y andándole, llegó a México y luego fue a besar las manos al virrey, y no fue tan bien recibido como quisiera, porque le hallo muy triste. Contóle lo que le había sucedido y los trabajos, que habían sido muchísimos, y cómo se le había muerto la gente, y algunos se le habían metido la tierra adentro, y otros quedándosele cansados y enfermos; esto, todo, puso al virrey gran lástima. A cabo de muchos días llegaron otros de los soldados, que se le habían quedado a Francisco Vázquez, hechos pedazos, vestidos de pieles de animales, hartos de malventura. (Suárez de Peralta 149)

El pasaje revela las desavenencias de los conquistadores al chocarse con una realidad distinta a la soñada: “el engaño de la tierra”. Estos pasajes dibujan los dos extremos de la expedición: la partida llena de intenciones y deseos y la llegada de unos cuantos hombres destrozados. El contraste se da no solo por el número reducido de hombres, sino por la decrepitud con la que regresan a Ciudad de México. Esta imagen da cuenta de cómo el anhelo se trocó en “malventura”.

Este espejismo también seduce al virrey Luis de Velasco (virrey entre 1550-1564), sucesor de Mendoza, quien en 1558 renovó los deseos de conquistar las siete ciudades y triunfar en donde su predecesor fracasó. Luis de Velasco, a semejanza de Mendoza, delegó la campaña a Tristán de Arellano. Su búsqueda de fama y hacienda fue un descabro aún mayor:

Se embarcaron todos [los soldados] muy contentos y con esperanza de que habían de conquistar aquella tierra y ser para más que los que habían antes ido [...]; la gente era mucha, en la tierra no había donde poder proveerse de bastimentos, y los que llevaban se les acabaron, que vinieron a pasar la mayor hambre que jamás se vio, y mortandad, porque dicen que en pie se caían los hombres muertos de hambre. (Suárez de Peralta 167)

Lo llamativo de los viajes es que ni Mendoza ni Velasco dirigen las conquistas personalmente, sino que intentan ganarse el título de conquistadores a costa de los esfuerzos de otros, en sus despachos en la Ciudad de México. El afán de los virreyes por conquistar nuevas tierras muestra su intento de alargar una época que ya está gastada y que ya no produce réditos, al menos desde la perspectiva de Suárez de Peralta.

Por lo tanto, el autor es testigo de un estamento social, el de los nuevos conquistadores, que ya no tiene cabida en la ciudad, en principio porque no quieren quedarse en ella, pues la aventura los llama, pero, seguido de esto, y quizá más importante, porque los grandes imperios, como los del Perú y México, ya fueron conquistados; por esto, la Conquista “fue una en la vida y no más” (Suárez de Peralta 149). Suárez de Peralta advierte en las expediciones malogradas los síntomas de una enfermedad: el querer postergar esa época. Para él, la etapa conquistadora está próxima a su fin, pues los grandes imperios ya han caído. Los recién llegados al Nuevo Mundo procuran extender este periodo, lanzándose al descubrimiento de ciudades producto de las leyendas o de la imaginación (El Dorado, la Cíbola).

Por otra parte, el cambio de virreyes le permite a Suárez de Peralta esbozar cómo la vida de la ciudad está en declive. Velasco no encuentra las condiciones de vida que reinaron durante el gobierno de Mendoza:

Muy sujeta al servicio de su majestad, obedeciendo sus cédulas y provisiones, como muy leales vasallos [...], porque lo fue muy grande quitar el servicio personal y los esclavos, que estas fueron dos faltas grandísimas que sucedieron a la tierra [...]. Se empezó, como he dicho, a sentir necesidad, que antes que se quitase el servicio personal, todos tenían sus casas llenas de todo cuanto se cogía en la tierra [...] y yo vi en ese tiempo, que era muy muchacho, en casa de mi padre y tíos, derramar los cántaros de la miel para echar la nueva que los indios traían de tributo, porque no se perdiese. (Suárez de Peralta 155)

La abundancia que imperó durante la primera parte de la Conquista se vio afectada por la entrada en vigor de las Leyes Nuevas de 1542.¹ Lo

1 Hacia finales de 1542, en España, se publican las Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por su Majestad para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los Indios (Leyes Nuevas), una serie de ordenanzas que, entre otras cosas, responden a los vacíos legislativos de las Leyes de Burgos de 1512 y que tienen como fin organizar la Conquista en América y determinar una serie de normas para la Colonia. En las Nuevas Leyes, se ve el interés de Carlos V y de la Corona española por tomar control sobre las Indias, al menos en temas de administración y jurisdicción. De esta manera, las Nuevas Leyes tienen el siguiente propósito: “la conservación de los naturales de aquellas partes, y buen gobierno y conservación de sus personas” (García Icazbalceta 2). Para que estos propósitos se cumplan, las Nuevas Leyes presentan una reforma de la legislación de la Nueva España en los siguientes puntos: el trato a los indios, la esclavitud de estos, el emplear a los indios como cargadores y otros asuntos relacionados con la encomienda, como establecer quiénes pueden ser encomenderos y el tiempo de duración de la misma.

anterior muestra que para mediados del siglo *xvi* la Conquista está en decadencia, pues ya no hay grandes descubrimientos, ni hay autonomía de los conquistadores ni abundancia; es más, las Leyes Nuevas quitaron los favores de los que gozaban los conquistadores. Por ende, los cambios procurados por la legislación le permiten a Suárez de Peralta hablar de la decaída de las élites conquistadoras.

Una de las estrategias que emplea el autor para narrar los episodios relacionados con la Conquista es construir una serie de imágenes que da cuenta de que este periodo ha caducado. La toma de México-Tenochtitlán es el evento principal de la Conquista, el cual no tendrá para Suárez de Peralta imitación posible. A partir de esto, el autor dibuja una imagen de la Nueva España que empieza a caer, en principio, una vez establecido el virreinato en 1535, por el fracaso de las nuevas campañas de los conquistadores. Las que emprenden los virreyes Mendoza y Velasco no le traen réditos a la Corona; todo lo contrario, según Suárez de Peralta, traen como consecuencia el

Una de las primeras consideraciones de las Nuevas Leyes atañe a la esclavitud y al servicio de los indios: “ordenamos y mandamos que de aquí adelante, por ninguna causa de guerra ni otra alguna, aunque sea so título de rebelión, ni por rescate ni otra manera, no se pueda hacer esclavo indio alguno, y queremos que sean tratados como vasallos nuestros de la corona [real] de Castilla, pues lo son” (6). Asimismo, insta a que aquellos que posean esclavos por medios no legales los liberen, si no presentan un título que ratifique que los han adquirido legalmente. Por otra parte, se les pide a los oidores que controlen las cargas que los indios deben llevar a cuestras, para que no atenten contra su vida y salud, así como se pide no obligarlos a la pesquería de perlas. En relación con la encomienda, las Nuevas Leyes proponen una suerte de expropiación. Se reparten muchas, debido a que algunos encomenderos tienen muchos indios a su haber y debido a los malos tratos de algunos encomenderos con sus encomendados. En un principio, las Leyes Nuevas buscan una regulación sobre la encomienda; es decir, equilibrar la repartición de indios entre los conquistadores y otorgar a aquellos que no han sido favorecidos por este sistema algunos indios.

Si bien hay una regulación, el principal cambio tiene que ver con el tiempo de duración de la encomienda. Antes estaba determinado que los conquistadores podían tener indígenas encomendados como manera de pago por sus servicios prestados durante la Conquista a la Corona española. El español encomendero a cambio tenía el compromiso de cristianizar, civilizar, alimentar y proteger a los indios encomendados. Esta práctica, en un principio, estaba otorgada al conquistador a perpetuidad y se podía heredar; con las Leyes Nuevas, la duración cambia y ya no es perpetua: “ordenamos y mandamos que de aquí adelante ningún visorey, gobernador, abdiencia, descubridor ni otra persona alguna, no pueda encomendar indios por nueva provisión, ni por renunciación ni donación, venta ni otra cualquiera forma, modo, ni por vacación ni herencia, sino que muriendo la persona que toviere los dichos indios, sean puestos en nuestra corona real” (7). Finalmente, las Nuevas Leyes concluyen diciendo que los indios deben ser tratados como vasallos y como personas libres (12).

despoblamiento de las ciudades, a costa de la disminución de la hacienda y de la pérdida de vidas humanas. Es común en esas campañas que los hombres salgan de la ciudad jubilosos por los tesoros que descubrirán, pero que hacia el final de las empresas los sueños de fama y hacienda desaparezcan. La imagen que pinta Suárez de Peralta de estas conquistas toma forma en los rostros de los hombres hambrientos que mueren de pie o en los pocos soldados cochambrosos que logran retornar a la Ciudad de México.

Elemento fundamental durante esta narración es que Suárez de Peralta no se detiene mucho a narrar la vida cotidiana de los primeros habitantes de la Nueva España, como sí lo hará cuando hable de la Colonia. En este punto, se enfoca sobre todo en mostrar la imagen de unas ciudades deshabitadas a causa de los deseos de aventura de sus habitantes.

Las imágenes en torno a la Colonia

A la llegada del virrey Luis de Velasco hay fiestas, que Suárez de Peralta no describe con el cuidado y detalle de las que rodearon la venida de Martín Cortés, segundo marqués del Valle de Oaxaca. De esta manera, Suárez de Peralta hace énfasis en que desde el arribo de Cortés y su mujer al territorio de la Nueva España, en 1563, hasta su entrada a la Ciudad de México, fueron recibidos por la gran mayoría con regocijo y alegría: “Estaba la tierra de contentísima con el marqués, lo que después estuvo de triste y llorosa y perdida” (Suárez de Peralta 174). Este evento es descrito haciendo un contrapunto con lo que el narrador sabe que va a pasar con este personaje. Por eso, se construye una imagen que contrasta la alegría de su llegada con la tristeza que su actuar produce, lo que tenderá a llamarse “La conjura de Martín Cortés” (caps. xxx-xxxix). El propósito, entonces, de Suárez de Peralta, es resaltar que este personaje, desde el principio, generó un cambio en la vida de ese momento; lo que permite entender, al menos como lo sugiere el autor, que el marqués, aparte de ser un punto de quiebre, es la bisagra de la transición entre la Conquista y la Colonia en estos territorios.

En este punto, el relato da un giro, pues la historia deja de dar cuenta de cómo se hicieron las campañas de conquista o cómo algunos virreyes tuvieron la intención, aunque fracasaran, de descubrir nuevos lugares; la narración ahora pasa a contar la vida cotidiana y la vida en la ciudad de aquella gente que se estableció en el territorio y que no se dejó tentar por la búsqueda de

ciudades fantásticas. A partir de este interés, Suárez de Peralta da inicio a la construcción de una imagen de la Colonia. De esta lo que más llama la atención son los conflictos entre los habitantes de la Ciudad de México y cómo estos terminan por destruir a los colonos.

Para Suárez de Peralta, la llegada del marqués trajo nuevas actividades, como las mascaradas (177), a las que el virrey Velasco se opuso sin éxito alguno. Asimismo, Suárez de Peralta explica con ironía que las fiestas trajeron devastación económica:

Con la llegada del marqués a México, no se trataba de otra cosa si no era de fiestas y galas, y así las había las que jamás hubo. De aquí quedaron muchos españoles, y los mercaderes hechos señores de las haciendas de todos los más caballeros, porque como se adeudaron y no podían pagar a los plazos, daban las rentas que creo hoy día hay empeñadas haciendas de aquel tiempo. Fue con grandísimo exceso el gasto que hubo en aquella sazón. (177)

Suárez de Peralta explica que desde que el hijo de Cortés puso sus pies en el Nuevo Mundo, la gente se malquistó con él “porque dio en llamar a todos los caballeros y frailes de vos, y no darles asientos” (174). Es decir, no reconoció la condición social de los colonos, motivo que lo llevó a su pérdida.

Paralelo a la narración de las bienvenidas que le dieron los colonos al marqués, Suárez de Peralta contextualiza un nuevo cambio político. Tras la muerte del virrey Luis de Velasco, en 1564, por cerca de dos años, se instaló en el poder una junta conformada por oidores, los cuales gobernaron mientras la Corona nombró a Gastón de Peralta, marqués de Falces, virrey entre 1566-1567. Suárez de Peralta describe estos años sin virrey como unos en los que los oidores aplicaron con mayor vehemencia las Leyes Nuevas y como un periodo que semeja una “cacería de brujas”, por cuanto todos estaban implicados en complots, rebeliones, alzamientos de tierra, etc.

Con este telón de fondo, el episodio llamado “La conjura de Martín Cortes” surge a raíz del enfrentamiento entre los delegados de la Corona y los hijos de los conquistadores que reclamaban la tierra y su derecho a la encomienda:

El licenciado Valderrama había traído orden de su majestad, según se entendió, de que viese en asiento que se podía dar a la tierra, el cual lo puso en plática,

y se hicieron juntas, y dieron los hijos de conquistadores y pobladores sus memoriales, y andaban tratando de él; y entre estas cosas se dejaron decir algunas, harto malas. En una de estas juntas dijo Alonso de Ávila Alvarado: *No le suceda al rey lo que dicen*, “quien todo lo quiere todo lo pierde”, y otras boberías, que las pagó muy pesadamente. (Suárez de Peralta 180)²

Es llamativa la manera como Suárez de Peralta describe la situación, pues menciona que se dijeron muchas “boberías” que los oidores terminaron tomando como amenazas. “La conjura de Martín Cortés” se construye a partir de dos momentos: por un lado, los conflictos entre los bandos que se armaron entre los ciudadanos, que derivaron en una suerte de guerra civil, y, por otro lado, las batallas legales entre la población civil y los delegados de la Corona, que terminaron en la insubordinación del pueblo y en un clima signado por el terror y el miedo.

La querrela entre el oidor Valderrama y Alonso Ávila Alvarado hace que este último busque el apoyo de Martín Cortés, quien en un principio no toma partido y actúa taimadamente:

Él no tuvo voluntad de alzarse con la tierra, ni por la imaginación, sino escucharles y ver en lo que se ponía el negocio, y cuando le viera ya muy determinado y puesto en ejecución, salir él por el rey y hacerle un gran servicio, y enviarle a decir que su padre le había dado una vez la tierra y que él se la daba otra. (Suárez de Peralta 181)

El marqués obra a favor de la Corona, al menos como lo entiende Suárez de Peralta; este actuar deriva en la creación de bandos y en el surgimiento de la revuelta. Frente a esto, Teresa Silva Tena explica que “la causa de la rebelión criolla era legítima, pero su fracaso se debió a la actitud ambigua y acomodaticia del hijo de don Hernando” (29).

Martín Cortés, como lo cuenta Suárez de Peralta, fue requerido por los conquistadores que soportaron la campaña descubridora de su padre; sin embargo, el marqués favoreció a los opositores. Esto generó murmuraciones sobre Cortés: que él “se quería alzar con el reino, y que tenía guardado el tesoro de Moctezuma” (181). La justicia no pudo hacer nada frente a estos

2 Énfasis añadido.

bandos. Entonces, se generó un clima de zozobra entre los habitantes de la ciudad, pues unos se denunciaban a otros, a tal punto que los oidores todo lo sabían: “palabra no se hablaba que luego no la sabían los oidores, los cuales vivían con grandísimo secreto y cuidado” (183). Este clima de chismorreo y delaciones crispó los nervios de más de uno y puso en alerta a los delegados de la Corona, quienes se armaban cada vez que había algún evento social en la ciudad, porque pensaban que iniciaba la insurrección: “en todas estas ocasiones pensaban que en una había de ser el alzamiento, y de secreto se armaban los oidores y los del rey, y andaban con aviso” (185).

Ante tantas acusaciones, como lo cuenta Suárez de Peralta, todo el mundo salió a deber algo. Para poner freno a tanto cotilleo, los oidores apresaron a Martín Cortes, a Alonso de Ávila Alvarado y a Gil González Alvarado, su hermano, entre otros. A partir de estos apresamientos, Suárez de Peralta muestra una atmósfera de represión e incertidumbre en la Nueva España. Aparte de que los oidores se enteraban de todo lo que se decía, la gente andaba con miedo de ir a parar a la cárcel: “no les parecía a ninguno [frailes y clérigos] estar seguro, sino que le[s] habían de prender, y vivían con grandísimo miedo; y más ver tantos soldados por las calles, armados, de a pie y de a caballo” (Suárez de Peralta 190). Tal es el recelo de la población civil por la militarización de la ciudad que Suárez de Peralta se permite contar la anécdota de Villarbecha. Este era un mercader medio sordo que al no entender que los soldados le preguntaban “¿quién vive?”, en vez de responder “El rey Don Felipe nuestro señor”, musitaba su nombre, motivo por el que lo apresaron y por poco lo matan. Este suceso hizo que nadie saliera a la calle tranquilo y llevó a que los pobladores, como comenta Suárez de Peralta con ironía, respondieran a cualquier pregunta con la consigna: “¡Vive el Rey!” (191).

A Cortés, a sus hermanos y a los hermanos Alvarado los condenan por traidores de la Corona real. Hecha esta condena, Suárez de Peralta abandona el tono descriptivo de su relato y le otorga la voz narrativa a Alonso de Ávila Alvarado, para que este se lamente por el veredicto:

¡Hay hijos míos, y mi querida mujer! ¿ha de ser posible que eso suceda, en quien pensaba dares descanso y mucha honra, después de Dios, y que haya dado la fortuna vuelta tan contraria, que la cabeza y rostro regalado, vosotros habréis de ver en la picota, al agua y al sereno, como se ven las de

los muy bajos e infames que la justicia castiga por hechos atroces y feos? ¿Esta es la honra, hijos míos, que de mí esperábades a ver? ¡Inhabilitados de las preeminencias de caballeros! Mucho mejor os tuviera ser hijos de un muy bajo padre, que jamás supo de honra. (193)

La construcción que se hace de Alonso de Ávila en este pasaje muestra a un hombre dechado de virtudes. Este lamento se construye a partir del juego de contrarios (fortuna-infortunio, honra-deshonra) que configuran la estructura del capítulo en el que se narra la ejecución de los hermanos Alonso y Gil. Esta lamentación (cap. xxxiii) finaliza con la confesión de los Alvarado de sus culpas y la ratificación del marqués en el asunto.

Merece la pena detenerse en el capítulo de la ejecución de los hermanos Alvarado (cap. xxxiv). Este es el mejor logrado narrativamente, ya que en él se concentran las técnicas que Suárez de Peralta emplea en todo el *Tratado*, además de su emotividad. El capítulo abre con la tristeza que le causó a la ciudad la ejecución de Alonso de Ávila Alvarado y de su hermano, por ser unos señores de los principales. La narración inicia contando los eventos posteriores a la decapitación de los hermanos. Se hace énfasis en cómo Suárez de Peralta contempla sus cabezas puestas en las picas y en el sentimiento que ello le produjo; la manera de narrarlo genera un contrapunto entre la belleza física de Alonso y la escena sórdida de su ejecución:

No se niegue que fue uno de los mayores espectáculos que los hombres han visto, que le vi yo en el trono referido, y después la cabeza en la picota, atravesado un largo clavo desde la coronilla de ella e hincado, metido por aquel regalado casco, atravesando los sesos y carne delicada.

Aquel cabello que con tanto cuidado se enriaba, y hacía copete para hermosearse; en aquel público lugar donde le daba la lluvia sin reparo de sombrero emplumado, ni gorra aderezada con piezas de oro, como era costumbre traerla, y llevaba cuando le prendieron; aquellos bigotes que con tanta curiosidad se los retorció y componía, ¡todo ya caído!; que me acaeció detener el caballo, pasando por la plaza donde estaba la horca y en ella las cabezas de estos caballeros, y ponérmelas a ver con tantas lágrimas de mis ojos, que no sé yo en vida haber llorado tanto, por solo considerar lo que el mundo había mostrado en aquello que veía presente, que no me parecía cosa cierta, ni haber pasado, sino sueño y muy profundo, como cuando un

hombre está fuera de todo su sentido [...] y ¡verle de aquella manera hoy!
Cierto, en este punto, me estoy enterneciendo con lo que la memoria me representa. (Suárez de Peralta 194-195)

Este fragmento se caracteriza por su fuerza emotiva: porque narra la reacción que le genera a Suárez de Peralta ver unas personas de la alcurnia de los Alvarado rebajados a semejante ignominia, porque el autor se narra a sí mismo como testigo de la escena y, por último, porque ese llanto que le suscitó la escena contemplada no fue solo la reacción del momento en el que ocurrieron los hechos, sino también en el momento en que los escribe y los recuerda.

Contado el impacto que le generó a Suárez de Peralta dicho acontecimiento, el relato se devuelve para narrar la manera en la que los hermanos salen de la prisión y son llevados al cadalso donde los van a ejecutar, no sin exagerar el número (“cien mil ánimas”) y el lamento de las personas que asistieron a la ejecución (“todos llorando”). Durante esta procesión, el autor se vuelve a poner en escena para describir los atavíos de estos, en especial el sombrero de Alonso (sombrero que ha mencionado cuando describe su cabeza en la pica). El inventario de las vestiduras es un pretexto para volver a narrar la manera en que los capturaron, pues esas eran las prendas que llevaban en aquel momento. Esta mención se aprovecha para señalar que quien ejecutó el apresamiento fue “el mayor amigo que tenía [Alonso], [...] que era Manuel de Villegas, que en aquella sazón era alcalde ordinario” (Suárez de Peralta 196). Nótese lo irónico del acto, pues aquel que antes era su amigo ahora está obligado a cumplir órdenes. Este evento realza el clima del momento, en el que la población está sometida al poder de la Corona, como se ha dicho.

Una vez los inculpados llegan al tablado, Suárez de Peralta se detiene a detallar lo dificultosa que fue la decapitación de Gil González. Acto seguido, se recapitula la oración de Alonso antes de morir, que es un eco del lamento que procuró una vez conoció la sentencia a la que estaba condenado. Hecho esto, se procede a especificar lo dolorosa que fue la muerte de Alonso: “el cruel verdugo le dio tres golpes, como quien corta la cabeza de un carnero, que a cada golpe que le daba ponía la gente los gritos en el cielo” (197). El relato continúa con el entierro de los hermanos, no sin decir que fueron acompañados por toda la ciudad, y la posterior colocación de las cabezas cercenadas en las picas.

Contada la muerte de los hermanos, Suárez de Peralta explica las causas de la mala fortuna de ellos. De esta manera, retrocede en el tiempo para señalar que en el mal proceder de Gil Gonzáles de Benavides, padre de los dos, con su hermano Alonso de Ávila, el viejo y conquistador de la Nueva España, está la fuente del problema: “por el suceso de estos caballeros y fin que tuvieron, se ve claramente pagar los hijos por los padres” (Suárez de Peralta 198). Gil Gonzáles, padre, se quedó con los pueblos que le estaban destinados a Alonso, motivo por el que este maldijo al primero pidiéndole a Dios que ni su hermano ni su descendencia gozaran de la hacienda que les pertenecía. Esta justificación se asemeja a la dada para el sometimiento de los indios en el preámbulo del *Tratado*, cuando Suárez de Peralta explica que estos merecen la suerte que tienen por ser los descendientes de los hijos de Cam.³ Puesta la justificación en contexto, la narración hace una digresión para contar los infortunios de los descendientes de Gil Gonzáles de Benavides: Alonso y Gil fueron decapitados, como ya se contó, y una hija ingresó a un convento y se suicidó en él por problemas sentimentales. El manejo narrativo a la hora de contar el capítulo, la manera de jugar con los tiempos, la capacidad de contar con diferentes ópticas (cámaras) y enfoques (constantemente la cámara se aleja y se acerca de la acción), la escena y la emotividad de la narración demuestran la capacidad narrativa de Suárez de Peralta y muestran que el interés al referir estos acontecimientos no está puesto en una precisión histórica, sino en una recreación literaria del evento.

En el capítulo siguiente se cuentan las incidencias en el pueblo de la ejecución de los hermanos, que caldeó los ánimos de la gente: “y muchos prometían que había de costar aquellas muertes” (Suárez de Peralta 201). Cuando deciden ejecutar a Luis Cortés, llega, proveniente de España, Gastón Peralta, el nuevo virrey, lo que dilató el proceso contra el hermano de Martín Cortés. Gastón de Peralta, en contra de los requerimientos de los oidores, aliviana las prisiones del marqués; esto le permitió salir de vez en cuando de la cárcel y continuar su vida de fiestas. La amistad entre Peralta y Cortés dio pie a los oidores para que escribieran al rey y denunciaran la mano débil del nuevo virrey. Así mismo, justificó su actuar más duro.

3 En Génesis 9, se lee que, tras acabarse el diluvio, Noe maldice a su hijo Cam por verlo desnudo y profetiza que su descendencia será sierva de la descendencia de Sem y Jafet, sus hermanos.

La decapitación de los Alvarado hace que la Corona, que hasta el momento había oficiado como árbitro en las diferencias entre Martín Cortés y los hermanos Alvarado, ahora haga parte del conflicto. Esto motivó a que llamaran tanto a Peralta como a Cortés de vuelta a España. La salida del último contrasta con la llegada festiva y alegre: “Por cierto bien diferente fue la salida de la tierra, que no la entrada, y de todo tuvo mucha culpa el Marqués, por haber procedido tan mal con los a quien él tenía obligación” (Suárez de Peralta 206). Este juego de claroscuros enseña el clima de la época, que está atravesado por las constantes disputas legales: unas que buscan que la Corona reconozca los derechos de los hijos de los conquistadores, otras que procuran ajusticiar a aquellas personas que, se dice, están en contra de la Corona.

Dados estos acontecimientos, la Corona refuerza su presencia en la Nueva España con pesquisidores y con la construcción de cárceles, “a manera de las del Santo Oficio” (Suárez de Peralta 207). Enrique González González contextualiza este proceder de la siguiente manera:

A la hora decisiva, en vez de alzarse unidos [los hijos de los conquistadores y los colonos] contra el rey, se enfrascaron en una suerte de sorda guerra civil, circunstancia que supo aprovechar la Corona para asentar en definitiva sus reales en la tierra, luego de consumir una feroz represión. Sin duda, la peor parte cupo a aquel sector de los criollos más reacio a ceder a la Corona sus gastados privilegios derivados de la conquista militar. El otro bando, en cambio, habría entendido que el futuro estaba en pactar con el monarca. Así, mientras Suárez pinta de qué modo unos iban presos en barcos a Castilla, señala que otros, como Agustín de Villanueva Cervantes, tomaban el camino de la corte para cobrar al rey sus supuestos servicios como delatores. (591)

Por ende, la narración del *Tratado* empieza a mencionar los pleitos legales que determinaron el apresamiento de nuevos colonos: Baltasar de Aguilar, los hermanos Bernardino, Fernando y Francisco de Bocanegra y Martín Cortés, el mestizo, entre otros. Rasgo común de estos pleitos es que no se mencionan las razones por las que son condenados. En este punto de la historia, Suárez de Peralta vuelve a narrar los padecimientos de estos personajes de manera semejante a la de los de los hermanos Alvarado. Esta repetición de la historia es reforzada con la descripción de los tormentos que los pesquisidores causaron con sus víctimas.

A partir de entonces, “La conjura de Martín Cortés” se concentra en narrar las condenas impuestas por los oidores y en hacer un listado de muertos. La narración de “La conjura de Martín Cortés” finaliza, tras narrar muchas decapitaciones, con el regreso de Martín Cortés y el marqués de Falces a España. La manera como Suárez de Peralta narra la vida durante la Colonia da cuenta de que todo empezó por un malentendido entre Alonso de Ávila Alvarado y los oidores del momento y por unas palabras de más dichas en el calor de la discusión que se sacaron de contexto. Ese evento, para Suárez de Peralta, es el dispositivo que activa las alarmas de la Corona, que hace que preste mayor atención a sus colonias y busque aplicar y hacer cumplir las Leyes Nuevas con mayor vehemencia.

En el *Tratado del descubrimiento de las Indias*, Juan Suárez de Peralta genera unas imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia. En la manera como describe la Conquista se advierte que esta se encuentra en decaída y en desuso, debido a que los grandes territorios ya fueron descubiertos. En cuanto a la Colonia, se aprecia cómo Suárez de Peralta describe un clima de inestabilidad social debido a la presión y la imposición de las Leyes Nuevas por parte de la Corona a los habitantes de la Nueva España. Es común que en la construcción de estas imágenes haya un juego de claroscuros, con el que Suárez de Peralta muestra la vida cotidiana del momento y la tensión social que se vivía. Virginia Gil Amate explica en relación con el *Tratado*:

Estamos ante el largo lamento de un criollo al ver desdibujarse la fisonomía de la primera organización colonial [...]. [Suárez de Peralta] recorría con su escritura la vida cotidiana de una clase desaparecida: sus vestidos, sus usos, sus costumbres, a través de una prosa torrencial, sentimental y visual [...]. [S]u imaginativa e intencionada prosa complementa una parte de la historia, acercándonos al desconcertado vacío de esa generación de criollos principales que no habían tenido misión alguna que no fuera la de defender sus privilegios frente a las continuas medidas restrictivas de la Corona, y que, sintiéndose legítimos herederos de la tierra —en la que, indudablemente, no les dieron obligaciones, pero tampoco, según muestra Suárez de Peralta, parecieron sentir las—, asistieron al ocaso de su grupo social. Por ello ninguna obra permite mejor que este *Tratado* observar el cambio de situación y mentalidad de los herederos de los que fundaron un mundo hispánico en tierras mexicanas. (13)

Si bien el *Tratado del descubrimiento de las Indias* muestra la nostalgia de Suárez de Peralta por los tiempos idos, también es cierto que el interés narrativo es dibujar dos épocas articuladas por la venida a la Ciudad de México de Martín Cortés. En estos bosquejos, el autor se concentra en mostrar el cambio de una legislación, la caída estamental de los primeros colonos, que son los hijos de los conquistadores, y lo mal que fue para la tierra el cambio de reglamentación de las primeras leyes. Por ende, “La conjura de Martín Cortés” es una muestra de la inestabilidad del entramado político del momento.

Obras citadas

- García Icazbalceta, Joaquín, ed. *Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por S. M. para la gobernación de las Indias, y buen tratamiento y conservación de los indios*. 1542. Ciudad de México, 1866. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 2 de Agosto del 2015.
- Gil Amate, Virginia. “Crónica de sociedad en el *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista* de Juan Suárez de Peralta”. *Arrabal* 5-6 (2007): 5-17. Web. 4 de agosto del 2015.
- González González, Enrique. “Nostalgia de la encomienda. Releer el *Tratado del descubrimiento* de Juan Suárez de Peralta (1589)”. *Historia Mexicana* 59.2 (2009): 533-603. Web. 5 de agosto del 2015.
- Ross, Kathleen. “Chisme, exceso y agencia criolla: *Tratado del descubrimiento de las Indias y su conquista* (1589) de Juan Suárez de Peralta”. *Agencias criollas: la ambigüedad “colonial” en las letras hispanoamericanas*. Ed. José Antonio Mazzotti. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 131-141. Impreso. Biblioteca de América.
- Silva Tena, Teresa. Estudio preliminar. *Tratado del descubrimiento de las Indias*. Por Juan Suárez de Peralta. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. 9-35. Impreso.
- Suárez de Peralta, Juan. *Tratado del descubrimiento de las Indias*. Ed. Teresa Silva Tena. México D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. Impreso.

Sobre el autor

Mario Alberto Domínguez Torres es candidato a doctor en Literatura por la Universidad de los Andes, con el proyecto de investigación “El espacio en la obra autoficcional de Fernando Vallejo. Una aproximación desde las poéticas narrativas de Fernando Vallejo al espacio narrativo, al espacio rural y al espacio urbano”. Allí estudia la manera en que la obra de autor antioqueño, a partir de unas características singulares del espacio narrativo, configura unos imaginarios rurales (Santa Anita, finca de la infancia del narrador, y el campo antioqueño) y urbanos (Medellín, Bogotá, Roma, Nueva York, México D. F. y Barcelona). En la actualidad, participa en el grupo de investigación Poéticas de la Universidad de los Andes y recientemente publicó “Bogotá y sus muertos. La poética del desconcierto”, en *Iniciales poéticas de la ciudad*, de la editorial de la Universidad Nacional de Colombia.



Entrevista

Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco Hernández sobre su escritura

Entrevista Mario Eraso Belalcázar
Universidad de Nariño, Pasto, Colombia

A CONTINUACIÓN, PRESENTO UN DIÁLOGO CON el poeta mexicano Francisco Hernández, quien hablará desde Ciudad de México, en donde vive hace varias décadas. Hernández creció lejos de los centros urbanos, en San Andrés Tuxtla, estado de Veracruz; el acontecimiento de dejar el campo lo llevó a intuir el camino para llegar a ser lo que es: un poeta visionario de valor inmenso para las letras hispanoamericanas y del Caribe.

La obstinación de Francisco Hernández por apoderarse de sus sueños y de sus peligros —y de los sueños y de los peligros de otros— ha sido útil para desenmascarar los nuestros a través de esta entrevista. Su conocimiento de la tradición literaria y de la vanguardia internacional se refleja en el uso del monólogo dramático, en la creación de un heterónimo, oriundo del campo mexicano, que trova en versos octosilábicos, en los juegos de lenguaje, entre otros. Así ha logrado que haya en su poesía un canto seductor, una algarabía vital con la que ha innovado la poesía contemporánea y ha ganado los lectores que merece.

Penetrar en la obra de Francisco Hernández implica comprender de qué ha sido hecha la poesía mexicana. Xavier Villaurrutia (1903-1950), ese danzante de la palabra, en un ensayo titulado “Introducción a la poesía mexicana”, define a la de su país con una imagen que, tal vez, aún nutre lo que de ella se pueda decir: “la poesía lírica mexicana es una meditación escrita con un lápiz muy fino”. La lucidez de esta afirmación con forma de acertijo permite a los lectores descubrir que la palabra poética ha sido transformada en una artesanía clásica que canta, salta, vuela. Pues bien, tal vez Hernández conserva y resguarda ese urdir de lo perfecto. Su poesía es una vibración de lo remoto, un apasionamiento sensual, escrito para que escuchemos a los que han visto lo que pocos quisieran ver, para que reconozcamos nuestra soledad, la herida de cuyas imágenes saldremos tatuados por la pureza del que ha ido a los lugares en que fructifican las

experiencias, aquel que ha sido poeta para incitar a sus lectores con el conocimiento que emana de su palabra creativa.



Foto del poeta Francisco Hernández tomada por Rogelio Cuellar

MARIO ERASO

Con su poesía le ha dado voz a personajes del arte: Robert Schumann, Georg Trakl, Emily Dickinson y Friedrich Hölderlin. De modo que sus monólogos dramáticos, junto, por ejemplo, con los de Borges, muestran cómo un género literario, cimentado en la poesía de lengua inglesa, ha sido recibido y transformado en la poesía contemporánea. Con todo, su escritura no es libresca; por el contrario, es humana, vital y, si se admite, pura. ¿Es en esa tensión entre el enmascaramiento del yo y la desnudez del yo en que se define la intensidad, la fuerza, la belleza de la poesía de Francisco Hernández?

FRANCISCO HERNÁNDEZ

La verdadera máscara, creo, es la del entusiasmo, la que el instinto nos proporciona. Quizá por eso mi escritura no posee una cultura excesiva:

nunca terminé la preparatoria y al llegar a vivir al D. F., mis amigos, poetas y publicistas al mismo tiempo, me regalaron su experiencia, además de su máscara. Pero volviendo al entusiasmo, es algo que para mí ha resultado fundamental: soy depresivo desde niño, así que cuando cierta luminosidad aparece, mi imaginación y mi mano se conectan para escribir, ya sean verdades o mentiras.

Cuando llevé a cabo lo de Robert Schumann, tenía ocho meses sin intentar nada. Entré a una librería de Coyoacán, escuché un cuarteto para cuerdas, llegué a mi departamento y en quince días el poema estaba listo.

Lo de Hölderlin me lo provocó un libro de Heidegger. Un primero de enero estaba solo en mi casa, leía la parte correspondiente al poeta alemán y comencé, invadido por el entusiasmo del nuevo año, a desarrollar un texto que me llevaría catorce meses. El poema de Trakl fue más tardado, más difícil. Ahí pude comprobar, una vez más, que la otra cara del entusiasmo puede ser la desesperación y una forma de la parálisis.

M. E.

De *La isla de las breves ausencias*, copio este poema:

56

Nombrar a los viajes del ojo, a la participación de gases tóxicos en lo respirable y crear un lenguaje que no requiera de simbología ni de pronunciación.

Estar frente a la luz sin designarla, intoxicarse con el aire sin maldecirlo e inaugurar a diario un idioma intraducible, insuficiente, innominado.

Quizá este texto es sobre la dificultad de ser poeta, sobre el riesgo de intentarlo. ¿Es, también, una poética? Usted no ha titulado alguno de los suyos "Arte poética". ¿Por qué? ¿Piensa que casi todo poema tiende a ser tal cosa o que en cada uno los poetas contemporáneos reflexionan, finalmente, sobre el lenguaje?

F. H.

Nunca he intentado reflexionar ni mucho menos pontificar respecto a la poesía. No sé exactamente qué es un arte poética. Pero quizás, como tú lo señalas, todo poema sea una poética, una forma de encarar ese misterio que tan cerca está de la mitología y tan lejos de la prosa.

M. E.

Sus juegos de lenguaje pueden ser paradigmáticos, memorables; por ejemplo, su brevísimo poema “Amortajados”: “Amor / taja / dos”. Aquí apenas si es necesario evocar a Xavier Villaurrutia, todo un gurú de los calambures. Ahora bien, usted no es neobarroco, sus juegos no son signos paroxísticos, como los diseñados por Néstor Perlongher, sino elementos que ayudan a la transparencia del texto, añadiendo ironía, ternura, poder sugestivo. En su *Soledad al cubo* (2001), encuentro esta combinación de anáforas finalizadas por un calambur:

es a ti a quien deseo
es a ti a quien persigo
es a ti a quien detengo
es a ti a quien desnudo
es a ti a quien ultrajo
es a ti a quien cuelgo
es a ti a quien extraño
es Satie a quien escucho.

O estos ejemplos, extraídos del mismo libro: “Sax. Sex. Six. Sox. Suck”; “Con una voz ronca y extraña, Fosca dice delante del espejo: —En tiempo de turbación, más turbación”; “Ser para hacer y sorprender. Ver para crear y con placer, complacer. Trazar el azar para ser uno mismo siempre, en cualquier parte del arte de las cavernas”; “No sé nada del tiempo. / Sonido. Son ido. Son nidos sin sonido”; “Ruidos escasos, ruidos de pasos: / trakl, trakl, trakl”. ¿Podría comentar el sentido de su avidez por estos juegos?

F. H.

Sin saber que existían retruécanos, anáforas o calambures, desde pequeño me gustó jugar con las palabras. Tal vez por eso las estructuras lúdicas aparecen en algunos de mis libros, pues me resultan tan inevitables que me alejan de la solemnidad o de la sufrida soledad gramatical. Por cierto, ¿la palabra *soledad* no debería llamarse *sombraedad*? ¿No es la soledad la prisión más sombría, la más distante de los rayos del sol?

Ahora bien, por el hecho de nacer en el estado de Veracruz, escuché décimas y coplas octosilábicas desde siempre, improvisadas con gracia y

picardía por esos músicos jarochos que tú debes haber oído muchas veces. Un día, decidí crear a Mardonio Sinta. ¿Por qué? Porque si yo firmaba las coplas no me las iban a creer, además de tener fama de escribir una poesía átona. Pero Mardonio, hasta la fecha y aunque ya esté muerto, goza de cabal salud. Como tú recordarás, no es un simple pseudónimo. Mi intención era intentar un heterónimo, siguiendo los ejemplos de Fernando Pessoa.

M. E.

Los poemas de varios libros suyos no están titulados, sino numerados. *La isla de las breves ausencias* tiene sesenta y dos poemas, *Soledad al cubo* tiene treinta, *Mar de fondo* tiene veinte poemas, *Cuaderno de Borneo* tiene ochenta y dos poemas, *Imán para fantasmas* está dividido en textos y fragmentos numerados. ¿Hay alguna razón para preferir cifras en vez de títulos? ¿Pensó eliminar los guarismos, dejar el texto sin título ni numeral? ¿Hay una intención esotérica en seleccionar determinada cantidad de poemas sin título? ¿Es un afán de desnudez, de decantación expresiva?

F. H.

No se trata de ninguna razón esotérica: simplemente trato de seguir un orden, para no confundirme en lo que estoy desarrollando. A veces prefiero los títulos. Así no hay ninguna duda respecto a la independencia de cada composición. ¿Te acuerdas de la *Antología de Spoon River*? En ese caso, el “bautizo” de cada voz era indispensable. Tampoco me gusta dejar los poemas sin título. El azar que, como dicen, suele ser pródigo, de esta manera, orilla un poco más hacia lo perplejo.

M. E.

Fernando Pessoa, de signo Géminis, como usted, es un poeta poco citado en sus poemas. Creo que no le ha dedicado ninguno, salvo quizás “Apontamento”. No obstante, usted es casi el único poeta latinoamericano vivo que ha creado un heterónimo, Mardonio Sinta, de modo que él tiene una biografía distinta de la de Francisco Hernández y una poesía que solo puede ser de él. Además, lo que usted escribe parece evocar a un heterónimo de Pessoa: Álvaro de Campos. Si él incita al sensacionismo, usted ofrece sensaciones, acezos, caricias; con ellos logra transmitir lo tenue y desesperado, lo que siendo refinado es brutal. Cuando usted escribe poesía,

parece que busca excitar al lector con imágenes que, lejos de ser abstractas, son instantáneas; una especie de golpes visuales, táctiles, sensoriales. “La aguja me la clavo en la lengua hasta perder el conocimiento”, dice uno de sus versos. Aunque quiero evitar el tema de las influencias, ¿cuánto hay de Pessoa en la poesía de Francisco Hernández?

F. H.

Realmente me sorprendes con esa pregunta, porque uno de los poetas que más leo es al geminiano Fernando Pessoa. Me lo descubrió hace muchos años Francisco Cervantes, a quien conocí en una agencia de publicidad. Nos hicimos amigos y mi deuda con él es muy grande: entre otros autores, me hizo conocer, además del portugués ya citado, a don Álvaro Mutis, a José Lezama Lima y a Saint-John Perse. Francisco acababa de traducir y publicar la *Oda marítima* y otros poemas, de otros heterónimos. También me dio a conocer una frase de Bernardo Soares que desde entonces me acompaña: “El corazón, si pudiera pensar, se pararía”. Al poco tiempo vendí mi coche y me fui a Lisboa.

En cuanto a las influencias, acepto que en mis inicios constituyeron una preocupación, o bien una serie de obstáculos que me hacían tropezar y, sobre todo, me orillaban a no escribir. Pensaba: ¿para qué seguir este caminito literario, si lo que hago se parece, según dicen, a lo que ya hicieron con mayor lucidez otros poetas? Actualmente ya no me preocupan. Que lleguen, que invadan, que estimulen las influencias. Son un motor constante, un aleteo inaudible y, a fin de cuentas, formas indispensables para sobrevivir, a pesar de ser una especie de oxígeno tan puro como contaminado.

M. E.

En el prólogo de *Prístina y última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente* (1999), firmado por Eduardo Milán, encuentro esta idea:

Volver a la lengua es un retorno que corresponde a un repertorio de formas implícitas. No es un solo horror el horror a la vanguardia: es un horror al siglo, un horror al tiempo, un horror a la historia y una renuncia al futuro. Francisco Cervantes (1938), Giovanni Quessep (1939), Francisco Hernández (1946) son ejemplos de una postura que defiende de manera pronunciada o de manera oculta un alejamiento y rechaza cualquier proyección.

Es una afirmación apresurada e imagino que el punto de vista de Milán ha cambiado. Pienso que solamente un crítico atolondrado es incapaz de apreciar la esencia vanguardista de su libro *Moneda de tres caras* (1994); además, en la poesía de Cervantes o de Quessep hay momentos sin duda vanguardistas. En consecuencia, ¿cuál es la relación de la poesía de Francisco Hernández con la vanguardia?

F. H.

Vanguardia, vanguardia, guardias que siempre adelante van, guiándonos con su toc toc de puerta corrediza. Vanguardia puntiaguda, filosa, similar a una guillotina que se afila los dedos en temblores de tierra y muestra su implacable sonrisa después de sus degüellos. Vanguardia. Escudo de cuerpo entero, libro de caballería, esqueleto sin espina dorsal, zócalo magnético repleto de prosa narrativa.

Vanguardia, tú lo sabes muy bien. Jamás he deseado ser un expedicionario, una punta de lanza, un gambusino saturniano o un telescopio expulsado de Monte Palomar. Ignoro mi ubicación. Tal vez soy el último de la fila, siempre catatónico, distanciado del riesgo de intentar un rompimiento de misales. Soy sedentario, reaccionario, paleolítico, sádico, nonato, académico, perdulario, juvenílucro, ancianético, palindrómico, piromaniaco y, de vez en cuando, chamánico, buhonero, kafkiano. En nada, vanguardia, te pareces a un buzo narcotraficante ni a una daga sostenida por las mandíbulas de la Virgen María.

M. E.

Carlos Pellicer (1899-1977) es un poeta que en México se lee y se respeta. Para muchos creadores de este país, él es el poeta más destacado del siglo xx. Pellicer vivió en Colombia, donde escribió uno de los poemas más memorables de la vanguardia latinoamericana, "Recuerdos de Iza". Fue llamado poeta de América. No obstante, en Colombia se lee y se conoce poco. Es injusto. Vale la pena recordar que, cuando los despojos de Porfirio Barba Jacob fueron repatriados a Colombia, Pellicer fue uno de los encargados de venir con ellos desde México. ¿Le gustaría conversar sobre Pellicer y sobre la importancia de su poesía?

F. H.

A Carlos Pellicer me lo descubrió el poeta Guillermo Fernández. Leerlo, escuchar su voz de acantilado fue como ver los múltiples ríos tabasqueños desde un avión o ver un sinúmero de garzas desde una lancha rápida. Aún conservo su antología, firmada en abril de 1975, un día en que Guillermo lo llevó a comer a mi casa. El poema “No querer”, ¿te acuerdas?, termina diciendo simplemente: “Tú eres la primera tristeza deliciosa / que no quiero sentir”.

M. E.

A propósito de poesía mexicana, me gustaría que nos ayudara a ubicar el valor de la poesía de Rubén Bonifaz Nuño (1923-2013). Para los poetas de México, él es ejemplar; junto con Jaime Sabines (1926-1999), que es un poeta muy leído y ampliamente reconocido en Colombia, Rubén Bonifaz Nuño tiene muchos lectores entre los jóvenes de México. Una vez escuché leer poemas a Bonifaz Nuño en la Biblioteca Central de la UNAM. Al final, alguien joven le preguntó sobre la poesía de Sabines y de Paz; él respondió, entre risas serias, que a Paz no lo entendía, mientras que pensaba que Sabines era un poeta mucho mejor.

F. H.

Mira, la verdad es que pocos poetas en nuestro idioma llegan a provocarme las emociones y el entusiasmo que Rubén Bonifaz Nuño me provoca. Escucharlo decir sus versos también es algo que no pienso olvidar. Al final de su vida, cuando ya estaba casi ciego, comunicaba sus textos de memoria o los leía de papeles grandes, tamaño poster. No importaba: él estaba ahí, estremeciéndonos. Fue y seguirá siendo un creador de altísimo nivel. O dicho de otra manera: de una profundidad insólita.

Pero bueno, en cuanto a tu pregunta, en la que aparecen los nombres de Octavio Paz y de Jaime Sabines, nunca le oí mencionar nada al respecto. Al contrario, creo que mucho valoraba la obra de Octavio Paz.

M. E.

Uno de los temas de *La broma infinita* de David Foster Wallace es la enfermedad. Se puede decir que en ella todos están locos, enfermos, tienen una adicción o algún tipo de depresión. La enfermedad, la locura,

la obsesión (por ejemplo, Waite y su adicción a la fotografía) parecerían cubrir su poesía, parecerían estremecerla. De ese barniz se alzaría un tono poético en que brilla la sabiduría del vivir. ¿Podríamos conversar un poco sobre la presencia de la enfermedad en su escritura?

F. H.

Desde pequeño, recuerdo haber estado enfermo, ya sea en cama o en catre. La fiebre junto a mí crecía, cuidándome como una enfermera o como otra cálida presencia maternal. El Dr. Argudín, amigo de mi padre, era quien llegaba a auxiliarme. Era muy simpático. Ambos, mi padre y el médico, pertenecían a un club de cazadores. Yo le preguntaba al doctor sus últimas aventuras. Debido a la fiebre, el termómetro se convertía en una escopeta; la voz de mi padre, en el rugido de un tigre y el caballo de cartón, en piedra que tomaba la forma de un tapir.

Me quitaban la sábana. Yo sudaba y temblaba. El médico escribía la misma receta de siempre y se despedía gritando: “—¡Compañero, siga leyendo a Julio Verne y no se deje vencer por los animales de la selva!”. Claro que me gustaba estar enfermo. No veía a nadie. No iba a la escuela. Me compraban historietas de Tarzán, de Superman, de Los Halcones Negros, de Roy Rogers. Comía poco, aunque las tortillas con sal, acompañadas por un sidral Mundet, me gustaban mucho.

Sigo enfermo. Durante más de veinte años vi a un psicoanalista. Visito periódicamente a un neurólogo en un hospital del sur de la ciudad. Él me ayuda a controlar mi epilepsia, mi depresión y el temblor de mis piernas, que tiene un nombre muy chistoso: síndrome de piernas inquietas. Sí, estar enfermo para mí es una forma de estar sano.

M. E.

En *La lengua erótica. Antología poética para hacer el amor* (2010), Juan Gustavo Cobo Borda incluyó su poema “Por amor a Fosca”. Su poesía es erótica de muchas maneras, pues en sus versos hay una provocación corporal; en tal sentido, la mujer en su escritura es inexpugnable, poderosa, bella. De modo que la Clara de Schumann, las jovencitas fotografiadas por Waite, la Fosca que usted hace tan palpable en el poema, en fin, las mujeres de su poesía ofrecen una especie de deslumbramiento que salva a los hombres.

F. H.

Mi primer contacto con la palabra *fosca* se debe a la traducción del famoso poema “El cuervo”, que encontré en el libro *El declamador sin maestro*, regalo de mi padre, a principios de 1960. Pero no fue sino hasta que vi la película *Pasión de amor*, dirigida por Ettore Scola, que supe lo que realmente significaba la palabra *fosca*. Ahí aparece una mujer fea, flaca, siempre vestida de negro, dueña de la casa de asistencia donde son atendidos unos militares.

Por supuesto, el personaje masculino es seducido por Fosca, aunque ella muere cuando el joven militar la rechaza. La historia se la cuenta el protagonista a un enano, en una taberna de mala muerte. El enano se levanta de la mesa y se sale, con una carcajada burlona verdaderamente siniestra. Después llegó la escritura del poema.

M. E.

Almadía es una editorial mexicana con sede en Oaxaca de Juárez. Con los libros que imprime, objetos de arte, pequeñas obras maestras hechas con refinamiento, estilo, creatividad, el sello continúa y fortalece la historia editorial en México. Sus últimos poemarios han sido publicados allí. Por fortuna, es posible conseguirlos, pues integran el catálogo de la Biblioteca Luis Ángel Arango. ¿Se distribuyen los libros de Almadía en Colombia?

F. H.

Guillermo Quijas, director de la editorial, me ha informado que Almadía se distribuye en Colombia por medio de la librería del Fondo de Cultura Económica, cuya sede en Bogotá se sitúa en el Centro Cultural Gabriel García Márquez. Por lo demás, me alegra que mis libros estén en algunas bibliotecas.

M. E.

Usted ha mencionado que *Mal de Graves* (2013) tiene visos biográficos, pues en él recrea lo sucedido con los ojos de su esposa Leticia Arróniz, afectados por una enfermedad ocular. Entre sus inquietudes como escritor es apreciable el tema de la mirada. Usted ha escrito poemas y críticas sobre pintura mexicana y latinoamericana, dejando constancia de su atracción por un arte visual. Podemos leer, por ejemplo, *Óptica la ilusión. Escritos*

sobre artes visuales (2002). También tiene un libro de poemas sobre un fotógrafo, Charles B. Waite. Desde su primer poemario, *Gritar es cosa de mudos* (1974), la cuestión de la mirada es relevante; allí en “Instrucciones para perderse de vista”, dice:

mira hacia la negrura
con los ojos en blanco [...]
arroja tus córneas contra el espejo
y suelta una carcajada
del tamaño de una lágrima.

Como si fuera un reflejo de lo anterior, estos versos de *Imán para fantasmas* (2004):

Los lentes de los muertos siguen viendo.
¿Habrán que pulverizarlos para que pierdan de vista
al mundo real?
Al menos, los bifocales de mi padre
no me quitan la vista de encima.

¿Podríamos conversar sobre su deseo manifiesto de mirar para revelar la riqueza, la desdicha?

F. H.

Jorge Guillén escribió: “ser, es la absoluta dicha”. Yo le cambiaría *ser* por *ver*, y la dicha sería también muy penetrante. Ignoro cómo pudo Borges estar ciego tantos años y vivir y viajar y escribir. También tuvo por algún tiempo un par de lectores y cuando menos una mujer que podía leerle todo lo que quisiera, hasta lo inexplicable de sus sueños o las líneas de sus manos.

M. E.

En el 2003 se publicó su *Diario invento. Abril de 1998–marzo de 1999*. Es un texto extraordinario. Yo lo he usado en mis clases de literatura creativa y me consta el encanto que ejerce entre los jóvenes. ¿Está en sus planes dar a conocer un nuevo volumen?

F. H.

Me sorprenden tus comentarios sobre *Diario invento*. ¡Pasó siempre tan inadvertido! Su origen tuvo que ver con una beca. El libro que, según yo, iba a escribir se me atoró en la garganta y se me ocurrió entonces anotar lo que me ocurría o lo que inventaba día tras día. Y así salió. Ahora me gustaría, para celebrar dignamente mis setenta años, en el 2016, dar inicio a otro libro de similares características. Otro diario, que se titule *La dicha de estar enfermo*, por decir algo, o simplemente *Diario intento*. O *Diario miento*. O *Diario lento*. No sé. A su debido tiempo aparecerá. A su debido viento.

Sobre el entrevistado

Francisco Hernández nació en San Andrés Tuxtla, en 1946. Ha escrito los poemarios *Gritar es cosa de mudos* (1974), *Mar de fondo* (1982), *De cómo Robert Schumann fue vencido por los demonios* (1988), *Habla Scardanelli* (1993), *Óptica la ilusión* (2002), *El corazón y su avispero* (2004), *Diario sin fechas de Charles B. Waite* (2005), *Mi vida con la perra* (2006), *La isla de las breves ausencias* (2009), *Una forma escondida tras la puerta* (2012), *Odioso caballo* (2016), entre otros. Ha recibido el Premio de Poesía Aguascalientes (1982), el Premio Carlos Pellicer (1993), el Premio Xavier Villaurrutia (1994), el Premio Jaime Sabines (2005), el Premio Iberoamericano de Poesía Ramón López Velarde (2008), el Premio Mazatlán de Literatura (2010) y el Premio Nacional de Ciencias y Artes de Lingüística y Literatura (2012). Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1994.

Sobre el entrevistador

Mario Eraso Belalcázar realizó estudios de Literatura y Lengua Española en la Universidad del Cauca, una maestría en Literatura en la Pontificia Universidad Javeriana y un doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México. También hizo una estancia posdoctoral, en la que investigó sobre poesía latinoamericana contemporánea, en el Departamento de Estudios Humanísticos del Instituto Tecnológico de Monterrey. En su tesis doctoral analizó la poesía de Roberto Juarroz (1925-1995). Ha escrito y publicado varios artículos en revistas especializadas de Colombia, México, Argentina, España y Estados Unidos, que se desprenden de su lectura de autores como Jorge Cuesta, Emilio Prados, Jorge Luis Borges, Ramón López Velarde, Clarice Lispector, Carlos Pellicer, Raúl Gómez Jattin, entre otros. Es autor del libro de crítica *Cordón de plata: diez poetas latinoamericanos nacidos en la década de los años cuarenta del siglo xx*. Actualmente, es docente de la Facultad de Educación de la Universidad de Nariño. Ha publicado tres libros de poesía: *Cementerio* (2005), *Oro* (2011), y *Extravió seguido de Amanecer en Lisboa con Oliverio* (2015).



Reseñas

Tornero, Angélica. *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México D. F.: Universidad Autónoma del Estado de Morelos; México D. F.: Miguel Ángel Porrúa, 2011. 260 págs.

En una época en la que cada vez más los estudios literarios sucumben a la tentación de hacer pequeños “hallazgos”, que convierten a sus autores en “especialistas” e imprimen al debate académico una dinámica conventual, el libro de Angélica Tornero va a contracorriente, apartándose del camino trillado. Desde una perspectiva abarcadora, y rigurosa a la vez, en un estudio que permite al lector contemplar un horizonte vasto y abierto, aborda problemas esenciales, actuales y controvertidos de la literatura y cultura contemporáneas. Con autoridad, pero sin dogmatismo, aprovecha muy atinadamente su amplia y sólida formación, atestiguada por sus dos títulos de doctora de la UNAM, en literatura y en filosofía.

La propia delimitación del problema de investigación, patente en el título, ofrece al lector entendido suficientes pistas con respecto al enfoque por el que opta la autora: se trata de un estudio de la configuración del personaje literario, que centra el foco en la manera de concebir su identidad. Si bien el interés de la investigadora por indagar problemáticas actuales, ofreciendo respuestas a retos intelectuales de nuestro tiempo, es notorio, su visión es histórica y plenamente consciente de la importancia que tiene la dimensión diacrónica para los estudios literarios que pretendan alcanzar el nivel explicativo e interpretativo. Con esta intención, Angélica Tornero esboza una evolución de la configuración del personaje y de las diferentes concepciones de su identidad, proponiendo al lector un recorrido que arranca en la Grecia Antigua y llega hasta la actualidad, cuando los contornos del personaje se desdibujan, tienden a volverse borrosos o incluso se niega rotundamente su identidad. Es precisamente en este sentido que la autora define como “historia y borradura” el recorrido que emprende para trazar dicha evolución, bosquejada a partir de varias propuestas que considera cruciales, verdaderos puntos de referencia. Inicia, desde luego, con la concepción aristotélica, para detenerse después a considerar dos propuestas teóricas

del siglo xx que ven en Aristóteles un importante punto de partida, pero que optan por caminos muy diferentes: la del estructuralismo francés, que concibe el personaje como actante, y la de Paul Ricœur, que supera tanto al maestro estagirita como a sus colegas franceses, al rescatar la dimensión ontológica del personaje.

Con toda la variedad de las propuestas analizadas y la vasta extensión temporal incluida, el planteamiento inicial no se pierde de vista en ningún momento del estudio. Por ejemplo, cuando se pasa a tratar del héroe clásico, romántico, realista, de la vanguardia, de la posvanguardia o de la posmodernidad, se analizan sus ecos y su recepción, cómo se hereda y se reelabora un legado, en las diferentes épocas, con un énfasis especial en la época contemporánea y en la propuesta de Paul Ricœur. Así, los capítulos del libro se conectan en profundidad, para armar un todo orgánico y bien estructurado, corroborado por una exposición coherente y de gran claridad conceptual. Además, el rigor académico es perfectamente compatible con la expresión de un punto de vista flexible, abierto a la multiplicidad de consideraciones que caracteriza, según la autora, nuestra época tan reacia a las verdades absolutas e incluso a cualquier tipo de certeza. La investigadora sabe asumir todas estas incertidumbres sin frustración, a pesar de la precisión que define su discurso, entendiendo su estudio, según afirma en la introducción, como un aporte, es decir, una obra abierta que “no pretende ser ningún referente ni verdad última”, pero que, en cambio, permite “experimentar el placer del conocimiento” (13).

Para el estudiante y el joven investigador, esta sistematización es muy útil a la hora de entender el fenómeno literario, proyectado sobre el trasfondo de un panorama abarcador que permite establecer conexiones interdisciplinarias y así reforzar el vínculo profundo del texto con el mundo, la vida y el ser. Pero no se trata de un panorama meramente descriptivo, sino que el alcance de cada propuesta está en diálogo constante con las demás y es continuamente reevaluado por contemporáneos, sucesores y, no en último lugar, por la mirada cuestionadora de la propia autora. La discusión que establece con la tradición filosófica, literaria y de la teoría literaria, con la cual polemiza a menudo, y su manera de interrogar las propuestas teóricas y de ponerlas a prueba desde el análisis de la práctica literaria contemporánea hacen de este libro una lectura muy incitante y también enriquecedora para el estudioso y el lector avisado.

Un ejemplo podría aclarar mejor el proceder de la autora a la hora de reevaluar el legado clásico o las propuestas contemporáneas. Decidida a superar la mirada miope, fijada en lo textual, para conectar la obra literaria con el mundo de la vida, Angélica Tornero revela la importancia de entender conceptos aristotélicos clave, como los de carácter, mimesis y trama, en relación los unos con los otros y en el marco más amplio del pensamiento del estagirita, que incluye obras como la *Metafísica* y la *Física*, así como reflexiones sobre la ética. Se rebasa de esta manera el contexto demasiado estrecho de la *Poética*, considerada como obra aislada y autosuficiente. Como la autora hace ver, esta amplitud de miras es imprescindible para entender correctamente un concepto tan central —y tan controvertido— como el de mimesis. El contexto más abarcador de la propuesta filosófica de Aristóteles, considerada en su totalidad, permite entender su refutación y superación de la concepción platónica, a través de la teoría de las cuatro causas, desarrollada en la *Metafísica*, y a través de la importancia que presta a los problemas éticos. Sobre este trasfondo se dibuja claramente la diferencia entre la concepción platónica y la concepción aristotélica de la mimesis. En cambio, al ignorar estas relaciones, desde una perspectiva filológica, se corre el riesgo de malentender completamente la propuesta, al considerar que si Aristóteles usa el mismo término que su maestro, también retoma su concepto.

La misma convicción de que es necesario ir más allá del texto para comprender y comprenderse mejor, desde una mirada transdisciplinaria que no pierda de vista la reflexión filosófica, incluida la esfera de la ética, hace que en todo el estudio el problema de la configuración del personaje literario se indague a partir de una inquietud no solamente epistemológica, sino también ontológica, en conexión con la identidad del personaje, del autor, del lector, y con las diferentes concepciones del sujeto. Otro ejemplo interesante de aproximación cuestionadora al legado aristotélico, a través de la relectura, es la recuperación, esta vez, de un sentido que no fue opacado por un error de recepción, sino que simplemente quedó sepultado en el olvido o relegado, eclipsado por lecturas que se centraron en otras problemáticas. Así, con base en una perspectiva afín a los planteamientos de la estética de la recepción (Wolfgang Iser, Hans-Robert Jauss), la autora rescata y reevalúa los apuntes del estagirita relativos al receptor y a la capacidad de la obra literaria de incidir en el universo vivo del lector, obrando sobre él. Muchas

de estas consideraciones gravitan alrededor del concepto de catarsis. No dispongo aquí del espacio para ilustrarlo con más ejemplos, pero al exponer propuestas teóricas contemporáneas, con más razón aún, el presente estudio propone, lanza hipótesis y construye a continuación, al mismo tiempo que incita a pensar.

A la reflexión teórica le sigue una propuesta metodológica para el análisis de la identidad de los personajes literarios, con la cual una vez más la autora encuentra el medio camino entre la duda deconstructiva y la afirmación dogmática. El método que propone integra las herramientas de la lingüística, de la retórica, de la semiótica y de la narratología, pero supera el planteamiento de corte formal del estructuralismo francés, para recuperar, con Ricœur, la concepción aristotélica del ámbito de la acción como vínculo esencial entre el texto y el mundo. Se analizan el carácter del personaje y su relación con la trama, las situaciones límite que hacen que el personaje sienta su identidad amenazada y la dialéctica entre la identidad *idem e ipse*, según la propuesta de Ricœur. Este segundo aspecto implica un estudio atento de las estructuras temporales del relato y también de la manera en que el lector refigura la historia y reconstruye el personaje, con lo cual a la dimensión temporal se añade también la dimensión ética.

La autora insiste en distinguir su método de una “técnica de estudios de textos”, típica de los estudios literarios de corte formal-estructural, que operan con conceptos inamovibles y certezas absolutas. Su interés se centra en entender el texto literario a la vez que el ser humano, la vida, el mundo y, no en último lugar, la experiencia de vida de los lectores, que también se involucra en la producción de significado de una obra literaria, según los supuestos de la teoría de la recepción que marcan significativamente la perspectiva de este estudio. De hecho, estas convicciones profundas de la autora dejan su impronta sobre la propia elección del tema que decide investigar y que reivindica como perteneciente a los estudios literarios, y no exclusivo de disciplinas como la filosofía o la antropología.

En los últimos capítulos, la investigadora hace dos demostraciones de análisis textual de la identidad de los personajes, así como la concibe y con la herramienta metodológica que había propuesto en el capítulo IV. La elección del corpus analizado evidencia la intención de poner los conceptos a prueba y a la teoría misma en aprietos, a partir de unas obras literarias que, desde el punto de vista del estudio de la identidad de los personajes, plantean

situaciones límite, representan casos extremos que fuerzan la imaginación y el pensamiento. Se trata de una novela mexicana contemporánea, poco conocida y leída, pero cuya calidad literaria convence a la investigadora, *El tornavoz* (1984), de Jesús Gardea, y de dos cuentos de Julio Cortázar. El primero es un texto muy conocido, “Las babas del diablo”, y el segundo es “Diario para un cuento”, el último que escribió y que trata precisamente de la imposibilidad del cuento: cuestiona fuertemente el acto de narrar a través de la forma, es decir, paradójicamente, mediante la propia manera de contar. Una vez más, el análisis apuesta por la combinación acertada de rigor y flexibilidad que atraviesa todo el libro, porque emana de la manera como la autora concibe la teoría literaria: creadora y siempre provisional, por tanto, siempre cuestionable; no ofrece *la* respuesta, sino que enseña a pensar; no *se aplica*, sino que se interroga.

Para concluir quisiera destacar como principal mérito del libro la versatilidad del enfoque, que permite encontrar la manera adecuada de abordar un tema de investigación cuya complejidad es apabullante. A través de un discurso matizado, pero coherente, Angélica Tornero guía al lector sin irrespetar su libertad. Su libro aúna virtudes a primera vista incompatibles, como el rigor y la creatividad, el carácter propositivo y dubitativo, la precisión y la perspectiva abarcadora, el interés por la actualidad y la visión histórica, el enfoque interdisciplinario y a la vez sensible a las particularidades de la producción de significado en la obra literaria. La seguridad con la que la autora navega sin estrellarse entre tantos escollos e incertidumbres es el sello inconfundible que imprime a la escritura un pensamiento personal, desarrollado sobre los cimientos de una sólida formación.

Diana Diaconu

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Bencomo, Anadeli y Cecilia Eudave, coords. *En breve: la novela corta en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2014. 342 págs.

Este volumen reúne veinte textos dedicados a reflexionar sobre la novela corta escrita durante los siglos xx y xxi en México, con el propósito de abrir la discusión sobre la importancia de hablar de géneros narrativos en estos tiempos, en los que no se privilegia, en los estudios literarios, las aproximaciones formalistas a las obras ficcionales. Esta es la razón que Anadeli Bencomo y Cecilia Eudave, las dos coordinadoras, dan para la publicación de un libro que, precisamente, habla sobre un género narrativo en concreto. Con este objetivo en mente, en cada uno de los ensayos se reflexiona sobre las particularidades discursivas de la novela breve, intentando, así, proponer una sistematización de esta.

El lector que se acerque a este libro se encontrará con puntos de vista variados sobre la novela corta. El volumen está organizado de la siguiente manera: primero, un texto introductorio, titulado “La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas”, de Anadeli Bencomo, que sirve para establecer los primeros puntos sobre el género y su inserción en la tradición literaria mexicana. Después, encontramos ensayos que estudian obras particulares que se han gestado en México o que han sido escritas por autores mexicanos. Dentro de estos textos, el cuestionamiento sobre la especificidad del género surge a partir de, por ejemplo, la discusión acerca de cierta novela del corpus de determinado autor, o la aproximación a una novela corta en particular permite relacionarla con estilos narrativos afines o con otras obras del mismo autor.¹ Por último, encontramos el texto “Hacia una poética sobre la novela breve”, en el cual se nos proponen las particularidades de esta y se la estudia no en relación con géneros como el

1 El espectro de autores es bastante amplio. Así, el lector interesado en acercarse a esta perspectiva de la novela breve mexicana puede encontrar en este volumen estudios sobre la obra de autores como Federico Gamboa, Amado Nervo, Julio Jiménez Rueda, Arqueles Vela, Jaime Torres Bodet, Josefina Vicens, Sergio Galindo, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Jorge Volpi, Carmen Boullosa, Mario Bellatin, Roberto Bolaño, Yuri Herrera, Cecilia Eudave y Daniel Espartaco.

cuento o la novela, sino como un género autónomo regido por sus propias normas.

En el texto de Anadeli Bencomo, “La novela corta mexicana: relato antiépico y subjetividades anómalas”, se defiende “la idea de la novela corta como una modalidad narrativa que se rige por ciertos criterios de construcción textual y discursiva que vale la pena reconocer” (15). Además, se argumenta que estos criterios responden a un contexto sociocultural específico, como es el mexicano. Lo que le interesa a la autora es señalar que la novela breve mexicana se caracteriza por relatos antiheroicos. Postula, así, una contraposición existente entre novela y novela corta, entendiendo la primera como una narrativa épica moderna, según el modelo hegeliano en el que esta se asocia a los macrorrelatos culturales y al sistema de valores presente en la sociedad; la novela sería un modelo retórico, “en cuanto recurso persuasivo o dispositivo discursivo del poder” (16).² La novela corta sigue la idea de Hans Ulrich Gumbrecht sobre cierta fenomenología literaria, según la cual los textos nos envuelven en una atmósfera “que nos remite al clima cultural en el cual estos [...] fueron producidos” (18), es decir, a diferencia del modelo retórico de la novela como narrativa épica, la novela corta es prosódica.³

Para referirse al contexto de la narrativa mexicana y dar ejemplos que dilucidan esta tesis, la autora considera la novela de la Revolución mexicana de principios del siglo xx como instauradora de una modalidad de narrativa épica que busca traducir la lógica histórica y la razón nacionalista de la época. En contraposición, la novela corta trata estos mismos temas en el periodo de la Revolución de manera diferente. Los ejemplos propuestos son *La majestad caída*, novela de Juan A. Mateos, y *Andrés Pérez, maderista*, novela

2 Esta idea de novela, como forma de la épica de la modernidad burguesa que busca reproducir una visión totalizadora de la cultura en la que surge, se contrapone a la noción bajtiniana de narrativa dialógica. El crítico italiano Franco Moretti concluye, en su estudio *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*, que la retórica inherente al paradigma épico se convierte en un recurso fallido, ya que su impulso totalizador no trasciende las contradicciones de la modernidad, contradicciones que atentan contra el héroe épico y su mundo entendido como totalidad de sentido.

3 En el artículo, Bencomo menciona la naturaleza prosódica como una de las particularidades de la novela corta. Entiende que su dimensión discursiva se enfoca en la entonación, en la cual la expresividad del lenguaje tiene un lugar protagónico. Al adquirir la entonación un carácter protagónico, no se impone una visión de la cultura, como sucede con la novela como épica, sino que, por medio del lenguaje (del carácter prosódico de la novela corta), se adentra al lector en la atmósfera cultural en la que el texto fue creado.

corta de Mariano Azuela, ambas publicadas en 1911, cuyo tema inmediato es la Revolución. La novela de Mateos toma como base el estilo retórico para narrar los eventos, apegado a los modos folletinescos, mientras que en Azuela no solo el estilo retórico desaparece, sino que los personajes ya no son vistos desde una perspectiva heroica, a diferencia de lo que sucede en la narrativa épica.

Aun así y a pesar de sus diferencias estilísticas, habría que resaltar que ambas comparten una perspectiva crítica de la Revolución, que se hace más directa en la narrativa posrevolucionaria, como en la novela *El corsario beige* (1940), de Renato Leduc, en la cual el protagonista no posee virtud alguna que lo haga parecer heroico. La carencia de una trama o de personajes épicos se reemplaza con un tratamiento particular de la prosa: “el énfasis puesto en la entonación del discurso que termina por recrear de manera intensa y efectiva un modo de habla y de discurrir vinculado al tópico central de la narración” (21). El acento deliberado de la prosa prosódica, monocorde o monotonal, es uno de los hallazgos expresivos de la novela corta, ya que en un marco narrativo específico este estilo se puede mantener y expandir.

A causa de lo anterior, la autora concluye que una de las características importantes de la novela breve es la unidad de impresión, entendida como el efecto particular de un texto en el lector, producido a través del manejo de un tono narrativo, en el que resalta la entonación del discurso. Para explicar esto, el ensayo nos pone como ejemplo el año 1958, año de aparición de la novela *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, obra de la narrativa urbana que se convierte en el correlato nacional de la modernización mexicana. En este momento, se desplaza cualquier otro sistema de valores fuera del imaginario nacional del progreso y la urbanización. Estos sistemas desplazados son rescatados por la novela corta. Por ejemplo, una obra como *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo, se “refiere a una historia de subjetividades desplazadas por las lógicas culturales emergentes” (24). La personificación redentora de estos personajes marginales es opacada por el tono patético de la narración, que impone su perspectiva y genera una unidad de impresión en el lector. Otra característica de la novela breve sería el énfasis que se hace en los personajes. En este género, priman las historias de un protagonista, en contraposición a la multiplicidad de voces de la novela; con ello, se condensa el efecto prosódico. Para ejemplificar esto, Bencomo compara en su artículo novelas del *posboom*, como *Querido Diego te abraza Quiela*, de Elena Poniatowska, y *Palinuro de*

México, de Fernando del Paso. La novela corta de Poniatowska se diferencia de la novela total de Del Paso en que, si bien ambas comparten el rol de la prosodia narrativa, la novela corta consigue condensar la entonación a través de una expresividad monótona que va *in crescendo*.

También se rescata, en este artículo, el papel relevante de la novela corta en la descripción narrativa de las subjetividades anómalas, las de los seres marginales de la sociedad. Desde novelas breves como *Polvo de arroz* se habla de los seres que están excluidos del sistema de valores dominante, pero es desde la última década del siglo xx que observamos la exploración del ser marginal en México, entendido como “un producto defectuoso de la fábrica social cuya irregularidad se reconoce por una sensibilidad exacerbada, un individualismo patológico, una propensión al ocio o al pensamiento, en pocas palabras un paria dentro de la familia industrial moderna” (27). En novelas como *La muerte del instalador*, de Álvaro Enrigue; *Amuleto*, de Roberto Bolaño; *Salón de belleza*, de Mario Bellatin y *Llamadas de Ámsterdam*, de Juan Villoro se puede apreciar cómo la novela breve se ha abierto un espacio en el tratamiento de las subjetividades anómalas. A través de su prosodia, narra estas historias, que se resisten a ser omitidas de los relatos culturales contemporáneos.

En este ensayo introductorio se observa el diálogo de ciertas características de la novela breve con el contexto sociocultural mexicano, diálogo que va desde las novelas de la Revolución hasta las de finales del siglo pasado e inicios de este. Ahora bien, esta reseña no se propone profundizar en otros textos de este volumen por la variedad y especificidad de cada uno, pero algunos trabajos serán usados para poner sobre la mesa perspectivas acerca de la novela breve y su especificidad en el contexto de la tradición mexicana. El objetivo de estos trabajos es dilucidar el modelo narrativo de la novela breve, así como el de las obras estudiadas.

En primer lugar, está el ensayo de Eduardo Sánchez García, titulado “Gritar en el brocal de un hondo pozo: dos acercamientos a *El libro vacío* de Josefina Vicens como novela corta”. La tesis del autor es que esta novela, a pesar de su larga extensión, pertenece a la narrativa breve, en la medida en que emplea recursos narrativos más propios de la *nouvelle* que de la novela. Haciendo uso del estudio de Judith Leibowitz, *Narrative Purpose in the Novella*, Sánchez García señala que los procedimientos narrativos de intensidad y expansión son definitorios de la novela breve. Por *intensidad* se

refiere “al tratamiento enfocado y exhaustivo que la novela breve da al asunto narrativo, en contraste con el tratamiento limitado y extenso que ofrecen, respectivamente, el cuento y la novela” (118); en cuanto a la *expansión*, esta “tiene que ver con lo que la novela implica, aquello que sólo sugiere y evoca, invitando al lector a explorar otras tramas apenas entrevistas en el espacio del texto” (119). Por otro lado, reconoce otros elementos claves de la novela corta, como la complejidad temática, ya que, a pesar de que esta se ciñe a un solo foco, sus implicaciones le permiten revisar otros temas. Por último, Sánchez García habla de la estructura repetitiva, es decir, la tendencia de la novela breve a la iteración de la trama, la revisión del foco del relato.

Si en textos como el anterior se buscaba caracterizar al género por medio del estudio de una obra y su inserción dentro de este modelo narrativo, en otros trabajos lo que se proponen los autores es estudiar la novela breve en el conjunto de la obra de un novelista determinado. Es así como en “*Aura* y la teoría narrativa de Carlos Fuentes”, por ejemplo, Pedro García-Caro propone la lectura de *Aura* como un manifiesto literario que contiene y desarrolla las prácticas narrativas que pasarían a ser centrales en la obra de Fuentes: “la relación entre autenticidad e historiografía, los juegos con distintas voces narrativas, la temporalidad mítica, circular o paralizada, las nuevas subjetividades urbanas del México posrevolucionario, y la renovación del género gótico con imprevistas dimensiones socio-políticas” (144).

En “Género literario y estructura narrativa en *Cementerio de tordos*”, de Maricruz Castro Ricalde, y en “Novela corta a la bolañesa: receta para preparar *Amuleto*”, de Adolfo Luévano, la exploración se centra en la inserción o en la extracción de la novela breve en relación con otro género narrativo practicado por el autor de cada caso. *Cementerio de tordos*, por ejemplo, es publicada como novela breve, relato del libro de cuentos homónimo y capítulo de la novela *Juegos florales*. Por esta razón, Castro defiende la existencia y la pertinencia de esta obra como novela breve, haciendo uso de los postulados de Gilles Deleuze y Félix Guattari y dejando en claro que el texto de Sergio Pitol, a causa de su mutabilidad, “se ha convertido a sí mismo en una línea de ruptura porque esta se desperdiga, encuentra la manera de rebasar bordes y fronteras” (222). Así, la novela breve cumple en otras compilaciones una función distinta a la que cumple como obra autónoma. En el último caso, se percibe la totalidad de su expresión y su efecto, cuando afirma su autonomía.

Amuleto, por su parte, es la reescritura del fragmento de Auxilio Lacouture presente en la segunda parte de *Los detectives salvajes*. Su reelaboración en novela corta transforma al personaje, ya que su participación en la obra precedente está subordinada a la figura de Arturo Belano. El propósito de Luévano es desentrañar las consideraciones de Bolaño sobre los géneros narrativos, a través de las características que diferencian la participación de Auxilio Lacouture, “la madre de la poesía mexicana”, en *Los detectives salvajes* y en *Amuleto*. El cambio de temporalidad (aunque ambas novelas compartan acontecimientos, no es clara la temporalidad en *Amuleto*) y el cambio de foco (para profundizar en la personalidad y en el carácter de Auxilio), entre otros, le permiten a Luévano demostrar la importancia que le daba Bolaño a la novela breve como un género con el que podía explorar y profundizar en ciertos aspectos y validar la reescritura con nuevos propósitos.

Se destacarán también artículos que estudian la novela breve en relación con el corpus del autor y elaboran, a través del estudio de dichas novelas, una poética más amplia. En “*A pesar del oscuro silencio de Jorge Volpi: Jorge Cuesta y elecciones afectivas del Crack*”, Tamara R. Williams propone que la figura de Jorge Cuesta, personaje clave del grupo posrevolucionario Contemporáneos, aparece en esta obra temprana de Volpi como una inquietud renovada en torno al oficio literario, a la estética y al campo de producción cultural. Esta inquietud se proyecta más tarde en el manifiesto del *Crack*, acontecimiento literario que desajusta y rompe la trayectoria de la narrativa mexicana. A la luz de esta novela, Williams observa en los inicios del *Crack* la búsqueda de una separación, propia de la literatura del *posboom* latinoamericano. Su propuesta estilística es la estructura no lineal y la sintaxis compleja. Su propuesta espacio-temporal es la desaparición del espacio y del lugar o la aparición de todos los espacios y lugares simultáneamente.

Incluso, en uno de los artículos se problematiza la misma inscripción de una obra en los géneros literarios. En “*La máquina-de-escritura-Bellatín*”, de Lizette Martínez Willet, se habla de la obra de este autor como un todo, un proyecto artístico, que se encuentra fuera de los modelos narrativos, ya que, en su poética, “los géneros literarios son ‘difusos’, así como los referentes, el lugar del escritor como propietario y padre del sentido, la manera de narrar y las imágenes que, por lo habitual, complementan la palabra escrita” (257). Resulta interesante la problematización de la misma existencia de los géneros en un libro sobre novela corta y en la obra de un

autor de varias novelas breves. Esta inclusión en el libro permite observar otro punto de vista acerca del género, a partir de la intención de un autor de huir de la catalogación genérica.

El volumen finaliza con el texto “Hacia una poética sobre la novela breve”, de Cecilia Eudave, en el que se critica la visión de este género como modelo narrativo determinado a partir del cuento y la novela, cuya existencia es la mera síntesis de estos. Su propuesta de la novela breve y su significado se exponen a través de la analogía de la literatura con el cuerpo: para Eudave, la novela sería el rostro, pues se permite todos los matices faciales, que expresan una variedad de sentimientos, así como de infinitas combinaciones narrativas; y el cuento sería unos labios que esbozan lo narrado, prescindiendo del resto de la cara, ya que su sugerencia es tan seductora que atrapa al lector. En esta línea, la novela breve es comparada, más bien, con las manos, porque no comparte la misma naturaleza que los géneros anteriores. Estas trazan, matizan, señalan e incluso evocan, de forma distinta a los labios o a la completitud del rostro.

La poética de la novela breve posee aspectos tales como el privilegio del recuerdo, que salvaguarda la memoria no solo individual sino colectiva; los personajes como seres en proceso transitorio, que viven un momento específico y desde este se entregan a las posibilidades de la historia, sin que interese saber la totalidad de su existencia, solo su enunciación en ese tramo de vida ficcional; el privilegio de la escritura del yo y el manejo del espacio introspectivo aun en los planos abiertos. Además, este modelo narrativo es potenciado por la experimentación y los juegos narrativos, y acepta apuestas estructurales poco convencionales y juegos metaliterarios, abocando discursos intra y extratextuales. Todos estos elementos hacen de la novela breve un género dinámico, ya que el lector es obligado a participar no desde el confort de lo explicado sino desde lo sugerido.

El objetivo de la reflexión de Cecilia Eudave y de todo el volumen, aparte de mencionar aspectos que muestran la valía de la novela breve, es sugerir un posible canon y hacer eco tanto de los estudiosos como de los escritores de este género, para que se medite y se empiece a teorizar sobre la novela breve como modelo narrativo y sobre su inserción en la tradición literaria mexicana.

John Fredy Güechá Hernández

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Cuesta Hernández, Luis Javier. *Ut architectura poesis: relaciones entre arquitectura y literatura en la Nueva España durante el siglo XVII*. México D. F.: Universidad Iberoamericana, 2013. 294 págs.

En “El licenciado vidriera”, de Miguel de Cervantes, el narrador dice que la ciudad de Venecia “a no haber nacido Colón en el mundo, no tuviera en él semejante”. Poco después aclara esta afirmación:

Merced al Cielo y al gran Hernando Cortés, que conquistó la gran Méjico para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo.¹

Pienso que este pasaje cervantino es en particular afortunado para comenzar esta reseña (sobre todo por ser un comentario hecho por alguien que solo conoció América de oídas), pues, precisamente, el proceso de construcción ideológico de esta imagen de “la gran Méjico”, a lo largo del siglo XVII, es lo que se analiza en *Ut architectura poesis*. Luis Javier Cuesta Hernández quiere demostrar cómo, a partir de las estrechas relaciones que se establecen entre arquitectura y literatura durante el siglo XVII mexicano, ciertos artistas y escritores, pertenecientes a la élite cultural de entonces, construyeron una imagen discursiva, sostenida por unos mecanismos retóricos particulares, del virreinato de la Nueva España.

Cuesta Hernández es doctor *cum laude* en Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. El libro que trato aquí parte de las investigaciones que ha realizado el autor sobre la arquitectura del virreinato de la Nueva España y, principalmente, de una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid, entre los años 2009 y 2010. *Ut architectura poesis* está dividido en cuatro capítulos que abordan la relación entre arquitectura y literatura a partir de cuatro puntos de cruce distintos de estas dos artes en el siglo XVII mexicano: las *laudatio urbis* y la dedicación de templos católicos (especialmente

1 Cervantes, Miguel de. “El licenciado vidriera”. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967. 879. Impreso.

la Catedral Metropolitana de Ciudad de México); la construcción de arcos de triunfo para celebrar la entrada de los nuevos virreyes a la Nueva España; los túmulos funerarios en homenaje a los monarcas fallecidos (en particular a Carlos V y Felipe IV); y, por último, los sermones dados con ocasión de la construcción de algunos templos, específicamente de la Basílica de Santa María de Guadalupe. Como anexos, además, se incluyen reproducciones facsimilares de dos textos que hacen la descripción y el comentario de los arcos triunfales elaborados con motivo de la llegada de dos nuevos virreyes a la Nueva España: el *Júpiter benévolo, astro ético político*, de Pedro Fernández Osorio (1660) a Don Juan de la Cerda y Leyba, y la *Histórica imagen de proezas, emblemático ejemplar de virtudes ilustres del original Perseo*, de Diego de Ribera y Miguel de Perea (1673), a Don Pedro Colón.²

El autor de *Ut architectura poesis* parte de la existencia de una élite cultural constituida en el virreinato que, a partir del siglo xvi, pero sobre todo en el xvii, comienza un “proceso de construcción de autorrepresentación” que le permite reclamar un lugar definido tanto en la Nueva España como en el ámbito general de la monarquía hispánica (18). En el primer capítulo, se explica que esta élite está vinculada al poder civil y al religioso y, con esto, a una naciente noción de criollismo y a diversos reclamos políticos y económicos que el virreinato hacía a la Corona española. Al interior de esta élite comienza a darse un auge de textos sobre las obras arquitectónicas que se están llevando a cabo en las ciudades mexicanas: inauguraciones de templos y otras obras urbanas. Estos textos reflejan un profundo conocimiento del lenguaje arquitectónico y un genuino interés de los intelectuales barrocos novohispanos por las particularidades de la arquitectura, a la que asignan un lugar de prelación entre las artes. Propone Cuesta Hernández que, de este modo, se hace patente la existencia de una *paragone* (uno de los conceptos esenciales de este libro), esto es, una competencia entre las artes, en la que se establecía una jerarquía de acuerdo con la preeminencia de una u otra como medio de expresión estética.

Por otra parte, las descripciones que se hacen de los edificios siguen, en su mayoría, una figura retórica que subraya la igualdad o la superioridad de la arquitectura novohispana frente a la europea; en los textos del siglo xvii que describen la Ciudad de México, por ejemplo, se la compara con

2 Este es apenas el encabezamiento de los títulos que, al uso de la época, son mucho más largos.

las grandes ciudades de la antigüedad clásica e, incluso, frecuentemente con el templo de Artemisa en Éfeso, una de las siete maravillas del mundo antiguo. Al señalar esta grandeza, que podía “competir en primores con toda Europa”, la élite cultural del virreinato encuentra en la arquitectura de las ciudades mexicanas un medio para justificar su proyecto político e ideológico, afirmar una identidad propia al inscribir la Nueva España en el ámbito mundial por su grandeza y expresar sus inquietudes frente al gobierno imperial. Esta admiración por la arquitectura llegó a permear de muchos modos la literatura; incluso las descripciones de las fiestas barrocas que se encargaban a los poetas del virreinato ambicionaban ser “monumentos literarios”. Citando a María Dolores Bravo Arriaga, el autor dice: “Todo parece indicar que las Relaciones de fiestas fueron escritas, en su mayoría, con la expresa intención de crear un *monumento literario*” (90). Tal es el caso del *Neptuno alegórico*, arco triunfal encargado a Sor Juana, citado en el capítulo 2, o de los textos que el autor agrega como anexos al final de *Ut architectura poesis*.

A partir de estas consideraciones, el autor establece que, durante la época estudiada, la relación entre arquitectura y literatura es recíproca e indisoluble: “literatura y arquitectura buscaban un fin semejante y ello se reflejaba en una cercanía recíproca importante” (24). Se destaca, entonces, la importancia capital de las relaciones escritas en la configuración del sentido de una obra arquitectónica: conocemos los túmulos o las arquitecturas efímeras, e incluso los templos mismos, gracias a los textos que poetas y cronistas escribieron sobre ellos. Aquí Cuesta Hernández menciona otro de los conceptos esenciales de su trabajo: la *ekphrasis*, entendida esencialmente como la descripción verbal de un objeto plástico, en este caso, de una estructura arquitectónica. Lo particular no es solo la arquitectura como medio de expresión, sino su presencia como imagen literaria en múltiples textos de los escritores más representativos de la élite cultural novohispana (12).

Los dos conceptos mencionados son desarrollados, principalmente, en el primer capítulo, en el que el autor habla de textos que loaban la grandeza de las ciudades y describían las dedicaciones de templos. En primer lugar, las *laudatio urbis* fueron un prolífico género literario que ensalzaba las principales ciudades del virreinato. Balbuena y Villalobos fueron los dos escritores que configuraron, en el xvii temprano, los modos de referirse a la grandeza de las ciudades. Es significativo el amplio conocimiento del

lenguaje arquitectónico que exhiben y la forma en que valoran las edificaciones, en una suerte de sinestesia en la que se habla de la arquitectura con el lenguaje de la retórica:

Al fin cuanto en esta arte hay de invenciones,
 Primores, sutilezas, artificios,
 Grandezas, altiveces, presunciones,
 Sin levantar las cosas de sus quicios
 Lo tienen todo en proporción dispuesto
 Los bellos mexicanos edificios
 Jonio, corintio, dórico compuesto,
 Mosaico antiguo, áspero toscano. (35)

Así, en este fragmento de la *Grandeza mexicana* (1603), de Balbuena, es importante observar no solo la exaltación que se hace de la arquitectura, sino los términos en los que se realiza; esto es, les da a los “bellos mexicanos edificios” las mejores cualidades de un discurso retórico. El autor hace patente que es la noción de *paragone* mencionada la que posibilita un campo de diálogo entre las artes en el México virreinal.

Por otra parte, en las descripciones que hacen Sariñana o Diego de Ribera, entre otros, de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, es muy expresiva la voluntad de realizar una descripción del templo tan detallada que, más que descripción, llega a ser una re-presentación de la obra arquitectónica mediante el lenguaje verbal. En su *Poética descripción* (1668), compuesta con ocasión de la dedicación del templo metropolitano en 1667, Ribera demuestra que la intención de su obra es “dar a entender el templo por señales”. Aún más, dice:

Propiamente pinto el templo
 ya parece que me turbo!
 pero para hablar verdad,
 no lo pinto, lo dibuxo. (60)

Más adelante, Luis Javier Cuesta da ejemplos claros de la labor detallada con la que Ribera crea toda una *ekphrasis* de la catedral. Al respecto, el autor

agrega una reflexión que transcribo completa, pues, aunque es un poco larga, la considero central para su planteamiento:

¿Cómo se comunican el ojo arquitectónico y el oído literario en la interacción signíca? ¿Puede, en un arrebato sinestésico, el oído literario *ver* una imagen arquitectónica y el ojo arquitectónico *oír* la literatura? Estas preguntas no son retóricas, al contrario, reflejan una problemática de interacción semiótica relevante; creo que nadie puede negar la real interacción de las artes visuales y narrativas en la historia y las diferentes formas de influencias mutuas que ellas han significado para los creadores y, por lo tanto, concluyo en atribuirle a la *ekphrasis* arquitectónica un valor fundamental a la hora de entender la unión entre literatura y arquitectura. (61)

Ahora bien, Cuesta Hernández subraya que las construcciones arquitectónicas y los textos relacionados con ellas, por moverse en el ámbito de la élite cultural y política en el que se dan estos cruces, tienen un claro propósito ideológico y político. Tanto arquitectos como literatos, al tomar referencias clásicas y bíblicas para construir sus obras, las instrumentalizan con fines de propaganda política. En todo lo que estudia el libro no podemos olvidar que nos movemos en el mundo de la fiesta barroca (este asunto es más relevante para la comprensión de los dos capítulos centrales) (14). Esto acerca el punto de partida de la reflexión de este autor a lo planteado en estudios ya clásicos, por ejemplo, el de José Antonio Maravall sobre la sociedad española del Barroco como una sociedad del espectáculo y la propaganda ideológica.

El segundo capítulo trata de los arcos de triunfo que se realizaban a la entrada de la Catedral de Ciudad de México con motivo de la llegada de un nuevo gobernante al virreinato. Estos contribuían a “refrendar el pacto colonial”, como apunta Cuesta Hernández, a partir de la formulación de Jaime Cuadriello (91). Más que en el capítulo anterior, en este es relevante el concepto de la fiesta barroca, pues los arcos de triunfo son un ejemplo de las elaboradas arquitecturas efímeras que caracterizaron las grandes celebraciones del siglo XVII. Estos arcos de triunfo eran proyectos alegóricos, con una profunda carga ideológica y emblemática, cuya realización era encargada a los más eminentes poetas del virreinato (Sor Juana Inés de la Cruz realizó uno: el *Neptuno alegórico*). Los arcos de triunfo escogían un

tema alegórico del panteón prácticamente infinito que les ofrecía la mitología clásica a los poetas, según las virtudes del gobernante que se quisieran destacar o los reclamos que se le desearan hacer (podía escogerse a Neptuno, Júpiter, Perseo, Paris, etc.) (97). Luis Javier Cuesta destaca que no solo los emblemas que adornan la estructura, en los que se recurre a una imaginería clásica, o los breves textos poéticos que los acompañan, sino la disposición arquitectónica misma del arco de triunfo es una forma de significar, de producir un sentido. El autor aún va más allá en este capítulo. Plantea una idea que desarrollará en los dos siguientes: la forma arquitectónica misma tiene un funcionamiento retórico. En su dimensión meramente estructural, los arcos de triunfo configuran un discurso (por usar una expresión que subraya el entrecruzamiento entre arquitectura y literatura), cuya función es persuadir al espectador.

Más adelante el autor amplía esta noción de la retórica de las arquitecturas efímeras de la fiesta barroca novohispana, a propósito de los túmulos funerarios que se erigían en Ciudad de México con motivo de la muerte de alguno de los monarcas de la casa de Austria, dinastía real que gobernó el imperio español durante los siglos XVI y XVII. La propuesta central de este tercer capítulo es que estos monumentos ponían en práctica una “didáctica del poder” y una “didáctica de la muerte”:

Desde este punto de vista, y regresando a las palabras de Javier Varela con las que iniciaba este estudio, me quedan pocas dudas de que la ceremonia que conmemoraba la muerte del rey no solo encontraba su aplicación en el refuerzo de la conciencia colectiva de la unidad política entre monarca y territorio, sino también en el de la conciencia individual, que buscaba que a través de la muerte del rey se aprendiera a vivir (y a morir) como un buen cristiano. (127)

Así pues, en los monumentos fúnebres de los reyes encontramos un vínculo indisoluble entre artes plásticas (frisos, relieves, emblemas o esculturas alegóricas que decoraban los túmulos), poesía y estructura arquitectónica. Las tres, de forma complementaria, elaboran un mensaje político y moral y lo transmiten a los observadores del túmulo, con el fin de persuadirlos del mismo. Como señalábamos antes, el autor propone que la disposición estructural y espacial de la arquitectura también significa en una forma paralela y complementaria a la de los emblemas y los textos literarios que

los acompañan. Del mismo modo que sucede con los arcos de triunfo mencionados, los órdenes escogidos para los monumentos fúnebres (dórico, salomónico) y la estructura monumental en su carácter fundamentalmente arquitectónico (la inclusión de cúpulas, por ejemplo) también elaboran un discurso, como lo hacen las figuras alegóricas y los emblemas. En particular en este, el tercer capítulo, se hace evidente otro de los pilares de la reflexión de *Ut architectura poesis*: la capacidad de significación de la arquitectura del virreinato de la Nueva España está dada por su fundamento en un sistema altamente codificado, establecido sobre todo por los tratadistas del Renacimiento (Battista Alberti y Vitruvio, entre otros). Esta codificación, como en el caso del lenguaje, le permite tener un funcionamiento retórico y, así, conseguir un fin persuasivo.

En *Ut architectura poesis* se alcanza una comprensión de las diversas artes, sobre todo de la arquitectura como un lenguaje. La existencia de un diálogo entre las artes es posible, pues todas emplean unos recursos que pueden denominarse retóricos. Considero que esta investigación se inscribe en lo que algunos autores denominan intermedialidad (el cruce entre distintas artes) y demuestra por qué es pertinente aproximarse a la literatura poniéndola en interacción con otras manifestaciones artísticas: mediante este diálogo entre las artes podemos tener una perspectiva más clara del campo cultural novohispano en el siglo XVII. (Pienso que aquí, pese a que el estudio de Cuesta Hernández es más histórico y estético que semiótico, puede ser muy útil el concepto de semiosfera del teórico Iuri Lotman).

Este libro nos permite ver cómo toda la estructura del poder imperial estaba íntimamente ligada a las manifestaciones arquitectónicas del virreinato y, además, que las élites criollas eran plenamente conscientes de este carácter ideológico de las construcciones y la utilidad política que podía tener en su dimensión artística y material. Como una última digresión, recordamos a Lezama Lima, quien ubica el nacimiento de lo que llama la expresión americana en el periodo Barroco. De acuerdo con este planteamiento de Lezama, el estudio de Cuesta Hernández señala los cimientos ideológicos de una noción de criollismo, desde la glorificación de la arquitectura y de su pacto con la literatura en la élite cultural del XVII novohispano.

Sergio Manuel Silva Ardila

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Índice acumulativo de artículos publicados en
Literatura: teoría, historia, crítica, volumen 18 del 2016

Número	Páginas	Autor y título
2	205-232	Alvarado Ruíz, Ramón El <i>Crack</i> : veinte años de una propuesta literaria <i>Crack: Twenty Years of a Literary Proposal</i> O <i>Crack</i> : vinte anos de uma proposta literaria
1	99-120	Croce, Marcela La transculturación: de la utopía a la narrativa latinoamericana. Versiones sucesivas de un precursor, un inaugurador y un codificador <i>Transculturation: from Utopia to the Latin American Narrative. Successive Versions of a Forefather, an Inaugurator and an Encoder</i> A transculturação: da utopia à narrativa latino-americana. Versões sucessivas de um precursor, um inaugurador e um codificador
1	121-146	Díaz Villarreal, William Lo clásico y la tradición en Paul Valéry, T. S. Eliot y Walter Benjamin <i>The Classic and Tradition in Paul Valéry, T. S. Eliot and Walter Benjamin</i> O clássico e a tradição em Paul Valéry, T. S. Eliot e Walter Benjamin

- 1 29-51 **Donoso Aceituno, Arnaldo y Araya Grandón,
Juan Gabriel**

Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda
Depictions of Animals in the Poetry of Pablo Neruda

Representações do animal na poesia de Pablo Neruda
- 2 75-104 **Hernández Landa Valencia, Verónica**

Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de
la libertad en dos novelas de la República Restaurada
*Liberalism, Enlightenment and Romanticism: the Problem
of Freedom in Two Novels of the Restored Republic*

Liberalismo, iluminismo e romantismo: o problema da liberdade
em dois romances da República Restaurada
- 1 11-28 **Kawakami, Vítor**

Acerca de la genealogía editorial de la revista *Mito*
About the Editorial Genealogy of the Magazine Mito

Acerca da genealogia editorial da revista *Mito*
- 1 75-97 **Luppi, Juan Pablo**

¿Quién sino yo? La autovalidación de la mitología autoral
como culminación de la obra de Fogwill
*Who else but me? Self-Validation of Authorial Mythology
as the Culmination of the Work of Fogwill*

Quem senão eu? A autovalidação da mitologia autoral como
culminação da obra de Fogwill

- 2 105-126 **Pineda, Carlos**
- La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro*
- La Rumba by Ángel de Campo: Nineteenth-century Mexico City as Sound Imagery*
- La Rumba de Ángel de Campo: a Cidade do México do século XIX como imaginário sonoro*
-
- 1 147-170 **Pulido Mancera, Ángela Lucía**
- La batalla contra el lenguaje y contra el tiempo: un acercamiento a los poemas de Samuel Beckett
- The Battle against Language and Time: an Approach to the Poems of Samuel Beckett*
- A batalha contra a linguagem e contra o tempo: uma aproximação aos poemas de Samuel Beckett
-
- 2 183-204 **Ríos Baeza, Felipe Adrián**
- El México abismal de Roberto Bolaño
- Roberto Bolaño's Abysmal Mexico*
- O México abismal de Roberto Bolaño
-
- 2 55-73 **Rodríguez, Adriana Azucena**
- La poesía pictórica de santos de autoras novohispánicas
- Poetic Depiction of Saints by Novohispanic Authors*
- A poesia pictórica de santos de autoras novo-hispánicas

- 2 157-182 **Rosas Martínez, Alfredo**
- El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo
- The Unheard of Lover: Mourning, Melancholy and Intransitive Love in the Figure of Pedro Páramo*
- O amante inaudito: luto, melancolia e amor intransitivo no personagem Pedro Páramo
-
- 2 127-156 **Subercaseaux, Bernardo**
- Los de abajo*: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva
- Los de abajo: *The Mexican Revolution, Mismatch and Elusive Modernity*
- Los de abaixo*: revolução mexicana, desajuste e modernidade esquiva
-
- 1 53-74 **Vásquez Mejías, Ainhoa**
- Feminicidios en la frontera chilena: el caso de *Alto Hospicio*
- Femicides in the Chilean Border: the Case of Alto Hospicio*
- Feminicídios na fronteira chilena: o caso de *Alto Hospicio*



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

NUMERO MISCELÁNEO

vol. 20, n.º 1 (2018)

Fecha límite de recepción: 31 de mayo de 2017

Fecha de publicación: 20 de enero de 2018

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia que se propone, principalmente, impulsar y presentar trabajos de investigación sobre literatura. Son bienvenidas todas las colaboraciones de rigor académico que debatan cuestiones relativas a la teoría, la crítica y la historia de la literatura. En el pasado hemos publicado ensayos de académicos y críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado y Vladimir Just, y artículos y entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria y Roberto Burgos Cantor.

Se recibirán únicamente artículos inéditos y originales, así como traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, reflexión personal o artículos académicos en el área. El comité de redacción de la revista nombrará dos pares académicos nacionales o extranjeros que darán un concepto sobre los artículos y recomendarán o no su publicación. La revista utiliza el sistema de citación de la Modern Language Association (MLA). Se aceptan artículos en español, inglés, francés y portugués. Los textos deben ser enviados en formato de texto (archivos .rft, .doc, .docx, .odt, etc.) al correo electrónico revliter_fchbog@unal.edu.co.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente artículos y notas inéditas, que estén escritos en los idiomas oficiales de la revista: español, inglés, portugués o francés. También se aceptarán traducciones al español de trabajos destacados en los temas del número y con poca difusión en nuestro contexto. La revista utiliza el sistema de citación MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma y envío

La recepción de trabajos para este número misceláneo estará abierta hasta mayo del 2017. Los trabajos que se envíen al especial serán sometidos, inmediatamente se reciban, a filtro editorial y evaluación de los pares (cuando proceda).

Únicamente se aceptarán (y confirmarán) postulaciones de trabajos al correo electrónico oficial de la revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Favor enviar cualquier inquietud, pregunta o propuesta sobre este número misceláneo a dicho correo.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CALL FOR PAPERS

Journal of the Literature Department
of the Universidad Nacional de
Colombia

MISCELLANEOUS EDITION

vol. 20, n.º 1 (2018)

Deadline for submission: May 31, 2017

Date of publication: January 20, 2018

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica is a bi-annual publication of the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia which aims to promote and present research on literature. All academic contributions debating issues relating to theory, criticism and history of literature are welcome. In the past we have published essays by academics and critics such as Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado and Vladimir Just and articles and interviews from writers such as Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria and Roberto Burgos Cantor.

Only unpublished and original articles as well as translations of works in the field of literary studies will be accepted. The work can be the product of research projects, personal reflection or academic articles in the area. The journal's editorial committee shall appoint two Colombian or foreign academic peers who will issue an opinion on the articles and recommend their publication or not. The journal uses the Modern Language Association (MLA) citation system. Articles in Spanish, English, French and Portuguese are accepted. Texts must be submitted in text format (.rft, .doc, .docx, .odt, etc. files) to the email address revliter_fchbog@unal.edu.co.

Presentation Guidelines

We shall only receive unpublished articles written in the journal's official languages: Spanish, English, Portuguese, or French. We shall also accept translations into Spanish of relevant studies in the field, which are not widely known in our context. We request that interested authors consult the journal's full policies and guidelines before submitting their texts for evaluation. The journal uses the *MLA* citation system. This information can be found on the journal's SCIELO web page: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Timeline and Submission

The deadline for submitting articles for this for this miscellaneous issue is May 2017. As soon as contributions are received, they shall be immediately reviewed by editorial staff and sent to peer evaluation (when appropriate).

Contributions shall only be accepted via e-mail at the journal's official mailbox: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Confirmation of receipt shall also be sent by e-mail.

If you have any concerns, questions, or proposals regarding this miscellaneous issue, please send them to the journal's e-mail address.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

EDITAL

Revista do Departamento de Literatura
da Universidad Nacional de Colombia

NÚMERO VARIADO

vol. 20, n.º 1 (2018)

**Data limite para envio de artigos: 31 de maio de
2017**

Data da publicação: 20 de janeiro de 2018

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidad Nacional de Colombia que se propõe, principalmente, impulsionar e apresentar trabalhos de pesquisa sobre literatura. São bem-vindas todas as colaborações de rigor acadêmico que debatam questões relativas à teoria, à crítica e à história da literatura. Já publicamos ensaios de acadêmicos e críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado e Vladimir Just, bem como artigos e entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria e Roberto Burgos Cantor.

Serão recebidos unicamente artigos inéditos e originais, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou artigos acadêmicos na área. O comitê editorial da revista nomeará dois pares acadêmicos nacionais ou estrangeiros que darão o conceito sobre os artigos e recomendarão ou não sua publicação. A revista utiliza o sistema de citação da Modern Language Association (MLA). Aceitam-se artigos em espanhol, inglês, francês e português. Os textos devem ser enviados em formato de texto (arquivos .rft, .doc, .docx, .odt, etc.) ao e-mail revliter_fchbog@unal.edu.co.

Normas de apresentação

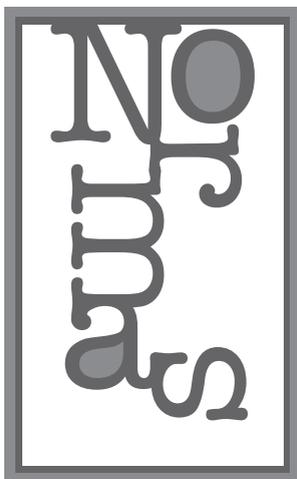
Serão recebidos unicamente artigos e anotações inéditas, que estejam escritos nos idiomas oficiais da revista: espanhol, inglês, português ou francês. Também serão aceitas traduções ao espanhol de trabalhos destacados nos temas do número e com pouca difusão em nosso contexto. A revista utiliza o sistema de citação MLA. Pede-se aos autores interessados, antes de submeterem um trabalho à avaliação, que consultem as políticas e normas editoriais completas da revista em sua página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma e envio

A recepção de trabalhos para este número variado estará aberta até maio de 2017. Os trabalhos que forem enviados ao especial serão apresentados imediatamente para que recebam o filtro editorial e a avaliação dos pares avaliadores (quando for o caso).

Unicamente serão aceitos (e confirmados) trabalhos enviados ao e-mail oficial da revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

LTHC ha formulado unas políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propiciará el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. La revista está constituida por dos áreas: la de Dirección Editorial y la de Gestión Editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

Gestión y edición. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores, para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten a la revista.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulan a la revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el

enlace de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación de Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados. Si después de la publicación de un texto en la revista, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado de la revista después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

Ética. La revista ha formulado un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics (COPE)*, en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Forma y preparación de manuscritos

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en *LTHC*:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema, o proponen una posición personal y crítica con respecto al mismo. Los artículos hacen contribuciones importantes a los debates de la disciplina. Su extensión oscila entre ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

Reseñas bibliográficas. Son textos de carácter divulgativo, en el que se hace una aproximación crítica a un texto o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación a la revista. Su extensión es de mil quinientas palabras (máximo), incluyendo referencias.

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

Entrevistas. Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

Originalidad. Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal pre publicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés, portugués y francés. Al momento de la postulación, solo es necesario enviar el título, resumen y palabras clave de los artículos y notas en el idioma en el que se han presentado.

Formato. Los trabajos deben enviarse en formato de Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, no deben entregarse en formato de imagen sino en formato

editable. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300dpi en archivos TIFF o JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de *Open Journal Systems* de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia y universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país, correo electrónico institucional.

Ejemplo

Patricia Simonson, doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo-e: psimonson@unal.edu.co

Título de los trabajos. El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

Resúmenes y palabras clave. Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe dejarse en claro el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

Cuerpo del texto. La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera

más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que se busque siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyen en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábiga, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o texto dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separado cada ítem por punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Impreso.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impreso.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impreso.

Artículo electrónico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de marzo de 2014

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

Consideraciones éticas

Autores

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Pautas y cuidado de los textos. La revista tiene unas normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y sigan. Asimismo, la revista no recibe borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente por sus autores. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad en la postulación. Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido enviados simultáneamente a concurso a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. El uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios, no es aceptable.

“Refritos” o “autoplagio”. La postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, en contenido parcial o completo, no es aceptable. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje de la revista se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

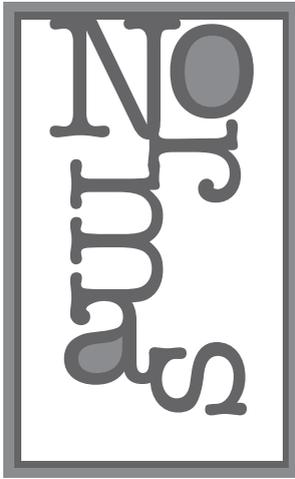
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor y editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores de la revista sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación, y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context in which its various collaborators interact.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, criticism, and research in the area.

Editorial organization. The journal is composed of two areas: editing and management. The editorial board includes the chief editor and three academic support committees (the internal advisory committee, the editorial committee and the scientific committee). All the committees are made up of research faculty from various fields of literary studies. The management team includes the editor responsible for editorial coordination and his/her respective assistants. The team also includes associate academic editors or editors who are invited to coordinate special issues.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all its processes are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different collaborators in order to facilitate the reception and evaluation of work submitted to the journal.

Arbitration process. All work submitted to the journal shall be subject to arbitration. Articles are evaluated through a “double-blind” arbitration system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three evaluators before a decision is made as to its publication. Notes and translations are evaluated by an external arbitrator, or by a member of the editorial committee. Evaluation of book reviews or interviews will also be conducted by a single evaluator, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues has no priority in the evaluation process; the criteria are the same as for the miscellaneous issues.

Work submitted by the editor or any other member of the editorial board will be evaluated in equal conditions, in accordance with the protocols designed to ensure “blind” and independent arbitration.

Conflict of interest. The journal will ensure that its different collaborators participate with the greatest possible independence and without affecting the academic and editorial processes and their results. Authors and evaluators must disclose any potential conflicts of interest that might compromise the arbitration or affect the quality of the contents published.

Confidentiality. The details of the evaluation process and the identity of those involved shall only be known to the journal’s team, not to third parties. As the “double-blind” arbitration system stipulates, the evaluators will always be anonymous.

Funding and publication costs. The journal is non-profit, and is financed with resources from the Faculty of Human Sciences of the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process involves no cost to the authors.

Access to the contents. Articles are published with open access, in the journal’s online version, under a Creative Commons license of “attribution, non-profit, no derivatives” (BY-NC-ND), through an Open Journal Systems platform at: www.literaturahc.unal.edu.co. The authors are allowed to self archive, in the editor’s version, their works published in the journal. However, we also suggest to link or to provide the link of that work to our website, from personal author’s webpages or from institutional and academic repositories. The Journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo’s clasification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version available by subscription (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous

publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and evaluators which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

These are the types of articles that *LTHC* publishes:

Articles. These are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or a comprehensive review of the relevant bibliography. They constitute an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. Articles represent important contributions to the debates in the discipline. Their length is between eight thousand and twelve thousand words, including references.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject under debate, or a work or academic topic which is of interest for the literary studies community. Maximum length is five thousand words including references.

Book reviews. These are informative texts which present a critical approach to one or several published texts that are of interest to the literary studies community. Priority is given to reviews of texts published in the two years prior to the moment of submitting the review to the journal. Maximum length is one thousand five hundred words including references.

Translations. Translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar about his/her work or trajectory, or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. Work submitted to the journal must be the author's own original creations, must respect copyrights and must not have been published in any other media or in other languages (except in the case of translations).

If earlier versions of the papers have appeared as work in progress or preprints in institutional repositories or on personal or institutional websites, this would not theoretically disqualify the work for publication in the journal, but we ask authors to indicate when and under what circumstances such a pre-publication or preliminary diffusion has occurred.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English, Portuguese and French. At the time of submission, the title, abstract and key words of the articles and notes may be left in the language in which the work is being submitted.

Format. Papers should be sent in unprotected (fully editable) Word format. Any tables or figures accompanying the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 300 dpi in TIFF or JPEG files.

Submitting work. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the journal's Open Journal Systems platform (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will be neither accepted nor processed.

Author information. When submitting a paper, every author must attach a condensed or full version of his/her resume. The first page of the paper must also include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliation (department and University or organization), city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co

Title of the work. The title of the work must be concise and should correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: 1) what is the purpose of the article?; (2) in what logical order are the subjects or contents of the article discussed?; (3) what is the author's main point of view, or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions or repercussions of the article, its key aspects, of interest to the reader?

Notes will include abstracts no more than 100 words long, written in the same language as the note itself. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues it addresses.

There should be a minimum of three and a maximum of six key words accompanying the abstract. Like the title, they must correspond to the content discussed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on how the author hopes to most effectively reach his/her readers. We are not suggesting a single format for writing a research or reflective article in literary studies, or a review of the existing literature. However, we ask that authors always seek to express their arguments as clearly as possible. It is important that the reader should receive the message of the article distinctly and identify its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents should not be an obstacle.

Tables and figures. Any tables or figures included in the paper must come with a full reference in the body of the text, and they must appear in close proximity to this reference. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above the table, with the source below. For figures, the number as well as the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text fulfills two purposes: 1) to indicate to the reader a reference, text or author which will allow him/her to expand or deepen the topic under discussion; 2) to clarify something or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that some mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the paper (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the list of references that must appear at the end of every paper.

How to cite in the text?

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, the paper may provide only the page number after the quote:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics, and article or chapter titles in quotation marks:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are several works by the same author in the list of references, and the author’s name is not mentioned in the text or section in which he/she is being quoted, then the last name may also be included in the parenthesis, separated by a comma, in order to avoid confusion:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

(Naipaul, “The Heart” 101)

When there are two or more different authors with the same last name in the list of references, the initial of the name can be included with each quotation in the body of the text in order to distinguish the source (or even the full name, if the initials should happen to be the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

When quoting dramatic works, the numbered act, scene and verses can be included in parentheses, with a period after each item, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be indicated; then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

How to construct the references?

The MLA conventions stress the need to indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). Adopting this citation style requires authors to closely follow the conventions and orthographic signs when and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Here are some examples of the most common examples of references:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003. Print.

Book chapter

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Print.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Print.

Electronic article

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that the list of references and the quotes made in the body of the text match perfectly. A reference not used in the body of the text should not be included in the reference list, nor should any source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

Before submitting papers to the journal, authors must take into account the following considerations:

Editorial guidelines. The journal has formal rules for the presentation of papers which authors should read, understand and follow. The journal does not accept rough drafts, but final versions which have been carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclude submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and pose copyright problems. If at some point in the process, an author decides to submit his/her article to another journal, he/she should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal of the paper.

Plagiarism. An author's use of other writers' texts, by incorporation of complete sections into his/her own work, by reproduction of fragments or by paraphrase, without full references or the necessary permissions, is not acceptable.

"Self-plagiarism". Submitting texts that have been published before, compete or in part, in their original language or in other languages, is not acceptable. A paper's contribution to the field of literary studies should not be identical or very similar to that made in other publications by the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But should this occur, a paper should avoid crediting authors who have had no real participation in the writing process. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or debate that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions leading to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the arbitration and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to editorial observations (stylistic

corrections, diagramming, reviewing proofs), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution to the field. The purpose of publishing an article is almost always to open a dialogue with readers. In the case of academic articles, most of these readers belong to the community of the field: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such exchanges depends on the coherence and strength of the arguments developed, and on the contribution aimed at within a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies —to embrace critical positions, generate stimulating dialogues, raise or pursue discussions of interest to contemporary readers.

Evaluators

Suitability. Evaluators should only agree to review papers on subjects that they know well. If, after receiving an article for review, the evaluator discovers that for some reason it does not correspond to his/her field of interest or knowledge, he/she must inform the editor of this so that the paper may be assigned to another reader.

Independence. The journal's arbitration process follows a «double-blind» system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the evaluator finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, he/she must inform the editor of this without delay.

Content of the evaluations. Evaluators are expected to approach papers from a rigorous and coherent academic standpoint. Superficial, badly-supported opinions, whether for approving or rejecting papers, are not acceptable. The results of the arbitration must be useful both for the author and for the editor. Authors must be able to revise, correct or validate their work with the help of the comments received. The editor must be able to make a justified decision as to the publication or rejection of a paper on the basis of the evaluators' recommendations.

Diligence. Evaluators must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability. If, during the evaluation, the reader cannot comply with the delivery time, he/she must inform the editor of this in order to rearrange the schedule initially agreed upon. The

journal's timely response to the authors also depends on the collaboration of the evaluators.

Follow-up. Evaluators should also, as far as possible, help the editor in verifying corrected versions of the work. The contribution of the evaluator to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites an evaluator to participate in the reading of an article after examining his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not acceptable that an evaluator, after accepting an article for review, should transfer this responsibility to a third party (e.g., co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work an evaluator receives for review is mostly unpublished and original. Any use or misappropriation of the arguments developed in the paper, or of information or passages from the text of the paper under review, will be considered very serious ethical misconduct.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versão impresa

<http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A *LTHC* formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Processo de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas

personais ou repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revlter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na *LTHC*.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão é de 1.500 palavras (máximo), incluindo as referências.

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês, português e francês. No momento do envio, só é necessário enviar o título, o resumo e as palavras-chave dos textos no idioma no qual se apresentaram.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 300 DPI em .tiff ou .jpeg.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín: Editora Universidad de Antioquia, 2003. Impresso.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México: Siglo XXI, 2005. 95-129. Impresso.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9 (2007): 79-122. Impresso.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 15.2 (2013): 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

Considerações éticas'

Autores

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

Pautas e cuidado dos textos. A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

Exclusividade. Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

Plágio. O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”. A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

Coautoria. A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

Diligência. Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

Contribuição dos trabalhos. O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

Avaliadores

Idoneidade. Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

Independência. A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se, no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se

tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

Seguimento. Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.

perífrasis *Revista de Literatura, Teoría y Crítica* busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JÁUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÜNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.

Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.

Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILLyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)

Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,

<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>





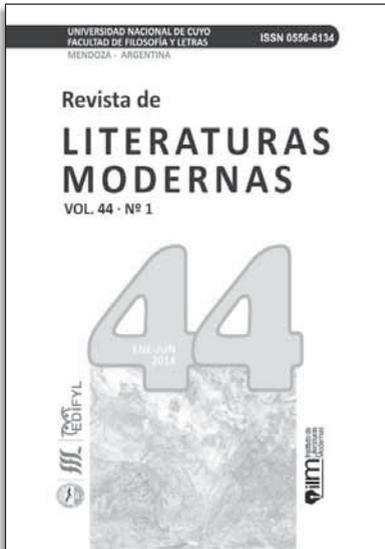
ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

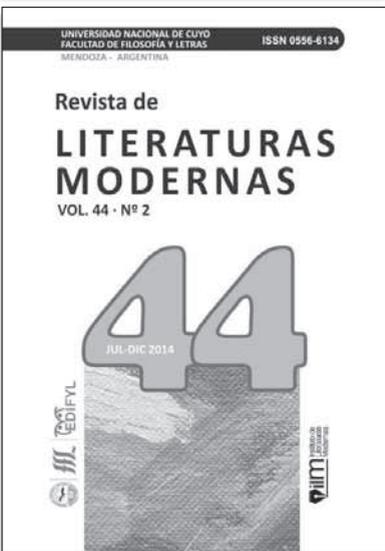
ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

Suscripciones y envío de manuscritos
revistaalpha@ulagos.cl



La *Revista de Literaturas Modernas*, ISSN 0556-6134, está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas.



Es una publicación semestral del Instituto de Literaturas Modernas, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

También en <www.bdigital.uncu.edu.ar>.

Contacto: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar
Más información en <www.revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com>



NUESTRAS REVISTAS
Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia
WWW.REVISTAS.UNAL.EDU.CO

PUNTOS DE VENTA
UN la librería bogotana
Plazaleta de Las Nieves
Calle 20 N° 7-15
Tel. 3165000 ext. 29490

Ciudad Universitaria
Auditorio León de Greiff, piso 1
Tel.: 316 50000, ext. 200040
www.unalibreria.unal.edu.co
libreriaun_bog@unal.edu.co

• Edificio Ontano Fals Borda (205)
• Edificio de Posgrados de Ciencias
Humanas Rogelio Salmons (225)

DISTRIBUCIÓN Y SUSCRIPCIÓN
Siglo de hombre Editores
Humanas Bogotá Colombia
www.siglodehombre.com

Centro Editorial
Facultad de Ciencias Humanas
Ciudad Universitaria, ed 205, of. 222
Tel.: 316 5000, ext. 16208, 16212
editorial_fch@unal.edu.co www.humanas.unal.edu.co



PROFILE ISSUES IN TEACHERS' PROFESSIONAL DEVELOPMENT

A1 PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co . rprofile_fchbog@unal.edu.co

REVISTA COLOMBIANA DE PSICOLOGÍA

A1 PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Psicología
www.revistacolombianapsicologia.una.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

FORMA Y FUNCIÓN

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Lingüística
www.formayfuncion.unal.edu.co
revff_fchbog@unal.edu.co

CUADERNOS DE GEOGRAFÍA

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Geografía
www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

ANUARIO COLOMBIANO DE HISTORIA SOCIAL Y DE LA CULTURA

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Historia
www.anuariohistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co

LITERATURA: TEORÍA, HISTORIA, CRÍTICA

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revliter_fchbog@unal.edu.co

IDEAS Y VALORES

A2 PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co
revideva_fchbog@unal.edu.co

REVISTA MAGUARÉ

B PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Antropología
www.revistamaguare.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co

REVISTA COLOMBIANA DE SOCIOLOGÍA

C PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Sociología
www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
resc@unal.edu.co

TRABAJO SOCIAL

C PUBLINDEX COLCIENCIAS
Departamento de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.unal.edu.co
revtrajosoc_bog@unal.edu.co

DESDE EL JARDÍN DE FREUD «ESTRUCTURA DEL SUJETO Y LAZO SOCIAL CONTEMPORÁNEO»

C PUBLINDEX COLCIENCIAS
Revista de Psicoanálisis
www.jardindefreud.unal.edu.co
rpsifreud_bog@unal.edu.co

Literatura: teoría, historia, crítica vol. 18, n.º 2 / 2016



EL TEXTO FUE COMPUESTO
EN CARACTERES MINION.
SE IMPRIMIÓ EN BOGOTÁ
EN LA IMPRENTA EDITORES S.A.