



LITERATURA HISTORIA Y CULTURA

• Celebración de la palabra y su diversidad •

Gloria Vergara y Krishna Naranjo
coordinadoras



UNIVERSIDAD DE COLIMA

LITERATURA, HISTORIA Y CULTURA

Celebración de la palabra y su diversidad

enfoque académico

UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Torres Ortiz Zermeño, Rector

Mtro. Joel Nino Jr., Secretario General

Mtra. Vianey Amezcua Barajas, Coordinadora General de Comunicación Social

Mtra. Gloria Guillermina Araiza Torres, Directora General de Publicaciones

LITERATURA, HISTORIA Y CULTURA

Celebración de la palabra y su diversidad

Gloria Vergara y Krishna Naranjo
coordinadoras



UNIVERSIDAD DE COLIMA

© UNIVERSIDAD DE COLIMA, 2021
Avenida Universidad 333
C.P. 28040, Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: (312) 31 61081 y 31 61000, ext. 35004
Correo electrónico: publicaciones@ucol.mx
<http://www.ucol.mx>

ISBN: 978-607-8814-00-8

Derechos reservados conforme a la ley
Impreso en México / *Printed in Mexico*

Proceso editorial certificado con normas Iso desde 2005
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico PRED
Registro:LI-009-20
Recibido: Agosto de 2020
Publicado: Julio de 2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. LITERATURAS INDÍGENAS, POESÍA E IDENTIDAD	
Las literaturas indígenas y el bilingüismo	19
<i>Patrick Johansson K.</i>	
La oralitura, el etnotexto y lo <i>ch'ixi</i> en el problema de la subalternidad.	
Una introducción	39
<i>Raúl Homero López Espinosa</i>	
El anonimato como identidad en la poesía de Chiapas (1901-1910)	61
<i>Rafael de Jesús Araujo González</i>	
“Depresión no come depresión”: <i>Mi vida con la perra</i> , de Francisco Hernández	85
<i>Marco Antonio Vuelvas Solórzano</i>	
<i>Gramática fantástica</i> de Raúl Renán: entre lo híbrido y lo lúdico	99
<i>Sonja Stajnfeld</i> <i>Jorge Asbun Bojalil</i>	
La función sonosférica y el <i>collage</i> testimonial en Rodrigo Lira	115
<i>Nelida Jeanette Sánchez Ramos</i>	
II. LITERATURA, HISTORIA Y RESCATE DEL PATRIMONIO	
Hacer lo ajeno propio y lo propio ajeno: literatura y ciencias sociales	139
<i>Gloria María Prado Garduño</i>	
La diversidad hispano-mexicana en <i>Méjico</i> de Antonio Ortuño	155
<i>Marco Kunz</i>	
“Agua” y “Dios en la tierra”: dos momentos históricos, dos expresiones estéticas de la literatura mexicana del siglo XX	171
<i>Alicia Pastrana Ángeles</i>	

La ritualización de la historia en “La cena”, de Alfonso Reyes	187
<i>Ana Leonor Cuandón Alonzo</i>	
Martín Toscano y Vicente Colombo. Cuando la historia y la literatura convergen.	201
<i>Ignacio Moreno Nava</i>	
<i>Didiana Sedano Sevilla</i>	
<i>Misterios del corazón</i> . Claves históricas de la Guadalajara decimonónica	221
<i>Isabel Juárez Becerra</i>	
Salvar el honor y el decoro de la Nación: el Distrito del Sudoeste de Michoacán en la guerra con Texas	243
<i>María J. Ramírez Magallón</i>	
Datos de los autores	255

INTRODUCCIÓN

En sintonía con la propuesta de la Unesco de conmemorar el 2019 como Año Internacional de las Lenguas Indígenas, la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, a través del Cuerpo académico 49, “Rescate del Patrimonio Cultural y Literario”, y de la Maestría en Estudios Literarios Mexicanos, así como el Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalia Colima, organizaron el *IV Encuentro Nacional de Literatura, Historia y Cultura*, los días 29 y 30 de agosto de 2019. En este evento participaron diversas instituciones nacionales como el Centro de Actualización del Magisterio de Zacatecas, El Colegio de Michoacán, la Universidad Autónoma de Chihuahua, la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, la Universidad Autónoma del Estado de México, la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, la Universidad de la Ciénega, la Universidad de Guadalajara, la Universidad de Guanajuato, la Universidad Iberoamericana, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad de Sonora, la Universidad Veracruzana, e internacionales como la Université de Lausanne (Suiza) y la Universidad de Barcelona (España). Académicos y estudiantes de posgrado presentaron investigaciones sobre literatura mexicana en español o en lenguas indígenas, historia y cultura mexicana, con la intención de mostrar la riqueza de la palabra en sus distintas manifestaciones y alcances.

Producto de ese encuentro es el libro que hoy presentamos, estructurado en dos partes.

La primera, “Literaturas indígenas, poesía e identidad”, abre con el capítulo “Las literaturas indígenas y el bilingüismo”, de Patrick Johansson K., quien nos brinda un recorrido por los temas que nos ocupan en este bloque; asimismo suscita la reflexión alrededor de una de las lenguas originarias con mayor número de hablantes en México: el náhuatl. Conocedor de la misma, Johansson nos permite identificar la diferencia expresiva entre ésta y el español a partir de la traducción —del náhuatl al español— de un texto catequístico, realizada por Fray Bernardino de Sahagún en el siglo XVI y, en el siglo XIX, las ordenanzas, a cargo de Maximiliano, discípulo del nahuatlato Faustino Chimalpopoca Galicia. Este ejemplo es un referente de las implicaciones en la traducción y, especialmente, de los objetivos que subyacían durante el proyecto evangelizador. Patrick Johansson nos invita a pensar en el florecimiento de las lenguas indígenas mediante la literatura, su potencial revitalización a través de este mecanismo y, por otro lado, el riesgo de desaparición en que se encuentran. Los ejemplos que analiza, nos muestran un panorama de la expresión en náhuatl y su traducción al español desde tiempos prehispánicos, durante la Colonia, así como en voces contemporáneas como la de Alberto Hernández Casimira y Natalio Hernández, escritores, poetas, que reflejan en sus respectivos textos en náhuatl, mundos opuestos, contrastantes y, a la vez, en profundo diálogo.

A propósito de celebrar, desde las humanidades, la palabra y su diversidad, resulta pertinente el aporte de Raúl Homero López Espinosa, de la Universidad Veracruzana, en el segundo capítulo titulado: “La oralitura, el etnotexto y lo *ch’ixi* en el problema de la subalternidad. Una introducción”. Quienes nos interesamos por lo latinoamericano, asumimos que no existe “una” literatura que pueda denominarse así, en tanto el crisol de idiomas originarios que se articulan en distintas regiones. Estas lenguas vivas, en resistencia, florecen cada vez más en el panorama de la escritura. El paisaje polifónico de propuestas temáticas, estéticas, modos de asumir la creación, entornos donde se produce y, sobre todo, la oralidad como una constante que las hermanas, han dado pie a rutas epis-

temológicas diversas para pensar en este horizonte. Retomando a Antonio Cornejo Polar, el autor de este capítulo se centra en la literatura latinoamericana, valorando sus componentes: la oralidad y la escritura. Asimismo, acude al planteamiento de Walter Ong, a fin de problematizar en torno al paralelismo literatura-escritura, concibiendo el primer término como la expresión artística del segundo. Pero, ¿qué expresión artística se le designa a la oralidad? A esta interrogante responde Raúl Homero con un acercamiento a las nociones de oralitura y etnotexto. Ambas han surgido, de acuerdo con el autor, con el fin de denominar las expresiones provenientes de la tradición oral de los pueblos indígenas. Homero hace reconocimientos conceptuales en torno a manifestaciones literarias como la etnopoética, de Jerome Rothenberg y da seguimiento a las perspectivas de la filósofa india Gayatri Chakravorty Spivak y la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui.

En la celebrada diversidad lingüística y literaria de Latinoamérica, pero sobre todo en la de México, aflora un tema de interés para quienes reconocemos la existencia de diversas tradiciones literarias. Si bien, se menciona a menudo la idea general de “literatura mexicana” que remite indudablemente a sus raíces, aquellas de tiempos prehispánicos, es imprescindible asumir la existencia de historias, tradiciones literarias a lo largo y ancho del país, porque cada una ha dotado de sello e identidad a sus respectivos entornos. De igual manera, es fundamental identificar las plumas que, en ocasiones, tienen nombre y apellido; en otras, seudónimos. Es así como Rafael de Jesús Araujo González, de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, nos invita a observar el escenario chiapaneco en el tercer capítulo: “El anonimato como identidad en la poesía de Chiapas (1901-1910)”. Desde una perspectiva histórica y con base en una investigación hemerográfica, el autor de este capítulo pone sobre la mesa tópicos cruciales, para ir develando maneras de hacer literatura durante la primera década del siglo XX en Chiapas. Parte de un abordaje crítico, de la mano de Pierre Bourdieu, sobre la visión burguesa dominante frente a las manifestaciones artísticas, para abreviar en la cuestión de la identidad de los escritores chiapanecos de 1901 a 1910. Para tal efecto, es necesario el listado de rotativos chiapanecos que pone al alcance. Selección que muestra la

poesía publicada en dicho periodo, género literario que, a decir del autor, es representativo de la literatura. Además, se evidencia la relación entre el periodismo, la creación literaria y la política. En este contexto surgen preguntas como: ¿quiénes fueron las mujeres que publicaron poemas?, ¿cómo firmaron sus textos?, ¿qué seudónimos se empleaban y cómo se relaciona con la identidad en la escritura?, ¿qué función tenían los moteos o apodosos?, ¿por qué destacaron figuras como José Antonio Rivera Gordillo y Ranulfo Penagos? Son algunas interrogantes que se responden en el presente trabajo.

Continuando con las propuestas de análisis de autores mexicanos, en *Gramática Fantástica* de Raúl Renán: entre lo híbrido y lo lúdico”, cuarto capítulo de la primera parte de este libro, se ocupa puntualmente de dos recursos en el poeta y narrador yucateco Raúl Renán (1928 -2017): lo híbrido y lo lúdico. Sonja Stajnfeld y Jorge Asbun Bojalil, investigadores de la Universidad Autónoma del Estado de México, sugieren cómo la obra del yucateco refleja el proceso de escritura que va de la mano con la creación poética en tanto se explora, dinamiza y potencia el lenguaje, reflejándose, desde luego, en la estética. Evidentemente el caso de Renán viene a representar, en cierta medida, la libertad creativa respecto a la literatura que ha tenido lugar especialmente en Latinoamérica, desde finales del siglo XIX, con el Modernismo, así como la fusión de géneros y códigos donde, por ejemplo, la poesía y la ilustración convergen. En la primera parte del trabajo se aborda la hibridez en el libro mencionado que, desde el título, hace una nítida proposición alrededor de los elementos de la lengua, la combinación de éstos. La escritura híbrida se caracteriza, de acuerdo con los autores, por tratar lo metatextual, diluir fronteras literarias, ponderar lo fantástico y lo sinestésico. Lo lúdico, por su parte, coloca en sitio preponderante al metatexto, visibiliza la reflexión sobre éste. *Gramática Fantástica* involucra a sus lectores, como lo hacen también los autores del artículo porque nos invitan al análisis de algunos textos de Renán —recurriendo a ciertos aportes de Todorov, Beristáin, Lotman, entre otros— que definitivamente apuestan por lo híbrido, lo lúdico y el juego con otros códigos como los visuales.

El trabajo de Marco Vuelvas Solórzano “«Depresión no come depresión»: *Mi vida con la perra*, de Francisco Hernández”, quinto

capítulo de *Literatura, Historia y Cultura. Celebración de la palabra y su diversidad*, contrasta con los anteriores trabajos que se ocuparon de problematizar en torno a la literatura desde andamiajes epistemológicos o bien sobre alguna panorámica. Al decir de Vuelvas Solórzano, profesor de la Universidad de Colima, ahora es tiempo, justamente, de ahondar en la obra de un escritor mexicano contemporáneo, en su *ars poética*. Francisco Hernández pertenece a la generación de los nacidos entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Posee un sitio preeminente en el caleidoscopio poético de México. La contribución de este artículo es puntual: ofrece al lector un faro para profundizar en *Mi vida con la perra*, de Francisco Hernández, mediante la noción de melancolía, vista desde el punto de vista médico y, sobre todo, a partir de Aristóteles, como una suerte de “enfermedad sagrada”, propia de los seres humanos de sensibilidad y capacidad artística. Es así como la melancolía tiene que ver con la locura y la genialidad. Con este andamiaje, el autor penetra en la poesía de Francisco Hernández, ocupándose especialmente en la representación del personaje “Depresión”, que es la mascota del yo lírico en el poemario mencionado. Marco Vuelvas Solórzano dibuja, asimismo, un contexto que introduce al lector en la figura del poeta veracruzano y su generación, para ocuparse posteriormente del término melancolía. Con cierto tono filosófico, hace un recorrido por aquellos versos que despliegan ironía, existencialismo y melancolía, esta última, también, como una estética en la poesía de Hernández.

Nelida Jeanette Sánchez Ramos, de la Universidad de Colima, cierra la primera parte de nuestro libro con el abordaje de la poesía experimental en el texto “La función sonosférica y el collage testimonial en Rodrigo Lira”. La autora estudia, desde la mirada de Sloterdijk, la creación de Lira, su técnica del ensamblado y lo fragmentario en el contexto chileno de la dictadura de Augusto Pinochet. Sánchez Ramos alude a la situación marginal del poeta en su obra creativa. Destaca las “voludas”, hojas que Lira reproducía en fotocopias, luego de que hacía su ensablaje con imágenes de periódicos, para ser leídas a todo pulmón y repartidas entre el público de museos, cafés y bibliotecas donde Lira se presentaba. Nelida Jeanette enmarca estas expresiones en las vanguardias de la dictadura chi-

lena: “Generación mimeógrafo”, “Neovanguardia chilena” o “Escena de avanzada” y analiza la obra de Lira desde el concepto de “sonófera”. A partir de éste entramos, como lectores, en el espacio íntimo del escritor, a su urgencia, a su estado angustioso desde donde su escritura “cifrada” hace una crítica a la realidad de la dictadura.

La segunda parte de este libro, titulada: “Literatura, historia y rescate del patrimonio”, inicia con el trabajo magistral de la investigadora emérita de la Universidad Iberoamericana, Gloria Prado, quien ofrece un estudio sobre diversas vertientes que van de la hermenéutica a los estudios de género y los estudios culturales. El capítulo, que lleva por título “Hacer lo ajeno propio y lo propio ajeno: Literatura y ciencias sociales”, invita a su lector a un viaje por una cartografía —término que retoma de Abilio Vergara— de la literatura en consonancia con diversas disciplinas: sociología, psicología, antropología, entre otras. La dinámica del mundo actual en cuanto a los medios de comunicación potencia interacciones diversas a partir de gran flujo de información. En este entorno, la literatura no queda al margen. Por el contrario, en ella se vislumbra, mediante la ficcionalidad, una suerte de geografía social como lo expone la literatura indigenista. Acude a dos autores que se inscriben en este marco: Rosario Castellanos, de quien resalta cómo lo biográfico nutrió, de manera importante, su obra literaria, especialmente en *Balún Canán*. Asimismo, su contribución en el Teatro Petul. Destaca, también, la formación diversa de Francisco Rojas, autor de *El Diose-ro*, libro de cuentos centrados en las comunidades indígenas y sus prácticas culturales. Por otro lado, la autora deja ver que al tratarse de estas temáticas se suele escribir desde la periferia por lo que es imprescindible cuestionar los enfoques coloniales. Incluso, reflexiona sobre cómo se ha estudiado la cultura en América Latina, colocando en un papel importante a aquellas voces que se han lanzado a este propósito: Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, entre otros. Así, Gloria Prado deja ver la clara huella de la sociología en la literatura, sus entrecruces con otras disciplinas y destaca su visión ontológica y epistémica.

Marco Kunz, profesor de la Université de Lausanne, de Suiza, es autor del segundo capítulo en esta segunda parte de nuestro libro. Con el texto “La diversidad hispano-mexicana en *México* de

Antonio Ortuño” analiza en la novela de Ortuño las peripecias de dos generaciones de una familia, tanto en España como en México. El autor reflexiona sobre el fenómeno de la migración y el exilio de los abuelos que llegan a México como refugiados de la Guerra Civil, así como del nieto tapatío, quien huye de México y se refugia en España para estar a salvo de la violencia. La confrontación con la cultura de los dos países obliga a los personajes a repensar su identidad y se hacen visibles las diferencias, los estereotipos y las semejanzas entre ambas culturas. Marco Kunz revisa las interpretaciones de los inmigrantes en la obra de Ortuño y enfatiza cómo el narrador opone un Méjico (con “j”), visto por el nieto, frente a la visión de los antepasados peninsulares. Así, desde dentro y desde fuera, se cuestionan las culturas de México y España, sus estereotipos, la heteroimagen y las variaciones lingüísticas del español.

Alicia Pastrana Ángeles, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México hace, en el tercer capítulo de este bloque, un estudio comparativo entre Rafael F. Muñoz y José Revueltas. “«Agua» y «Dios en la tierra»: dos momentos históricos, dos expresiones estéticas de la literatura mexicana del siglo XX” nos presenta dos generaciones de escritores de la Revolución Mexicana. Aunque ambos aluden a la gesta revolucionaria, nos dice la autora, representan modos distintos de abordar el realismo literario. “Agua”, de Rafael F. Muñoz, corresponde al realismo convencional; “Dios en la tierra” de José Revueltas manifiesta más bien un realismo dialéctico. Sin embargo, la autora de este capítulo analiza cómo los textos abordan un asunto semejante: los pobladores rebeldes niegan el agua a los federales. Los personajes, según Pastrana, están inspirados en figuras históricas. En “Agua” se alude a Victoria, una soldadera. “Dios en la tierra” representa, en el profesor, la imagen del maestro rural. Pero una de las diferencias fundamentales que deja ver la autora, a pesar de que muestra cómo Revueltas sigue los pasos de su maestro, es el tratamiento de “Dios en la tierra” que se aleja del melodrama de Rafael F. Muñoz, para hacer una crítica demoledora contra el fanatismo y explorar las pulsiones y atavismos de los humanos. De esta manera, señala Pastrana, José Revueltas lleva la anécdota hasta los niveles simbólicos y metafísicos en su relato magistral.

“La ritualización de la historia en «La cena», de Alfonso Reyes” es el cuarto capítulo de esta segunda parte. En el texto, Ana Leonor Cuandón Alonzo, de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, nos adentra en detalles biográficos del escritor mexicano que se proyectan en su obra. Pero esos detalles sobre su origen constituyen, según Cuandón, una manera de ritualizar la convergencia de su vida con la de una nación también en ciernes. La muerte del padre se convierte en la obra de Reyes en un elemento simbólico que implica la muerte de la patria, pues Bernardo Reyes, militar y político leal a Porfirio Díaz, fue asesinado durante la Decena Trágica, que llevó a la muerte a Francisco I. Madero. A pesar de que la imagen de Bernardo Reyes ha quedado en la memoria borrosa de la historia mexicana como la de un traidor, Alfonso Reyes lo honra y lo reivindica como un héroe trágico en “La cena”. Con esto, asegura Cuandón, la ritualización de la historia personal del autor se reconcilia en la literatura y abre una posibilidad de reinterpretar los hechos históricos que corresponden al México revolucionario.

Ignacio Moreno Nava, investigador de la Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo y Didiana Sedano Sevilla, de la Universidad de Guadalajara, analizan *La hija del bandido*, novela decimonónica, de Refugio Barragán de Toscano, en el quinto capítulo de esta sección, titulado: “Martín Toscano y Vicente Colombo. Cuando la historia y la literatura convergen”. Destacan de esta novela, el paisaje del Volcán de Colima y Zapotlán el Grande, así como la tradición oral de donde recoge Barragán de Toscano los elementos para construir la imagen y aventuras de Vicente Colombo. Los autores de este capítulo se dan a la tarea de investigar en diversas fuentes históricas y de la tradición oral, sobre Colombo, sin encontrar pruebas de que haya existido. Sin embargo, construyen la evidencia del parentesco de la autora con el bandolero preinsurgente Martín Toscano González, originario de Atoyac, Jalisco. Éste y su gavilla asolaban el sur de Jalisco y occidente de Michoacán, unos pocos años antes del movimiento independentista de México. Martín Toscano, al igual que otros bandoleros de la región sí permaneció en la memoria de los pobladores y su leyenda es conocida. Por esto, Moreno y Sedano se dieron a la tarea de reconstruir los vínculos genealógicos de la escritora jalisciense Refugio Barragán,

con las del bandido Martín Toscano, sosteniendo la hipótesis de que Barragán se basó en la historia y figura de Martín Toscano para escribir su novela *La hija del bandido*.

"Misterios del corazón. Claves históricas de la Guadalajara decimonónica", de Isabel Juárez Becerra, alumna del doctorado en Historia de El Colegio de Michoacán, es el sexto capítulo de esta segunda parte de nuestro libro *Literatura, Historia y Cultura. Celebración de la palabra y su diversidad*. Aquí, la autora propone el rescate de la novela *Misterios del corazón*, de Silverio García, así como el análisis que alude a la representación de los barrios, costumbres, valores y vida cotidiana de la sociedad de Guadalajara de la segunda mitad del siglo XIX. La autora busca en esta novela escrita y publicada a principios del siglo XX, revalorar la obra en cuanto a su valor histórico literario, así como el rescate del escritor jalisciense. Por ello entabla un diálogo entre la literatura y la historia social y cultural; revisa la obra como fuente que ofrece datos no encontrados en archivos históricos convencionales. Así, más allá de la narrativa de Silverio García, propone que la novela *Misterios del corazón*, puede ser un documento que refleja la cosmovisión de una época que es necesario rescatar.

María J. Ramírez Magallón, estudiante del Doctorado en Historia de El Colegio de Michoacán, cierra este segundo bloque y el libro que hoy presentamos, con el texto "Salvar el honor y el decoro de la Nación: el Distrito del Sudoeste de Michoacán en la guerra con Texas". En él expone el efecto de la guerra con Texas y las contribuciones de Michoacán y Colima en ese conflicto, a través de los padrones de capacitación y alistamiento castrense. Éstos, señala la autora, contienen fuentes que nos arrojan datos sobre los reclusos para el contingente de sangre, conformado por la insistente invitación del gobernador del Departamento de Michoacán, José de Ugarte, a fin de aliarse con el gobierno federal y "salvar el honor y decoro de la nación". Además, los documentos mencionados permiten analizar las guerras civiles de la región y dejan ver la organización política, económica y social de Colima y la región, durante la primera mitad del XIX. La autora aborda problemáticas sociales surgidas en este periodo. Habla de la migración durante las intervenciones extranjeras, de la participación de campesinos y jornaleros en la guerra,

así como el dinamismo económico de los pueblos. Esto nos permite conocer una Guardia Nacional improvisada, no de milicianos formados, sino de gente del pueblo, en la guerra contra Texas.

Con este crisol de miradas sobre la literatura, la historia y la cultura, las y los investigadores que suscriben la autoría de los capítulos mencionados, contribuyen a la discusión, reflexión y enriquecimiento de la cultura en México y a la celebración de la palabra. Agradecemos a la Dirección General de Publicaciones y a la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima su apoyo para hacer posible la publicación de este libro. Asimismo damos las gracias al grupo de estudiantes de posgrado y dictaminadores por su apoyo en la lectura y revisión de los textos incluidos en *Literatura, historia y cultura. Celebración de la palabra y su diversidad*.

Gloria Vergara y Krishna Naranjo
CA 49, "Rescate del patrimonio cultural y literario"
Facultad de Letras y Comunicación
Universidad de Colima

I. LITERATURAS INDÍGENAS,
POESÍA E IDENTIDAD

Las literaturas indígenas y el bilingüismo

Patrick Johansson K.

Después de varios siglos de oprobio y de marginación durante los cuales la voz de los pueblos originarios permaneció callada o culturalmente inaudible, se observa hoy en México un “renacimiento” de los valores autóctonos, y un aumento significativo en el número de autores nativos que escriben en sus lenguas maternas. Este hecho puede parecer paradójico ya que la práctica cotidiana de las lenguas vernáculas disminuye cada día, lo que hace que estén más que nunca en peligro de extinción. Esta coyuntura (renacimiento de los valores/peligro de extinción de las lenguas) propició asimismo un “despertar” de la conciencia histórica de los indígenas así como el deseo de reivindicar un pasado y enriquecer con nuevos matices los atributos culturales vigentes de su razón de ser.

Lo esencial, en este anhelo cultural reivindicativo por parte de los indígenas (además de demandas precisas dirigidas a las autoridades estatales o federales en español), consiste en expresar sus ideas y sentimientos en una de las 65 lenguas indígenas que se hablan todavía en México, ya que las estructuras gramaticales, el sistema fonológico y las tendencias discursivas propios de cada una no sólo manifiestan su manera de pensar, sino también y sobre todo *su forma de ser*, en el sentido más profundo que puedan tener tanto el posesivo, el sustantivo, la bisagra prepositiva como el infinitivo en esta locución. En efecto, la forma de ser, que podría parecer meramente circunstancial, revela el ser de esta forma.

La relación paronomástica entre *tlacati* “nacer” y *tlacatia* “tomar una forma”, en náhuatl, establece una relación conceptual implícita entre el ser y la forma: nacer es tomar una forma, a la vez que lo que toma una forma nace al mundo. En este sentido, la lengua que formaliza y exterioriza los aspectos más recónditos del ser tiene un valor ontológico. En un ámbito más universal, muchos son los aforismos que han expresado magistralmente este hecho: “Soy lo que digo”, escribió el filósofo alemán Martín Heidegger (en Petitgérard, 1976, p. 22), quien reiteró: “El lenguaje es la casa del ser” (Vernant, 2010, p. 21); “nacimos del lenguaje”, expresó el lingüista Petitgérard (1976, p. 22); “los seres se definen y se sitúan en y mediante el lenguaje”, afirmó el también lingüista Emile Benveniste (1974, p. 62). A su vez, el filósofo alemán Johann Gottlieb Fichte decía: “La lengua de un pueblo es su alma”. En cuanto a Ludwig Wittgenstein, declaraba: “Los límites de mi lengua son los límites de mi mundo”.

Estas afirmaciones lapidarias expresan el carácter esencial que tiene la lengua para un individuo y una colectividad, esencial en un sentido profundamente ontológico que trasciende lo meramente comunicacional. En este contexto, si bien cualquier declaración “informal” revela de cierto modo la forma de ser del que habla, la creación literaria, oral o escrita, la manifiesta de manera más contundente todavía. Para expresarse de manera auténtica y veraz el indígena debe hacerlo en su lengua; pero si es bilingüe desde su más tierna infancia, al pluralizarse la noción, se complica el sentido de su expresión.

1. Los indígenas y las lenguas

La conquista de México por los españoles, a partir de la caída de México-Tenochtitlan, en 1521, despojó a los pueblos originarios de su mundo geo-político y de gran parte de su mundo cultural, obligándolos a refugiarse al amparo agreste de las montañas, a retraerse en su interioridad indómita, y a confinarse en un último reducto inexpugnable: su lengua materna. La lengua se volvió de cierta manera su mundo, mundo en la acepción lexicográfica que, según el *Pequeño Larousse Ilustrado* define el término como “conjunto de cosas abstractas, de conceptos, considerados como formando un

universo" o bien: "conjunto de cosas o seres que son considerados como formando un todo organizado"¹.

En esta perspectiva, el sistema sintáctico, morfológico, léxico de una lengua, sus campos semánticos y su semiología así como las modalidades de su uso discursivo constituyen un mundo en el que se perfilan una axiología y una episteme² propias. Una lengua es un verdadero microcosmos verbal y eidético que mantiene una estrecha relación con el mundo natural o cultural en el que están inmersos sus hablantes; refleja de alguna manera la percepción y la conceptualización que dichos hablantes tienen de él.

En este mismo orden de ideas, la pertenencia a un mundo lingüístico específico determinó a su vez su alto valor identitario el cual distingue no solamente los macehuales³ de los mestizos sino también, en términos dialectales, las comunidades entre ellas. Hoy todavía, los indígenas envuelven su individualidad en la cromática y sonora textura de su variante regional como en los pliegues de su vestimenta tradicional comunitaria.

Ahora bien, cuando la persona, un indígena en este caso, es bilingüe desde que tiene uso de razón, es decir, según las definiciones algo hiperbólicas mencionadas, que tiene dos casas, vive en dos mundos, tiene dos almas ¿es un ser culturalmente bipolar, gemelar, "bífido"⁴? En un ámbito más específicamente literario, ya que las dos lenguas se permean probablemente en lo más profundo del ser y se yuxtaponen en las blancas páginas de un libro, ¿cuál es el tenor de su expresión verbal?

Las lenguas, materias primas en las que se esculpe el texto literario, pueden ser tan distintas como lo son la piedra y el barro para el artista plástico. Una lengua polisintética como el náhuatl y una lengua flexiva como el castellano son un ejemplo de ello.

En este mismo contexto, quiero recordar las capacidades lingüísticas extraordinarias que manifestaron los indígenas, antes

¹ Cf. *Le petit Larousse illustré*.

² Episteme: "Conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas". Cf. *Diccionario de la Lengua Española*, 2001.

³ Palabra náhuatl correspondiente al vocablo castellano "indígena".

⁴ Esta alusión a la lengua como órgano no pasa de ser simplemente humorística, pero recordemos que en el mundo indígena prehispánico el gemelo es *cóatl* "serpiente", cuate en el español de México.

y después de la Conquista. Antes, los famosos oztomecas, vanguardia de los mercaderes pochtecas, espías que se fundían en las comunidades a veces enemigas, no sólo hablaban su lengua sino que la hablaban sin acento, por el riesgo de ser detectados. Durante los primeros años de la Conquista, la intérprete de Cortés, Malintzin aprendió el español de manera fulgurante. Su interioridad fue probablemente el sitio de un primerísimo encuentro de dos mundos. Asimismo, en el periodo colonial, los estudiantes indígenas del Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco, los famosos “latinos” hablaban y escribían en náhuatl, en español y en latín.

La relación entrañable que vincula un individuo o una comunidad con su lengua, se aplica a todos los pueblos del mundo, sin duda, pero si consideramos el tenor expresivo de los textos nahuas de inspiración prehispánica transcritos en el siglo XVI, caracteriza quizás más plenamente la relación entrañable que el indígena prehispánico mantenía con su lengua. Los frailes franciscanos lo percibieron claramente y, más que traducir, “colaron” la doctrina cristiana en el molde frástico del idioma náhuatl, alma cultural de sus catecúmenos.

2. Lengua y oralidad náhuatl prehispánica

La palabra náhuatl, frágil como la voz del hablante o del cantor, efímera en su instancia de elocución, permanecía en la memoria y el corazón de los poetas como la semilla que duerme en la tierra. Al igual que el sonido del caracol de Quetzalcóatl, el cual había penetrado en el oído de Mictlantecuhtli y fecundado la muerte⁵, la palabra sublimada en el canto tenía una función genésica. Como la voluta del sonido había tomado, en los códices, la forma en espiral del conducto intrauterino del caracol, como la flor brota de la tierra, la palabra parecía surgir de las profundidades somáticas del ser humano, del cuerpo-tierra.

⁵ Cf. Johansson, Miccacuicatl. *Las exequias de los señores mexicas*, pp. 29-39.

Ma niqitta' cuicanelhuayotl aya
Ma nicyatlalaqui ya
Ma ica ya tlalticpac

Que vea yo la raíz del canto *aya*
 Que lo siembre yo ya en la tierra ya
 Que se yerga ya en la tierra.

Quenman mochihua onnemiz noyol
an ca teucxochitl ahuiaca
yn potocaticac
Mocepanoa yan toxochiuh
ayye ayao hui

Cuando se haga, vivirá mi corazón
 Sólo es la flor fragante de los señores
 la que se exhala.
 Se une yan (con) nuestra flor
ayye ayao hui

Yoncan quiyaitzmolini nocuic
Celia notlahtol aquilo ohua
In toxochiuh ycac yn quiapan iayao
 (Cantares mexicanos, fol. 27v)

Allá la hace ya crecer mi canto.
 Germina, mi palabra sembrada *ohua*
 Nuestra flor se yergue en tiempo de lluvia *iayao*
 (Tr. Patrick Johansson)

En esta estrofa, el poeta náhuatl busca la raíz del canto *cui-canelhuayotl*. El canto sembrado germina y crece, se yergue como una flor. La palabra y la flor se entrelazan aquí de manera sinestésica ya que la exhalación perfumada de la flor de los señores es un canto, y que la palabra sembrada a su vez germina. El hecho de que el sustantivo *xochitl* “flor” tenga un carácter partitivo en náhuatl, es decir que no se pluraliza, confiere al concepto una ambigüedad poética intraducible. Asimismo, el verbo *mocepanoa*, literalmente “se hace uno” tiene una connotación erótica. En efecto, el verbo impersonal *nepanoa* que remite al acto sexual, gira en la órbita semiológica del vocablo (*mo*)*cepanoa*. En términos fonéticos, las partículas interjectivas *ya*, sin valor semántico, que se insertan en medio de las palabras en el original náhuatl, recuerdan que el canto está esculpido en el sonido.

¿Acaso, como la palabra náhuatl y la flor se unen en un canto, un texto en lengua indígena y su versión en castellano que parten del mismo autor, pueden vincularse en términos semejantes, o como espejos, produciendo asimismo un efecto lingüísticamente caleidoscópico⁶?

⁶ La etimología griega del término “caleidoscopio” expresa su efecto estético: *kalos* “bello”; *eidos* “idea” o “aspecto”; *skopein* “mirar”.

3. La traducción

Antes de considerar el bilingüismo en una perspectiva literaria contemporánea, y para abundar en cuanto a la diferencia expresiva que existe entre las lenguas, en este caso, entre el náhuatl y el español, aduciré brevemente la versión en náhuatl de un texto catequístico elaborada por Sahagún, en el siglo XVI, y una traducción de las ordenanzas de Maximiliano al náhuatl, en el siglo XIX.

3.1 La refutación en náhuatl de Sahagún

En su refutación al libro I del *Códice Florentino*, el aspecto más original de la estrategia de Sahagún, fue la “traducción” de un texto pre-elaborado en español, no sólo en la lengua náhuatl, sino también en su discursividad específica. No son únicamente palabras, construcciones morfológicas o sintácticas las que buscó Sahagún, sino imágenes, ritmos, sonoridades, una prosodia, para reencontrar más allá de una manera de hablar, una manera de pensar y una manera de ser.

En vez de traducir literalmente (lo que era posible), Sahagún escogió colar su texto y los conceptos que le eran inherentes, en un molde discursivo indígena para persuadir y convencer. Ilustraremos este hecho con un breve análisis comparativo de las versiones en español y en náhuatl del párrafo introductorio de la *Confirmatio*⁷.

Versión original en español

La verdadera lumbre, para conocer al verdadero dios, y a los dioses falsos, y engañosos, consiente en la inteligencia de la divina escritura:

La qual posee, como vn preciosísimo thesoro, muy claro y muy puro, la yglesia catholica,

La qual todos los que se quieren saluar, son obligados a dar todo credito: por ser verdades, reueladas y procedientes, de la eterna verdad que es dios.

⁷ Cf. Johansson, “Las estrategias discursivas de Sahagún en una refutación en náhuatl del libro I del *Códice florentino*”, pp. 139-165.

Versión de Sahagún en náhuatl

*Tla xicmocaqujtican, notlaçopilhoane, yn tlanextli, yn ocutl,
ynjc vel iximachoz, yn izel teutl ipalnemoanj dios: ca iehoatl
in teutlatolli.*

Entiendan, queridos hijos, la luz del amanecer, la antorcha para que sea conocido el dios único, el gracias a quien se existe, dios. Esta es la palabra divina.

El texto original en español afirma de manera perentoria algunos hechos, mientras que el texto en náhuatl comienza por la interpelación vocativa de los receptores potenciales del mensaje. Sahagún recurre a la metáfora difrástica “la luz del día, la antorcha” que refiere el saber, el conocimiento.

*Auh yn jmiximachoca yn iztlacateteu, in qujnmoteutiaque, in
vevetque: çan no itech quiça yn jmelaoaca, in teutlatolli.*

Y que se den a conocer los dioses mentirosos que los ancianos adoraban. De allí proviene la palabra divina.

Por otra parte, pone en paralelismo el conocimiento del dios único y los falsos dioses sin dejar de subrayar el hecho de que todo viene de la palabra divina.

*Jnyn teutlatlatolli ixillantzinco, itozcatlantzinco, in tonantzin
sancta yglesia, cuecuelpachiuhtoc, iuhqujnma ilhujcac teucujtlatl,
ilhujcac quetzalitztl, teuxiujtl, temaquiztli, tlaçotetl
ipam pouj: in vellapanauja ynjc tlaçotli, ynjc pialonj:*

Esta palabra divina (se encuentra) en el flanco y en el seno de nuestra madre la Santa Iglesia, bien doblada como el oro del cielo, las plumas de quetzal celestiales, la turquesa, los brazaletes, las piedras preciosas que le pertenecen y que sobrepasa en belleza y en valor.

La palabra divina es entonces asimilada a algo precioso y es objeto de procesamiento discursivo típicamente náhuatl:

Se encuentra: ... *ixillantzinco, itozcatlantzinco in tonantzin...*
“en el venerado flanco, en el venerado seno de nuestra madre... *cuecuelpachiuhtoc...* “bien doblada”, como ...

<i>ilhujcac teucuitlatl</i>	el oro del cielo,
<i>ilhujcac quetzaliztli</i>	la pluma de quetzal del cielo
<i>teoxiujtł</i>	la turquesa,
<i>temaquiztli</i>	el brazalete,
<i>tlaçotetl</i>	la piedra preciosa
<i>ipam pouj</i>	que le pertenecen.

La sucesión de términos relacionados con la belleza, el valor y el amor que valorizan, por acumulación, la palabra divina, culmina con una frase corta que remite una vez más a la trascendencia: estas bellas cosas hechas por el creador, se encuentran en la palabra divina que....*vellapanauja ynic tlaçotli ynic pialoni* “sobrepasa (todo) en belleza y en valor”.

ynjn teutlatolli, yn jsquichtin momaquixtiznequj, cenca intech monequj, in iollocopa qujneltocazque: iehica ca dios itlatoltzin, ca tlanestli, ca ocotl.

Esta palabra divina, todos los que quieren salvarse deben creerla del fondo de su corazón. Esta es la palabra de Dios, es la luz del día, es la antorcha.

Después de este crescendo afectivo, Sahagún puede enunciar el dogma:

<i>Inin teutlatolli...</i>	<i>yn isquichtin momaquixtiznequi</i>
	<i>cenca intech monequi in iollocopa</i>
	<i>qujneltocazque.</i>

Esta palabra divina...	todos los que quieren ser salvados
	deben imperativamente creer
	en ella del fondo de su corazón.

En efecto: ...*ca dios itlatoltzin, ca tlanestli, ca ocotl.*
 ...es la palabra de Dios, es la luz del día,
 es la antorcha (que nos alumbra).

Esta última disposición en paralelismo de la palabra de Dios con referentes nahuas que corresponden a la verdad: la luz del alba que sucede a la noche, la luz del fuego que alumbra en la oscuridad, remiten a los términos empleados al principio, cierra el círculo, hace coincidir el Omega con el Alfa.

3.2 Traducción de la ordenanzas de Maximiliano al náhuatl

Pasamos de la religión a la política, del siglo XVI al siglo XIX, con un indígena (o mestizo) bilingüe: Faustino Chimalpopoca Galicia, oriundo de Tláhuac, quien fuera profesor de náhuatl de Maximiliano y Catedrático de náhuatl en la Universidad Pontificia, y que tradujo las ordenanzas imperiales en la lengua de Nezahualcóyotl. Las traducciones de Chimalpopoca oscilan entre la letra y el espíritu de las leyes.

Traducción literal: la letra

Cuando los conceptos y los términos correspondientes a una idea occidental no existían en náhuatl, el *nahuatlahto* tradujo a veces literalmente el vocablo castellano.

"Circular"

La palabra "circular", imprescindible en el contexto burocrático de cualquier administración, no fue objeto de una transposición conceptual sino que fue traducida literalmente como: *ytlayahualol-nahuatil* que literalmente significa "su-circular (redondo) mandamiento (ordenanza)", como si la ordenanza en sí fuera circular.

"Llenar requisitos"

En una ordenanza firmada por José María Esteva en nombre de Maximiliano observamos una traducción literal de la frase castellana:

...sin llenar previamente los requisitos prevenidos por la ley.

...tla càmo oc achtopa qui temiltia mochi tlein qui tenahuatia
inin tlanahuatilli.

Traducción literal: "...si antes no llenan todo lo que ordena esta ley".

La palabra (*qui*)*temiltia* se aplica en náhuatl para llenar un recipiente mas no para "llenar" una forma administrativa.

A veces, a la traducción literal sucede el término castellano para dirimir cualquier ambigüedad: *Tepalehuianime necentlaliliztin quilhuia Juntas auxiliares*.

Traducción literal: "Reuniones de ayudadores que se dicen Juntas auxiliares".

Estos conceptos abren surcos neológicos en la lengua receptora, en este caso el náhuatl.

Traducción conceptual: el espíritu

Además de mantener la palabra castellana en el texto náhuatl o traducirla literalmente, con el riesgo de que no fueran comprendidas por los indígenas, el traductor realizó transposiciones conceptuales que constituyen la parte más importante de su trabajo. Para tal efecto, modificó la estructura gramatical de la frase y/o utilizó otras palabras.

"Libre"

Para traducir "libre", inexistente en náhuatl tanto a nivel léxico como conceptual⁸, el traductor cambió el planteamiento semántico: "Los trabajadores del campo son libres para separarse en cualquier tiempo de las fincas...". El texto náhuatl correspondiente expresó el mismo contenido de la siguiente manera: *Yn tequitque ipan ixtlahuac tlalli hueliti zazo iquin mo xelozque ipan teaxcaitl*. Lo

⁸ Antes de la Conquista, el término *xoxouhqui* "verde", remitía a la situación de un esclavo que se había emancipado.

que, literalmente, significa: “Los trabajadores de las tierras de llanuras podrán separarse en cualquier momento de las propiedades”. Al concepto occidental de “libertad” el traductor sustituyó la “capacidad” o “posibilidad” de realizar algo.

“Sin”

La lengua náhuatl no tiene términos léxicos para significar que se carece de algo a menos que se recurra a una circunlocución o una perífrasis. “Sin”, por ejemplo, se traduciría como *in amo quipía* “que no tiene”. Para traducir “restándose dos horas para el almuerzo”, el nahuatlato escribió: *zan mocuanizque ome horas ipampa tenizaloni*.

Mohcuani o *mihcuani* significa “quitarse” en el sentido de “irse de algún lugar”. No es un verbo transitivo por lo que resulta insólito, aunque perfectamente entendible, que “dos horas se vayan de este período” como si fueran entes animados.

“Objetos de nuestra solicitud”

Ciertas expresiones formularias no tenían equivalencia alguna en la lengua receptora por lo que el traductor realizó transposiciones conceptuales de tipo metafórico. La oración: “Las clases menesterosas han sido siempre objeto de nuestra especial solicitud”. Fue traducida del siguiente modo: *Ca motolinía tlaca mochipa qui tilana to yollo*. Cuya versión literal es: “La gente pobre siempre estira nuestro corazón”. La abstracción fríamente racional y distante: “objeto de nuestra solicitud” se convierte en una metáfora concreta que expresa el dolor afectivo más que una atención particular⁹.

4. La literatura bilingüe

Los casos de la doctrina de Sahagún y de las ordenanzas de Maximiliano muestran cómo las ideas y los sentimientos se “trans-forman” al pasar de una lengua a otra. Ahora bien, en lo que concierne a los indígenas bilingües, las dos lenguas-madres se compenetran lo que difiere notablemente de lo que sería una simple traducción. Si el

⁹ Cf. Johansson, “Traducción literal y transposición conceptual en las versiones en náhuatl de las ordenanzas de Maximiliano”, en *V Encuentro Internacional de Lingüística*, pp. 527-545.

autor compone su texto en una u otra lengua, la otra influye necesariamente sobre la una, aunque de manera inconsciente.

Por convicciones personales o por razones esencialmente editoriales y de difusión, los textos creados en una lengua vernácula son generalmente traducidos o reescritos en castellano por el mismo autor, lo que hace que tengamos dos versiones distintas de lo que es un proceso de creación literaria. Este bilingüismo complica y a la vez enriquece tanto la producción como la recepción de dichos textos por lo que resulta interesante determinar el estatuto literario de una creación bilingüe.

En lo que concierne a la creación, las opciones son:

- Componer en una lengua y traducir a la otra.
- Escribir o reescribir en las dos lenguas.

En lo que concierne a la recepción o lectura:

- Leer en una de las dos lenguas ignorando la otra.
- Leer las dos versiones, de manera sinóptica y alterna, para aquellos que hablan las dos o por los menos tienen rudimentos de la lengua indígena. Ésta bien podría ser una nueva modalidad de aprehensión de los textos en lenguas vernáculas, una lectura cruzada, un concierto de voces. La obra no sería el texto supuestamente original, sino la suma de las dos versiones que lo componen.

Cuando una lengua predomina sobre la otra, el crisol lingüístico en el que se forja la obra es generalmente la lengua materna, la cual define los surcos expresivos en los que se siembran y germinan las ideas, así como las resonancias asociativas que le son propias. Existe una verdadera simbiosis entre el pensamiento y la lengua.

No fue ni es siempre así. Tenemos el caso de la obra del escritor irlandés Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, escrita en francés como *En attendant Godot* antes de ser vuelta a escribir en inglés, un año más tarde con el título *Waiting for Godot* el cual no significa exactamente lo mismo. *En attendant Godot* significa “esperando mientras llega Godot”. En cambio la traducción de *Waiting for Godot* es “(estamos) esperando a Godot”.

Beckett escribió esta obra en francés y la razón que invocaba para hacerlo era que, al no hablar perfectamente la lengua de Molière, su discurso iba a ser naturalmente “más pobre”, lo que correspondía a los diálogos expresivamente llanos, huecos, mecánicos, vacíos, sin sentido de Vladimir y Estragón, en una obra del “teatro del absurdo”¹⁰.

En el caso de México, y de las literaturas en lenguas indígenas mexicanas, se plantea el problema de cuál fue la primera lengua que se adquirió, o si las dos fueron mamadas con la leche materna. Cualquiera que sea el caso, las lenguas ejercen una influencia sobre los procesos mentales.

5. Los escritores nahuas y el bilingüismo

Escogí para ejemplificar lo anterior a dos poetas, uno que visiblemente traduce; otro que reescribe.

Alberto Hernández Casimira

Alberto Hernández Casimira, poeta oriundo de Huachinango, Puebla, quiere ser oído, leído, no sólo en la lengua nacional: el castellano, sino también y sobre todo en náhuatl, su lengua materna la cual expresa más entrañablemente sus sentimientos.

El sólo hecho de expresarse en náhuatl es un grito de protesta, pero Alberto Hernández no se limita a expresar su sentir en la lengua de sus ancestros; en la presentación de su obra *Tòtotzincó*, manifiesta el deseo de ver los “patrones culturales indígenas” reconocidos como tales, como una opción existencial en la tierra y no rechazados en tanto manifiestan un supuesto retraso cultural.

¹⁰ Cf. Beckett, *In oc ticchiah in Godot*/ “Esperando a Godot”. Versión en náhuatl de Patrick Johansson.

<i>Tototzinco (cuicatl)</i>	<i>Tototzinco (canto)</i>
<p><i>Tototzinco ameltzinco atliyampa huey o'tzinco, atliyampa, huey o'tzinco atliyampa</i></p> <p>Nine'nenti niciyau'ti nipanohua niatlitehua, nipanohua niatlitehua.</p> <p>Queman nia'ci monahuactzin nipa'paqui ic niatli, nipa'paqui ic niatli</p> <p>Nitlacati huan niyoli Tototzinco ameltzinco, Tototzinco Ameltzinco</p> <p>Niceceya nitlacati iyeyampa ameltzintli iyeyampa ameltzintli</p> <p>Nimoquetza nihuehuetzca nicui'cuica moyeyampa nicui'cuica moyeyampa</p>	<p>Tototzinco manantial donde se bebe, en el camino en donde se bebe en el camino en donde se bebe.</p> <p>Voy caminando, voy cansado, yo paso a beber agua, yo paso a beber agua.</p> <p>Cuando llego a tu lado feliz me siento al beber agua, feliz me siento al beber agua.</p> <p>Renazco, tengo vida, Tototzinco manantial, Tototzinco manantial.</p> <p>Me refresco, adquiero poder, en el sitio del manantial, en el sitio del manantial.</p> <p>Me pongo de pie y me río y canto en tu sitio oh manantial, en tu sitio oh manantial.</p>

continúa en la página 33

viene de la página 32

<i>Tototzinco (cuicatl)</i>	<i>Tototzinco (canto)</i>
Huey o'tzintli Co'chinanco ompa catqui ameltzintli ompa catqui ameltzintli	Camino a Huauchinango allá se encuentra un manantial, allá se encuentra un manantial.
<i>Ic niyau'ti</i> <i>huan nipacti</i> <i>nica'teuti</i> <i>ameltzintli</i> <i>nica'teuti</i> <i>ameltzintli</i> . (Casimira, 2008, pp. 21-22)	Ya me voy, Y me alegre ya dejo el manantial, ya dejo el manantial.

La traducción del náhuatl al castellano por el autor

La versión castellana que da Alberto Hernández Casimira de sus versos expresa los contenidos del original náhuatl. La tendencia a la subordinación, propia del idioma español, podría haber cegado el manantial de palabras que brotan del alma del autor, reduciendo asimismo su oleaje frástico, atenuando el ímpetu obsesivo de sus remolinos verbales, la espuma sonora que resulta de la yuxtaposición o colusión de los términos. Además de las palabras escogidas, la disposición gráfica de las frases ayudó a resolver el problema: se recortaron de tal manera en versos y estrofas que el lector aprehende el ritmo náhuatl en la traducción al español. Sin embargo, por esta misma disposición visualmente frontal, dos mundos lingüísticos se oponen, aun cuando el sentido expresado es idéntico.

El castellano es otro mundo y Alberto Hernández Casimira expresa en las dos vertientes lingüísticas de su poesía su pertenencia desgarradora a dos mundos que no se reconcilian del todo, en lo más profundo de su ser, si bien establecen un contrapunto verbal.

Natalio Hernández

Natalio Hernández es un poeta originario de la comunidad de Naranjo Dulce, Veracruz. Se ha esforzado en establecer un diálogo intercultural, y una relación de respeto y equidad ente los pueblos indígenas y el mundo mestizo. Escribe en su lengua materna, el náhuatl, pero reivindica sus dos raíces culturales por lo que su obra es esencialmente bicultural y bilingüe. Este bilingüismo se manifiesta, principalmente por el hecho de que la versión en castellano de su poesía, por lo general, no es una traducción sino un eco de la voz náhuatl, con resonancias propias en la otredad lingüística que la entraña.

Una visita a la casa de Sor Juana Inés de la Cruz, en 1991, le inspiró el poema siguiente:

Sor Juan Inés icuic	Canto a Sor Juana Inés
Amo aque mitz ixmati mahuistic nochi motlahtol motlacuilol, motlapohual.	Cuánto misterio en tu vida, dulzura en tus palabras, en tus letras.
Nepantla ihuan Panoaya mitz machiotihque mitz nelhuayotihque mitz tlayocolihque in cuicatl.	Nepantla y Panohaya te adoptaron compartieron sus raíces: te ofrendaron su canto.
Popocatepetl ihuan Istacsihuatl mitz mahuisohque mitz cuicatihque quitlahuilihque in cuicatl	El Popocatépetl y el Iztaccíhuatl te arrullaron, iluminaron tu canto.
Nepantla altepechanehque Panoaya ihuan Amaquemecque, mitz ilnamiqui mohuan nemi, Quicaqui moicxinemilis.	La gente de Nepantla Panohaya y Amequemecan te recuerda, caminas con ella, escucha tus pasos.
(Hernández, N., 2002, p. 49)	

La versión en español de Natalio Hernández: un eco del original

La versión en castellano que ofrece Natalio de su poema no es propiamente una traducción, sino un eco que prolonga el sentido expresado en náhuatl, en lo que él considera como su otra lengua materna. La legítima libertad que se toma el autor muestra que reescribe en la lengua de Cervantes lo que compuso inicialmente en la de Nezahualcóyotl. La comparación de ambas versiones muestra la relación complementaria que las une:

El sentido del primer verso, por ejemplo, *Amo aque mitz ix-mati* es, literalmente, “Nadie te conoce”. Difiere notablemente de “Cuánto misterio en tu vida”. La sencillez de la oración náhuatl contrasta con la exclamación sin verbo y la solemnidad misteriosa de la versión en español.

En el segundo verso: *mahuistic nochi motlahtol*, la traducción literal sería “admirables son todas tus palabras” lo que es algo distinto de “dulzura en tus palabras” que aduce Natalio.

Motlahcuilol, motlapohual, “en tu escritura, tu lectura” se traduce por la palabra “letras” lo que habría sido en náhuatl clásico *tlah-cuilolmachiotl*.

Mitz machiotihque es, a la letra, “te reconocieron”, no “te adoptaron” por lo que la locución en castellano *complementa* la frase náhuatl; *Mitz nelhuayotihque* es “te arraigaron”, no “compartieron sus raíces”. Aquí también la locución en castellano *complementa* la frase náhuatl, no la traduce.

Mitz tlayocolihque in cuicatl “te compusieron un (el) canto” es algo distinto de “te ofrendaron su canto”. La composición y la ofrenda se suman.

“Arrullar”, en náhuatl, es *(te)huihuixoa* por lo que la versión en castellano de *mitz mahuisohque* “te admiraron”, y *mitz cuicatihque* “te cantaron” (con la idea de “arrullar”) son formalmente distintas.

La gente de Nepantla, Panoayan y Amecameca “te recuerda” *mitz ilnamiqui*, lo que corresponde al original; pero *mohuan nemi* es “camina contigo” y no “caminas con ella”. Si vinculamos las dos frases: ellos (la gente de Nepantla) con ella (Sor Juana) y ella con ellos, y en última instancia, el náhuatl y el castellano caminan juntos.

El verso final *Quicaqui moicxinemilis* traducido como “Escucha tus pasos” es de hecho “escucha tu andar”.

Las palabras dialogan en este poema de Natalio Hernández en el que el original y su traducción no dicen lo mismo, se complementan. La lectura óptima del poema será una lectura en que el verso en castellano sigue el verso en náhuatl:

Amo aque mitz ixmati... cuánto misterio en tu vida,
mahuistic nochi motlahtol... dulzura en tus palabras, etcétera.

Nadie te conoce, cuánto misterio en tu vida,
admirables son todas tus palabras, dulzura en tus palabras,
etcétera.

La influencia mutua que prevaleció, a lo largo de cinco siglos, entre el náhuatl y el castellano, representa sin duda un diálogo continuo de sendas lenguas, en términos fonéticos, léxicos, morfológicos, sintácticos y más generalmente discursivos. El español hablado en México es un español relativamente mestizo, y la lengua náhuatl, aunque en menor medida, ha sido permeada por ciertas categorías lingüísticas castellanas¹¹.

Las lenguas coexisten hoy todavía, pero esta coexistencia que se manifiesta en la comunicación cotidiana entre hablantes bilingües, está en peligro ya que las lenguas originarias se están extinguiendo. En este ominoso contexto, los escritores indígenas quienes escriben sus textos en sus lenguas respectivas y los traducen o reescriben en español, haciendo dialogar sus propias ideas y sentimientos, podrían tener una función mesiánica: la de preservar la vigencia de sus lenguas maternas y darles una vida nueva en las páginas de los libros.

¹¹ Cf. Johansson, Patrick, *El español y el náhuatl. Un encuentro de dos mundos* (1519-2019).

Referencias:

- Beckett, S. (2007). *In oc ticchiah in Godot*/ "Esperando a Godot". Versión en náhuatl de Patrick Johansson, México: Editorial Libros de Godot.
- Cantares mexicanos*, fol. 27v, facsímil. México: IIB/UNAM.
- Diccionario de la Lengua Española*. (2001). Madrid: Real Academia Española.
- Hernández Casimira, A. (2008) *Tototzinco*. Puebla: Editorial LunArena. Prólogo de Patrick Johansson.
- Hernández, N. 2002. *El despertar de nuestras lenguas*, México: Fondo Editorial de Culturas Indígenas/ Editorial Diana.
- . (1991). *Papalocuicatl* "canto a las mariposas". México: Praxis.
- Johansson, P. (2020). *El español y el náhuatl. Un encuentro de dos mundos* (1519-2019). México: Academia mexicana de la Lengua (en prensa).
- . (2011). "Las estrategias discursivas de Sahagún en una refutación en náhuatl del libro I del *Códice florentino*" en *Estudios de Cultura Náhuatl*, tomo 42. México: IIH/UNAM, pp. 139-165.
- . (2016). *Miccacuicatl. Las exequias de los señores mexicas*. México: Editorial Primer círculo.
- . (2006). "Traducción literal y transposición conceptual en las versiones en náhuatl de las ordenanzas de Maximiliano", en *V Encuentro Internacional de Lingüística*. México: UNAM, ENEP Acatlán, 2006, pp. 527-545.
- Petitgérard. (1976). *Philosophie du Langage*. Paris: Ed. Delagrave, 1976.
- Vernant, D. (2010). *Introduction à la philosophie contemporaine du Langage*. Paris: Armand Colin.
- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de Linguistique générale*, t. II. Paris: Editions Gallimard.

La oralitura, el etnotexto y lo *ch'ixi* en el problema de la subalternidad. Una introducción

Raúl Homero López Espinosa

La comprensión de la literatura latinoamericana requiere, para Antonio Cornejo Polar (1994), el examen de los mecanismos que la conforman: la oralidad y la escritura. Esta no se limitó, en los Andes, a una cuestión cultural, sino que fue, sobre todo, un hecho de conquista y dominio. La colonización europea de América ocurrió en un sentido territorial, económico, político, pero también ideológico y epistémico. La racionalidad eurocéntrica se impuso como la única vía transitable para conocer, ser, percibir, existir, y se silenciaron y marginaron otras visiones del mundo. En el último tercio del siglo XX surgieron una serie de conceptos críticos en América Latina, asociados a la tradición oral indígena, como oralitura, etnotexto, etnopoésia o etnoliteratura. Mi hipótesis es que tales conceptos tienen un papel sugestivo en el problema de la colonización ideológica y epistémica y, en consecuencia, en los debates llamados poscoloniales; al analizarlos bajo estos marcos de discusión, pueden emerger sentidos que complejicen la relación entre oralidad y escritura, fundamental para Cornejo Polar.

No es posible desarrollar aquí, a plenitud, esta hipótesis, pues esta es parte de un proyecto de investigación más amplio, empero, es plausible avanzar en algunas premisas. Un concepto esencial para entender el debate poscolonial es el de subalterni-

dad, de ahí que me proponga explicar su significado con base en las teorizaciones de Gayatri Chakravorty Spivak. Luego, expongo algunos rasgos característicos de lo que significa oralitura y etno-texto y propongo una relectura de los mismos, con la intención de precisarlos, desde el concepto de lo *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui. Con ello, hacia el final del trabajo, entreveremos los posibles roles de estos conceptos en el tópico de la subalternidad, pero solo en el sentido de plantearnos el problema. No tengo respuestas aún del lugar definitivo que ocupan estos conceptos en la subalternidad, solo defino los términos y genero algunos cuestionamientos que entrecruzan sus significados y que, en lo posterior, orientarán de forma crítica la investigación.

El problema de la subalternidad

¿Puede hablar el subalterno?, se pregunta Spivak; la respuesta es contundente: el subalterno no puede hablar o, en otras palabras, en la subalternidad el acto del habla no se completa, la élite no escucha. El que el subalterno no pueda hablar, no tenga voz, significa que no puede representarse a sí mismo, carece de capacidad performativa y, por el contrario, es representado desde la hegemonía. Tal como pasó entre la India y Gran Bretaña, esta representó a aquella. Aunque no es una lógica exclusiva entre países dominantes y subordinados, entre las élites nativas de las naciones colonizadas, se construyen representaciones, como en este caso, de la India subalterna. Los propios intelectuales participan de esta construcción, hablan por el subalterno, lo representan y, no importa si la representación proviene de ingleses o élites nativas, la representación es conocimiento del otro y, el conocimiento, dominio.

En los siglos XVIII y XIX, Gran Bretaña y Francia construyeron representaciones sobre sus colonias africanas o asiáticas y, también, sobre sí mismas; se autorrepresentaron como salvadoras de sociedades bárbaras cuyo objetivo era civilizar al otro. Edward Said (2016) afirma que la representación de los europeos sobre Oriente se asemeja a un realismo, pues lo que Europa representa de Oriente, es Oriente. En el caso de Spivak la idea es similar: Inglaterra representa a la India, crea una imagen, un discurso sobre

esta a partir de sus propios criterios y categorías de pensamiento. Inglaterra habla por la India, esta no tiene voz propia. Es un problema análogo al que Edmundo O'Gorman (2006) definió como la invención de América; esta no se descubrió, fue inventada por Europa, imaginada desde su conocimiento.

El problema de la representación es el problema del subalterno. India, pero lo mismo sucede en las colonias francesas africanas o las americanas de los peninsulares, toman el papel de subalternos. Spivak, para definir al subalterno se apoya de la idea marxista acerca de los campesinos franceses. Para Marx, estos “no pueden representarse, tienen que ser representados”. En términos propiamente spivakianos (2017), el subalterno es aquel que no puede autosinecdotizarse. Spivak puede autosinecdotizarse, es capaz de tomar una parte de lo que es para representarse en su totalidad. Por ejemplo, cuando imparte clases en la India, entre sus “alumnos tribales”, se presenta como ciudadana india para generar cierta comunidad en el grupo; omite que nació en una casta, que trabaja en la Columbia University y que gana en dólares. Sus “alumnos tribales”, en cambio, no pueden hacerlo, no pueden tomar una de sus partes para representarse, no pueden autosinecdotizarse. Esto define a la subalternidad.

Spivak es crítica consigo misma y, en general, con los estudios poscoloniales, con los intelectuales que emigran de las excolonias y estudian y se desarrollan profesionalmente en metrópolis europeas o en Estados Unidos. Spivak sostiene que estos intelectuales terminan asumiendo una posición privilegiada y dominante desde la cual hablan por el otro, el que no tiene voz; caen en eso mismo que critican de la hegemonía europea. La élite nativa de las regiones colonizadas también representa a los subalternos y, con ello, se despliega una especie de “colonialismo interno”, término expuesto con anterioridad por Pablo González Casanova (1965). Spivak señala que hay una complicidad entre la hegemonía nativa y la axiomática del imperialismo: “India tiene sus propios habitantes de Tierra del Fuego, sus propios moradores de Nueva Holanda. El aborigen indio no vivió una época feliz en la India prebritánica [...] hay algo de eurocéntrico en la presuposición de que el imperialismo empezó con Europa” (2010, p. 48).

Spivak se define como *poscolonial diaspórica*. Es una intelectual que se exilia en Estados Unidos y, en el mundo académico de la metrópolis, se interesa por sus orígenes culturales e identitarios. Es a este tipo de intelectuales a quienes se les pregunta por estos tópicos; estos responden y comienzan a hilar la identidad de sus países de origen, se sienten cómodos reconstruyendo su cultura. El problema es que en ese discurso se asoman, sutilmente, nuevas formas de colonización: la élite nativa en el extranjero también genera representaciones sobre sus países, útiles para el consumo transnacional. En otras palabras, los intelectuales de origen indio, que podrían ser africanos o latinoamericanos, en las universidades de Estados Unidos, transforman el conocimiento sobre sus culturas originarias en mercancía para el *mainstream*.

Por eso afirma Spivak –y aquí podemos ver una muestra clara de cómo se yuxtapone la crítica literaria con el entendimiento de la colonización– que, la poscolonial diaspórica es el sitio de un quiasmo: “el sistema de producción de la burguesía nacional en su país de origen y, en el extranjero, la tendencia a representar el neocolonialismo mediante la semiótica de la «colonización interna»” (2017, p. 87). Un quiasmo es una figura retórica donde hay una inversión de los enunciados, no sólo conlleva un cambio sintáctico sino semántico. Se trata de series de enunciados AB, BA; es como un espejo. En este caso, vemos que se compone del elemento “sistema de producción de la burguesía nacionalista” (A), “país de origen” (B), “país extranjero” (B) “representar al neocolonialismo” (A). Los términos de los extremos, los A, refieren a la hegemonía que coloniza; los términos interiores, los B, al contexto territorial, geopolítico. En el caso de los extremos, se muestra cómo hay una axiomática del imperialismo compartida entre europeos y la hegemonía nativa. Es muy eurocéntrico pensar que el imperialismo empezó con Europa, está repartido entre los humanos de ciertas clases hegemónicas, no importa la región. Los términos de los extremos refieren a esta axiomática, que se resignifica en momentos y espacios diferentes: una especie de imperialismo arcaico en la India, antes de la invasión británica, su transformación a la hegemonía nativa en el interior del país, que sería el elemento B, y otro totalmente nuevo en el siglo XX, pero fuera del país, en las

metrópolis –el elemento B otra vez–, un imperialismo poco perceptible como el de los intelectuales que parecieran, benévolamente, darle voz a los que no la tienen, sin embargo terminan reproduciendo prácticas imperialistas en nuevos circuitos.

Spivak, no obstante, es una mediadora intercultural. La pensadora india ve el problema desde la deconstrucción derridiana. Derrida, según Spivak, busca evitar que el Sujeto eurocéntrico se imponga como medida para definir la otredad: “Derrida no apela a ‘permitir al otro(s) hablar por sí mismo(s), sino que más bien acude a un ‘recurso’ o ‘llama’ al ‘cuasi-otro’ –*tout-autre* como opuesto al otro auto-consolidante–, a ‘volver delirante esa voz interior que es la voz del otro en nosotros’” (2003, pp. 337-338). ¿Qué significaría dar permiso de hablar al otro? Dar permiso presupone una relación asimétrica, quien da permiso está en una posición de mayor jerarquía; por eso Derrida no apela a dar permiso para que el otro hable. Ahora bien, es válido preguntarnos si el hecho de que no apele a dar permiso, ¿implica necesariamente que en Derrida se difuminan las jerarquías? ¿Se logra que el Sujeto eurocéntrico no se establezca a sí mismo como medida absoluta a partir de la cual se concibe al otro? La respuesta es complicada, Spivak, con Derrida, nos lleva a un terreno paradójico, donde no podemos encontrar una respuesta tajante sustentada en lógicas dicotómicas.

¿Qué significa el llamado al “cuasi-otro”, en contraposición del otro auto-consolidante? ¿Qué significa la voz del otro en nosotros? ¿Qué significa *nosotros*? Spivak sugiere que es imposible el otro fuera del nosotros, sin la mediación del nosotros: aspiramos al delirio de la voz del otro en nosotros. Podemos inferir que, en cierto sentido, ese nosotros es la estructura discursiva hegemónica a partir de la cual el otro es mediado –lo hicieron Europa, pero también los intelectuales poscoloniales, al construir la identidad del otro como representación. Sin embargo, en Spivak aparece cierto matiz, el cual proviene de su posición de agente intercultural: proviene de la cultura de la India, pero está formada en la de Occidente.

En gran medida el problema de Spivak es el de la traducción, el cual no se reduce al terreno de las lenguas, sino que se abre a un ámbito ético, social y cultural (Spivak, 2009). Si la cultura o lo social constituyen textos, se pueden analizar desde la crítica literaria,

pero también, traducir. El caso del *sati* nos ilustrará a detalle el problema de la traducción entre lenguas y entre textos sociales.

Sati es el femenino de *sat*, que en sánscrito es el participio presente del verbo ser. *Sat* es, además, la verdad, lo bueno, lo justo. *Sati* es la buena esposa. Los ingleses malentendieron el concepto *sati*, lo concibieron como la viuda buena que se inmola en la pira del esposo. Lo adecuado en todas las lenguas de la India, dice Spivak, es “La quema de la *sati*”, o la quema de la buena esposa. Hay un error gramatical en los ingleses. Para aclararlo, la filósofa retoma a Edward Thompson, un antropólogo e historiador británico que, en 1927, publicó un libro titulado *Suttee*, sobre el ritual del *sati*, desde la incomprensión que acabamos de referir. Retoma otro pasaje de Thompson donde éste alaba a Hervey, quien había recopilado varios nombres propios de *satis* quemadas; entre ellos, le llama la atención a Spivak uno: el de Comodidad. Spivak se pregunta con sorpresa de dónde habrán tomado este nombre, e identifica en esta forma de referir a nombres propios una arrogancia inglesa. Son nombres, dice Spivak, “patéticamente mal escritos” y, agrega: “No hay pasatiempo más peligroso que cambiar nombres propios a nominales comunes, traduciéndolos y usándolos como evidencia sociológica. Yo traté de reconstruir los nombres de esa lista y empecé a sentir la arrogancia de Hervey-Thompson. Por ejemplo, ¿qué pudo haber sido ‘Comodidad’? ¿Era Shanti?” (2003, p. 358). ¿Por qué le molesta tanto a Spivak la mala traducción de los ingleses?

Con la prohibición inglesa del *sati*, sostiene Spivak, se da el caso de: hombres blancos, salvando mujeres cafés de hombres cafés; pero, a su vez, por la comprensión inglesa del *sati* o, más bien, por su absoluta incomprensión, se “imponen sobre estas mujeres una constricción ideológica más grande identificando absolutamente, dentro de la práctica discursiva, buena esposa con autoinmolación en la pira del esposo” (p. 356). Se trata de una constricción ideológica sobre la India todavía más pesada, pues se construye desde la voz transparente, racional y arrogante de la supuesta humanidad que no tiene el mínimo interés por conocer mejor a los otros desde sus parámetros, y todo lo que pueda repugnarle o no congeniar con su visión, simplemente lo omite, lo ignora.

Por eso, la traducción es una cuestión central; a Spivak le molesta el error gramatical, las malas traducciones, porque la traducción presupondría cierta capacidad de mediación intercultural como la que ella posee. Explica la incomprensión inglesa y aclara el sentido correcto del *sati* en la India. No es una traducción exclusivamente entre lenguas es, además, la traducción del cuerpo hacia una semiosis ética (Spivak, 2009). Se trata de una traducción social y cultural de un texto social como lo es el *sati*. Bajo esta perspectiva, la traducción de una cultura a otra ocurre bajo un marco ético que implicaría, en este caso, conocer lo que el *sati* significa para la India y desenmascarar la ignorancia arrogante de Europa al acercarse a este ritual. Spivak sabe bien que el *sati* es quizá un caso ejemplar de lo que Lyotard denominó *le différend*. Es decir, es la diferencia a la que no tendremos acceso, lo intraducible. Sin embargo, el propio ejercicio que expone Spivak nos invita, pese a esta limitación, a acercarnos éticamente, es decir, a conocer la lengua y la cultura de la India con el objetivo de, al menos, ampliar la comprensión sobre este ritual.

Entonces, ¿el subalterno puede hablar? No. El *sati* es un caso diáfano, se discutió su sentido tanto por la tradición, las élites nativas, como por las autoridades británicas y la mirada moderna. Desde aquellas, era necesario reafirmar las costumbres ancestrales que entraban en decadencia por contacto con Occidente. Spivak, en su afán de penetrar en la tradición y mostrarla al observador de Occidente, explica que en la India el *sati* era también una forma donde las mujeres, de hecho, expresaban su libertad. El elegir la inmolación en la pira del esposo, las liberaría de su cuerpo femenino en el ciclo de nacimientos. Las élites asumían que eran las propias mujeres las que deseaban inmolarsen. Desde la mirada europea, el *sati* representó un atentado contra la dignidad humana, por lo que se justificó una “crueldad beneficiosa”: el imperialismo en la India se disfrazó de salvación y proyecto civilizador. Lo que dice Spivak es que, en cualquiera de los dos casos, las élites nativas o las autoridades inglesas, nunca se preguntaron por la opinión de las mujeres. Si se es mujer, se está en las tinieblas: “Claramente, si usted es pobre, negra y mujer está metida en el problema en tres formas” (Spivak, 2003, p. 338).

Oralitura y etnotexto

Para Cornejo Polar la literatura latinoamericana puede entenderse como un “sistema complejo” (1994, p. 20). Si los sistemas complejos entrañan un carácter interdisciplinario (Bertalanffy, 1987; García, 2013), el estudio de la literatura que nos ocupa necesita de la interdisciplina. Enrique Flores advirtió la necesidad de un abordaje “poco común”, “arriesgado”, “complejo”, un “abordaje interdisciplinario” de mitos, fórmulas, cantos rituales, códices, pinturas, mapas, libros sagrados, en síntesis, de *Los libros del cuarto mundo* registrados por Gordon Brotherston (1997). Enrique Flores señala cómo en la formación en letras hispánicas, a los estudiantes se les excluye de una iniciación en lenguas indígenas y, cómo los etnólogos y etnohistoriadores, reducen aquellos textos a meros documentos con información etnográfica. Así que, inspirado en el poeta Jerome Rothenberg y el antropólogo Dennis Tedlock, Flores sugiere conectar la poética con la etnología para acceder a los llamados “libros del cuarto mundo” (2015, p. 11).

Hay una carencia de conceptos, modelos, categorías para analizar las expresiones artísticas de las culturas indígenas. Desde la literatura, estas expresiones parecen demasiado etnográficas y, desde la etnografía, demasiado literarias, como señala Rodrigo Malaver Rodríguez (2003). Tal como las conocemos ahora, la poética y la etnología, por sí mismas, no nos permiten el estudio de los “libros del cuarto mundo”; se requiere de su entrecruzamiento para complejizar nuestra mirada sobre problemas igualmente complejos.

Jerome Rothenberg (2006) afirma que las concepciones occidentales de poesía y arte son insuficientes y que, incluso, distorsionan nuestra visión, de ahí su propuesta de “investigar a una escala transcultural el rango de poéticas posibles”, lo que denominó en 1967: etnopoésia. Rothenberg asume que no hay lenguajes primitivos, es decir, no hay “idiomas a medio formar, ni subdesarrollados o inferiores” y, agrega que lo mismo ocurre en la poesía. En este contexto, en la etnopoésia hay un rescate de lo oral que involucra una poética que se define al integrarse con diversos conceptos, como el de canción, discurso, aliento, cuerpo, poetas performáticos, existencia o no de un texto visible, literal; que

toma forma, de acuerdo con la cultura; canciones sin letras y mantras, complejas narraciones orales, representaciones individuales de chamanes, coreografías masivas de cantantes y bailarines; y, agrega Rothenberg, tal poética tendrá que incluir lo que Derrida llamó *archècriture* –escritura primaria–: “pictografías y jeroglíficos, formas aborígenes de poesía visual y concreta, pinturas en la arena y mapas en la tierra, lenguajes corporales y símbolos, sistemas contables y numerología, signos de adivinación hechos por el hombre o leídos (como poéticas de las formas naturales) en las huellas de animales o en las estrellas” (2006, s/p).

Walter Ong (2016) advirtió la ausencia de un concepto que remitiera a la expresión artística de la oralidad, la literatura lo era para la escritura, pero sostuvo que no teníamos algo análogo para la oralidad. Y aunque no le resultaba del todo satisfactorio, habló de expresiones artísticas verbales, orales y escritas. En este marco, han surgido otras propuestas conceptuales con el propósito de entender la relación entre oralidad y escritura, como la oralitura y el etnotexto. Son conceptos muy similares y por momentos se confunden entre sí. Me apoyaré de Hugo Niño y Nina S. de Friedemann, principalmente, para identificar sus particularidades. Lo que intento es obtener una síntesis de los rasgos que los distinguen para vincularlos con el concepto aymara de lo *ch'ixi*.

Tanto Niño como De Friedemann refieren, al plantear el significado de oralitura, a *Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África* de Yoro Fall. Según De Friedemann, se trata de un neologismo africano que aspira a posicionarse como un concepto que esté al mismo nivel de la literatura. Para De Friedemann la oralitura es la expresión estética de la oralidad, de una tradición étnica –aunque Rodrigo Malaver Rodríguez apunta que, en De Friedemann “el proceso de traducción de lo oral a lo escrito” es lo que define la oralitura (2003, p. 29). Cuando esta expresión se transfiere a la escritura y, de esta, se genera una nueva elaboración estética, se produce un etnotexto, como el que propone Niño. En la perspectiva de De Friedemann, a la creación literaria de Niño puede llamársele etnoliteratura: “una creación literaria a partir de la transformación de una tradición oral étnica” (1999, p.25). Por eso, Rodrigo Malaver Rodríguez (2003) señala que en el etnotexto se

transgreden las fronteras de las disciplinas, pues es un producto de un investigador-escritor que abreva de la etnografía y la literatura.

Biografía de un cimarrón, de Miguel Barnet —discípulo del etnólogo cubano Fernando Ortiz— es, según De Friedemann, un antecedente clave en los cruces interdisciplinarios. En esta obra, la investigación histórica y antropológica sobre la esclavitud en Cuba es narrada en términos literarios y desde el habla del cimarrón, de ahí que De Friedemann apunte: “La manera innovativa del manejo de datos y la forma creativa de la narración quebraron las fronteras tanto de las ciencias sociales como de la literatura” (1999, p.24).

Para De Friedemann la representación oral de la tradición tiene un par de elementos: “quien cuenta la tradición y el género a través del cual la tradición se expresa” (1999, p. 23). Señala que en África el poseedor de la palabra de la tradición es el “griot”, una especie de cuentero, decimero, en quien se depositan las historias y los testimonios; luego presenta un catálogo de la tradición oral, publicado en la Universidad del Valle, que abarca el Litoral Pacífico de Colombia y Ecuador: décimas, romances, retahilas o ensaladillas, cuentos, mitos y fantasmagorías, arrullos, arrullaos o cantos de cuna, alabaos, chigualos, gualíes o cantos de bogas (p. 23).

Hugo Niño (1998) se centra en el concepto de etnotexto, el cual, en términos generales, remite al campo de la oralidad y engloba la producción cultural comunitaria que suele considerarse como mitología y tradiciones. No hay un consenso acerca de cuál o cuáles serían los conceptos específicos para referir a aquellas expresiones estéticas de la tradición oral, no obstante, según Niño (2007), encontramos ciertas coincidencias con respecto al objeto de estudio: “es irreductible a los cánones” y constituye una “alternativa en el orden de la pragmática social y cultural”. Rodrigo Malaver Rodríguez sostiene que, para De Friedemann y Niño, tanto en la oralitura como en el etnotexto hay una alternativa frente a las teorías hegemónicas y una actitud contestataria en oposición al colonialismo cultural (2003, p. 30).

El etnotexto tiene las siguientes características, según Niño: es un relato, un performance donde se restituyen “procesos de conocimiento” y conlleva una ritualización; su autoridad está dada por la comunidad; no es explicable con la noción occidental de li-

teratura, no se restringe a una estética puramente verbal, no opera bajo la oposición ficción/realidad; tiene elementos verbales, pero se reconfigura propiamente en su performance; implica una visión indígena desde los márgenes y una visión intercultural, desde la tradición oral y la cultura letrada (2007, p. 25).

Entre De Friedemann y Niño parecen referirse a lo mismo, pero de manera distinta. Es decir, aunque Niño se diferencia léxicamente de De Friedemann, quien prefiere la categoría de oralitura, asegura que coinciden en términos semánticos. La oralitura, pero lo mismo diríamos del etnotexto, no conllevan distinciones exclusivamente morfológicas, sino que su alcance es, para Niño: “cosmovisivo” (1998, p. 226), pues constituyen un “sistema de producción y transmisión de conocimiento”, un sistema cultural, epistemológico y lógico, que ha sido excluido por otro, el occidental (1998, pp. 226-227). En parte, el problema que conlleva esta exclusión es que, con el texto letrado y lineal, difícilmente se puede hablar, con eficacia: “sobre los manejos del cuerpo, del espacio físico, de los ciclos rituales, de un tiempo que es circular, del silencio y de la secretividad misma” (1998, p. 224).

Luis Alfonso Barragán retoma a tres oralitores: Hugo Jamioy (Kamsa), Anastasia Candre (Huitoto) y Estercilia Simanca Pushaina (Wayuu). En ellos hay una reapropiación de las tradiciones oral y escrita que posibilita una manera diferente de concebir la tradición literaria en un país como Colombia y, con ello, se renuevan los corpus y cánones no solo literarios, sino culturales, éticos y políticos. La oralitura es, para Barragán, un género nuevo, que conlleva una resignificación cultural desde la “sabiduría ancestral indígena”. De igual manera que Niño, en Barragán aparece la idea de oralitura como sistema de conocimiento, el cual opera “bajo tres modos comunicativos”: una inscripción a un “horizonte pragmático”, “como un modo de eficacia ritual” y “como una forma de dialogismo con lo otro”; de ahí su fuerte contenido ético y su arraigo a una axiología comunitaria. La oralitura no se reduce a la palabra en el papel, sino que trata de todo un complejo performativo, una palabra que transita diversos estratos: estéticos, políticos, culturales, sociales, éticos y pedagógicos. Además, para este autor, en la oralitura, todo aquello excluido por la crítica canónica de lo

literario tiene un lugar “desde dónde actuar y, sobre todo, desde dónde hablar” (2016, pp. 359-360).

Juan Guillermo Sánchez Martínez, siguiendo a Humberto Ak'abal, afirma que la literatura indígena, aunque ha sido excluida del canon literario, no debe sectorizar sus obras, sus publicaciones, sus premios, sino que: “las obras indígenas deben verse en el contexto de la literatura en general” (2007, p. 84). Algo análogo cabría para la oralitura y el etnotexto, aun marginadas del canon occidental, no deberían entenderse de manera sectorizada, sino en diálogo con el resto de la tradición literaria. Sánchez Martínez explica que la concepción de De Friedmann y Niño sobre oralitura y etnotexto trata de la recreación literaria de la tradición oral de comunidades amerindias o afroamericanas, a partir de la investigación etnográfica, elaborada por un escritor-investigador no indígena.

Los conceptos de oralitura y etnotexto están, pues, en construcción, necesitan precisarse, pero aun así posibilitan la apertura del canon literario, por eso Sánchez Martínez reconoce que muchos de estos términos pueden ser vagos o ambiguos, pero es preferible esta apertura a la diversidad, a un campo riesgoso, complejo, como le llama Enrique Flores, que continuar con concepciones homogeneizadoras que no acceden a la diversidad de expresiones artísticas. Escribe Sánchez Martínez: “*Etnotexto, oralitura, literatura indígena, textos nativos, literaturas del cuarto mundo, etc.*, amplían el horizonte [...] es mejor ensanchar los términos que establecerlos, y es mejor preferir los neologismos, que marcan una actitud cultural frente a manipulaciones teóricas hegemónicas” (2007, p. 87).

La oralitura y el etnotexto en el marco de lo *ch'ixi*

Conceptos occidentales, pues, como el de poesía, literatura o arte son insuficientes ante las expresiones estéticas de las culturas amerindias. Una alternativa para alcanzar esta comprensión surge de la relación interdisciplinaria entre poética y etnología. Los principios, conceptos, categorías de análisis del arte verbal, digamos, occidentalizados, no parecen acceder a lo artístico de la expresión indígena, por lo que es necesaria la visión acerca de culturas *otras*, como la que nos brinda la etnología. De ahí, la etnopoesía, que resignifica

la poética al involucrar lo oral, complejiza el campo de estudio hacia el canto, el discurso, el cuerpo, el performance, las representaciones y coreografías, hacia lo que conocemos como los “libros del cuarto mundo”, hacia la “escritura primaria” como cantos rituales, pictografías, jeroglíficos, pinturas, mapas, sistemas contables, signos de adivinación.

La oralitura y el etnotexto están insertos en estos problemas interdisciplinarios acerca de las expresiones artísticas de las culturas indígenas. Como vimos, son conceptos en construcción, se están precisando, pero se encuentran en la agenda de discusión latinoamericana. En general, aluden a la tensión entre oralidad y escritura, y a la expresión artística, literaria que emerge de ella; expresión que involucra la cultura, la identidad, la historia, la memoria de las comunidades indígenas. Lo escrito es una parte de todo un complejo cultural que, por ende, no puede explicarse solo desde la literatura.

La oralitura se define como la traducción de lo oral a lo escrito, como expresión artística verbal oral, pero también como la expresión estética de la oralidad, de una tradición étnica y, el etnotexto, como la elaboración estética, escrita, de la oralitura. En términos generales, la recreación literaria de la tradición oral étnica daría pie a la etnoliteratura. En la representación oral de la tradición el poseedor de la palabra, el cuentero o decimero, es clave. La décima, los romances, las ensaladillas, los cuentos, los mitos, las leyendas, las epopeyas, cantos de la tradición son expresiones que se articulan en el estudio de la oralitura. Pero también las elaboraciones propias de oralitores como Hugo Jamioy, Anastasia Candre y Esterilia Simanca Pushaina. Un etnotexto, como vimos, sería un producto hecho por un investigador-escritor, que retoma la tradición oral étnica, a partir del diálogo entre etnografía y literatura. El etnotexto está asociado con el relato, el performance, la ritualización, su autoridad está dada por la comunidad, es irreductible a una estética exclusivamente verbal, no se entiende bajo la oposición ficción/realidad, incluye una visión indígena e intercultural. No obstante, bajo ciertas ópticas, tanto la oralitura como el etnotexto serían elaboraciones estético-literarias de la tradición oral étnica hechas por etnógrafos que, incluso, no necesariamente son indígenas.

La oralitura y el etnotexto no son reducibles a la noción occidental de literatura, su palabra no se limita al papel. Ambos han sido entendidos como sistemas culturales y de conocimiento que incluyen un diálogo con la otredad, por lo tanto, se articulan a un todo complejo, estético, ético, político, social, pedagógico que entiende de una forma diferente la tradición literaria y renueva el canon y los corpus, no solo en un sentido literario sino cultural, en general. De ahí que, incluso, se vea en ellos una alternativa a la pragmática establecida, una nueva forma de escribir y una posibilidad donde lo marginado por Occidente puede actuar y hablar.

Aquello a lo que refiere la oralitura o el etnotexto es algo que no conocemos con exactitud y difícilmente lo comprendemos desde nuestras disciplinas, tal como han sido concebidas. Nos acercamos con principios y herramientas de disciplinas surgidas en Occidente que nos limitan a un aspecto de la realidad y desde ahí buscamos entender problemas que quizá no son explicables desde esta visión fragmentada. Intuimos que es algo holístico, integral, totalizante, que no puede descomponerse, como sucede en un sistema. Pero nos aproximamos a ello y lo explicamos con lo que tenemos porque, quizá, no contamos todavía con las palabras adecuadas para analizarlo.

La palabra a la que alude la oralitura o el etnotexto, es una palabra enmarcada en un complejo simbólico, podemos hablar de una ceremonia, un ritual, que presupone el conocimiento de la tierra, que genera lazos comunitarios, donde hay belleza, memoria, tradición, identidad. Sin duda, al encontrar belleza verbal, se piensa en estudiarla desde la literatura, si la palabra es memoria, seguramente la historiografía tendrá algo que decir y, la filosofía también cuando la palabra parece dar sentido a la existencia. Pero al medir la palabra desde estas perspectivas se corre el riesgo de no satisfacer los cánones, por eso el discurso oral indígena ha sido marginado desde la literatura, la historia y la filosofía. De ahí que cobren sentido propuestas, como las de Rothenberg, sobre estudiar transculturalmente la poética y surgen esfuerzos interdisciplinarios por abordar estas expresiones.

En este contexto, un concepto pertinente que puede contribuir al entendimiento de la oralitura y el etnotexto, es el de lo *ch'ixi*,

planteado por el Colectivx Ch'ixi y Silvia Rivera Cusicanqui (2010, 2018). Es un concepto que explica la complejidad de las interacciones culturales y que nos conecta con el problema de la subalternidad. No es mi intención desarrollar a profundidad este concepto, por espacio y porque la propuesta es incipiente, está en proceso de exploración y tendrá que precisarse en trabajos posteriores.

Lo *ch'ixi* es un concepto aymara que se distingue del de hibridación. Para Rivera Cusicanqui el concepto de híbrido, trabajado por Néstor García Canclini (2009) remite a una mescolanza sin sustancia, blandengue. La hibridación cultural es un concepto *light*, el cual remite a esterilidad. Una mula es una especie híbrida y no puede reproducirse. Lo *ch'ixi* es algo que es y no es a la vez, remite a la lógica del tercero incluido. Un color *ch'ixi*, por ejemplo, es producto de la yuxtaposición entre dos colores opuestos o contrastados, blanco y negro, rojo y verde: “Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario” (2010, p. 69). Es un color gris, al menos cuando lo vemos a distancia, cuando nos acercamos a él, advertimos la superposición de puntos blancos y negros. Hay animales *ch'ixi*, como la serpiente, el lagarto o el sapo. Son animales de tiempos inmemoriales, de indiferenciación, donde los opuestos se conjugan.

Rivera Cusicanqui usa el concepto de lo *ch'ixi* para hablar de la cultura aymara en los contextos contemporáneos. Habla de su propia conformación como persona, de sus dos apellidos, es europea y aymara. Lo *ch'ixi* no es fusión de contrarios; en lo *ch'ixi* los contrarios antagonizan, se complementan. Escribe Rivera Cusicanqui: “plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (2010, p. 70). En lo *ch'ixi* hay una sugerencia a no temerle a la contradicción que habita nuestra vida cotidiana. Un ejemplo lo encontramos en la “Metafísica Popular” de Manuel Monroy Chazarreta, en la cual se muestra la astucia *ch'ixi* que aparece en las calles y que permite sentirse cómodos en la contradicción:

Algunos ejemplos: “Tu equipo es puntero de la cola”; “Mañana hay paro movilizado”; “Tu wawa chiqui-

ta bien grande está”; “Estoy caliente con tanto frío”; “Mal que mal, estamos bien”; “Bien grave tu agudo, che!”; “Anda a clausurar la inauguración”; “Qué bien ha salido la entrada”, y tantos otros. Son modos de decir y también de no decir que habitan en el habla cotidiana de las multitudes urbandinas; una especie de guiño a nuestra condición manchada y contradictoria, que nos salva de caer en el *double bind* esquizofrénico, en la paralizante aporía del conflicto. (2018, p. 83)

El colonialismo, en términos de Rivera Cusicanqui incubó en los cuerpos y en el sentido común cotidiano una pedagogía que determina las formas en que conocemos, percibimos y existimos (2018, p. 36). Se requiere, entonces, una práctica descolonizadora de “nuestros gestos, de nuestros actos y de la lengua con que nombramos al mundo” (Rivera, 2010, p. 71), de ahí que el bilingüismo sea una práctica descolonizadora. La metáfora *ch’ixi* permite la liberación de la visión ancestral indígena, negada por procesos de aculturación y colonización del imaginario, lo cual posibilita una construcción dialógica del conocimiento; es decir, dicha liberación estructura un “nosotros” que dialoga de igual a igual con otros centros de pensamiento de la región y del mundo (2010, p. 70). Aquí, el acto del habla sí puede ser completado. Afirma la pensadora boliviana:

En esa sociedad deseable, mestizos e indios podrían convivir en igualdad de condiciones, mediante la adopción, por parte de los primeros, de modos de convivencia legítimos asentados en la reciprocidad, la redistribución, y la autoridad como servicio. Asimismo, los indios ampliarían y adaptarían sus nociones culturalmente pautadas de la convivencia democrática y el buen gobierno, para admitir formas nuevas de comunidad e identidades mezcladas o *ch’ixi*, con las cuales dialogarían creativamente en un proceso de intercambio de saberes, de estéticas y de éticas. (2010, p. 71-72)

¿Cómo entender la oralitura y el etnotexto en el marco de lo *ch’ixi*? Hay rasgos característicos de la oralitura y el etnotexto que se juxtaponen con los del concepto *ch’ixi*. En la oralitura y el etnotexto está supuesto un diálogo creativo de saberes, estéticas y

éticas, tal como lo sugiere el significado del concepto aymara. Un diálogo genuino solo puede darse entre iguales. La “mitad india ancestral”, como la llama Rivera Cusicanqui, es uno de los interlocutores de este diálogo. Es posible generar interlocución. Esa mitad india renueva sus convicciones originarias en la oralitura y el etnotexto, lo cual permite forjar un “nosotros” que podrá dialogar con otros “focos de pensamiento” de la academia.

La hibridación no es el concepto más adecuado para el intercambio estético, ético, epistemológico entre la tradición oral étnica y los centros de pensamiento disciplinares, pues, como vimos, la metáfora de lo híbrido remite a lo estéril. Tal como se han caracterizado a la oralitura y al etnotexto, sería más acertado suponer en ellos una coexistencia antagónica y complementaria entre contrarios. La contradicción suele resultar incómoda, cuando es de lo más común en la vida cotidiana, como lo vimos con la noción de “Metafísica Popular”. La oralitura y el etnotexto parecen más cómodos en una lógica del tercero incluido: es y no es literatura, es y no es poesía, como lo *ch'ixi*, que es y no es al mismo tiempo. Si el etnotexto es una recreación literaria de la tradición oral étnica, elaborada por un antropólogo-escritor a partir del vínculo entre etnografía y literatura, bien podemos suponer en aquella recreación, una yuxtaposición de rasgos orales indígenas y rasgos disciplinarios, la cual, al analizarla con cierta distancia, nos muestra una expresión *sui generis*, imposible de reducir al canon literario, pero tampoco a la voz originaria de las culturas indígenas. Por eso dice De Friedemann: “Es entonces oportuno mencionar que hay otras maneras de escritura que basándose en la oralitura, fuentes documentales, historia oral y etnografía producen un nuevo tipo de texto” (1999, p. 25).

Se trata de una renovación de la mitad ancestral india denegada por el colonialismo cultural, que incubó en las regiones no europeas formas de conocer, de percibir, de ser, de sentir y existir que, sin duda, fueron hegemónicas pero que no son, necesariamente, universales; estamos ante un localismo globalizado. En lo *ch'ixi*, como vimos, esta renovación en la mitad ancestral india crea un “nosotros” capaz de dialogar de igual a igual con la academia. Es lo que parece ocurrir en la oralitura y el etnotexto: emergen nue-

vos sentidos a partir del diálogo equitativo entre el discurso oral indígena y las disciplinas. De ahí que sostenga Barragán:

La palabra poética indígena traducida y trasvasada al español desde los márgenes le da una nueva naturaleza a lo que se venía pensando como “lo literario” en donde la crítica canónica –ejercida en los centros de alta formación académica– puede encontrar verdaderas revelaciones que permitan que aquellas prácticas diseminadas –de la diáspora– y ausentes de poder tengan un lugar desde dónde actuar y, sobre todo, desde dónde hablar. (2016, pp. 359-360)

Reflexiones finales en torno a la subalternidad

¿Cómo es, entonces, que la oralitura y el etnotexto pueden tener un papel en el problema de la subalternidad? Lo que pueda responder ahora son solo algunas hipótesis de una investigación por venir. La oralitura y el etnotexto pueden tener un papel en las discusiones sobre la subalternidad, lo cual nos dará ciertas bases para comprender, más adelante, la tensión entre oralidad y escritura, crucial para Cornejo Polar en el entendimiento de la literatura latinoamericana. La oralitura y el etnotexto resultan sugerentes para los problemas planteados por la subalternidad; es muy seductor ver en ellos una emancipación de la subalternidad en la que han estado constreñidas las culturas indígenas. No obstante, como recomienda Slavoj Žižek (2008), no hay que disparar demasiado rápido. Aún no tenemos un consenso sobre ellos, su significado, pues, se está explorando.

A manera de conjetura, la oralitura y el etnotexto parecen guardar un aire de familia con lo *ch'ixi*, de ahí mi intención de avanzar en su precisión a partir del concepto aymara. Todavía estamos en una fase de problematización de los conceptos y, de manera prudente, vale plantearnos preguntas para no obviar discusiones que puedan advertirnos de nuestras debilidades teóricas. No parecen suficientes los cánones disciplinarios para estos nuevos “objetos” de estudio, de ahí la necesidad de abrirnos a nuevos términos y herramientas, véase por ejemplo la propuesta de Miguel Rocha Vivas (2018) sobre visiones de cabeza y textualidades ora-

litegráficas, como nociones para analizar oralituras. Tal apertura, sin embargo, debe hacerse de manera crítica y no por mero afán de estar del lado de los no representados. Como dice Edward Said, siempre “mantener la crítica por encima de la mera solidaridad” (2001, p. 105).

Spivak (2017) sostiene que, parte de su proyecto es generar una infraestructura para hacer que el subalterno pueda autosinecdoquizarse y, para tal infraestructura son indispensables nuevas formas de leer y escribir. Por eso dice que su tarea, como profesora de humanidades, no es la de enseñar a clasificar, registrar, describir, como suele ocurrir en la antropología, sino la de expandir la capacidad para aprender, enseñar a leer y escribir. En este marco, la oralitura y el etnotexto parecen tener un rol en la generación de esta infraestructura, pues complejizan nuestra manera de aprender y de entender la lectura y la escritura y representan un lugar desde el cual la palabra poética indígena puede expresarse.

El subalterno es aquel que no puede representarse a sí mismo, sino que tiene que ser representado. El subalterno no puede autosinecdoquizarse. El subalterno no puede hablar o, si habla, no es escuchado, no genera interlocución. ¿Cuál ha sido el estatus político, epistémico, cultural de las culturas amerindias con referencia a Europa? ¿No ha sido el de la subalternidad? Si en la oralitura o el etnotexto hay un lugar desde el cual la mitad ancestral indígena puede hablar, ¿el acto del habla puede ser completado? ¿Significa que en la oralitura y el etnotexto está la posibilidad de autosinecdoquizarse? ¿Representan nuevas formas de aprender, leer y escribir, lo cual contribuye a la generación de la infraestructura que permita al subalterno autosinecdoquizarse? ¿Representan la oralitura y el etnotexto vías hacia la descolonización de nuestros gestos, formas de actuar y de la lengua con la que nombramos al mundo? ¿Los oralitores pueden concebirse como mediadores interculturales al estilo de Spivak? ¿Hay en la oralitura y el etnotexto un problema de traducción tal como lo entiende Spivak? ¿En la oralitura y el etnotexto se trasciende la ignorancia arrogante de Europa al traducir desde sus criterios a las culturas indígenas? ¿Hay en la oralitura y el etnotexto una emancipación de las constricciones ideológicas impuestas por el entendimiento europeo sobre las

culturas indígenas? En síntesis, si la oralitura y el etnotexto, entrañan un ejercicio autónomo y original de la palabra, una visión del mundo *otra* y la emergencia de una alteridad que dialoga de tú a tú con Occidente, ¿en la oralitura y el etnotexto hay una liberación de la condición subalterna? O, por el contrario, ¿puede haber en la oralitura y el etnotexto una museificación de la culturas e identidades? ¿En ellas puede terminarse por esculpir identidades para el consumo trasnacional? ¿Puede generarse una representación de lo indio por parte de cierta élite nativa que contribuya al colonialismo interno?

No es mi intención caer en cuestionamientos maniqueos, mi ánimo es avanzar; tal vez la solución no está en el sentido de elegir una de las dos vías y excluir la otra, sino de problematizarlas y escapar a ese *double bind* esquizofrénico, sintiéndonos cómodos en la contradicción, tal como lo muestra lo *ch'ixi* en la vida cotidiana. No tengo respuestas categóricas, pero el planteamiento de estas preguntas nos puede orientar en la búsqueda de los sentidos que quizá tenga la oralitura y el etnotexto en las discusiones en torno al problema de la subalternidad. Este tipo de conceptos, al estar en construcción, pueden tener imprecisiones, vaguedades o ambigüedades, pero están en el debate latinoamericano y, como decíamos arriba, el otro escenario, de no abrirnos a esta diversidad de neologismos, es continuar trabajando con los mismos conceptos que no parecen explicarnos problemas muy sensibles como el de la exclusión, el racismo, la segregación en múltiples esferas, no solo políticas y económicas, sino también culturales. No obstante, son conceptos a los cuales tendremos que acercarnos de manera crítica y, visiones como las de Spivak y Rivera Cusicanqui que, si bien cuestionan al eurocentrismo y retoman la otredad excluida, son igualmente cuestionadoras de las actuales tendencias poscoloniales y decoloniales y, más aún, son críticas consigo mismas, intentan verse a la distancia, en palabras de Ak'abal (en entrevista con Vierek, 2012, p. 94), “verse de espaldas”, lo cual permite una visión muy compleja, pues como dice Juan Villoro: “la autocrítica le arrebató argumentos al enemigo” (2007, p.102)

Referencias

- Barragán, L. A. (2016). Palabra de los bordes que transita a través: la oralitura como posible apertura políticocultural. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 4, no. 7, pp. 339-361.
- Bertalanffy, L., Ross, W. y Weinberg, G. (1987). *Tendencias en la teoría general de sistemas*. España: Alianza.
- Brotherston, G. (1997). *La América indígena en su literatura: los libros del cuarto mundo*. México: FCE.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Perú: Horizonte.
- De Friedemann, N. S. (1999). De la tradición oral a la etnoliteratura. *Revista Oralidad Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, no. 10, pp. 19-27. Recuperado de http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_10_1999.pdf.
- Flores, E. (2015). *Etnobarroco Rituales de alucinación*. México: UNAM.
- García, R. (2013). Investigación interdisciplinaria de sistemas complejos: lecciones del cambio climático. *INTERdisciplina. Revista del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-Universidad Nacional Autónoma de México*, año 1, no. 1, pp. 193-206. Recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/inter/article/view/46545/41797>
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Random House Mondadori.
- González Casanova, P. (1965). *La democracia en México*. México: Era.
- Malaver Rodríguez, R. (2003). De la oralitura al etnotexto: un ejemplo de aplicación. *Enunciación*, no. 8, pp. 27-43. Recuperado de <https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/view/2476/3455>
- Niño, H. (1998). El etnotexto: Voz y actuación la oralidad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 24, no. 47, pp. 109-121. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/4530969>.
- _____. (2007). El etnotexto como concepto. *Revista Oralidad Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, no. 9, pp. 22-29. Recuperado de http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_09_22-29-el-etnotexto-como-concepto.pdf.
- Ong, W. J. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Argentina: Tinta limón.
- _____. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Argentina: Tinta limón.

- Rocha Vivas, M. (2018). *Mingas de la palabra. Textualidades oralitegráficas y visiones de cabeza en las oralituras y literaturas indígenas contemporáneas*. Colombia: Universidad de los Andes-Pontificia Universidad Javeriana.
- Rothenberg, J. (2006). Etnopoética y política/ La política de la etnopoesía. En *La política de la forma poética [The Politics of Poetic Form]*, tr. Jorge Miralles, Néstor Cabrera, Nora Leylen, and Beatriz Pérez. Cuba: Torre de Letras. Recuperado de: http://writing.upenn.edu/library/Bernstein-Charles_ed_Politica-forma-poetica.pdf.
- Said, E. (2016). *Orientalismo*. México: Penguin Random House.
- _____. (2001). *Cultura e imperialismo*. España: Anagrama.
- Sánchez Martínez, J. G. (2007). Poesía indígena contemporánea: la palabra (tzij) de Humberto Ak'abal, *Cuadernos de Literatura*, año 11, no. 22, pp. 78-83. Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6635>.
- Spivak, G. C. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana- Palabra de Clío-Fundación Universidad de las Américas-Siglo XXI.
- _____. (2010). *Crítica de la razón poscolonial. Hacia una historia del presente evanescente*. España: Akal.
- _____. (2009). *La muerte de una disciplina*. México: Universidad Veracruzana.
- _____. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39, pp. 297-364.
- Viereck Salinas, R. (2012). *La voz letrada. Escritura, oralidad y traducción: Diálogos con seis poetas amerindios contemporáneos*. Ecuador: Aby-Yala.
- Villoro, J. (2007). Detente, apocalipsis: tengo un Plan B. El futuro de la izquierda mexicana, En Roger Bartra. (Comp.), *Izquierda, democracia y crisis política en México*. México: Fundación Friedrich Ebert Stiftung, Nuevo Horizonte.
- Žižek, S. (2008). *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI.

El anonimato como identidad en la poesía de Chiapas (1901-1910)

Rafael de Jesús Araujo González

Introducción

La existencia del campo literario fue definida desde la consecución de su autonomía, como ha demostrado Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*. Para él aparece esbozado en *La educación sentimental* de Flaubert, publicada en 1869, ya que ahí “restituye de forma extraordinariamente exacta la estructura del mundo social en el que ha sido elaborada e incluso las estructuras mentales que, moldeadas por estas estructuras sociales, constituyen el principio generador de la obra en la que estas estructuras se revelan” (1995, pp. 62-63). Tal texto permite a Bourdieu documentar la génesis de este campo al ofrecer una mirada al sistema de dominación burgués aplicado a las expresiones artísticas. El análisis lo lleva a afirmar: “La revolución simbólica mediante la cual los artistas se liberan de la demanda burguesa al negarse a reconocer cualquier otro amo que no sea su arte tiene el efecto de hacer que desaparezca el mercado.” (p. 128). El autor de *Las reglas del arte* menciona a Flaubert y a Baudelaire como dos de los principales personajes dedicados a romper las reglas burguesas con sus obras.

En Francia avanzaba la existencia del campo literario y de las artes en general. Por ejemplo, a finales del siglo XIX los impresionistas se rebelaron contra el sistema impuesto. Entrado el XX, la actitud impresionista derivó en una ruptura total respecto a pro-

ducción, distribución, consumo y reconocimiento de lo que es una pieza artística por medio del cubismo, del dadaísmo y de la abstracción. Sin embargo, no sucedió así en regiones particulares de ese y otros países. Ni siquiera en el ámbito nacional, por ejemplo, en México, durante todo el siglo XIX y parte del XX, los escritores dependieron de las reglas político-económicas, así sea un entramado dominado por las instituciones públicas.

La revisión de *La educación sentimental* aporta evidencia de la génesis del campo, pero no menciona que esté sujeto a contextos sociales que impidan una autonomía para otras regiones del planeta. En México nacimiento y desarrollo de este campo son un proceso distinto porque la realidad nacional lo es.

Este escritor francés reconoce que el mercado discrimina autores imponiendo reglas de apreciación artísticas impuestas desde la economía. La tradición se pervierte porque está sujeta a las reglas del consumo feudal en principio, burgués en acto seguido. Los autores de antaño poco consumidos son olvidados y excluidos. De ahí la necesidad de recuperarlos y volverlos a insertar con base en criterios históricos, sociales y literarios.

La identificación del escritor como parte de una disciplina, con reglas, instituciones, modos de producción y consumo, así como relaciones sociales entre iguales y con personas de otras áreas, es una característica notable en cualquier campo. Por tal razón en este texto se trata la identidad de los escritores chiapanecos de 1901 a 1910 para reconstruir parte de la tradición y los procesos del campo literario en Chiapas.

El proceso asumido para este trabajo se centró en una revisión de carácter cualitativo, basada en el método histórico. Se recuperó información de fuentes documentales para interpretar mediante la deducción los factores a observar. Las fuentes consultadas tienen una existencia con más de 100 años. Ante la ausencia de documentos y libros, se tomó como fuente primaria la prensa de la época, considerada como el soporte natural de la palabra escrita es el papel. De la poesía han sido los libros y las revistas vinculadas con el periodismo, de ahí que los periódicos locales registren quiénes y cómo escribieron.

Para el análisis recurrimos al uso de datos estadísticos y a la comparación de la información. En esta presentación no comparamos contenido de textos porque es un estudio exploratorio. Centramos la búsqueda de los autores, sus nombres y sus textos, como elementos de identidad usados por los escritores cuya pretensión fue la de mostrarse como literatos.

El campo literario chiapaneco

Chiapas es una entidad federativa considerada como frontera natural con Centroamérica. Sin embargo, durante la colonia fue parte de la Capitanía General de Guatemala. Sus condiciones geomorfológicas la acercan al corredor tropical centroamericano, diferentes a las de las planicies centrales de México.

En el último tercio del siglo XIX la entidad vivía una calma tensa entre dos posturas ideológicas derivadas de contextos sociales e históricos específicos. Por un lado, una tendencia colonial, representada por las élites de San Cristóbal de Las Casas, y una perspectiva derivada del influjo modernizador del general Porfirio Díaz, personificada por empresarios y políticos de tendencias liberales. El asunto que motivó el enfrentamiento entre estas dos fuerzas fue el cambio de sede de los poderes políticos en 1892, bajo el mandato del gobernador Emilio Rabasa Estebanell, quien los ubicó en Tuxtla Gutiérrez. La sede anterior fue San Cristóbal de Las Casas, también asentamiento del obispado.

La formación de las personas pertenecientes a las élites chiapanecas pasaba por la ciudad de Guatemala, durante la colonia y parte importante del siglo XIX, o la Ciudad de México a finales del XIX y casi toda la primera mitad del XX. Esta circunstancia, la ausencia educativa y la diversidad étnica causaron un grado relativo de aislamiento en el desarrollo de la literatura local. Por esta razón resulta un tanto extraordinario el surgimiento de personajes relevantes en el ámbito como Rosario Castellanos, Eraclio Zepeda, Juan Bañuelos y otros. Pocas han sido las explicaciones para entender circunstancias y procesos que lo hicieron posible. Este trabajo hurga en uno de tantos aspectos, centrado en un periodo específico (1901-1910) y en un asunto concreto: la autoría de los textos.

Estas dos consideraciones ayudan a reconstruir parte del proceso seguido para hacer posible el nacimiento del campo literario local, contexto y tradición que auxiliarán a entender cómo surgieron las figuras literarias que trascendieron lo local.

Realizamos esta investigación en la Hemeroteca Fernando Castañón Gamboa (HFCG) del Archivo Histórico de Chiapas, adscrito a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. También se consultó el Archivo Diocesano de San Cristóbal de Las Casas, centrando la información en la prensa por dos razones: una, el estudio previo de las fuentes demostró la escasa existencia de libros de la época, y dos, porque el periodismo está en íntima relación con la creación literaria; los periódicos de todo el mundo, durante muchas décadas, han sido el soporte para dar a conocer textos de tal género. También se ha documentado que los periodistas tienden a incursionar en la escritura creativa, ya sea por medio de la versificación, el relato o la elaboración de diálogos ficticios.

Este documento forma parte de un proyecto más ambicioso: la reconstrucción del nacimiento del campo literario chiapaneco en el siglo XX. En esta ocasión se presenta un segmento de los primeros resultados. Pude documentar las relaciones entre el periodismo, la creación literaria y la política. En los ejemplares del periodo referido hay versos, relatos, diálogos ficticios, entre otros textos literarios. El análisis toma como unidad de estudio la poesía publicada porque es el género que representa a la literatura con mayor claridad. El propósito inmediato es hacer visible uno de los rasgos culturales de la época para este grupo social: su nominación como parte de su identificación social, distinta al periodista o al político.

Resultados

Encontramos ocho periódicos con poemas:

- *El Clavel Rojo*, impreso en Comitán, con números de 1901, 1902 y 1904.
- *El Chiquitín*, Comitán, 1904.
- *La Opinión Pública*, Tuxtla Gutiérrez, 1906.
- *El Heraldó de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, 1906, 1907, 1908 y 1909.
- *El Eco*, Tuxtla Gutiérrez, 1908 y 1910.

- *La Revista Chiapaneca*, San Cristóbal de Las Casas, 1908.
- *El Cometa*, Ciudad de México, 1910.
- *Chiapas y México*, Ciudad de México, 1910.

Los impresos fueron realizados en Comitán: dos, Ciudad de México: dos, San Cristóbal de Las Casas: uno y Tuxtla Gutiérrez: tres. La información tratada por los elaborados en la Ciudad de México tiene relación con Chiapas. *El Eco* se dedicó a los acontecimientos locales principalmente, con un enfoque humorístico logró imponer otras funciones del lenguaje en el discurso periodístico por encima de la referencial¹. *Chiapas y México* hizo del texto poético la excepción, otorgándole un espacio nombrado “Página Literaria”; las temáticas también dieron prioridad a hechos y personajes relacionados con Chiapas. Los colaboradores de ambos órganos formaban parte de una agrupación constituida por personas originarias de esta entidad federativa. La colonia chiapaneca fue una organización no formal que funcionaba desde el último tercio del siglo XIX en la capital del país (Molina, 2014), reuniendo a chiapanecos migrantes de todas las edades y con una amplia variedad de profesiones.

El número de textos recuperados supera la centena (Anexo 1), de los cuales 17 omiten el nombre del escritor, dos más están signados con iniciales, 12 utilizan sólo el nombre (sin apellidos), uno genera dudas acerca de quién lo escribió, 16 fueron firmados con seudónimos y el resto reconoce al autor. Es decir, 45 de 129 poemas no identifican al escritor. Dos nombres destacan:

- José Antonio Rivera Gordillo, quien publica 12 textos. Este personaje utiliza su propio medio, la revista mensual *Chiapas y México*. Además, dos de los textos son ensayos referentes a un libro de su autoría respecto a su obra, es decir, en realidad son 10 poemas suyos y dos reseñas elaboradas por otro autor.
- Ranulfo Penagos, con 11 escritos publicados en cinco rotativos, cuatro más que Rivera Gordillo. Por esta razón puedo afirmar que es el poeta preferido por la prensa y el más productivo. La versatilidad del autor es un tema pendiente de análisis.

¹ Para mayor información acerca de las funciones del lenguaje utilizadas en la creación literaria o la poesía ver el libro *Ensayos de lingüística general* de Roman Jakobson.

Es destacable la inclusión de mujeres aunque en número reducido. Son las siguientes: Dolores Puig de León, con dos poemas; Severa Arostegui, dos; Josefina Murillo, uno; Laura M. de la Cuenca, uno; y María Enriqueta (sic), uno. Después de una revisión exploratoria detecté que los poemas de Dolores Puig, Josefina Murillo y de Laura M. (Méndez) de la Cuenca aparecen en el libro *Poetisas mexicanas*, editado en 1893 con motivo de la participación de México en la Exposición de Chicago. De los poemas me interesa destacar el de Puig de León, quien escribe en *El Clavel Rojo*, núm. 7, el 2 de agosto de 1904:

Redención

(Para “El clavel rojo”) [sic]²

Hoy que la ciencia, al descorrer su manto,
rayos de luz esparce por doquier,
dejad que la mujer abra los ojos,
¡dejadla, quiere ver!

Hoy que bajan de todas las alturas
los ricos manantiales del saber,
dejad que la mujer pruebe unas gotas
para apagar su sed.

Dejadla, y cuando el riego fecundante
de ese nuevo Jordán bañe su sien,
la purísima flor del pensamiento
germinará en su ser.

Y al abrir su corola dilatada
por el soplo divino del saber,
ungirá su cabeza óleo de vida
que la hará renacer.

Y rasgando el cendal de su ignorancia,
vueltos los ojos al amargo ayer,
será la redención de ese pasado
su profesión de fe.

² La comparación de fechas permite suponer que Dolores Puig no dedicó este poema al periódico porque en 1893 ya había sido publicado sin dedicatoria.

Apoyada en el báculo bendito
que le brinden la ciencia y el deber,
la veréis caminar con frente erguida
por la senda del bien.

La veréis recatada y pudorosa,
atesorar para su casta sien,
en vez de joyas de engañoso brillo,
pureza y candidez.

La veréis, inspirada en su ternura,
su misión sacrosanta comprender;
la veréis digna madre, hermana tierna,
esposa casta y fiel.

Ya no habrá Mesalinas ni Lucrecias,
bayaderas impuras del placer;
cada hogar será un templo donde habiten
Cornelia o Juana Albret...

Hoy que bajan de todas las alturas
los ricos manantiales del saber,
dejad que la mujer moje sus labios,
¡sí, dejadla apagar su ardiente sed!

La mayoría de los poemas utiliza la rima. Son pocos los de verso libre. Las formas más comunes son del tipo: 1. *abba* o 2. *abab*, con variantes porque se suele usarlas en estrofas de cuatro versos; cuando el poema es de una estrofa con mayor cantidad, la rima es parecida pero amplificada, por ejemplo, *abababab*.

Otro dato a resaltar es la ausencia del nombre de autor, ya sea porque los poemas no están firmados o porque se utiliza seudónimo, iniciales o el nombre de pila (en algunos casos parece un juego de palabras). Esos poemas hacen un total de 45.

Tabla 1: Seudónimos detectados

Adultama	2
Artagnan	1
Celio	2
Columbo	1
Eros	1
G. Matta	1
Helio Tropo	2
Odilón	1
P. P. Lucas	1
Pestañas	3
Prometeo	1

Varias nominaciones son de origen europeo. Por ejemplo, Artagnan es un poblado francés cercano a la frontera con España. El nombre está relacionado con el personaje literario D'Artagnan, de Dumas. Otros están vinculados con la antigüedad clásica, como Celio, de origen latino, cuyo significado puede ser “el que descien- de del cielo”, utilizado por personajes históricos de la Roma anti- gua; “Columbo”, también palabra vinculada al latín tardío: *Colomb* es francés, *Colombo* italiano y *Colom* catalano-aragonés; el persona- je histórico vinculado a este nombre es el de Cristóbal Colón. Hay otros más lúdicos como P. P. Lucas, Pestañas o Helio Tropo.

Análisis respecto a la autoría de los textos poéticos

El nombre de quien escribe un texto es un rasgo de identidad, tanto de la persona (individuo) como del conjunto de sujetos que in- cursionan en la actividad o profesión. Jesús María Cortina Izeta (2007, p. 93), como otros autores, recuerda que identidad viene del

latín *ídem*, que significa el mismo o igual³. También recupera dos principios filosóficos derivados del análisis acerca de la identidad: *a.* como equivalente a lo que identifica o características propias del ser y *b.* el de contradicción, vinculado con la diferencia a partir del reconocimiento de lo que uno es en relación con el otro.

De estos principios se desprende que la identidad individual de los escritores chiapanecos es ocultada en gran cantidad, cerca del 35 por ciento. Mediante la revisión de la conducta social que identifica a los actores del gremio se observa el ocultamiento de la autoría como conducta aceptada, por lo cual muestra uno de los elementos identitarios del grupo. Esta forma de actuar también es empleada por los periodistas. De los medios consultados sólo la revista *Chiapas y México* incluye los nombres de sus colaboradores.

Además, hay otras características colectivas como la estructura en versos de los textos, los que ofrecen los siguientes rasgos:

- El tipo de texto es el verso en rima con tres variantes: *aabb*, muy poco usado.

Ejemplificamos la rima *abba* con el poema “Dos fuentes” de Juan B. Delgado, publicado en *El Clavel Rojo*, núm. 6, tomo 1, del 16 de septiembre de 1901:

He aquí dos fuentes: la primera inunda
de gárrulos murmullos la colina,
y desplegando su honda cristalina
los terruños estériles fecunda.

Es la misma situación en el poema de Ranulfo Penagos Parada “Por la música”, también publicado en *El Clavel Rojo*, núm. 1, segunda época, el 5 de mayo de 1904, y del cual se presenta la primera estrofa:

Euterpe angelical, visión radiante,
ven y desgrana tus melifluas notas
de ternura empapadas y de ignotas
excelsitudes; ven, musa triunfante.

³ El análisis filosófico demostró las diferencias entre el significado de “el o lo mismo” respecto a “igual a”. Entendemos “identidad” como la referencia a la mismidad, ya sea de una persona o de un grupo. En el texto lo usamos así.

La forma de repetir el sonido final del verso *abab* aparece en el poema “A Comitán” en *El Clavel Rojo*, núm. 7, tomo 1, del 29 de septiembre de 1901, como se observa en el siguiente fragmento:

Comitán nido de amores,
fue mi más bella ilusión
aspirar tus gallas flores
y dejar en tus alcores
jirones del corazón.

O una variante *abcb*, como lo hace Ranulfo Penagos en la primera estrofa de su poema “La despedida”, en *El Heraldo de Chiapas*, sin datos. Ca. 1908:

Llegó por fin el postrimer instante
de asir tu mano, como el lirio, blanca,
y de escuchar tu adiós tan lastimero
que ayes y quejas de mi pecho arranca.

- Las estrofas generalmente son cuartetos o quintetos, como queda visto en los ejemplos. En muy contados casos son poemas de mayor extensión.
- En menor medida aparecen poemas en prosa. Como ejemplo presento un fragmento de “Tus ojos”, publicado en *El Heraldo de Chiapas* (1908):

En las mañanas de seda y en las tardes ensoñadoras, cuando aún no conocía tus negros ojos –tus ojos negros que resplandecen entre penumbras bajo el ala negra de tus pestañas– las blancas gaviotas de mi esperanza, las canoras alondras de mis ensueños, los gallardos cisnes de mis amores, todo lo que en el alma nace con las alas del ave o de perfume, volaba incierto a buscar su nido en las azules lejanías de los cielos infinitos. ¡Aún no conocía tus ojos negros!

- También encontramos poemas cortos, al estilo de los epigramas o cercanos al epitafio. Una muestra es “Cantares”, de José M. Bustillos, publicado en *La Revista Chiapaneca*, núm. 1, tomo 1, el 8 de agosto de 1908:

La infancia nos da sus lirios
sus rosas la juventud..!
¡Y sirven sólo esas flores
para armar nuestro ataúd!

- Para saber quién es quién dentro del grupo, las características de los poemas son difícilmente detectables porque el acervo está conformado por ejemplares salteados, pues la colección contiene periódicos secuenciados y en muy pocos casos se puede revisar tres o más correspondientes a una misma temporalidad.

Siguiendo las ideas de George Lakoff y Mark Johnson,⁴ se construye la identidad individual por dos vías: una deriva de los procesos cognitivos, tanto psicológicos, sociales y biológicos del individuo impuestos por el entorno, mediante formas de representación; la segunda es la serie de acciones generadas por él para construir una imagen perceptible para su contexto. En el mismo sentido, Ignacio Aymerich (1993) retoma la siguiente frase de Berger: “La identidad constituye, por supuesto, un elemento clave de la realidad subjetiva y, en cuanto tal, se halla en una relación dialéctica con la sociedad” (p. 395). Nuestra propuesta analiza la identidad en contextos sociales con énfasis en el colectivo y su relación con el individuo; sin embargo, la conformación de una identidad individual no es considerada, por poner el centro de atención en el grupo. Aun así, al sopesar la relación dialéctica del individuo con su conjunto, es posible deducir la interacción desprendida, por un lado las características impuestas, por el otro las propias para cada una. En este sentido, la ausencia de la autoría es una característica individual, porque el escritor ha decidido omitir o disimular su nombre. El rasgo es aceptado en el entorno de la prensa. Como se ha hecho notar, el porcentaje es muy alto, cerca de la mitad de los textos encontrados están en tal circunstancia.

Por su repetición, esta cualidad individual se convierte, sin embargo, en un rasgo de grupo, probablemente de los periodistas más que los poetas, una suposición pendiente de verificar porque el campo literario aún no se había deslindado de sus vínculos con otros.

⁴ Citados por Carlos Muñoz Aguirre. “Representación y metáfora”, pp. 2-3.

Discusión acerca del nombre y su ausencia

La tipificación del individuo comienza con la asignación de su nombre, acto social por excelencia. Al estudiar una comunidad de Borneo, Claude Lévi-Strauss (1984, pp. 278-314) documentó la importancia del sistema nominal, detectando el uso de tres formas para nombrar a un nuevo integrante: 1. Por el nombre asignado mediante los padres, 2. Por su relación con alguien del núcleo familiar “teknómimo” (padre de tal, hijo de tal, etcétera) o 3. Por la relación de la persona con algún familiar muerto “necrónimo” (viuda de, huérfano de, etcétera). El sistema permite ubicar al individuo posicionándolo en el grupo social por medio de la pertenencia a una familia. En las sociedades contemporáneas esta práctica continúa de manera modificada. Se sigue usando los nombres individuales y la relación de parentesco; también se detectan variantes adicionales como el apodo o sobrenombre otorgado por un grupo. Como señalamos antes, destacan dos autores claramente identificados por su nombre: José Antonio Rivera Gordillo, originario de Comitán, residente en la Ciudad de México, y Ranulfo Penagos, de Ocosingo.

En la actualidad el uso de los necrónimos ha disminuido, sin desaparecer, entre los integrantes de las urbes. En resistencia, el uso de la profesión se ha posicionado; por ejemplo, se habla del doctor “X”, de la licenciada “Y” o de la ingeniera “Z”. Lévi-Strauss señala variaciones en el uso de los nombres vinculados con los familiares muertos. Una es la relación del individuo con el mundo sobrenatural por medio de sus difuntos, aspecto que otorga al nombre una función sacra, mística y mágica. En las sociedades contemporáneas se ha impuesto el uso de la profesión o el grado académico como una variante, porque sintetiza un deseo social de superación, es decir, se intenta modificar el estatus impulsando una actitud hacia el logro del título. Se trata al profesionista como al mago o el brujo que posee un conocimiento superior y sobrenatural, facilitando a quien lo posee una mejor condición de vida. La evolución histórica de las profesiones está relacionada con la posición del individuo en sociedades antiguas, como fue notorio en la Europa central del medioevo y el desarrollo de los gremios. Una persona con grado académico es parte de un grupo social con el mismo nivel, aunque en las grandes ciudades la carencia de empleos ha hecho que sea una excepción,

más que una regla. En los periódicos y las revistas consultados no hay uso de necrónimos ni de teknónimos, pero sí el del nombre legal que permite la ubicación familiar del individuo.

En este caso de estudio, la identidad de los escritores es caracterizada por las dos primeras variantes: la del nombre que le otorga la familia y la de su relación de parentesco con otros integrantes del grupo social. La curiosidad del caso es la existencia de un alto grado de anonimato. La práctica de incluir los apellidos mantiene vigente la identificación de las familias de procedencia.

El uso del anonimato acrecienta el aspecto mágico del nombre al convertirlo en un misterio. En muchas sociedades se dice que el mote conocido no es el real de la persona y que éste está oculto porque le da fuerza mágica o sobrenatural a su dueño. Es una estrategia efectiva para modificar la forma de representar al individuo.

Se puede ocultar el nombre real por otra vía: el uso de un sobrenombre o un apodo. Relacionados entre sí, son dos conceptos similares, a veces usados como sinónimos pero que denotan variantes de importancia.

El seudónimo tiene las siguientes cualidades sociales:

- El individuo intenta ingresar al colectivo profesional o gremial; para hacerlo, se autobautiza con un segundo nombre, generalmente referido a una cualidad relacionada con algún personaje –real o ficticio– del medio, por ejemplo “Eros”. En una segunda modalidad utiliza una designación impuesta por uno o muchos integrantes del colectivo. “Eros” puede ser el seudónimo impuesto por el gremio al novel escritor, quien aborda temáticas de amor y pasión. El sólo uso del sobrenombre no es suficiente para incorporarse a un grupo, es necesaria la complicidad de otra persona que ya forma parte del medio.
- El seudónimo implica aspectos esenciales de algún personaje histórico, mítico, literario o ficcional. Aristóteles⁵, al referirse a la identidad individual del ser, señalaba que las personas poseen rasgos no sustanciales; son denominados accidentales por excepcionales y no los poseen todas. La esencia de

5 Cfr. el texto “La identidad del sujeto individual según Aristóteles” (Inciarte, 1993).

un ser, su sustancia y su especificidad constituyen su identidad. Al centrar la atención en los aspectos accidentales del ser, se detecta la singularidad frente al grupo. El seudónimo, en tanto nominación escogida por el escritor, expresa el deseo de ser aceptado y que se reconozcan sus características sustanciales, las cuales el interesado considera poseen los demás integrantes del colectivo. Son las que aspira tener la persona en tanto las cree destacadas para el grupo o porque le dan identidad en determinado entorno social.

- Implica un deseo individual y colectivo. Por esta razón ofrece un primer acercamiento a los valores del conjunto; también implica uno de tantos aspectos que construyen una visión del mundo. En este estudio hemos observado la atracción de la cultura clásica y afrancesada al analizar los seudónimos.

Otro modo de ocultar el nombre de la persona es el uso de mote o apodo otorgados por una persona o un grupo, es decir, impuestos a un individuo que ya cuenta con un nombre. Tienen las siguientes características:

- El grupo social incorpora al individuo, ya sea como un mecanismo de evaluación para determinar si es apto, como parte de un proceso de inclusión en el cual el gremio al cuestionar su ser lo rebautiza por las interacciones que sostienen, o como reconocimiento de pertenencia con la ubicación social dentro del grupo, otorgándole al nuevo integrante una cualidad útil al cuerpo o un rasgo individual, *v. gr.* "Sabelotodo".
- Sintetiza algún rasgo físico, emocional o intelectual deseado por la persona. Cuando es impuesto puede revelar particularidades del individuo observadas por terceras personas. Quienes han sido renombrados con un apodo pueden aceptarlo o rechazarlo. En el primer caso es notorio el uso de aféresis por encima de las apócope al omitir algunas letras al nombre de la persona, por ejemplo "P. P. Lucas" por José Lucas. Su uso connota familiaridad, por lo cual generalmente el grupo acepta a quien se le impone. No se detecta este uso en el material de estudio. Existen apodos de un origen distinto: un rasgo físico, mental o actitudinal de la persona; al ser acep-

tados, se les incorpora al nombre e incluso lo sustituyen. A los sujetos afectados por estos apodos, cuando los aceptan, les implica una relación familiar con un grupo e incluso lo trascienden. Entre los escritores investigados existen claras evidencias de su uso, como lo notamos antes en la tabla 1.

- El rechazo de un apodo es un rasgo de incorporación temporal a un grupo social, lo cual deriva de la categoría social implícita en la nominación, ya sea que ésta provenga de una relación violenta o de un mecanismo para ubicar al nuevo integrante en una posición de inferioridad. Es una incorporación temporal porque quien asigna reconoce el potencial de pertenencia en quien recibe la asignación. Sin embargo, por la posible percepción negativa o la pretensión de un estatus social mejor, se rechaza y, con ello, se marca cierta distancia con el grupo.
- El humor. En el apodo es frecuente. Sin embargo, los hay ausentes de jovialidad que, por su seriedad, se convierten en ironía. Se suele construirlos con base en un juego de palabras y significados, abiertos a la interpretación y entendibles sólo conociendo al personaje.

Conclusiones

Todos los indicios compilados durante la investigación muestran la ausencia de un campo específico para la literatura. Podemos afirmar que estuvo en estado embrionario por muchos años. Al revisar la prensa pudimos observar la coexistencia de factores compartidos por el periodismo local, supeditados a otros de tipo político.

Los rasgos identitarios del campo y de las personas insertas en él que se encontraron son resumidos a continuación:

Prácticas:

- La poesía es elaborada preferentemente en verso.
- Uso del verso en rima.
- Poemas copiados de otras publicaciones, ya sean revistas o libros, como el caso de Dolores Puig de León. De ella apa-

rece “Redención” en el periódico *El Clavel Rojo*, en 1904. El mismo aparece en la antología *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, publicado en 1893.

- Los autores pretenden demostrar dominio de cultura clásica, como lo prueban las referencias griegas o el uso de cánones literarios.
- Muchos poemas usan seudónimo, otros apodos y unos omiten el nombre del autor.

Normas:

- Los poemas aparecen en páginas interiores.
- La mayoría omite temáticas vinculadas con la crítica social.
- Respeto al verso, es rimado en estrofas construidas en cuartetas o quintetas.
- Omiten críticas a la religión o a religiosos.
- Escasa crítica al sistema político o a las autoridades elegidas.

Relaciones:

- Los directores de los periódicos formaron grupos periodísticos que incluyeron a políticos y poetas.
- El campo literario no tenía autonomía, estuvo sujeto al periodismo y la política.

Legitimación:

- El medio por excelencia de legitimar la calidad literaria fue su publicación en la prensa.
- Inexistencia de crítica literaria.
- Ausencia de autoridades literarias.

Por último, la reflexión acerca de la identidad nos llevó a analizar su significado y la forma en que los escritores se representaron a sí mismos. Es notorio que la ausencia del nombre sea un rasgo muchas veces utilizado mediante tres variantes: ausencia total, uso de seudónimo y empleo de un apodo. Como hicimos cons-

tar, casi la mitad de los poemas no identifican al autor por su nombre, así, aunque el anonimato se acerca a la ausencia de la identidad individual, se convierte en un rasgo de identidad colectiva.

Quedan interrogantes a resolver, las cuales serán revisadas en trabajos posteriores.

Referencias bibliográficas

- Aymerich, I. (1993) Identidad individual y personalidad jurídica. *Anuario filosófico*. (26), 395-413. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/3406>
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.
- Cortina Izeta, J. M. (2006). *Identidad, identificación, imagen*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1957). Identidad y diferencia. Conferencia ofrecida en 1957, publicada y traducida en línea por la Escuela de Filosofía de Arcis. Extraída el 22 de enero de 2019 del sitio http://www.medicinayarte.com/img/identidadydiferencia_heidegger.pdf.
- Inciarte, F. (1993). La identidad del sujeto individual según Aristóteles. En *Anuario filosófico*. 1993. Consultado el 10 de febrero de 2019 <https://dadun.unav.edu/bitstream/INCIARTE.pdf>.
- Jackobson, R. (1984). Lingüística y poética. En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, pp. 347-395.
- Lévi-Strauss, C. (1984). *El pensamiento salvaje*. México. Fondo de Cultura Económica.
- López Calvo de Feijoo, A. M. y M. M. Protasio (2014). Identidad y diferencia: de la filosofía a la psicología. En *Psicología desde el Caribe*, Vol. 31, número 3, septiembre-diciembre de 2014. Colombia.
- Molina, V. (2014). *La colonia chiapaneca en el Distrito federal. 1888-1950*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Consejo Estatal para las Culturas / las Artes de Chiapas y Universidad Autónoma de Chiapas.
- Muñoz Aguirre, C. Representación y metáfora: la identidad personal. En *A parte rei*. Consultado en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/representacion.pdf>.
- Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Antología formada por encargo de la Junta de Señoras correspondiente de la Exposición de Chicago (1893)*. México. Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

Anexo

Tabla 1: Relación periódicos, poemas y autores (1901-1910)

Autor	Título del poemas	Fecha de publicación	Periódico
Armando J. Alba	La pintura (Al artista don J. I. Tovilla)	15/11/1910	<i>Chiapas y México</i>
Ezequiel A. Chávez	Retrato de Guerrero	15/07/1910	<i>Chiapas y México</i>
Felipe T. Contreras	A la América (fragmento)	15/11/1910	<i>Chiapas y México</i>
Francisco Pascual García	Al olvido	15/02/1910	<i>Chiapas y México</i>
Galileo Cruz Robles	Patria y libertad	15/02/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	AD. Juan Ruiz de Alarcón	15/02/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	El himno nacional mexicano	15/03/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	La lírica	15/05/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	Pro Patria (5 de mayo de 1862)	15/05/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	Rosa Angélica	15/06/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	Thalassa! Thalassa!	15/07/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	Sonetos (ensayo elaborado por otro autor sobre textos de Rivera)	15/08/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	Lirio de nieve	15/08/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	Juan Cureña	15/10/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	Rayos de luna	15/11/1910	<i>Chiapas y México</i>

continúa en la página 79

viene de la página 78

Autor	Título del poemas	Fecha de publicación	Periódico
José Antonio Rivera Gordillo	Una colección de sonetos (ensayo acerca de la poesía de Rivera)	15/12/1910	<i>Chiapas y México</i>
José Antonio Rivera Gordillo	A Chiapas	15/12/1910	<i>Chiapas y México</i>
Luis Rosado Vega	Cristo	15/03/1910	<i>Chiapas y México</i>
Manuel Aguilar Sáenz	Postal	15/10/1910	<i>Chiapas y México</i>
Margarito Gómez	Homenajes	15/06/1910	<i>Chiapas y México</i>
Ranulfo Penagos	Fugaces	15/02/1910	<i>Chiapas y México</i>
Ranulfo Penagos	Chiapas y México	15/10/1910	<i>Chiapas y México</i>
Rodulfo Figueroa	El toro salvaje	15/06/1910	<i>Chiapas y México</i>
G. Matta	El beso	19/08/1904	<i>El Chiquitín</i>
Anónimo	El calabaceado	10/11/1901	<i>El Clavel Rojo</i>
Artagnan	Refugio Carreri	16/09/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Celio	A Elena	16/10/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Celio	El clavel rojo	30/10/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Dolores Puig de León	Redención	02/08/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Dolores Puig de León	No lloréis	16/10/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Elifas Escobar	Culto	21/08/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Enrique Torres Torija	Púrpura	16/09/1901	<i>El Clavel Rojo</i>
Eros	Vidaura Martínez	04/09/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Helio Tropo	María L. Ortiz	21/08/1904	<i>El Clavel Rojo</i>

continúa en la página 80

viene de la página 79

Autor	Título del poemas	Fecha de publicación	Periódico
Helio Tropo	Lenaída Rovelo	04/09/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
José Emilio Grajales	Cuando duermes	21/08/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
José Emilio Grajales	Sin título	30/10/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Josefina Murilla	Definiciones	02/08/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Juan B. Delgado	Dos fuentes	16/09/1901	<i>El Clavel Rojo</i>
Rafael	A Comitán	29/09/1901	<i>El Clavel Rojo</i>
Rafael	La primavera	16/10/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Ranulfo Penagos	Por la música	05/05/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Ranulfo Penagos	Resolución	02/08/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Ranulfo Penagos	Mercedes Robles	21/08/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Sin autor	Remitido	04/09/1904	<i>El Clavel Rojo</i>
Anónimo	Adivinanza	01/05/1910	<i>El Cometa</i>
Anónimo	Soliloquio	01/06/1910	<i>El Cometa</i>
Arturo	Mi novia	16/05/1910	<i>El Cometa</i>
Gustavo	Mis disculpas	16/05/1910	<i>El Cometa</i>
Maclovio Ruiz Culebro	El remolcador	16/05/1910	<i>El Cometa</i>
Odilón	A ella	16/05/1910	<i>El Cometa</i>
Pestañas	Por rirre	01/05/1910	<i>El Cometa</i>
Pestañas	Primer premio	01/06/1910	<i>El Cometa</i>
Pestañas	Segundo premio	01/07/1910	<i>El Cometa</i>

continúa en la página 81

viene de la página 80

Autor	Título del poemas	Fecha de publicación	Periódico
Varios autores (seudónimos)	Adiós a la metrópoli	16/05/1910	<i>El Cometa</i>
Venegas de Arroyo	Calaveras	01/11/1910	<i>El Cometa</i>
Anónimo	Un poeta mexicano dijo:	06/06/1910	<i>El Eco</i>
Anónimo	Si oís contar de un naufrago	12/06/1910	<i>El Eco</i>
Chema	Un consejo	19/06/1910	<i>El Eco</i>
J. S. A. P.	Acróstico	25/06/1908	<i>El Eco</i>
José Castelán	¡Qué bello es ser poeta!	30/07/1908	<i>El Eco</i>
José Luis Bengoechea	Yriptico	13/08/1908	<i>El Eco</i>
José Rodao	El concepto propio (fábula)	30/04/1908	<i>El Eco</i>
Juan R. Orci	La guitarra	26/06/1910	<i>El Eco</i>
Límbano Domínguez	Los tiranos	06/06/1910	<i>El Eco</i>
Límbano Domínguez	América	26/06/1910	<i>El Eco</i>
Ranulfo Penagos	Amor	04/06/1908	<i>El Eco</i>
Ranulfo Penagos	La marimba	18/07/1908	<i>El Eco</i>
Santiago Serrano	Efímera a Rosario Sánchez	26/06/1910	<i>El Eco</i>
Sin autor	Rayo de luna	30/07/1908	<i>El Eco</i>
Tomás Esquinca	Cantares	09/07/1908	<i>El Eco</i>
Anónimo	Típico (o tríptico) de bellezas tapachultecas	14/07/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>

continúa en la página 82

vien de la página 81

Autor	Título del poemas	Fecha de publicación	Periódico
Columbo	¿Quién es?	19/01/1908	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
E. V. Silva	El viaje	20/01/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
E. V. Silva	A la caridad	26/05/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Empleadas y alumnas	Al sr. Lic. D. Emilio Rabasa...	07/04/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Enrique Vameeter Rayón	Flores tuxtlecas	Sin fecha	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
José Emilio Grajales	Caridad y ostentación	05/07/1908	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
José Emilio Grajales	En la montaña	23/09/1908	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Julio Flores	¡Temblad!	14/07/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
P. P. Lucas	Consejo		<i>El Heraldo de Chiapas</i>
R. Valenti	Tus ojos	28/06/1908	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Ranulfo Penagos	De primavera	03/03/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Ranulfo Penagos	En el bosque	31/03/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Ranulfo Penagos	Arrullo	16/06/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Ranulfo Penagos	La despedida	Sin fecha	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Raúl Marina Flores	Para el álbum de la señorita Roselia Muñoa	19/01/1908	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Severa Arostegui	A León XIII	14/04/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Severa Arostegui	A. D. Quijote	21/04/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Sin autor	El arte de vestir	11/10/1907	<i>El Heraldo de Chiapas</i>
Sin autor	Escuchad	28/06/1908	<i>El Heraldo de Chiapas</i>

continúa en la página 83

viene de la página 82

Autor	Título del poemas	Fecha de publicación	Periódico
Rubén Darío	El trópico	16/06/1906	<i>La Opinión Pública</i>
A.	A Amira	13/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Adultama	Esperanza	30/08/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Adultama	Para ti princesa	01/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Anónimo	A un sueño	30/08/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Arturo	Transpiros	13/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Arturo	Jamás podrá pagar	20/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Arturo	Soneto	27/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Arturo	Tu cólera	27/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Baltazar Alcázar	Redondillas	06/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Emilio Rabasa	Rima	17/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Franco	<i>Suum cuique</i>	08/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Fulvio	Un beso	20/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Jesús Z. Nucamendi	Volved	08/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
José M. Bustillos	Arrodillado	09/08/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
José M. Bustillos	Cantares	09/08/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
José M. Bustillos	Esperanza	17/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Juan Prieto Q.	Nocturno	15/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Juan Velasco Du Bois	Insomnio	11/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Juan Velasco Du Bois	La caída de la tarde	01/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>

continúa en la página 84

viene de la página 83

Autor	Título del poemas	Fecha de publicación	Periódico
Juan Velasco Du Bois	A unos ojos	15/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Julio Flores	Al mar	13/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Julio Flores	En la calle	13/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
L. Sipos	Dulces mentiras	06/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Laura M. de la Cuenca	Anhelos	17/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Lope de Vega	Soneto	06/12/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Manuel Acuña	Hojas secas	20/09/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Manuel Goasque	Ensueños	04/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
María Enriqueta	<i>Sweet hands</i>	17/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Neftalí R. Soto	Mi musa	01/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Pedro de León	Al valle de Cintalapa	20/09/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Pedro de León	Lágrimas	11/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Prometeo	A...	04/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Salvador Díaz Mirón	Copo de nieve	17/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Sin autor	Rayos de luz	17/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Sin autor	Cruz	08/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Sin autor	Va de cuento	15/11/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>
Un admirador	A la simpática Srita. Refugio Carreri.	11/10/1908	<i>La Revista Chiapaneca</i>

Fuente: Elaboración propia basada en información de los periódicos referidos.

“Depresión no come depresión”: *Mi vida con la perra,* de Francisco Hernández

Marco Antonio Vuelvas Solórzano

Escribir es una tarea infernal, lo es desde varios puntos de vista. El que hace de esta tarea su centro se condena a llevar socialmente una vida infernal y hace al mismo tiempo de su vida íntima un infierno. Además, la meta misma de su tarea, aquella en cuyo nombre acepta excluirse de tantos paraísos sociales y privados, es a su vez una meta devoradora y subterránea, inalcanzable como no sea bajo la forma de una condena incumplible, o sea propiamente lo que el vulgo llama un tormento eterno.

Tomás Segovia

Francisco Hernández (1946) es uno de los poetas mexicanos vivos de mayor relevancia, considerado como una de las figuras más destacadas de la generación de escritores nacidos entre finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, que comparte con David Huerta (1949) y Coral Bracho (1951). A lo largo de su obra, aparece una galería de personajes a quienes “cede la voz”: como los poetas George Trakl, Friedrich Hölderlin o César Vallejo, artistas plásticos como Andy Warhol, Diego Rivera o Alberto Durero, músicos como Robert Schuman o fotógrafos como Charles B. White. La mayoría de esos personajes están marcados por la locura y la enfermedad.

Esta característica de ser, como él mismo afirma, “un poeta ventrilocuo”, en el que da voz a personajes consumidos por la locura es una constante en la obra de Francisco Hernández, relacionada de manera muy estrecha con la melancolía como motivo, más aún, como *leit motiv*. La enfermedad melancólica, padecimiento

entre locura y genialidad, como se ha planteado al menos desde el famoso *Problema XXX, I* de Aristóteles, y su relación con la voz poética es el tema central del poemario *Mi vida con la perra*, publicado en 2007.

Este trabajo analiza la representación de la melancolía, encarnada en la perra “Depresión”, mascota de la voz poética en el poemario. De esta manera, la convivencia de la voz poética con “Depresión” sugiere diferentes lecturas de la melancolía en el poemario: como una enfermedad real, es decir, un estado médico, pero también como una perspectiva literaria que la voz poética va trazando a lo largo del poemario, ambas lecturas representadas por la convivencia diaria, así como por las acciones narradas por la voz poética acerca de las acciones de la perra “Depresión” y la manera en que afectan al sujeto lírico. A su vez, los episodios narrados por la voz poética dan cuenta de que la convivencia con “Depresión” son un parámetro del oficio de escribir.

Enfermedad melancólica

La palabra “melancolía” tiene una compleja historia, etimológicamente significa bilis negra, y proviene de los vocablos griegos *Melas* “negro” y *Kholé* “bilis”. Desde la tradición médica antigua, de acuerdo con los humores que componen el cuerpo, se ha considerado como una enfermedad derivada del exceso de uno de ellos: la bilis negra, o bien, de la combustión de otros humores, con consecuencias nefastas, cuyos síntomas son amplios: manía, euforia, estado profundo de tristeza, ira, diarrea, estreñimiento, vómito, entre otros. La enfermedad se asocia, además, con el deseo de obtener un objeto inalcanzable¹.

El problema XXX, I, atribuido a Aristóteles, agregó a la extensa tradición médica sobre los excesos naturales en el cuerpo de la bilis negra, contenidos en el *Corpus Hippocraticum*, una variedad de síntomas y comparaciones que poco se habían explorado, como la relación que guarda la bilis negra con el estado de embriaguez, pero, sobre todo, y ello inauguró una nueva tradición en los estudios sobre

¹ Para una historia del concepto melancolía como enfermedad, así como sus relaciones con la genialidad y el carácter artístico ver Jakson (1986) y Klibanski, *et al* (2004).

la melancolía, la relación que guarda esta condición con los hombres de genio. Se pregunta Aristóteles al inicio del Problema XXX, I:

¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a las ciencias del Estado, la poesía o las artes resultan ser claramente melancólicos y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades de la bilis negra, tal y como explican, de entre los relatos de tema heroico, aquellos dedicados a Herácles?". (2007, p. 79)

El problema aristotélico acerca de la melancolía no solamente planteó la relación entre la genialidad y la locura, sino que consideró a la melancolía como una "enfermedad sagrada" propia de los hombres de genio. Esta visión permeó la concepción acerca de la enfermedad durante varios siglos tanto en la medicina como en la filosofía. La tradición medieval agregó nuevas relaciones simbólicas a la enfermedad melancólica, desde la relación con el "demonio meridiano" que atacaba a los monjes peregrinos a medio día y los obligaba a descansar durante ese lapso, hasta los vínculos astrológicos de la teoría de los humores de Hipócrates, con la influencia de los astros en el comportamiento humano².

La tradición medieval consideraba la enfermedad como un signo pecaminoso y poco deseable; de hecho, la melancolía era equiparable a los pecados capitales de *acidia* y *tristitia*, que actualmente se reconocen como pereza³. Sin embargo, la tradición medieval establecía ciertas distinciones entre cada uno de esos estados, y, particularmente, entre el demonio meridiano y la *acidia*. Apunta Giorgio Agamben, acerca de la doble polaridad de la *acidia*:

Es este desesperado hundirse en el abismo que se abre entre el deseo y su inasible objeto lo que la iconografía medieval ha plasmado en el tipo de la *acidia*, representa-

² La teoría de los humores distingue 4 tipos de bilis en el organismo: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. De esa misma teoría se desprenden los tipos de temperamento, de acuerdo al predominio de una sustancia: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico.

³ La tradición medieval reconoce 8 pecados capitales: ira, gula, lujuria, soberbia, avaricia, envidia, tristitia y acedia. Los dos últimos pecados se confundían fácilmente, por lo que terminaron fusionándose para consignar los 7 pecados capitales que reconoce la tradición judeo-cristiana hasta la actualidad.

da como una mujer que deja desoladamente caer a tierra la mirada y abandona la cabeza sostenida por la mano, o como un burgués o un religioso que confía su propia desazón al cojín que el diablo le adelanta. Lo que la intención mnemotécnica de la edad media ofrecía aquí a la edificación del espectador no era una refiguración naturalista del “sueño culpable” del perezoso, sino el gesto ejemplar de dejar caer la cabeza y la mirada como emblema de la desesperada parálisis del ánimo ante su situación sin salida. Sin embargo, precisamente por esta su contradicción fundamental, a la acidia no le corresponde solamente una polaridad negativa. (p. 33)

El objeto de deseo durante la edad media, unida al demonio meridiano dio pie a las interpretaciones renacentistas de la enfermedad, como un “arrebato divino”, esto es, relacionado con la idea de genio moderno. Ya en el Renacimiento se perfiló la relación entre la melancolía con el planeta Saturno, el dios del mismo nombre y las estaciones del año otoño e invierno (Klibanski, et al, 2004). Asimismo, la tradición renacentista incluyó algunas causas de la enfermedad que no se tenían contempladas, como la combustión de alguno de los 3 humores restantes que derivaban en bilis negra y causaban la enfermedad, consecuencia del exceso en los estudios o la decepción amorosa, como señaló Robert Burton en el siglo XVI en su estudio *Anatomía de la melancolía*⁴.

Por su parte, Marsilio Ficino realizó algunas aportaciones a las reflexiones renacentistas sobre la enfermedad en su obra *De vita triplici*, en la que condensó sus teorías acerca de la melancolía, especialmente acerca de los cuidados que debían guardar aquellos que se dedicaran a las letras o las artes, ayudando, de esa manera, a consolidar la idea de genio moderno. En ese mismo sentido, los poetas del romanticismo retomaron la idea de “enfermedad sa-

⁴ Roger Bartra ha dedicado un extenso estudio a la melancolía como “enfermedad del siglo” durante el barroco español, especialmente un texto del médico Andrés Velásquez, *El libro de la melancolía*, escrito paralelo al libro de Burton pero que trata la enfermedad desde la tradición médica de Avicena, los médicos árabes y los llamados peripatéticos, que se reproduce al final del libro junto a otros textos médicos del barroco, en su libro *El siglo de oro de la melancolía*. Asimismo, ha amplificado sus reflexiones acerca de la melancolía en *El duelo de los ángeles*, en el cual plantea un vínculo estrecho entre la melancolía y el desarrollo del pensamiento moderno en cuatro pensadores de relieve.

grada", como muestran las constantes referencias a la melancolía, que van del "sol negro" de Gerard de Nerval a los relatos oníricos de Jean Paul Richter o la "flor azul" con que Novalis identificaba la melancolía. Por su parte, el desarrollo de la psiquiatría en el siglo XX estableció una equivalencia entre "Depresión" y "Melancolía", aunque la sinonimia no es totalmente precisa ya que, mientras la depresión se establece como un estado temporal, causado por una enfermedad mental, la melancolía ha sido reconocida como una manera de existir, un estado psíquico permanente y una manera de relacionarse con el mundo.

La melancolía durante el romanticismo fue fundamental, era el centro de la creación y el motor del "genio romántico". A través del delirio melancólico, los románticos se acercaban a lo divino, en una especie de *furor* entendido éste a la manera en que Platón hablaba del *furor divino* y después Ficino adecuó al concepto de inspiración poética como actividad humana y no sólo como una posesión de los dioses⁵. Pero la percepción de la actividad poética como plenamente humana se condensa claramente en el *Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, la inspiración divina depende del oficio del poeta en Baudelaire, amén de la expresión certera de la melancolía o *spleen* que está íntimamente ligado los tópicos urbanos y las preocupaciones por el lenguaje poético que marcarán el curso de la poesía posterior al romanticismo, simbolismo y decadentismo.

La perra "Depresión"

Mi vida con la perra de Francisco Hernández fue publicado en 2007. En el poemario, la voz poética relata la relación que lleva con su mascota, una perra llamada "Depresión", cuya profundidad termina por hacer dudar al lector si de quien se habla es la mascota o una condición vital de la voz poética. Significativo resulta el nombre de la mascota "Depresión", llama la atención el hecho de nombrar de esa manera, con el nombre moderno, y no "Melancolía" a la guardiana de la tristeza, la soledad y la manera de ver el mundo de la voz poética, pero no desconoce ni su tradición ni el estrecho vínculo de la perra con el *yo* poético:

⁵ Etimológicamente, inspiración significa "posesión".

Nació conmigo pero no tiene edad.
Respira desde hace años bajo las piedras
y cuando lo decide, se incorpora
al curso del torrente sanguíneo.
Durante siglos se le llamó Melancolía o Bilis Negra.
Ahora se le bautiza con nombres de mujer,
sus mandíbulas son más poderosas
y ha hecho del vértigo su principal santuario.
(Hernández, 2007, p. 9)⁶

Desde el inicio, se establece un vínculo estrecho entre la enfermedad melancólica y la voz poética, el texto mismo explica las razones por las cuáles ha denominado “Depresión” y no “Melancolía” a la mascota, pero también revela una condición vital, la perra no es una compañía por elección ni algo que pueda controlarse a placer. De hecho, la voz poética está a merced de la enfermedad cuando “se incorpora al torrente sanguíneo”. El yo se sabe en una batalla que no puede ganar, pero que tampoco le interesa ganar. “Depresión” es dueña de la conciencia del yo poético, de su sensibilidad, pero deja ciertos resquicios, ciertos momentos de reposo:

Perra de dos filos, llanto del metate,
amor gastado en celos retorcidos,
cola del diablo adherida a un tronco,
vejiga de piedra, perra que ladra
incluso cuando duerme, tapiz con pelos
en la lengua, amanecer sin sol, sin interés,
sin embriaguez visible.
Perro no come perro. “Depresión” no come depresión. (p. 13)

El estado melancólico implica una visión acerca de la existencia que supone en primer término una visión trágica de la vida, una manera de habitar, de estar en el mundo o, si se quiere decir de manera más contundente, de ser en el mundo. La forma en que la voz poética se relaciona con “Depresión” cambia de acuerdo con ciertos aspectos, como la medicación; sin embargo, el sujeto lírico reconoce su incapacidad de vivir sin “Depresión”; ello se ejemplifi-

⁶ Todas las citas provienen del mismo poemario, en adelante se indicará únicamente la página.

ca cuando la perra huye tras la adopción de una pequeña ola, por la cual siente celos, al considerar que ha sido desplazada del lugar central de la atención de la voz poética, que deja de ver el mundo desde los ojos de la melancolía. Al huir la mascota, la voz poética comienza la búsqueda.

Se busca Depresión.
Perra de raza indefinida, reconocible
por sus ojos aceitunados y por su nombre
que se transforma en pendiente
cuando llueve.
Cuidado. Suele morder en la parte baja del estómago
y en la base del cráneo.
Al fin peripatética,
ronda consultorios psiquiátricos,
talleres literarios
y baños de cantina.
Laperradepresión@dogmail.com (p. 63)

El trazo de las características de "Depresión" coinciden con los de la enfermedad, se hace referencia a los síntomas descritos por los antiguos médicos, reconocidos también por la psiquiatría moderna, pero deja ver un poco más allá de la mera sintomatología. Hay un patrón, es reconocible por los lugares que suele frecuentar y que aluden a una serie de arquetipos del individuo melancólico, relacionados con el alcohol, la escritura literaria, los consultorios en que los enfermos buscan cuidados y el restablecimiento de la salud, todo ello relacionado con un estado de profunda tristeza; sobre ello, escribe Roger Bartra (1998).

La terrible parálisis anímica que amenaza al *acidiosus* no proviene de haber olvidado el fin divino de su contemplación, sino del hecho mismo de que puede ver el objeto de su deseo pero no sabe cómo alcanzarlo, pues se interpone un inmenso abismo. Esta situación conduce a la *tristitia*, la *desidia* y al *taedium vitae*, propios de la acedia y la melancolía. (pp. 108-109)

En efecto, la relación entre locura y melancolía es estrecha y se divide en dos caminos, al igual que las consideraciones sobre la naturaleza de la enfermedad y sus efectos físicos o psicológicos: por una parte el delirio melancólico como enfermedad era un caso de estudio médico, por otra parte, ese mismo delirio iluminaba las regiones oscuras del pensamiento.

En el poemario, ocurre otro cambio en la relación de la voz poética con “Depresión”, derivado de la medicación, para tratar la enfermedad. El efecto de la medicación dota a la voz poética de una perspectiva vital de la cual decide regresar, para continuar su relación con “Depresión”:

Por ningún lado se le mira.
O Ya se transparenta o no ha existido nunca
(cabe la posibilidad).
Desde que empecé a usar nuevos medicamentos
se enfurruñó mordiéndose las uñas y puso de por medio
cruel distancia en círculos concéntricos.
Me animo a confesarlo:
Extraño sus caricias roñosas,
sus ladridos de catorce sílabas
y sus manifestaciones de júbilo
al pasar por agencias funerarias.
Vuelve pronto, perra maldita por mi bien hallada.
La felicidad es un saco que me queda grande. (p. 65)

El sujeto reconoce la dependencia de esa manera de ver la vida que representa “Depresión”, el gusto por el dolor, el sufrimiento que tanto alienta a la mascota, como ejemplifica el siguiente aforismo: “Baño a la perra con agua de jamaica./ Se pone feliz dentro de la tina./ Piensa que me he cortado las venas” (p. 70) El juego verbal de la perra depresión, como una forma de llamar a la mascota, pero también como una manera de mostrar la desesperación de vivir con la enfermedad en la sangre, supone una tensión en el sujeto que si bien se relaciona efectivamente con una situación médica, también se relaciona con el oficio de la escritura, con la locura en su doble acepción de enfermedad y aliciente creativo. Las referencias al modernismo en tanto extraña “sus ladridos de catorce sílabas”, metro privilegiado en ese movimiento, por ejem-

plo, muestran la relación entre el oficio poético y el delirio, la melancolía como "enfermedad sagrada", como símbolo.

"Hecha de ladridos, no de ladrillos"

La tensión del sujeto poético entre buscar librarse de "Depresión" y poetizar su vida con la perra simboliza también los arduos trabajos del oficio literario. El melancólico, al menos desde el Renacimiento se convirtió en un arquetipo del artista, sublimado en el siglo XIX por el romanticismo, decadentismo y simbolismo, además, como un "alma torturada" de la cual emanaba la sensibilidad artística y el genio. Esa manera de concebir al artista pervive hasta la fecha; la mitología en torno al poeta respecto a sus frecuentes visitas a tabernas, bares, cantinas, tugurios que lo señalan como un ser maldito, como ocurrió en el decadentismo y del cual proviene el mote de "poeta maldito", pone en perspectiva la maldición de la sensibilidad, la melancolía como precio a pagar por el talento artístico.

Mi vida con la perra, sin embargo, no trata de dar continuidad al mito del artista como un alma torturada, sino de poner en perspectiva la relación de la melancolía con el arte. Más que un canto a la figura del poeta, los textos se centran en la melancolía como símbolo de la enfermedad real y del oficio literario. No es que el poeta sea capaz de traducir lo divino al lenguaje de los hombres, es que está dispuesto a tratar de transmitir esa experiencia. La búsqueda de lo inalcanzable adquiere sentido en los mismos términos de la relación del ser humano con la divinidad, de aquello que es indefinible, inalcanzable, que fascina y atemoriza al mismo tiempo (Otto, 2005).

El oficio literario está íntimamente vinculado a la melancolía, al sujeto lírico, al poetizar la experiencia del sufrimiento, porque "el poeta encuentra el justo medio enigmático para estar a su vez bajo su dependencia... y en otra parte" (Kristeva, 1997, p. 124), establece una manera de entender el oficio del poeta. En efecto, una parte de la relación del sujeto lírico con "Depresión" depende de la capacidad que tiene para relacionarse con las palabras, de comunicar experiencias que son propias, pero en las cuales cualquiera pueda identificarse, en el poemario se plantea con los siguientes versos:

La perra en blanco es más aterradora que la hoja en blanco.
Para vivir en su agraciada compañía, es obligatorio escribir
sobre su lomo
un verso que se borre solo,
que solo se mejore con el tiempo
que parezca de todos y de nadie,
que suene en la noche larguísima
como un trueno lejano
o como el grito de un navegante
atado al mástil de una perrera sumergida. (p. 31)

El cuidado, el rigor que exige el oficio literario en relación con el lenguaje como un producto artesanal, realizado con cuidado, en el que cada palabra tiene un sitio preciso, pero que excede lo que gramaticalmente expresa dota a las palabras con una capacidad simbólica que no tienen por sí mismas.

Asimismo, los textos de *Mi vida con la perra* narran también la experiencia de la muerte, del sufrimiento, motivo poético constante en el poemario, que aparece como una revelación de la escritura, de la relación que establece el sujeto lírico con la literatura, en este caso no solamente como creador artístico, también como lector de obras literarias: “Simpatizar con Héctor, el troyano,/ fue uno de mis primeros fracasos literarios./ Aunque la muerte de Patroclo fue también/ uno de mis primeros antidepresivos” (p. 19).

La relación literaria de “Depresión” con la voz poética va más allá de la simbiosis, o más aún, identidad del sujeto con la mascota; incluye también una relación literaria de la enfermedad como aliciente de la creación artística y como punto de partida de la escritura misma. El sentido trágico impreso en el poemario, sin embargo, no está exento de humor, cruel, perverso si se quiere y, por ello, relacionado más al dolor, a que a la alegría que supone en primer término el humorismo. La ironía y el sarcasmo, formas crueles del humorismo son también, según refiere Aristóteles, una posible consecuencia del exceso de la bilis negra en el cuerpo. La veta humorística de *Mi vida con la Perra* no reconforta de la sensación desgarradora del poemario, al contrario, cada ironía profundiza en el desasosiego de la voz poética: “No por mucho deprimirse amanece más temprano” (p. 17).

Así, mediante el humor y el cuidado artesanal del oficio literario, "Depresión" se convierte también en una manifestación de lo divino, pero no por ello en una experiencia agradable, sino terrible, como ha comentado Rudolf Otto acerca del *Mysterium tremendum*. Asimismo, esa experiencia religiosa, que tiene ecos en la tradición judeo-cristiana no se da de manera positiva, no sólo por el hecho de presentarse de manera terrible, sino porque pone en duda la existencia de Dios, en la misma línea en que Jean Paul Richter narra sus *Sueños* para dar paso a la orfandad del hombre frente a la inexistencia del ser supremo. Los textos plantean la imposibilidad de asirse a la divinidad como tabla salvadora de la melancolía. De hecho, dota a "Depresión" de alcances mayores a los de Dios.

La perra existe. Dios está en veremos.
Ella desequilibra, ordena, devora los vocablos
más carnosos y logra transformarse en Osa Mayor
o si lo prefiere, en un retrato
de Mariana Alcoforado.
Dios por su parte, inventa parvadas de misioneros
con disfunción eréctil y cuando alguna monja
sucumbe ante el amor soñado,
él trata de sacarla del aire pero no puede
y se desespera, y entonces, con sus grandes poderes,
le pone su etiqueta y la canoniza. (p. 25)

Estos versos ilustran de manera cabal las relaciones del sujeto lírico con la melancolía como un motivo literario, las relaciones de lo divino con el texto poético surgen a partir del lenguaje. El dominio del lenguaje, que en este caso recae en la perra, ubica a quien lo posee en un estrato superior, celestial, en "Osa mayor". Así, el poemario configura una mirada desde la melancolía en una significación profunda, más allá de la mera enfermedad, pero también más allá de una condición vital o una pauta de creación poética.

Conclusiones

La melancolía, más que un motivo o una temática en la poesía de Francisco Hernández, es una condición vital, una manera de ser, de entender la literatura. El poeta, cuidadoso de su oficio, entiende su relación con las palabras como una tensión permanente. Vicente Quirarte (1996), en el prólogo a *Poesía Reunida (1974-1994)* escribe que “Francisco Hernández es un poeta despiadado, que no pide cuartel para sí y comienza por exigirle cuentas a las palabras” (p. 4). En efecto, la preocupación por el lenguaje es una de las constantes en la obra del poeta veracruzano. La palabra tiene una importancia fundamental en la estética de Francisco Hernández porque sólo por medio de ésta es posible poetizar la vida, hacer posible la existencia.

Así, la melancolía, signo del delirio, de la locura, permite explorar al poeta “las simas y las cimas de la conciencia humana” (Quirarte, 1996, p. 3). *Mi vida con la perra* ilustra la relación del yo poético con la melancolía en las tres formas propuestas: como enfermedad, como manera de ser y como relación con el lenguaje literario. La capacidad simbólica de este poemario reside en mostrar de manera simultánea los aspectos separados en este trabajo por cuestiones de comprensibilidad de la obra, ya sea por las referencias literarias, por la angustia permanente en que vive el sujeto o por la dependencia-identidad del poeta con la mascota-enfermedad.

Destaca en el poemario el nombrar como “Depresión” y no “Melancolía” a la perra, ello puede considerarse por la relación del nombre moderno de la enfermedad con el uso de medicamentos antidepresivos por parte del sujeto lírico, pero también porque nombrar de esa manera contrasta el tratamiento temático de la identidad del yo poético con “Depresión” como una manera de estar en el mundo y no solamente como una condición psiquiátrica. Así, la significación de la perra “Depresión” va más allá de la enfermedad al tratarse de una condición de vida, que permea todos los aspectos de la cotidianidad del sujeto, como se narra en las páginas del poemario, como una manera de ver el mundo a través del desasosiego, pero también como una condición inherente al oficio poético. Desde su configuración textual, “Depresión” como mascota es ambigua, en ocasiones se identifica como una condición del sujeto lírico, en otras como una mascota antropomorfizada, capaz de sentir celos,

alegría, tristeza, dolor, pero que también puede ver la televisión o ayudar al yo en el acto de la lectura, lo que impide separar de manera clara en donde termina "Depresión" y empieza la depresión.

Referencias

- Agamben, G. (2006). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. T. Segovia. Traductor. Madrid: Pretextos.
- Aristóteles. (2007) *El hombre de genio y la melancolía, Problema XXX*, prólogo y notas de Jackie Pigeaud, tr. de C. Serna, revisión de J. Portulas. Barcelona: El acantilado.
- Bartra, R. (1998). *El siglo de oro de la melancolía, textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. México: Universidad Iberoamericana.
- (2005). *El duelo de los ángeles: locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. México: FCE.
- Burton, R. (2006). *Anatomía de la melancolía*, Prólogo y selección de A. Manguel, tr. C. Corredor. Madrid: Alianza editorial.
- Jakson, S. W. (1989) *Historia de la melancolía y la depresión: desde los tiempos hipocráticos hasta la época moderna*, tr. C. Vázquez de Parga. Madrid: Turner.
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F. (2006). *Saturno y la melancolía*, tr. M. L. Balseiro. Madrid: Alianza editorial.
- Dorantes, A. (2011), "De ladridos hecho: el existencialismo poético de Francisco Hernández". *Destiempos*, (28), Enero-Febrero de 2011, publicación bimestral: obtenido de la red en <http://www.destiempos.com/n28/dorantes.pdf>
- Ficino, M. (1998), *Three books on life (De vita triplici)*, Critical edition and tr. with Introduction and notes by C. V. Kaske and J. R. Clark. Arizona: Arizona State University.
- Kristeva, J. (1997), *Sol negro, depresión y melancolía*, tr. M. Sánchez Urdaneta. Venezuela: Monte Ávila editores.
- Hernández, F. (2007), *Mi vida con la perra*. México: INBA/Calamus.
- Otto, R. (2005). *Lo santo: lo racional y lo irracional en la idea de dios*. México: Alianza editorial.
- Quirarte, V. (1996). "Portarretratos a la cera perdida". *Poesía reunida (1974-1994) por Francisco Hernández*. México: UNAM/ Ediciones del equilibrista.

Gramática fantástica de Raúl Renán: entre lo híbrido y lo lúdico¹

Sonja Stajnfeld
Jorge Asbun Bojalil

Introducción

Probablemente es en Latinoamérica, como en ninguna otra parte del mundo, donde las formas y contenidos literarios han tenido una evolución o “libertad” más marcada, sobre todo desde finales del siglo XIX. Nos referimos, claro está, al Modernismo que traspasó fronteras y tuvo eco en España, cosa inédita hasta entonces. La poesía, el formato epistolar, la narrativa y otros géneros entre los que destacan el aforismo, la minificción y la crónica, se funden, y suman en sus filas a los que en ocasiones incluyen también lo gráfico, dibujos o ilustraciones; todo esto clandestinamente, ante los ojos sorprendidos de la crítica. Si a eso agregamos la condición de no pertenencia a un eurocentrismo dominante, a temas y cuestionamientos propios de quien se le depara el lugar del excluido o marginal, y a la irreverencia lúdica que conllevan las creaciones libres de encasillamientos (lo cual, tal vez paradójicamente, encamina hacia una lectura en clave de lo híbrido), obtenemos como resultado verdaderas creaciones de tipo “cajas de Pandora” que guardan un emocionante pacto lector-autor, en el que asombro y hallazgo aguardan con paciencia.

¹ Este estudio es producto de la investigación dentro del marco del proyecto titulado *Escrituras híbridas: disolución de las fronteras discursivas en la literatura*, registrado en la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México con clave: 4693/2019SF.

Uno de los escritores mexicanos que siempre trató de experimentar con las formas y las expresiones fue Raúl Renán (Mérida, 1928 – Ciudad de México, 2017); el interés del presente estudio será analizar una obra compleja y poco estudiada del poeta y narrador que lleva por título *Gramática fantástica* (1983). El volumen está conformado por textos breves, fragmentos gloriosos que, aunque íntegros e individuales, en conjunto edifican toda una “gramática” –estructurada, subordinada, con sus normas, reglas y, aún más, excepciones– que representa un reto para el lector, quien debe despojarse de las preconcepciones formales (¿prejuicios?) para entrar en ese mundo maravilloso. Al mismo tiempo, tiene que estar consciente de las reglas de ésta para comprender, por ejemplo, la historia de la Q, “la letra mayúscula [que] cumple perfectamente su oficio de puerta enrejada para entrar al salón del párrafo, de la oración y del capítulo” (Renán, 1996, p. 124).

Lo híbrido

Al respecto con la aparición del libro en cuestión, Vicente Quirarte (1984) hace notar que:

es un texto de difícil clasificación, pues hay en él una promiscuidad de géneros; la fábula, el poemínimo, greguerías del tipo “la B minúscula es el bastón de golf del deletreo”, “No es posible que la palabra adiós regrese a despedirse”, la parábola, el trílogo entre esto, eso y aquello —un claro ejemplo sobre la relatividad y las trampas de la lengua— y las aproximaciones al miniensayo teórico como el titulado “Longevidad”. (p. 58)

De igual modo, el propio autor confiesa que en dicho libro

hay poemas declarados como el dedicado a la ‘H’, ‘Letranía de una sinsonante’, y hay cuentos donde lo narrativo, entendido como el aspecto que se libera de la estructura cerrada del discurso, acusa la intención inherente en el oficio de escribir; el entrecruce de los géneros es posible como un ejercicio que involucra seriamente al escritor y al lector. (Bernárdez, 2008, p. 49)

La coexistencia genérica es una de las manifestaciones de la hibridez en la escritura; estamos frente a textos que pertenecen a diferentes sistemas de enunciación: por consiguiente, su coexistencia problematiza la noción de las divisiones y fronteras genéricas.

En las citas y paráfrasis mencionadas podemos percibir que tanto el crítico como el propio autor asientan una heterogeneidad de los elementos textuales, los cuales se creen bien definidos y separados los unos de los otros o los que, en el caso de coexistir, por lo general no invaden el dominio de uno u otro. Dicha heterogeneidad, de los niveles de la (no) pertenencia al género, el temático y el de las imágenes, es la que permite que consideremos a *Gramática fantástica* dentro del espectro de lo que se refiere como escritura híbrida; la hibridez se manifiesta, principalmente, en lo metatextual, como explicaremos en adelante.

En *Gramática fantástica*, las palabras que cobran vida y se “rebelan”, pasando de ser una herramienta, medio, en el acto de escritura, a los sujetos, agentes y protagonistas de la misma. Cuestionan la jerarquía en la cual están “a servicio de” los escritores. El texto inaugural, titulado “Proclama” y subtítulo “A todos los hombres de la tierra” declara las intenciones de este libro:

Después de largas edades de cruel sometimiento de manos del hombre, las palabras conquistan, al fin, su libertad. Se cambia el orden de la historia. A partir de este crucial momento el cuerpo y el alma del hombre quedan bajo la voluntad de las palabras. Sus decisiones, sus sentimientos, sus pasiones, el fuego de su libre albedrío. (Renán, 1996, p. 5)

En esta conquista del significado por parte de los elementos suplementarios, las letras en específico, y las palabras en general, cobran vida, “toman” la voz para hacerse escuchar, reclaman, pelean, debaten, se mezclan y hasta manifiestan, para cambiar la situación dominante, un prejuicio de inutilidad, de ser inanimadas. Lo que, a nivel de enunciación literaria, llama nuestra atención dentro del contexto de la disolución de las fronteras en la literatura, es que entre uno y otro texto la voz narrativa/poética/literaria cuenta historias en torno a las palabras, dotándolas de vida, de problemas y sentimientos, sorprendiéndonos con nuevas formas de ver y entender al idioma. Hay momentos, algunos más que otros,

en los que dotamos también de vida a las palabras, se vuelven seres entrañables que conocemos y las que, en su movimiento, en su huida, extrañamos. Así ocurre en “No es posible”: “No es posible que la palabra adiós regrese a despedirse” (Renán, 1996, p. 48); o en “Agua”: “La palabra agua fue diluyéndose y corrió en un pequeño, efímero río, como de lágrima” (p. 74).

Para identificar los elementos en *Gramática fantástica* que disuelven las fronteras, hay que advertir, en primer lugar, la presencia del metatexto como tema, y que se remite a ello desde el título. Por “gramática” comprendemos un conjunto de reglas que operan una lengua (también conocemos el término “gramática universal” de Noam Chomsky que se refiere a los modelos innatos de todos los humanos), cajones mentales, con sus especificidades lingüísticas, los cuales se llenan con el contenido léxico, el contenido que carga significados y genera y muestra diferencias.

Lo fantástico se emplea, con frecuencia, como un sinónimo de lo “maravilloso”, pero en el ámbito de la teoría y la crítica literarias, significa un efecto de ambigüedad o vacilación en cuanto a la presencia de lo extraño o lo sobrenatural, como lo propone Todorov. Es decir, ambas acepciones de lo fantástico son de corte semántico, no estructural en el sentido gramático. Desde este momento se advierte una actitud de repensar y disolver las fronteras discursivas.

El título, desde la perspectiva que expusimos, inaugura el argumento híbrido más sólido: la disolución de las fronteras textuales sintácticas y semánticas, y la tendencia metatextual que emana de ello. Renán asciende la función “técnica”, sintáctica, de las palabras y las letras –pertenecientes al eje sintagmático (distribucional, el que combina)–, al eje paradigmático (integrador, el que selecciona), pero, al margen de lo propuesto por los famosos semióticos como Ferdinand de Saussure y Daniel Chandler, la carga semántica está en el segundo eje, el vertical, el que realiza la selección léxica e integra; lo anterior, creemos, configura en la estética de metatexto presente en este libro. Según Helena Beristáin (2018).

las relaciones asociativas [...] se establecen dentro del sistema de la lengua, en los paradigmas, en un tiempo y un orden no determinados y en número indefinido por lo cual Saussure las opone a las relaciones sintagmáticas que se dan en la cadena discursiva, temporal, conforme a un número

limitado y un orden instituido por la función gramatical de cada elemento y por la atracción semántica que el contexto ejerce sobre ciertos elementos asociables y elegibles. (p. 78)

Lo que se experimenta como un desajuste paradigmático en contacto con el libro, surge del hecho que los elementos que naturalmente formarían parte del eje sintagmático, están transpolados al eje de la virtualidad (el paradigmático); en el camino su función cambia, pasa de lo puramente gramático y léxico a lo semántico y figurativo, otorgándole al metatexto una posibilidad de acercamiento textual.

Podemos apreciar lo anterior, a modo de ejemplo, en el texto titulado “Carta a la esposa del siglo XXIII”; la idea incuestionable es que las palabras, en calidad de portadoras de sentido, tienen un valor simbólico, no material, utilitario o monetario. Renán (1996), con este texto demuestra lo contrario; presenciemos una lista de 41 palabras dentro de formato oficial de tabla con encabezado futurista (pp. 118-119):

CARTA A LA ESPOSA DEL SIGLO XXIII

Forma para carta personal. SECRETARÍA DEL CONTROL DE LAS PALABRAS. DIRECCIÓN GENERAL DE LA PALABRA ESCRITA.

Forma oficial de la Dirección General de Correos de la República Mexicana, para el control del uso de las palabras en los textos de la correspondencia particular y comercial. Quedan exentos de pago por derechos aquellas palabras que por su uso en el idioma no tienen connotaciones conceptuales como artículos, pronombres, preposiciones, conjunciones y similares. Previo permiso de las autoridades respectivas. Secretaría de Educación Pública, Industria y Comercio y Dirección General de Correos, su uso es gratuito.

Nota: Los costos de contenido erático estarán sujetos a la interpretación de la Dirección y causan doble cargo.

Destinatario: **SRA. AMARA DE REYES** México, 18 de Septiembre de 2,208.

	Texto por palabra	Producto a que corresponde	Número de Registro	Tarifa de Uso
1	QUERIDA	Medias	MCD8884	192.00
2	ESPOSA	Zapatos para casadas	ZLSM784	121.00
3	CON	Propiedad Federal	FF-GM800	No causa derechos
4	POCO	Galletas dietéticas	GDT5218	81.00
5	DINERO	Propiedad Federal	FF-GM300	No causa derechos
6	VENGO	Pastillas Anticonceptivas	PATT316	172.00
7	A	Propiedad Federal	FF-GM120	No causa derechos
8	CONFESARTE	Derivado Registrado	EP2116	141.25
9	MUCHO	Refresco Embotellado	RFEM111	193.00
10	AMOR	Pantacorse	PCE436	205.00
11	OJALA	Guía Eclesiástica	GET300	130.79
12	LO	Propiedad Federal	FF-GM030	No causa derechos
13	COMPRENDAS.	Derivado Registrado	EST636	180.25
14	ESTA	Propiedad Federal	FF-GM990	No causa derechos
15	MALDITA	Droga Confesional	DCL3116	97.00
16	LEY	Propiedad Federal	FF-GM100	No causa derechos
17	Y	Propiedad Federal	FF-GM710	No causa derechos
18	ESTOS	Propiedad Federal	FF-GM390	No causa derechos
19	MALDITOS	Derivado Registrado	DCL3116	207.00
20	DERECHOS	Propiedad Federal	FF-GM180	No causa derechos
21	QUE	Propiedad Federal	FF-GM210	No causa derechos

	Texto por palabra	Producto a que corresponde	Número de Registro	Tarifa de Uso
22	ATOSIGAN	Agridulcailaditos	AGD80001	104.00
23	MI	Propiedad Federal	PF-GM270	No causa derechos
24	INOPIA	Tarjeta de Aprovisionamiento a menesterosos	TAM1000	73.00
25	Y	Propiedad Federal	PF-GM790	No causa derechos
26	MI	Propiedad Federal	PF-GM270	No causa derechos
27	CORAZÓN.	Marcapasos Biónico	MPB109	200.00
28	PARA	Propiedad Federal	PF-GM220	No causa derechos
29	TI	Propiedad Federal	TF-GM620	No causa derechos
30	TODO	Ajuares Domésticos	ADM3533	90.00
31	EL	Propiedad Federal	PF-GM240	No causa derechos
32	AMOR	Agencia Matrimonial	AMT577	101.90
33	QUE	Propiedad Federal	PF-GM190	No causa derechos
34	CADE	Preservativo Modular	PMD9010	115.00
35	EN	Propiedad Federal	PF-GM770	No causa derechos
36	UNA	Propiedad Federal	PF-GM190	No causa derechos
37	CARTA	Formas para correspondencia	FCRH10.000	50.00
38	DE	Propiedad Federal	PF-GM480	No causa derechos
39	DOS	Propiedad Federal	PF-GM480	No causa derechos
40	MIL	Institución Bancaria	INB6680	218.00
41	PESOS.	Propiedad Federal (acepción monetaria)	PF-GM700	No causa derechos

Remitente: **ROBERTO REYES.**

TOTAL:

Rut. 6 de enero de 2.000: Artículo 1.203 de la Ley de Correspondencias y Artículo 118 de la Ley de Marcas y Divisas.
 inciso 92 para la Protección del Registro Industrial y Comercial. Rut. 8 de julio de 2.006.

(Código para uso oficial solamente)



En este género epistolar la lengua ya no es el sistema de modalización secundario como enseñaba otro semiólogo, Yuri Lotman; al asignarle un valor monetario, al convertirlos en un bien en el sentido económico (aunque no en una mercancía), su ontología cambia: ya no sólo moldean la realidad, sino son parte íntegra de ésta, se insertan en ella y circulan en su sistema de valores. El esposo todavía emplea las palabras con el propósito de transmitir el mensaje a su esposa (cumple con la función conativa dentro del modelo de comunicación verbal de Jakobson); se añade a esto otra función, la de formar parte en el mercado intercambiario dentro del régimen capitalista en el cual todos los bienes (valores que pueden existir también fuera del sistema intercambiario) tienden a convertirse en mercancías. Lo que sucede es que las palabras son seleccionadas –eje paradigmático–, no por una intencionalidad estética o comunicativa, sino porque el esposo tiene 2000 pesos los

cuales le alcanzan para decirle a su esposa su amor. El paso del eje sintagmático al paradigmático sucede por motivos económicos (lo cual está entrelazado con ironía). Raúl Renán aclara su idea:

en “Carta a la esposa del siglo XXIII” a través de un formato simulado aventuro una respuesta a preguntas de cómo será y qué pasará con el idioma, si todo se está comercializando, ¿el lenguaje también habrá de tener un precio porque terminará siendo un producto de venta? (Bernárdez, 2008, p. 50)

Aparte de lo metatextual creado por la trasposición y la ascensión de lo sintáctico a lo semántico –y la consecuente disolución de estas dimensiones–, *Gramática fantástica* contiene otras vertientes que rozan con la escritura híbrida, una de ellas tiene que ver con el tema visual, el autor declara al respecto: “El aspecto visual se volvió un subtema: las letras son dibujos y en ellas hay un mundo, idea que deriva del uso de capitulares en la Edad Media” (Bernárdez, 2008, p. 51). En este punto cabe mencionar la figura retórica “sinestesia”², que “consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido” (Beristáin, 2018, p. 476). Esta figura es idónea para la figuración de la hibridez puesto que mezcla la representación textual de los estímulos de diferentes sentidos. Lo visual se plasma de manera convincente con el texto titulado “Orgía” (1996, p. 29) en el cual es aspecto visual-gráfico refuerza la descripción del acto:

² Renán relata su propia experiencia “sinestésica” de aprender las letras: “Fui un niño solitario que conoció las letras y su organización en palabras bajo un método arbitrario de un obrero, bajo cuya tutoría y la de su esposa crecí. El método fue conocer las letras por su figura y sonido, y con la combinación de éstos hacer las palabras. El tutor usaba el diccionario para escoger la palabra que había que organizar, armonizar, entonar, leerla de adelante hacia atrás y de atrás hacia adelante” (Alejo, 2017).



Esta copulación grupal de letras se refiere, alegóricamente, al acto de escritura, especialmente la creativa, puesto que la pasión es uno de las condiciones para hacerlo. Asociamos esta imagen, así como el texto, a la reflexión del autor sobre la escritura: “[...] toda escritura [...] tiene un movimiento gráfico. En cierto momento la intensidad sube, otras baja, otras se mantiene lineal, vuelve a subir, descende” (Asbun, 2007, p. 64).

En el texto titulado “Un delicioso plato de zetas” también figura la hibridez a través de la sinestesia: “Uno más, en el otro extremo, dio voz al rumor de que la sopa iba a ser vocalizada suavemente en i y en u. Y un oleaje fue callando a los comensales trayendo la noticia de que como plato especial se servirían, cocidas al primer hervor, zetas al ajillo” (Renán, 1996, p. 132).

En este ejemplo (entre muchos que encontramos en el libro), se traspone el sentido auditivo al gustativo; por supuesto, también se refiere a sopa de letras, a la común confusión ortográfica (vista) entre la s/la c y la z, puesto que en muchos entornos hispanoparlantes la diferencia no se oye. En esta dinámica se halla la constante de visibilizar y dar voz a los invisibles, a las letras que son “excluidas” o comúnmente sujetas a equivocaciones: puesto que las zetas se convirtieron en un platillo, se rebelaron: “habían provocado un paro en una página famosa Stefan –weig y –afias –arparon al –oológico nada

más por desaparecer” (Renán, 1996, p. 133). Otra sinestesia anuncia una inversión e invasión de las zetas en un contraataque que borra a sus rivales, las eses y las ces: “El viento traía el oleaje de las voces en una asamblea muy agitada. Canto y discursos con abundantes zetas que emitían la proclama por una partizipazi3n menoz elitizta en el idioma: m3z oportunidadez, en otraz palabraz, y el aumento del zezeo en las intervenz3onez” (Renán, 1996, p. 133).

El poema mencionado anteriormente en el presente texto, “Letranía de una sinsonante”, también insiste en el cruce entre la voz (fonéticamente no se presenta) y la vista (gráficamente sí se presenta) en la letra “H”:

Espejo de la nada.
 Trono del vacío.
 Madre de lo estéril.
 Vaso de los mudos.
 Fantasma estatuario.
 Señal del sueño.
 Pozo de las inflexiones.
 Ilusión del deletreo.
 Materia inaudita.
 Menos letra.
 Broma de Cadmo.
 Negación del alfabeto.
 Muro de la Sal.
 Voz de negación.
 Conciencia tapiada.
 Espalda de la voz.
 Fósil del eco.
 [...]
 Veneno de los inocentes.
 Escala de abecedario.
 Octavia, letra H.
 (Renán, 1996, p. 46)

Lo híbrido en el arte se vincula con la(s) cultura(s) de resistencia, con el énfasis en los motivos temáticos, de una reivindicación de los excluidos; nos parece que, al margen de las tendencias actuales en este ámbito de la teoría y crítica literarias que incluyen

lo híbrido dentro de los estudios de cultura³, en la propuesta y la apuesta de Renán, ésta se asemeja más a lo que Octavio Paz elabora en su ensayo “Contar y cantar. Sobre el poema extenso” y que se resume con el epígrafe de Antonio Machado: “Se canta una historia/ contando la melodía” (Paz, 1994, p. 75); éste refleja de modo preciso la yuxtaposición formal que pernea los textos de *Gramática fantástica*: lo híbrido se transforma del plano de la forma al plano del fondo.

La técnica o método de escritura híbrida en *Gramática fantástica* se realiza cuestionando tanto el modelo cultural hegemónico que se basa en el esquema de la comunicación verbal de Jakobson y, en particular, la función referencial del elemento contexto. Cuestiona, entre otros elementos estancados y paralizados, las metáforas, tanto en un sentido abstracto, como un tropo, como las que se desgastaron por el abuso; entre numerosos ejemplos en *Gramática fantástica*, que se da a la tarea de revivir las estructuras “zombies” en el idioma (los muertos que únicamente viven por costumbre y no porque contienen impulsos ingeniosos), mencionaremos a los sintagmas hechos *arrebatar/quitar palabra de la boca y palabra pesada*, los cuales se encuentran sacudidos en “Violencia”: “Le arrebató la palabra con tal saña que con ella le arrancó los dientes. Era una palabra pesada. Si no recuerdo mal la crónica de los periodistas, tonelada” (Renán, 1996, p. 103); en “Novios” estamos frente a la reanimación de las frases dar *la palabra* y tener *palabra*:

- ¿Me das tu palabra? – dijo la novia.
 - No puedo. Es la única palabra que tengo. Un hombre no tiene honor completo sin palabra.
 - Entonces no me quieres.
 - Sí te quiero.
 - ¿Me das tu palabra?
- (Renán, 1996, p. 95)

Alejando el foco, lo que *Gramática fantástica* pone en relieve con la metatextualidad, es la escritura como tal, su poder de reconfigurar el habla y de desempañar un papel en modalizar la realidad,

³ Ver: Homi Bhabha, *El lugar de la cultura* (1994); Nestor García Canclini, *Culturas híbridas (estrategias para entrar y salir de la modernidad)* (1990), Antonio Cornejo Polar, “Apuntes sobre mestizaje e hibridez: los riesgos de la metáfora” (1997), entre otros.

pero también, todavía más importante, de incidir en ella: en lugar de las palabras-vehículos que, por medio de significación, se refieren a los conceptos ontológicamente heterogéneos en comparación consigo, se demuestra que el lenguaje (la escritura) no es un neutro transmisor de significados, y es más que modalizador secundario de realidad. Se vuelve agente y paciente; sujeto y objeto al mismo tiempo y, exponiendo su propio modo de significación, crea una especie de injerto que funciona como lo sugiere Manuel Asensi (1990) al exponer la deconstrucción de Derrida: “La escritura nos traslada a la vez a otra escritura [...] Es preciso que remitiendo cada vez a otro texto, a otro sistema determinado, cada organismo no remita más que a sí misma como estructura determinada: a la vez abierta y cerrada” (p. 46).

Todavía con Derrida, nos detendremos en la idea de una escritura que ha sido calificada de “delincuente” en la concepción del mundo oriental, en la “metafísica de la presencia”. El pensador pos-estructuralista pone énfasis en el hecho de haber considerado a la escritura como una mera transcripción de la voz, de la verdad, del logos, del mundo de las ideas, del espíritu, el alma, es decir, como una traducción de lo verdadero y original en una copia de ello. Tatiana Bubnova (2005) aclara la razón por la connotación peyorativa de la escritura:

La escritura como chivo expiatorio, como mago desmascarado representa la metáfora de engaño, de sucedáneo, de hijo expósito artero que atenta contra el padre, pone de manifiesto la desconfianza hacia las formas de enajenación del pensamiento. Para Platón, la escritura como principio filosófico es amenazante, en la medida en que se opone a sus sistemas de *eidos* jerárquicos, de esencias reconocibles: es la enajenación en potencia, una multiplicación de dobles idénticos *in absentia* de la fuente original. En cuanto doblete, la escritura se hace mimética al original (esencia) y lo puede desplazar: se pierde el propio criterio de diferenciación y se atenta contra toda jerarquía, se confunden las oposiciones externo/interno, vivo/muerto, alma/cuerpo, padre/hijo, etcétera. (p. 295)

Lo anterior es relevante cuando nos acercamos a la estética de *Gramática fantástica* porque la escritura híbrida es tanto un

método, una técnica, como lo que emana de cierta yuxtaposición de heterogeneidades; la segunda parte es más interesante: esa hibridez contiene la carga de potencia semántica que se genera con aquella yuxtaposición: al juntar lo “incompatible”, se provoca un efecto estético en el lector, se extiende y alcanza la tendencia iniciada con diferentes corrientes posestructuralistas de reconceptualizar las estructuras y dotarlas de frescura.

Lo lúdico

La risa tiene poder subversivo; puesto que nos aproximamos al libro en este tenor, es relevante reflexionar entonces sobre la intención lúdica presente en los textos. No creemos que hay elementos híbridos por un lado y lúdicos por el otro, sino que lo híbrido genera una consecuencia de la resistencia, y que aquella estrategia creativa está acompañada por el humor. En este sentido, lo híbrido de *Gramática fantástica* se halla entre la intención y la consecuencia lúdicas; la escritura híbrida sería el medio para lograrlo. En específico, interpretamos que el juego con palabras presente en *Gramática fantástica* suscita cuestiones “serias” de dominación, subordinación y rebelión cultural.

En adelante el comentario del autor sobre la autonomía de palabras, a veces fuera de nuestro control, que refleja inquietudes precisamente sobre el dominio, la independencia y (falta de) control:

[...] intromisión de las palabras en la vida corriente. Cuando decimos ¿por qué no lo dije?, las palabras nos jugaron la broma, se replegaron para dejar equivocado el parlamento, y cuando decimos ¿por qué lo dije? es porque las palabras hablaron por su voluntad y nos comprometieron jocosa y fatalmente. (Trejo y Cordero, 2007, pp. 165-166)

En un nivel intuitivo y de “primer impulso”, la gente no suele concebir la dimensión del juego como algo rígido, sino al contrario, como algo que tiene connotación que se opone a la seriedad; consideramos, apegados a la propuesta de Johan Huizinga (2008), que el juego es un asunto serio y que se vincula con el *ethos* de *Gramática fantástica*; el autor de *Homo ludens* afirma:

El juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría de la conciencia de «ser de otro modo» que en la vida corriente. (pp. 45-46)

Huizinga (2008) establece aspectos analógicos entre la poesía y el juego, los cuales consisten en lo siguiente: en ambos casos se trata de formas exteriores como las construcciones artificiosas; en el juego “una acción que se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo, espacio y sentido, en un orden visible, según reglas libremente aceptadas, y fuera de la esfera de la utilidad o de la necesidad materiales” (p. 168). Nuestra propuesta es, contrariamente a lo expuesto en la cita anterior, que el juego que tiene por su objetivo subir en un pedestal al metatexto –reflexión sobre el texto– no sigue las reglas. Pensamos, por ejemplo, que el lenguaje en estos textos no se distribuye y no se integra de acuerdo a las reglas rígidas de la semántica y sus dos ejes, anteriormente mencionados. Las palabras y las letras, los sintagmas y las estructuras léxicas, las metáforas y frases inertes, en *Gramática fantástica* no obedecen un orden establecido y no cumplen con sus funciones lingüísticas y semánticas; más bien, desautomatizan (como dirían los formalistas) y deconstruyen (como dirían los posestructuralistas) dicha rigidez del “juego”. Entonces, lo lúdico en este libro es des-hacer las reglas del lenguaje, es un juego anárquico que encuentra su desenlace en abandonar la “gramática”, en el sentido de la estructura estable. Los aspectos que sí comparten las dos esferas de realidad, el juego y la literatura de Renán en este libro, son el sentimiento de exaltación y entusiasmo, así como el componente de la imaginación: “De manera igualmente esencial se nos presenta en las formas imaginativas y en los motivos, y en el modo en que éstos operan y se expresan” (Huizinga, 2008, p. 169).

La escritura de Raúl Renán en ese libro lúdico y serio (en el sentido de que las bromas con frecuencia encubren algo serio) refleja estas características señaladas; sin embargo, en ese juego en el cual los juguetes están formados por la materia prima semiótica,

que carga sentidos y, todavía más pesado, conceptos, el modo de jugar de *Gramática fantástica* sigue la configuración en clave de la escritura híbrida, a saber, a través de la disolución de géneros, motivos temáticos e imágenes.

Otro aspecto de lo lúdico está en la invitación al juego, siempre implícita en las obras literarias, que se dirige al lector, a un receptor potencial. A través del componente lúdico, el involucramiento afectivo del receptor se vuelve más intenso, quien, como en la acepción coloquial, “entra en el juego”; hallamos, entonces, la intención de invitar a jugar y a considerar ese juego como un acto serio, el cual, paradójicamente, se realiza desobedeciendo las reglas. El autor pone al lector a girar en su mundo, quien accede a ese pacto de lectura, por eso Trejo (2008) apunta en la introducción al Material de Lectura: “De modo pues [sic] que para leer a Renán y apreciar sus dotes y virtudes es indispensable una participación del receptor: logrado ese binomio, aflorará toda la magia cautivante de este narrador *sui generis*” (p. 5).

Conclusión

Para Raúl Renán en *Gramática fantástica*, las palabras son la materia prima de su quehacer, como de todo escritor, pero su forma de conocerlas, de acercarse a ellas, de jugar y soplarles vida, dan un giro completo al trato que les otorga y cómo las presenta. Para concluir, solamente añadiremos que Raúl Renán es uno de los escritores más originales, quien en cada una de sus creaciones ha buscado aportar algo diferente, agregar significados o resignificar, hibridar, romper o transformar, ejemplos que encontramos también en *Gramática fantástica*.

Referencias

- Alejo Santiago, J. (2017). Murió el poeta Raúl Renán. *Milenio*. 14 de junio de 2017. En línea: <http://www.milenio.com/cultura/murio-el-poeta-raul-renan>
- Asbun Bojalil, J. (2007). *Algunas visiones sobre lo mismo. Entrevistas a poetas mexicanos nacidos en la primera mitad del siglo XX*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Asensi, M. (2009). Estudio introductorio: crítica límite/el límite de la crítica. En Manuel Asensi, ed. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: ARCO/LIBROS. 9-78.
- Bernárdez, M. (2008). *Todo está en la línea: conversaciones con Raúl Renán y 15 poemas inéditos*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Bubnova, T. (2005). Derrida para principiantes. En Esther Cohen, ed. *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Ciudad de México: UNAM. 289-302.
- Bhabha, H. K. (1994). *El lugar de la cultura*. En Cesar Aira, trad. Buenos Aires: Manantial.
- Cornejo Polar, A. (1997). Apuntes sobre mestizaje e hibridez: los riesgos de la metáfora. *Kipus. Revista Andina de Letras*, 6 (I semestre). 69-73.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas (estrategias para entrar y salir de la modernidad)*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Huizinga, J. (2008). *Homo ludens*. Madrid: Alianza/Emecé editores.
- Paz, O. (1994). Contar y cantar (Sobre el poema extenso). *Excursiones/in-cursiones, Obras completas II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. 75-88.
- Quirarte, V. (1984). La Gramática fantástica de Raúl Renán. *Milenio*. 12 de mayo de 1984, pp- 58-60. En línea: <https://www.proceso.com.mx/138652/la-gramatica-fantastica-de-raul-renan>
- Renán, R. (1996). *Gramática fantástica*. Ciudad de México: UNAM.
- Trejo Fuentes, I. y Cordero Chavarría, I. (coord.) (2007). *Autoentrevistas de escritores mexicanos*. Ciudad de México: CONACULTA.
- Trejo Fuentes, I. (2008). Introducción. En Raúl Renán, *Material de Lectura. El cuento contemporáneo #34*. Ciudad de México: UNAM.

La función sonosférica y el *collage* testimonial en Rodrigo Lira

Nelida Jeanette Sánchez Ramos

Denuncia imperfecta y exasperada

El presente estudio tiene como objetivo general exponer la obra de Rodrigo Lira Canguilhem (Santiago de Chile, 1949-1981), quien después de su suicidio cobró auge únicamente como poeta de culto, mas no su obra, puesto que no obtuvo la repercusión necesaria para ser publicada. Aquí se procederá a analizar sus textos desde la perspectiva metódica sloterdijkdiana, para centrar la atención en la transcripción testimonial, y al acceso a los tiempos complejos y atípicos que se produjeron durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1989). Taxativamente, los trazos mnésicos-sociales provocan la vitrina metodológica de las esferas que dan acceso para trastocar el lenguaje en Lira. También, se abordará la evolución del lenguaje como una filosofía que recupera el rastro del contexto poético y literario de la obra de Rodrigo Lira.

Los actos poéticos de Lira estuvieron enmarcados bajo escenarios especiales, en donde más que proyectarse como un esquizofrénico o un *showman* en vivo, emprendía la tarea centrípeta de recitación poética. Lugares como El café Ulm, la sala La Capilla, el instituto Goethe, y la biblioteca del museo Vicuña Mackenna, pusieron en funcionamiento sus discursos, que desmiembran y/o remodelan la lengua, para estallar en la irrupción de las horas de

la comida en el casino universitario, donde a todo pulmón leía sus poemas en hojas que él mismo perfilaba y que más tarde las llamaría como “Voludas”. Textos lanzados al aire con valor rupturista y experimental: imágenes simbólicas, intercaladas por periódicos, fisuras que reproducía en fotocopias. Un hito poético en plena Dictadura militar.

La poesía marginal tuvo su origen durante la primera fase de la dictadura chilena, continuando hasta su segunda etapa de censura que terminaría en 1983. Asimismo, fue también nombrada como “Generación mimeógrafo”, en conjunto con otras posvanguardias que florecieron durante la década de los 70, entre las que destacaron la “Neovanguardia chilena” o “Escena de avanzada”. La poesía marginal es una huella dactilar de la contracultura; es decir, consistía en sustituir en las obras a todo aquel medio tradicional. Fue así como surgieron los artistas independientes o portavoces de la cultura marginal, los cuales se tuvieron que enfrentar a una situación en la cual tenían imposibilidad para publicar, puesto que no eran considerados como interlocutores válidos, y no estaban inscritos en el canon o en el *establishment* literario. Por lo que, la publicación de sus textos, en caso de que finalmente fuesen publicados, era de un tiraje bajo, pero con respecto a Lira, jamás vio la publicación de su obra. En definitiva, lo marginal es una deslocalización de la condición posmoderna y una focalización de lo nacional visto desde fuera.

Rodrigo Lira desde muy joven esbozó el concepto de poesía visual al estudiar Psicología, Filosofía y Artes de la Comunicación en la Universidad Católica, y en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Todo lo anterior se documenta en la primera etapa de su escritura poética¹. El vacío cultural, la censura y la hegemonía en los medios masivos de comunicación se conjugaron con extrema claridad para aparecer como referente del “Apagón cultural”, que ensombreció a los escritores chilenos pertenecientes a

¹ En el primer poemario que aparece tres años después de su suicidio, *Proyecto de Obras Completas* (1984), existe dicha separación objetiva; la primera que va con la difusión literaria durante la Dictadura; y la segunda, que corresponde a los tiempos de desolación mistraliana. En esta última, el poeta extrapola el giro de época que vive el país, lanza un complejo campo semántico henchido de locura lingüística. Ejemplos claros son: “Sermón de los hombrécitos magentas”, “Poema –u oratorio- fluvial y reaccionario”, “Chirigotera: manera de liquidar dos pájaros”, y “Verano de 1979: comienzo de un nuevo block”.

la denominada “Generación dispersa”, ya que, en el periodo dictatorial, la particularidad fundamental fue la dispersión. Bianchi afirma:

En cualquier lugar que se sitúe el antologador sólo podrá dar una visión muy general del disgregado quehacer literario chileno debido a la dispersión de sus autores y a las lejanías y distancias geográficas que van de uno a otro, tanto dentro de Chile como desde el país hasta el exilio. (1983, p. 5)

Durante el “Apagón cultural” (1973-1989), a pesar de que los escritores chilenos no tuvieron el sustento del Estado benefactor, ellos continuaron escribiendo y produciendo. Este periodo dio pie para crear propuestas en lo que a experimentación de la escritura se refiere, todo ello por contar con la firme convicción de crear nuevos escritos, “es la población que se organiza para hablar, decir o escribir con sutileza lo que no se puede manifestar con evidencia [...]”. La necesidad de expresión no ha podido detenerse ni con prohibiciones ni con separaciones geográficas impuestas ni con miedo” (Bianchi, 1983, p. 18). Paralelamente, el paso hacia la posmodernidad establece ciertas características fundamentales, tales como: los metarrelatos (los cuales pierden credibilidad si son sustentados por el pueblo), clases dirigentes económicamente desarrolladas y el afincamiento de la universidad pública (Marchant, 2000).

En consecuencia, dicha dictadura cívica militar dejó profundas huellas en Lira, cabe recordar que el “Apagón cultural” chileno, estableció fuertes políticas culturales que sólo buscaban remarcar su finalidad: “por un lado, mantener un estricto control de la producción artística y cultural, eliminar cualquier aspecto del marxismo y las áreas de influencia; y por otro, socializar y naturalizar el nuevo sistema político-económico-social basado en las normas del libre mercado” (Fritz, 2013, p. 10). La presencia de esta clase de mal se registró en una metapoesía lireana, titulada “El espectador imparcial: una escritura exasperada”, que es realmente una denuncia arbitraria de fragmentos codificados lingüísticamente y preformulados a través de nueve rupturas, que funcionan a manera de poliforma; es decir, segmentos contextuados que extraen y ensamblan la censura durante la dictadura. Lira es un espectador imparcial

que amalgama a todos esos poetas que traen su propia caja de resonancia, que acarrearán textos cacofónicos y encarnan un espacio esférico habitable en una sonósfera: sonidos cadenciosos de odio y pánico. Lira en *Proyecto de Obras Completas* (2013), reformula los recortes bajo signos nómadas que libran a la escritura desesperada:

iii. ii

Y EN VISTA DEL 'apagón cultural' se encienden velitas/
chiquititas/—como de torta de cumpleaños—, se vela a los
difuntos, se velan las desnudeces y se viola —a las esposas—, si es que no se tiene —si no *se quiere* tener— la blanca
—o multicromática—/ luz de un tubo de televisión/ garantizada/
contra el susodicho apagón/.

iii. iii

DE MANERA QUE en la larga y angosta república/ toda la
gente/ sobreviviente a los lamentables accidentes/ vive la
vida en paz, juega cacho/ toma chicha/ fornicia y se ducha.
Pero cabe la sospecha/de que la tal chica sea una mixtura
de vino barato, jugo de huesillos, anilina y azúcares/ y que
los dados / estén cargados (p. 83)

En este contexto no es sorprendente que años más tarde, Rodrigo Lira se diese cuenta de que en la Dictadura chilena (como el resto de las demás), coexistiría una derrota del proyecto ejemplar latinoamericano. A pesar de que el Golpe de Estado fue sustentado bajo la falsa idea de Proyecto de Refundación Nacional, solo sirvió para problematizar el contexto latinoamericano que no había terminado de localizarse en la implementación del mercado; es decir, las obras publicadas en el Cono Sur focalizaron las transformaciones implementadas en las dictaduras, que paradójicamente alinearon la inclusión de Latinoamérica dentro de la condición posmoderna, pero que a su vez presentaron un gran inconveniente, no haber experimentado previamente la modernidad (Avelar, 2000).

Para comprender la obra lireana, existe un pasaje potenciador que se entrecruza: la desolación mistraliana. Este puente interceptor se registra cuando Gabriela Mistral publica *Desolación* (1922), una escritura sumamente testimonial que abrirá un nuevo territorio: la instauración de nuevo pensamiento mediante la len-

gua. Así comienza la ruptura de la *esfera-madre*², que señala Peter Sloterdijk, puesto que con Mistral se convoca a los escritores chilenos a una defensa del éxtasis revelador, y a su vez, propone una nueva definición de la raza, la cual abrirá grietas en pos de una nueva sintaxis lírica en los escritores chilenos, pues: “la raza latinoamericana se constituye al constituirse como escritura. Raza, escritura como *diferencial* (en el sentido derridiano de *differentia*) poder político” (Marchant, 1984, p. 223). Por lo tanto, el Golpe de Estado solo propició un estallido representacional que favoreció una nueva producción poética:

Escritura de exilio, escritura de resistencia, escritura tipo panfleto, que tienen como coordenada matriz una escritura fundamentalmente testimonial. Sin embargo, luego del período de mayor represión que va desde el 1973-1979, se produce una escritura experimental que transforma la cartografía lírica chilena, puesto que el aporte estético se constituye más allá del discurso político, dado por la contingencia nacional. Tanto el Golpe como la Dictadura se articulan como totalidad y todo circuito cultural estaría ligado a la *desolación mistraliana*, en que lo subterráneo dominará el paisaje. (Gatica, 2015, p. 17)

Sin duda, el poeta tiene esta experiencia primaria con la *esfera-madre*, desde el espacio mistraliano: “Si el objeto de la poesía no fuera el de consolarnos y hacernos soñar, sino el de desconsolarnos, manteniéndonos desvelados, Rodrigo Lira tendría un lugar que le reservamos en el Olimpo subterráneo de la poesía chilena” (Lihn, 1983, p. 170). Pero más aún, es el espacio vivido lo que le incentiva para realizar un corte arbitrado en fragmentos. Desde el inicio de *Obras completas* (en las dos compilaciones, la de 1984 o del 2013), se enuncia el canto testimonial que será escrito en cla-

² En dicho concepto, Peter Sloterdijk (1998) se plantea que la primera esfera en la que estamos inmersos es la *esfera-madre*, y que el drama de la vida comienza cuando abandonamos este primer espacio inanimado. Asimismo, entramos en un estado de dubitatividad frente al recambio habitable, el cual tiene que ver directamente con el seno materno, puesto que éste ofrece la *memoria prenatal*. Este continente íntimo nos brinda un espacio, posibilitando una arqueología de los niveles emocionales profundos, en donde es la nueva esfera la que se replantea la existencia humana a partir del rompimiento con la madre; es decir, una teoría medial de la coexistencia.

ve, esto con la ayuda de un extracto de la canción *Blue Jay Way* de George Harrison: "Please don't be long/ Please don't you be very long/ Or I may be asleep" (p. 19). La obra poética registra un universo de procesos; son préstamos de signos de circunstancias (por favor, no me dejes solo), poesía (sonido) y enfermedad (la esquizofrenia hebefrénica que le fue diagnosticada a Lira en 1971), todo esto bajo la interrelación con una primera esfera, que es el sujeto lírico. En concordancia con esto, el poeta encuentra el mundo a partir del concepto de *esfera*, para entenderlo se hace referencia a lo que según Peter Sloterdijk (1998) define así:

Vivimos siempre 'en' espacios, esferas, atmósferas; la experiencia del espacio es la experiencia primaria del existir" [...] 'Esferas' significa, en cualquier caso, no un espacio neutro, sino uno animado y vivido; un receptáculo en el que estamos inmersos. No hay vida sin esferas. Necesitamos esferas como el aire para respirar; nos han sido dadas, surgen siempre de nuevo donde hay seres humanos juntos y se extienden desde lo íntimo hasta lo cósmico, pasando por lo global. (p. 3)

En la poesía lireana, toda relación atmosférica tiene que ver con el entorno conjetural sobre la dictadura; es decir, existe una espumificación en donde la sociedad es una masa de burbujas que forma la superficie de consistencia líquida³ —pues es una de las características de la posmodernidad—, la cual actúa con una fuerza desgarradora que lacera al individuo social. Por consiguiente, cabe resaltar, el espacio concierne a la relación entre ocupantes-ocupados, la relación íntima lireana no puede darse sola, puesto que las esferas íntimas siempre involucran un segundo; es decir, la *inmersión abismal* es habitar en burbujas, es contar con un segundo, es de dos: con un gemelo. Se trata, pues, de que "la esfera aparece como una burbuja de gemelos, como un espacio elipsoide de espí-

³ La obra de Lira realiza una constante crítica sociológica en donde el espacio es aire suspendido. Todo va más allá de un simple espanto por el mundo moderno; si bien, la teoría de *temporalidad* en la modernidad bermaniana se fija profundamente en esta poesía, pero con una proximidad evidente con las esferas que se rompen en el mundo moderno. Por supuesto, ellas son las más vulnerables a ese demonio circunstancial que las rondan: el mal en la época dictatorial.

ritu y vivencia con dos habitantes al menos, polarmente dedicados y pertenecientes uno a otro. Vivir en esferas significa, por tanto, habitar en lo sutil común” (p. 24). De ahí que, partiendo del origen etimológico derivado del latín, *burbuja* proviene de “bulbullia”, duplicación de “bulla”, que contiene doble significación: “burbuja” y del mismo modo como “grito”. Esta última definición es asociada y practicada en la palabra y la lengua del poeta chileno: humor ortográfico y homonimia irónica.

En lo consiguiente, el escritor realiza una esferología poética en la cual convoca a un proceso de transferencia inversa, se hace referencia a lo que se conoce como *macropsicosis* a la *micropsicosis*, en donde él expone la idea poética: un *yo lírico*, una esfera encerrada y aprisionada con un doble juego de aguas oscuras que se montan bajo la técnica barrocosmoderna del *collage* (técnica de legitimidad de la posvanguardia). Dicha práctica de superposición opera para permear a ese mundo-espuma en el canon poético chileno de la “tradición de la ruptura”, como una posibilidad ante la catástrofe del Golpe de Estado.

Es por eso que la obra ofrece una coordinada estructural de la *espumidificación* espacial, Sloterdijk afirma que: “La imagen morfológica definidora del mundo poliesférico que vivimos hoy no es ya el globo sino la *espuma*. La conexión universal a redes, con todas sus extraversiones en lo virtual, no significa estructuralmente tanto una globalización cuanto una espumidificación” (1998, p. 36). Es el mundo interior, tratar de entender que el hiperglobo único e integrador no solo fue la Dictadura militar, sino que existe un boceto previo que consiste en el espacio íntimo del escritor. Como un ser humano, Lira prosigue su proceso generacional e impulsa su individualidad. Entonces para replantear y poetizar su *ser*, se reconstituye continuamente frente a las provocaciones del fuera, y a su vez, con la finalidad de no concentrar en montones irregulares a los poetas que tras el Golpe consumaron la posvanguardia; el espacio exhalado tiene la finalidad de no convertirse en simple *espuma*. Pues se entiende como correspondencia a una negativa completa. Lira escribe con conciencia de culpabilidad, coloca la atención de la gnosis con “suma urgencia” —un *poemaanuncio* que adicionada al poema inicial de *Proyecto de obras completas* (2013), en donde

incorpora la exasperación y el fragor que coloca en “Angustioso caso de soltería”. En este texto, las letras salen de su fuente corporal, siendo así el espacio como aire aspirado, el espacio que sí deja huella, el espacio que sale a lo abierto, el cúmulo culterano de una esfera en busca de otra. En suma, el modelo poético es una mezcla de espacio y tiempo que se agita para formar los espacios huecos que confluyen en la década de los ochenta en Chile. Presumiblemente fluyó el co-aislamiento de Lira para formular a una sociedad que crea espumas homogéneas, pero que a su vez interviene para negar la realidad.

La musiquilla de las pobres esferas testimoniales

Cuando Enrique Lihn tenía 40 años, publica *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), una obra expansiva y reveladora que reflexionaba-validaba el papel del poeta en el mundo. Un canto insolente para la soledad sobre los trabajadores-alfareros de la lengua de este mundo y del otro. Con menos circunspección, Lira imita los sonidos insignes de la desesperanza geográfica, y los testimonios de la unidad con la desunión, circunda en el espacio como un creador que está verdaderamente fuera de sí. En concreto, el poeta trasgrede sibilamente la dimensión espacial. Además, partiendo de que una burbuja es un glóbulo de una sustancia en el interior de otra (Sloterdijk, 1998), Lira acoge dicho abovedamiento, donde él está en medio del resto de seres humanos, “interiormente”. Es decir, brinda una bien delineada síntesis de este territorio intricado. El desorden lingüístico como génesis generacional, la tensión atmosférica, la escritura como represión con lo real, el texto que se abre al bullicio de lo exterior, una poesía marcada en la originalidad mixta y contrapuntística —escritura musical—, son los activos conectores de una trayectoria que rompe con todo lo vertebral del espacio vivido. Los versos lireanos ocupan ciertas demandas temporales, pues:

La coincidencia histórica entre posmodernidad y postdictadura en gran parte de América Latina no sería, desde luego, gratuita o accidental. La posmodernidad latinoamericana es postdictatorial —la transición continental al horizonte posmoderno la llevan a cabo las dictaduras— por-

que los estados modernos latinoamericanos, nacional-populistas o nacional-liberales, no podían —o no pudieron— abrir el camino a la tercera fase del capital; eran, ellos mismos, sus futuras víctimas. (Avelar, 2000, p. 66)

El mantra poético co-liga al autor con la experiencia primaria del espacio que ocupa en relación con la *esfera*, configura una integridad rizomática, y, por consiguiente, “contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 1980, p. 26). En consecuencia, envuelve una función estética *performativa*, entendiéndose como tal, su escritura contiene ciertos matices teatrales, lo cual es adicionado por ser un diestro operador del lenguaje (Lihn, 1983). Así, en esta íntima conexión irrumpe la esfera autónoma, Lira envuelve a todo el *serfuera-de-sí*, de ahí la espumidificación de la denuncia imperfecta y cerrada que proyecta a todo un contexto. Reconoce, con toda la humanidad, y traslada la preexistencia sonosférica del mundo gestante de sonidos en, “4 tres cientos sesenta y cinco y un 366 de *onces*”:

trate usted de nadar hacia atrás, no se puede, la historia
no retrocede
—está la historia
—están las bayonetas de la historia bajo las banderas de
la historia
—está la sangre en las bayonetas de la historia bajo las
banderas de la historia coagulada ya, reseca, más bien,
como yesca, yesca de sangre sobre las bayonetas de la his-
toria bajo las banderas de la historia -de lo que queda atrás
(no fumar, peligro grave de incendios, demasiada yesca
—sangre seca— atrás)
(Lira, 2013, p. 36)

Lira es hoy, más que un autor de culto, una obra. Y más aún, es un crítico que legisla lo real a través de la escritura cifrada (como el resto de los jóvenes poetas inmersos en el post-golpe militar), convicción fluida y musical. Los requisitos aplicados por Lira son la elección por las creaciones arquitecturizadas, la textualidad abier-

ta, la movilidad en sus propios recortes con alta arbitrariedad fragmentaria; suscita la mutabilidad morfológica, la guerra universalizada de las espumas (sujetos-esferas desplegados en un campo en consumación), georreferencias a través de la ironía que emergen en el discurso de la Dictadura, sin más: un humor iconográfico colmado de retruécanos. La obra literaria soflama la experiencia en vivo, pulula una acusación en tiempos de desolación. El lenguaje lamina una realidad del control de las masas en una extrema censura. Por repudio político, por ser análisis del aparato auditivo humano, por el efecto de circunstancias, por presión histórica, la poesía lireana es la esfera que explota ante ciertos sonidos, en donde no existe una correspondencia de complacencia, al contrario de lo que estipula la obra poética como conjunto, es la esperanza auditiva más recóndita del sujeto, como símbolo de totalidad con las demás burbujas.

La obra literaria se abre ante el espacio testifical y a su vez, se encoge cambiándose en vértigos depresivos⁴ (binomio vida-obra), que son transferidos a un entorno discrecional, pues el poeta es la fase vocal-auditiva en el espacio. Para entender esta relación, Sloterdijk lo resumió elocuentemente de esta manera: "Las voces crean campanas acústicas que se propagan esférica y actualmente, y el único modo de participar en presencias vocales sólo puede describirse como un ser-en, o estar-en, la sonósfera actual" (1998, p. 145). Siguiendo esta última línea argumentativa, la voz lireana registra la proliferación caótica para inficionar el presente, localiza la puesta en escena de lo posible en lo imposible, cuestión que ya había señalado Roberto Bolaño, representa lo envolvente y lo "ser-alrededor", porque "él era el último de los seis tigres chilenos"⁵. Por lo tanto, la

⁴ Mucho se ha hablado sobre la enfermedad de Lira que le provocaba extensos cuadros depresivos, siendo el último el que culminó en suicidio. Existen incontables estudios que establecen un canon sobre poetisas suicidas en Latinoamérica, entre ellos destaca *Los Malditos*, de Leila Guerrero. Es por eso que este artículo no penetra en la vida personal del poeta, y mucho menos es una biografía como un acto fallido de algunos periodistas chilenos que se han dedicado a hacer este tipo de antologías.

⁵ Bolaño relata en *Putas asesinas* (2001), que esos seis tigres eran "apenas unos gatitos de la poesía chilena del año 2000", también serán la periferia de lo precario: Los seis tigres éramos Bertoni, Maquieira, Gonzalo Muñoz, Martínez, Rodrigo Lira y yo. Creo. Tal vez fueran siete tigres. Pero me parece que sólo eran seis. Y difícilmente hubiéramos podido los seis ser algo en el año 2000 pues por entonces Rodrigo Lira, el mejor, ya se había suicidado y llevaba varios años pudriéndose en algún cementerio o sus cenizas volando confundidas con las demás inmundicias de Santiago" (p. 217).

idea misma de una creatividad musical en la poesía es altamente concordante. Escuchar a los *otros* perturba íntimamente al oyente individual y le otorga al lector una cierta certeza de escuchar poemas musicalizados, que pudieran ser el centro audiovocal de las espumas. Más que un poeta posmoderno, Lira es un poshumanista que escucha el terror para “escucharse”. Aquí, nos damos cuenta de otro aspecto y textura mixta: *ser-ahí*, y *ser-en-el-mundo* bajo la metódica heideggeriana de *Ser y tiempo* (1997), debido a que el poeta chileno encuentra una relación con la literatura y el pensamiento filosófico, este último altamente dosificado en el lenguaje poético, puesto que libera el signo de inclusión con el estar *allí* en la intrahistoria: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian” (Heidegger, 2000, p. 9).

Pero más allá del contexto histórico que se ha referenciado para la emergencia de una sonósfera, es necesario decir que el mundo de sonidos que nos acompaña también afecta. La voz del poeta rebautiza la época de la dictadura militar, en donde solo florecieron las políticas económicas neoliberales, la acentuación de la desigualdad social, la vacilación laboral y máxime, una represión cultural hacia la sociedad; en otros términos, “se instrumentaliza para las señales de masa más brutales [...]. Ellas no conforman la sonósfera en la que pudiera propagarse un mensaje alegre. Su sonido transporta a todos los oídos accesibles el consenso de que todo es desconsolador y peligroso (Sloterdijk, 1998, p. 240). Por ello, el presente desarrollo parte del análisis que tomará en cuenta principalmente los poemas: “Comunicado”, “Testimonio de circunstancias”, “El espectador imparcial”, “Terror en la montaña rusa”, “Topología del pobre topo”, y “A modo de explicación. Uno: Cantinela musitada”, pues en estos se proporcionan las condiciones adecuadas para la comparación que hemos esbozado, la íntima expectativa sonora en donde se ponen en relieve los grandes ámbitos de los sonidos, que inclusive abarcan a la vista. Un buen punto de partida es “Comunicado”, ya desde la nota al pie es el centro oculto, el tiempo de la escena que nos delimita a la circunferencia: sucedido

y escrito en junio de 1979⁶, año en el cual Chile tuvo las reformas estructurales llevadas a cabo por el gobierno militar y que se conocieron como “Las siete modernizaciones”. Devienen los tonos que nos hacen oír, se abre, se mezcla y se ramifica lo circunscrito:

A la Gente Pobre se le comunica
Que hay Cebollas para Ella en la Municipalidad de Santiago.
Las Cebollas se ven asomadas a unas ventanas
Desde el patio de la I. Municipalidad de Santiago.
Tras las ventanas del tercer piso se divisan
Unas guaguas en sus cunas y por las que están un poco más
abajo
Se ve algo de las Cebollas para la Gente Pobre.
Para verlas hay que llegar a un patio
Al patio con dos Árboles bien verdes
Después de pasar por el lado de una como jaula
Con una caja que sube y baja (p.18)

A través del *collage testimonial*, Lira expone y se traslada a otro plano, quizá es la burbuja en donde se despliega la vastedad como punto de intersección a través del mosaico en, “Testimonio de circunstancias”. Mixtura que contrasta con las variantes espaciales y topográficas del recorte, así como de la yuxtaposición de una gran esfera: el globo (macroesfera). Si Heidegger pensaba que lo “cercano” es lo colindante como espacio, lo cual sostiene a una esfera con otra, es decir, la accesibilidad y su trascendencia, entonces la vida se comprende como un principio de “población”. En *Esferas III* (2004), Sloterdijk señala que lo cercano es ese *ser-juntos* de los seres humanos, lo cual compone a la microesfera, pero existe otra ontología que se abre: “Por eso ‘mundo’ significa para nosotros el contexto de posibilidades de acceso. El ser-ahí lleva ya consigo la esfera de posible vecindad; ya originariamente es vecino de” (p.4). Es en este poema donde concurre la formada intimidad teológica-terráquea:

⁶ La globalización es un rompimiento esférico, con este año, Chile comenzó la ruta de la recuperación económica nacional, la cual consistió en tres características: las reformas del conjunto de los servicios sociales, las cuales se privatizaron totalmente; el surgimiento de la “regionalización” que fue la renovación al sistema judicial, convirtiéndolo todavía más burocrático; y la reducción del trabajo.

Si por tierra entendemos
no el humus, ni la greda sin cocer
ni el barro sin agua, ni la arcilla
si por TIERRA entendemos
esta bola que traza elipses alrededor
desa estrella que llamamos Sol
elipses que, al moverse el sol a su vez
a una velocidad increíble
dentro de esa especie de balón de rugby que llamamos
Galaxia, y que a su vez
se aleja cada vez más desde su origen
trazando van en el aire
una espiral cuya forma resulta algo difícil de imaginar
cabe preguntarse
si se puede por ahora residir en otro lugar (Lira, 2013, p. 49)

Es en este “Testimonio de circunstancias” donde se prosigue con el discurso “desta redonda plana tierra” (p. 49), en donde somos ahora espumas, una “república de espacios” tratando de sobrevivir; entonces existe un gesto de destrucción en la historiografía del ser. Heidegger sostiene que nuestra principal tarea “es lo que comprendemos como la destrucción, hecha al hilo de la pregunta por el *ser*, del contenido tradicional de la ontología antigua, en busca de las experiencias originarias en las que se alcanzaron las primeras determinaciones del ser” (1997, p. 32). “Testimonio de circunstancias” es una arquitectura polarizada-ontológica⁷ sobre los hermanos humanos, sobre la muerte, el cuerpo, el alma, y la catástrofe. Todo lo anterior pasado por una canción disfrazada en un mero solipsismo, en donde la envidia pavimenta el mundo, y en donde las biblias son solo pliegos que no sirven al globo terráqueo. Éste es un canto sobre la injusticia del mundo “que padece de miopía y astigmatismo y cataratas”, coordinada que puede ser comprobada en el poema. Además, a través de la operación de la translocación del lenguaje, el discurso está lleno de sonido y furia, pues queda por tanto explicar:

⁷ En 1960 Rodrigo Lira estudiaba en el Colegio del Verbo Divino, puesto que desde muy pequeño había sido criado dentro de los contornos religiosos impuestos por su madre, Elisa Canguilhem Contrucci. Una década después, el poeta había ido adentrándose en el mundo de la metafísica en donde las prácticas religiosas de Oriente, le condujo a realizar yoga y meditación.

Si 'vida' actúa ilimitadamente, conformando espacios de diversas maneras, no es sólo porque cada una de las mónadas tenga su propio entorno, sino más bien porque todas están ensambladas con otras vidas y se componen de innumerables unidades. La vida se articula en escenarios simultáneos, imbricados unos en otros, se produce y consume en talleres interconectados. Pero lo decisivo para nosotros: ella produce siempre el espacio en el que es y que es en ella. (Sloterdijk, 2004, p. 13)

Si vivir es la presencia del instante, y para pensarlo hay que adentrarse en la morfología de los hombres para con los otros y su entorno, por su parte, Lira en su propia *burbuja* afianza su identidad, y se reconstruye. Ahora bien, respecto de lo que aquí se conoce como campo sonosférico, que se trata de la resonancia espacial de la idea sloterdijkdiana, "vivir es crear esferas". Este significado esencial se encuentra por primera vez expresado de manera osada en la diáda que Lira propone: ciudadano-Estado.

La ontogénesis del poeta chileno es hacer patente el espacio íntimo, lo cual nos ayuda a conformar las esferas de él mismo como otras esferas. Si Sloterdijk señala que existe un *espaciotemporal* en donde "estalla la esfera" (1998, p. 5), Lira recoge el momento del espacio interior (*yo*), a través del espacio exterior (compatriotas chilenos), cuando es violentado y por lo tanto crea las crisis existenciales y las grandes catástrofes. El decir poético, así como la denuncia política se instauran como el *espacio-casa* heideggeriano, empero en un *ser-descascarado*; es decir, sobre el sentido de la proposición en donde la esfera ha muerto, bajo una extravagancia literaria y variopinta de la *espuma*, por ende, la esfera ha muerto. "Eso es la espuma, tal como se presenta a la experiencia cotidiana. Por suplemento de aire, un líquido, un sólido pierde su compacidad; lo que parecía autónomo, homogéneo, consistente, se transforma en estructuras esponjosas" (Sloterdijk, 2004, p. 16). Todos estos signos son un exterior puro en Lira, configurados en el poema, "El espectador imparcial":

Y CONTORSIO nándose/ en semicírculos/ espiralados/
viene un avión/a reacción/ que arroja, despiadado/ vo-
lantes/ hipnotizantes libros de leyes apollillados,/ folletos

& revistas de difusión ilustradas./ y sobre una nube de espuma plástica —sintética/ de increíbles matices de rosado/ sobre un ‘trailer’, acoplado/ a una gigantesca carretilla de hilo con los rebordes dentados,/ moviéndose/ con la fuerza motriz de un tremendo elástico,/ viene instalada una hermosa modelo, plácida/ y *lánguida/ ardiente* y frígida con arte —o con mucho ingenio— maquillada y de virgen del carmen disfrazada reclinada —otra alegoría—/ sobre unos cañones de utilería hechos con cañerías/ de lata esmaltada sobre la nube de espuma (2013, p. 82)

En términos esfereológicos, Lira sale de sí para acompañar a su pompa (burbuja) por los aires, aquí la mantiene viva a través de la imagen poética del oculto concepto: circunstancia-desolación. El poeta santiaguino bajo este ostracismo social, se repliega en un habitáculo para la nueva forma de la vida al descubierto, una posmodernidad que ofrece las relaciones diádicas: margen-institución. En consecuencia, como poeta marginal, reside un elemento poético con función estética, puesto que tiene como finalidad reconocer lo interior-exterior. El “margen” abre lentamente un espacio a la literatura, el cual puede desplegar cierta violencia ya que mezcla el espacio *yo-fuera*. Por su parte, los poetas marginales también controlaron en estos tiempos de desolación al estar en la periferia. Lira en su ontología del ser, agazapa el margen desde el espacio de la soledad. Iuri M. Lotman articula en *Semiosfera* (1984), que es el espacio extrasemiótico o alosemiótico, pues el “margen” articula el carácter enfático de “frontera”, una estrategia en la cual: “La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semiótico y alosemiótico” (Lotman, 1984, p. 26). Por ende, el corpus de “Terror en la montaña rusa: panorama poético Santiaguino o Los jóvenes tienen la palabra”, es la coartada funcionalista, aunque se revierte por sí misma al funcionar como responsabilidad intelectual. En el complejo rizoma esférico, cuando hay intromisión de la esfera, surge un “blindaje”:

(1) Quebrantahuesos: *Diario Mural con la participación editorial de N.P et altri* (1. Oyarzún, e. Lihn, a Jodrowsky...) que

funcionó en el restaurante 'El Naturista' durante alguno de los años cincuenta, cuyo recurso fundamental era collagear (del verbo francés coller) titulares y subtítulos de la prensa de la época. Algunos folios en estado incompleto —por los años transcurridos, y el poco cuidado en su almacenamiento— fueron publicados sub especie de reducciones fotográficas en la revista-libro o revista gorda de número único intitulada 'Manuscritos', publicada por el departamento de Estudios Humanísticos de la facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile en 1975 o 76. (2013, p. 10)

En “Topología del pobre Topo” se presenta el paradigma, el epitome y la metáfora poética, la esfera- espacio del todo. Un trabalenguas en ritmo redoble, como lo define el propio Lira, pero que es el intercambio de las miradas, porque en ocasiones hay que detenerse, dejar de mirarse a uno mismo para poder mirar al otro. La pregunta es, ¿Qué mira el Topo?:

Este ciclo político ha sido complejo, básicamente porque Chile mantuvo el modelo económico neoliberal impuesto a sangre durante los diecisiete años que duró la Dictadura [...]. A su vez, la recuperación de la memoria histórica estalló con el presente globalizador, de un Chile que se abre al mundo, y donde el fenómeno de recuperación histórica entra en conflicto, puesto que permanecen verdades incómodas, como centros de tortura y los llamados detenidos desaparecidos. (Gatica, 2015, p. 70)

Frente al *yo-humanidad*, el topo es el ser humano, a la par, es el genio de la vecindad. Lira se prepara constantemente para el juego poético más complejo. Si el globo terráqueo es una magnitud histórica, es porque a través de progresivos traumas, tenues teorías y reemplazos del dúo esférico primitivo —el mamífero—, tiene acceso a lo que se llama, sin pensar, “hacerse vecino” a través de una informada intimidad. La relación de *ser-con* sujeta más focos localizables que un *ser-en*; en primer lugar, Lira es el creador del espacio testimonial que son las pompas de coexistencia en un espacio que tolera, aunque esa resistencia tenga una vigencia temporal e inclusive, un nuevo orden. El ejemplo de esta relación como un antecedente y su apropiación con el *ser*, es referido por Gastón Bachelard (2000),

desde con la “esfera” de Parménides en donde “desfilosofa” a la imagen de la redondez, puesto que señala: “Así, la ‘esfera’ de Parménides ha conocido un destino demasiado grande para que su imagen permanezca en su primitividad y sea así el instrumento adecuado a nuestra investigación sobre la primitividad de las imágenes del ser” (p. 203). Y a su vez, el valor de perfección atribuido a la esfera es totalmente de contenido, no de *vacío*. El geómetra chileno nos habla a través del Topo de una redondez vivida, porque “cuando el Topo agarra una bronca con otra esfera, atruena terrible, se terremotea”, debido a que sus relaciones complementarias tienden a ser estáticas inmanencias, y nos llama a repensar la actualidad del *ser*:

Raza irritable la de los Topos⁸
 Todo les parece mal: la Luna,
 por no ir más lejos —el Sol
 les parece pésimo. La Vida
 misma es para ellos como cual
 absurda herida, llena de Furia
 y Sonido. El completo y ancho Mun-
 do se les parece como una broma ma-
 cabra, tremebunda, de mal gusto, como
 un chiste de los sucios, o un exceso. (Lira, 2013, p. 131)

La última superposición lireana, es una brecha que nos dejará con la insistencia del sonido concerniente a lo espacial en “A modo de explicación. Uno: cantinela musitada”. La imagen del ser, una redondez de tipología textual, redondez visual, redondez de secciones periodísticas, redondez paradójal entre lo abierto y lo cerrado. Este *collage* poético es el *globo*⁹, que incluye un espacio para su compromiso significativo, es la geografía de lo inmenso, la exploración del espacio infernal, aunque mayor; la zona interior reclama un espíritu que lo *vivifique*. Lira se convierte en el dios englobante y dominante preciso:

⁸ “Aunque usted pertenezca, como yo, a esa que se llama la raza Irritable de los poetas”. Es la nota al pie y esclarecedora que coloca el autor en la referencia uno.

⁹ Nos amparamos en la definición sloterdijkdiana sobre la esfera es el principio de la *individualidad*, pero en las directrices posmodernas la imagen de las figuras encarna a un mundo que ha hecho su propio concepto: la imagen de la *bola*, del *globo*. Es ahí en donde se impulsa el devenir del ser conceptualizado, la que contiene y configura a todo lo que está hoy y para siempre.

Cayó la granada en explosión de esquirlas sin quedarse quieto saltó por el aire (murió como un héroe) y sólo encontraron su zapato izquierdo con dedos adentro.

Sufrió los honores de los responsables; fue depositado en un túmulo frío en el cual descansa.

Soplando trompetas tañendo campanas rezando en voz alta descansa corriendo despacio por los arenales llorando miserias descansa entonando un tango muriendo de a poco fumado cabañas descansa leyendo poemas bebiendo borgoña matando baratas descansa (Lira, 2013, p. 135)

Si el mundo como una redondez, como una esfera, no nos deja desplazarnos íntimamente, la condición diádica es el latiguillo poético y la razón fenomenológica. Lira prorrumpe de sí para acompañar a su burbuja (pompa) por los aires (retazo, bloque, rizoma), y ahí es donde la mantiene viva, a través de la imagen poética: un oculto fonema rítmico de las circunstancias vividas. La esfera y el mal van de la mano, el rostro y el ojo están sobre el *otro*, pues el mal es la climatización poética para enmendar el desenraizamiento existencial, “el saber que el otro existe” (Braithwaite, 2006, p. 81). Percibimos el espacio sonosférico como un angustioso concepto que se presenta en forma de eternidad, ya Heidegger lo había considerado como un constituyente que se derivaba de la *esfera* temporal. El mal siempre está dentro, “sea cual fuere el modo como se interprete esta esfera interior, por el solo hecho de plantearse la pregunta acerca de cómo logra el conocimiento, salir ‘fuera’ de ella y alcanzar una trascendencia” (Heidegger, 1997, p. 69), hace el estallamiento en Lira, disposición escritural que se postra en la escena, discursos disímiles con inferencias de la realidad: la Dictadura, la mala relación con la oficialidad cultural, la necesidad de paz, el hambre de justicia y de libertad. Sin más, la esfera absoluta va inflándose como un *todo*, se autorretrata lúcidamente la historia de la globalización del mal mediante el autoritarismo de un gobierno.

Conclusiones

La distinción lireana resulta especialmente pertinente en la condición posmoderna, pues advierte casi medio siglo después que, “Nuestra lucha debería centrarse, por tanto, en las amenazas a la *esfera* pública transnacional, como la reciente tendencia a organizar el ciberespacio en nubes” (Žižek, 2016, p.42). El metapoeta (Lira así se autonombra), representa la apertura y separa su interior con el exterior del mundo cerrado, advierte las ideas del círculo de Estado, el interior de la *macroesfera*, pues como esclarece el filósofo esloveno, “el alcance global del capitalismo se basa en la manera en que introduce una división de clases radical en todo el globo, separando a los que están protegidos por la esfera de los que quedan fuera de su abrigo” (2016, p. 46). Él es la esfera que acompaña a los jóvenes poetas en su camino hacia fuera, hacia el “apagón cultural”, en el mundo fragmentado. El rostro del poeta que abre el espacio de enfrente, y sin embargo, todo canta, todo vibra en su escritura; es una musicalidad en éxtasis aunque sea la desolación quien flota en el espacio deformado por grutas que se aquejan desde el centro físico desde la medianía del ser. Las circunstancias de la Dictadura, aquello referido por Heidegger como *cotidianidad*, no pretenden ser expuestas, todas ellas son la esfera de lo real “con referencia a la constitución fundamental de la cotidianidad del *Dasein* como se pondrá de relieve, en una etapa preparatoria, el ser de este ente” (Heidegger, 1997, p. 27). Se puede pensar, por mucho que pretexten estar apartados los poemas y el exterior, que no se redondean en cada caso en sí mismos, pero el lenguaje es cantinela testimonial: grafía de la opresión política en los márgenes sociales.

La sonósfera es el hálito acompañante de toda la obra de Lira, envuelve la enfermedad del poeta para otorgar la medida a través de las palabras y la música creada por lo testimonial. Un ritmo ensordecedor, gestación profunda del *ab* útero mistraliano; él es el rompimiento mismo en que se volvía para contemplar la estructura dinámica de las burbujas, de los seres vivos. El lenguaje es un ensamblaje que desencadena una solidaridad con el mundo, con el *estar-ahí*. La obra de Lira es una inmersión en el abismo ontológico espacial; es decir, frente a lo *co-existente*, con la otredad, y

con el mal. En términos concretos, la referencia de lo oculto es un *collage* en donde opera el fragmento proveniente de los mensajes, cada poema es un aviso en los tiempos en que la tradición poética se encontraba en ruinas, el *ser* como despliegue histórico desde el sentido más testimonial, bajo lo *diádico* —yo y los otros, o la esfera y las burbujas—, lo que le permite al relato la capacidad de expansión hacia lo cognitivo en el mundo: hablar de *espumas* mediante una sonósfera omnicomprendiva que proyecta construcciones no solo centrales, sino periféricas y circunstanciales. En este eje, el crítico santiaguino, escribe frente a su reverso, exhala las huellas, exaspera los gestos, y compenetra la realidad del relato; ser excluido es también intimidar en lo exterior. El puzle o la matriz deleziana crea una esfera, hay que entender a los otros para poder operar desde lo extrínseco, desde la otredad.

Referencias

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Bardon, M. y Carrasco, A. (1985). *Una década de cambios económicos: la experiencia chilena: 1973-1983*. Santiago: Andrés Bello.
- Blume, J. (1994). Rodrigo Lira, poeta post-moderno. *Revista de Literatura y lingüística*/ Instituto Profesional de Estudios Superiores Blas Cañas. L y L. Santiago, VII, 7, pp. 145-159.
- Bolaño, R. (2001). *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- Braithwaite, A. (2006). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: Diego Portales.
- Brescia, M. (1998). Homenaje a Rodrigo Lira realizado en la SECH. *La época*, II, 589.
- Brunner, J. (2001). Modernidad: centro y periferia. Claves de lectura. *Revista de Estudios públicos*. N° 83. Santiago de Chile.
- Fritz, K. (2013). El “apagón cultural” en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983. *Revista Outros Tempos*, vol. 10, n.16.
- Gatica, M. (2015). *Rodrigo Lira Canguilhem. Una propuesta poética inconclusa en tiempos de desolación*. Universidad de Salamanca: Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.
- Gilles, D. y Guattari, F. (1980). *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Anagrama.

- Guerrero, L. (2011). *Los Malditos*. Santiago de Chile: Ediciones UDP.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (2000). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- Lira, R. (2013). *Proyecto de Obras Completas*. Santiago de Chile: Edición Universitaria.
- Lotman, I. (1984). Acerca de la semiosfera, en *La semiosfera* (trad. Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra-Universitat de València.
- Marchant, P. (2000). *Pe Eme: Escritura y Temblor*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio.
- Sloterdijk, P. (1998). *Esferas I: Burbujas. Microsferología*. (trad. Isidoro Reguera, prol. Rüdiger Safranski). Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas II: Globos. Macrosferología*. (Trad. Isidoro Reguera, prol. Rüdiger Safranski). Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (2004). *Esferas III: Espumas. Esferología plural*, (trad. Isidoro Reguera, prol. Rüdiger Safranski). Madrid: Siruela.
- Žižek, S. (2016). *Problemas en el paraíso. Del fin de la historia al fin del capitalismo*. España: Anagrama.

II. LITERATURA, HISTORIA Y RESCATE DEL PATRIMONIO

Hacer lo ajeno propio y lo propio ajeno: Literatura y ciencias sociales

Gloria María Prado Garduño

Como siempre, la práctica está justificada por la teoría. Los estudios comparados entre culturas sin relación de intercambio cultural o sin tradiciones compartidas eran rechazados por impresionistas o por falta de peso intelectual.

Earl Miner. "Estudios comparados interculturales"

Introducción

¿Cómo referirse a lo ajeno desde lo propio, si es que comprendemos qué es lo propio y lo ajeno, y cómo referirse a lo propio como ajeno? Si reflexionamos por un momento acerca de qué es lo que podemos entender desde nuestra cultura en el aquí y ahora como lo propio, tendremos que cuestionarnos acerca de este momento histórico que vivimos, no solo en nuestro país sino en el mundo entero. ¿Cómo ignorar que nos desempeñamos en un ámbito internacional en el que diversas culturas, muy distantes entre sí, por muy distintos factores, se entrecruzan en un tejido imposible de desmadejar? A través de los medios de comunicación, de las redes sociales y de otras posibilidades de acceder a la información, podemos enterarnos de acontecimientos, concepciones del mundo, formas de vida, creencias y prácticas religiosas, organizaciones políticas y mucho más. Partiendo de este planteamiento podemos ahora volver los ojos hacia la geografía social para intentar llevar a cabo una cartografía que aglutine y disponga ciertas epistemes, acciones y teorías que inciden en la literatura. Para ello me valdré de la definición de Abilio Vergara acerca de lo que entiende por cartografía:

El mapa, mental o cartográfico, permite introducir recorres en la continuidad, localizando lo social en sus más variadas dimensiones, permitiendo intervenir en la realidad con menor ansiedad y mayor seguridad y eficacia. El mapa como construcción del espacio tiene un poder orientacional e institutivo, y su diversa construcción reconstituye también nuestra relación con el tiempo. (Vergara, 2003, p. 276)

Apegándonos a esa propuesta podríamos iniciar un recorrido conducente a lograr una relación entre diversas disciplinas desde los lugares donde han prosperado, así como un diálogo con otras formas del saber y del conocimiento, las que entrecruzadas como arriba se señalaba, pudieran crear y abrir nuevos horizontes comprensivos con los que interactuar a partir del moldeado de una cartografía. Y tal vez una forma posible, aunque no exclusiva, de lograrlo sería dirigirnos al campo de los estudios culturales, ya que propician justamente la no adscripción a una sola teoría y/o metodología enc립tadas en una disciplina o campo del saber, sino que proclaman una amplia apertura a muchas posibilidades desde una postura antidisciplinaria. No obstante, a pesar de su posicionamiento, paradójicamente la academia ha sido el ámbito en el que han prosperado y el lugar desde donde actúan y se afirman tales estudios.

Transitando por el espacio de la cartografía, puedo sostener, en mi caso particular, que aun cuando he incursionado en el campo de los estudios culturales, y he podido navegar por sus aguas, mi formación no está inscrita en las ciencias sociales como pueden ser, por mencionar solo algunos ejemplos, la etnología, la antropología social, la etnoeconomía, la sociología y otras más que constituyen el horizonte principal desde el que se enfocan tales estudios. Sin embargo, a partir de las perspectivas en las que me sitúo –literaria, filosófica, psicoanalítica, estudios de género–, he podido acceder a ciertos ámbitos estrechamente ligados con dichas disciplinas o, si se prefiere, campos del saber, acogidos bajo el amplio paraguas de las ciencias sociales. De ahí que, a través de las Humanidades, y especialmente de la literatura, me encuentre con esas otras perspectivas de continuo, no solo a través de la lectura y la búsqueda de comprensión de los textos, sino en una relación dinámica y de agencia.

De la literatura en su relación con las ciencias sociales

La literatura, como bien sabemos, crea mundos posibles que se encuentran solo en las obras literarias, y que apuntan referencialmente a la realidad. De ahí que cree cartografías por las que puede, quien lee, desplazarse. Vergara, nuevamente, sostiene que: “un proceso cartográfico [...] privilegia el espacio, [pero] no prescinde de la significación y la emotividad” (2003, p. 225). Al leer y movernos por el espacio cartográfico, conocemos aspectos de una realidad que nos son extraños, *ajenos*, que no hemos vivido, de los que ni siquiera tenemos noticia y en los que, gracias a los textos literarios, podemos llegar a adentrarnos. Sería algo equiparable a los estudios de campo de las ciencias sociales, en los que se va de lo *propio* a lo *ajeno* (a propósito del título de este texto) y se busca descifrar y comprender lo desconocido para *hacerlo propio*. Se me replicará a este respecto que no hay analogía posible, puesto que se trata, en el caso de los primeros, de seres humanos, situaciones, problemáticas reales..., mientras que la literatura crea personajes, circunstancias, acontecimientos, eventos de ficción, que no existen en la realidad. A lo que yo, a mi vez replico, que un estudio de campo queda acotado a ciertas circunstancias, lugares, situaciones, tiempos..., mientras que la literatura permite en ese transitar cartográfico abrir espacios y tiempos abarcadores de la totalidad de la experiencia humana, intersubjetiva, de la relación del ser humano con la naturaleza, con los otros, con sus carencias, aptitudes, posibilidades, a la vez que se constituye en un campo de conocimiento.

Y siguiendo en este transitar cartográfico encontramos que no en balde los grandes temas literarios son el amor, la vida y la muerte en todas las posibilidades imaginables, mismos que sustentan precisamente los ejes sociales, políticos, económicos, psicológicos, afectivos, sentimentales, que nos mueven a lo largo de nuestra trayectoria vital. Las grandes obras literarias reconocidas mundialmente lo son no solo por el virtuosismo de su creación literaria, sino por su dimensión ontológica y epistémica: todo aquello que está implícito precisamente con relación a los ejes a los que arriba se señalaban.

A continuación, nos encaminamos en este recorrido cartográfico a América Latina, donde a pesar de que los críticos y estu-

diosos de la cultura en general, no han dejado de lado el colonialismo académico que nos ha sido heredado, ha habido, en el siglo XX, un buen número de ensayistas que han puesto los ojos sobre aspectos particulares de la literatura y de las culturas consideradas latinoamericanas como: José Enrique Rodó, Bolívar Echeverría, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, entre algunos más. Otros teóricos y críticos que se han enfocado exclusivamente en la literatura se han dividido entre aquellos cuyas propuestas teórico-críticas se concentran en obras y movimientos de creación literaria, y, otros, quienes han generado obras que se preocupan por recrear particularidades de diversas culturas, como las indígenas, muy diferentes entre sí, mediante la escritura de textos de ficción que abrevan en ellas. Y al hacerlo, intersectan necesariamente en registros propiamente sociológicos, psicológicos, antropológicos, religiosos..., así como sucede también con los relatos de “la tierra” y aquellos que versan sobre “civilización y barbarie”, contribuyendo de esta manera, a la construcción de esa cartografía que aquí se propone.

Con el objeto de ejemplificar lo anterior, me referiré a un caso en concreto: a la escritora Rosario Castellanos, para continuar desplazándonos en nuestra cartografía.

Rosario Castellanos (1925-1974), escritora, filósofa y ensayista mexicana chiapaneca, fue atendida y cuidada por una indígena tzeltal quien le enseñó no sólo palabras en esa lengua, sino que le comunicó y compartió un mundo mítico. Mundo, engarzado en el pensamiento mágico, muy diverso del de la niña, configurado, éste, por el de la clase social alta, provinciana, que despreciaba y rebajaba a “los indios”, “el otro”, los extraños “inferiores”, a quienes se explotaba, discriminaba (y se lo sigue haciendo). Ya joven, Rosario, separada de su niñera y de los demás tzeltales, y viviendo en la Ciudad de México, ingresó al Instituto Nacional Indigenista en 1958 donde continuó hasta 1961. Decidió entonces, entre otras actividades relacionadas con su trabajo, regresar a las tierras que habitaban y habitan aún los tzeltales, con el objeto de:

convencer, de compartir, de comunicar. Y como los medios de comunicación más inmediatos no eran siquiera las figuras (porque los objetos les resultaban difícilmente reconocibles a través de los signos con los que hemos conve-

nido en mostrarlos) había que recurrir a la palabra escrita, hablada; no inerte, en movimiento; no abstracta, sino revestida de una encarnación. (Castellanos, 1949, p.30)

Para ello, ideó llevar a cabo representaciones con guiñoles, el Teatro Petul, y otros recursos que ella creó o que pudo aprovechar. A este respecto, según palabras de la misma autora:

Si para los manipuladores del guiñol, era impreciso el límite entre lo real y lo imaginario, mucho más tenía que serlo para el auditorio. A nosotros (¿quiénes éramos, después de todo, sino una ladina, una enemiga por *[sic.]* su raza, y seis renegados de la suya?) era posible vernos con desconfianza y tratarnos con reticencia. Pero cuando reflexionaban en que éramos también los portadores de Petul, se les borraba el ceño y se volvían hospitalarios y amables. A Petul le regalaban naranjas, porque las caminatas tal vez le daban sed. A Petul le barrían los atrios o los templos o los patios de las escuelas para que su recibimiento fuera digno de su rango. A Petul se le solicitaba para padrino de los niños, para influencia benéfica sobre los animales. Petul hubiera sido huésped de honor de las celebraciones religiosas, hubiera presenciado los ritos secretos, hubiera presidido las ceremonias últimas. Petul, en quien veían a un protector de la felicidad de la tierra y de los hombres. Petul, de quien quisimos hacer un *hombre de razón* y se nos convirtió en un mito y en una fuerza natural. (p.31)

“Petul” el personaje, tomó vida con tal magnitud que hubo que hacerlo desaparecer y terminar con el teatro guiñol. Esta experiencia fue estudiada, analizada, interpretada por diversos sociólogos, antropólogos y psicólogos que trataron de comprender aquello que les era ajeno desde lo propio. Esto es, cómo era posible que los espectadores creyeran que Petul era un personaje real, un héroe incluso, y que lo adoptaran como un santo patrón, entre otras posibilidades. Aquí cabría formular una pregunta: ¿realmente es posible intentar desde lo *propio*, una cultura mexicana (“ladina”) occidentalizada, “integrar” las culturas, pensamientos, visiones del mundo y más de esos pueblos originarios, lo *ajeno*, a lo *propio*? En este caso constituyó un fracaso para los creadores del Teatro Petul

sobre los que la diversa manera de concebir la realidad y la afectividad de los tzeltales se impuso al hacer imposible pasar de lo *ajeno* a lo *propio* y viceversa.

En la misma línea, Castellanos escribe *Balún Canan* (1957), novela en la que recrea ficcionalmente, por medio de una personaje-niña, lo que vivió en la infancia, la relación con la nana tzeltal y el corpus mitológico que le fue introyectado por ella. Entonces, de nuevo, surge la misma interrogante respecto a la incorporación, por medio de una novela, de una cultura totalmente ajena: ese mundo mítico de pensamiento mágico, y el desprendimiento de sus raíces a una población, esa población que tiene su propio gobierno, su lengua, su forma de vestir, sus curanderos y parteras, esto es, su medicina ancestral, su religión sincrética y muchos aspectos más. ¿Con qué objeto habría de incorporárselos a una cultura capitalista, extraña del todo para ellos y con la que no podrían interactuar? La gran duda acerca de cómo poder discernir: si actuar mediante la colonización en la creencia, y con frecuencia en el ideal, de que las condiciones de vida de estos pueblos indígenas mejorarán al tener acceso a otras posibilidades sociales, políticas, económicas, religiosas, culturales, en una palabra, de la nación, o bien, dejarlos sin colonizar, en el estado en que se encuentran. Ante esa duda, lo que se cuestiona de continuo es la preservación de la identidad colectiva, y cómo no atentar contra ella. Interrogante que resulta muy difícil de responder, ya que en la práctica esto no ha sido posible debido a una serie de circunstancias, de factores de poder, apropiación de las tierras, explotación, discriminación..., a pesar de los estudios multidisciplinarios de sociólogos, antropólogos sociales, psicólogos y otros investigadores de las ciencias sociales. Pero justamente, como lo sostenía al principio, la literatura posibilita el conocimiento, mediante la ficcionalidad, de las situaciones de pobreza, de injusticia social, de carencia de recursos de toda índole, de discriminación étnica y racial, a través del arte de la palabra. A este caso y a esta novela, *Balun Canán*, podemos agregar una lista extensa de obras literarias, las cuales conforman el corpus de la llamada novela indigenista, en la que se plantean situaciones y problemas semejantes. Aun cuando algunos de los autores y autoras han convivido con poblaciones indígenas, como

Rosario Castellanos, están escribiendo desde la periferia a partir de una mirada colonialista y mesiánica, al hacerlo, inciden en un registro inevitablemente sociológico, por lo que sus obras se han estudiado desde perspectivas emanadas de la sociología de la literatura con lo que, de nuevo, se pueden establecer vínculos desde diferentes epistemes y continuar el trazado de una cartografía.

No obstante, como sostiene Edmond Cross, uno de los sociólogos de la literatura más reconocidos:

La sociología de la literatura constituye un conjunto complejo y heterogéneo en el que coinciden algunas de las grandes disciplinas de las ciencias sociales (historia general, historia de las ideas, lingüística, filosofía, psicología, semántica, semiología...). Cada una de estas disciplinas delimita el objeto que trata de construir en función de objetivos, de teorías y de aparatos conceptuales que le son propios, lo cual da la impresión de un cuarto desordenado y fragmentado en busca de una coherencia.

Por otra parte, entre todas las perspectivas a partir de las cuales se puede abordar el fenómeno literario, la sociología de la literatura configura el espacio crítico más abiertamente vinculado a los juicios filosóficos e ideológicos y no es raro constatar en ella tomas de posición que a veces se sitúan en las antípodas unas de otras. (1993, p.145)

Por tanto, se puede argumentar que la sociología de la literatura reúne, como afirma Cross, una confluencia de epistemes que interactúan críticamente tomando como objeto de estudio las obras literarias, por lo que estamos ante la presencia de un fenómeno de interdisciplinariedad absoluta, aunque “caótica”. Y, ha de advertirse adicionalmente, que se trata de enfoques o perspectivas para aproximarse a los textos literarios que prescinden, hasta cierto punto, de la literaturidad.

Abundando en el diseño de la cartografía al que contribuye en gran medida la cita de Edmond Cross, me dirigiré ahora a otro ejemplo importante en este sentido, que puede enlistarse con las novelas de Castellanos y otros escritores indigenistas, lo constituye *El Diozero* (1952), un libro de relatos escrito por Francisco Rojas González, quien fue etnólogo, etnógrafo, sociólogo, antropólogo-

go, escritor y guionista mexicano (1904-1951). Escribió sus relatos con base en las observaciones y vivencias en trabajos de campo que abarcaban distintas regiones del país habitadas por pueblos indígenas, donde realizaba sus investigaciones transdisciplinarias e iba dibujando “mapas” que se constituían en múltiples cartografías. A partir de teorías y prácticas diversas con un equipo multidisciplinario conformado por psicólogos, sociólogos y antropólogos sociales, Rojas González tomaba apuntes, laboraba con sus compañeros y escribió posteriormente su libro más famoso y reconocido: *El Diozero* (1952). En los relatos que lo constituyen, recrea literariamente creencias religiosas, mitos, ritos, prácticas curativas, organizaciones sociales comunitarias, formas de gobierno de esos pueblos indígenas. Además de estar forjado él mismo multidisciplinariamente, crea su literatura desde tal perspectiva, con lo que configura literariamente un complejo epistémico inter y transdisciplinar que proporciona variados conocimientos de diversas culturas nativas de nuestro país. De esta manera, se puede suscribir lo que se afirmaba en un principio: la literatura crea mundos ficcionales posibles que constituyen diversas maneras de aproximarse a ámbitos, circunstancias, formas de concebir el mundo que de otra manera no sería posible conocer.

Ahora nos dirigimos a la ciudad de México y no a las poblaciones originarias, y citamos otro ejemplo más de lo anterior, constituido por los escritos del antropólogo estadounidense Oscar Lewis (1914-1970). Sus obras más conocidas son *Antropología de la pobreza*. *Cinco familias* (1961) y *Los hijos de Sánchez* (1961). En ellas, como el subtítulo de la primera lo indica, lo que realiza es una antropología de la pobreza a partir de su trabajo de campo en la ciudad de México, con cinco familias, de las cuales una pertenece a una clase social alta y las demás a estratos sociales, económicos y culturales más bajos, aunque no de extrema pobreza. Lewis estudia, entrevista y graba las maneras de vivir de las personas que constituyen dichas familias y toma una, la de Sánchez, quien, a su vez, tendrá simultáneamente, otras familias. Sin duda se trata de un estudio socioantropológico, pero configurado literariamente a partir de las entrevistas grabadas que realizó a las personas objeto de su estudio. De esta manera, la formación antropológica de

su autor unida a la capacidad de ficcionalizar los resultados de su investigación, reúne dos ámbitos narrativos que dan cuenta de situaciones sociales específicas de la ciudad de México conjuntando arte y ciencia. Y, en este caso, coincido nuevamente con Vergara, quien, refiriéndose a otra ciudad, Montreal, afirma que se teje “una red afectiva y significativa, trazada a partir de sus recorridos diversos, con múltiples matices en los que el ciudadano se ancla momentáneamente para «estar», el paso del tiempo” (2003, p. 225). Por tanto, se trata de una cartografía urbana. De nuevo, gran cantidad de estudios sobre estas obras ha incidido en la sociología de la literatura, en teorías y críticas literarias de cuño psicológico, esto es, psicosociocrítica o solo psicocrítica y acercamientos propiamente literarios desde plataformas diversas en el enfoque de dichos textos. Todo ello ha contribuido a proporcionar, a partir de distintas y variadas disciplinas, entrelazadas, nuevas formas de conocimiento de modos de vida, concepciones del mundo, de creencias y posicionamientos sociales y políticos, mediante la literatura en esa cartografía multiepistémica y artística. Creación literaria, entonces, como revelación, denuncia, creada y enfocada desde teorías y críticas tanto referentes a la literaturidad, como a la antropología y a la sociología. Pero, además, todo ello abarcando aspectos o criterios de raza, etnicidad, color, género, religión, política..., que intersectan en diversas disciplinas, lo que expande nuestra cartografía. Cada uno de esos enfoques va proporcionando, a guisa de un caleidoscopio, variadas posibilidades de aproximación crítica que tendrán que irse ponderando sin dejar de relacionarse y hacerlas hablar conjuntamente, con lo que se podría afirmar que estaríamos muy cerca de los estudios culturales, como arriba se señalaba.

Ahora bien, sería posible ir abordando cada una de tales disciplinas o plataformas teóricas con el objeto de dar cuenta de la manera en la que se podría establecer una relación entre diferentes epistemes, para ello he recurrido a la representación de una cartografía, porque de no hacerlo, sería, aunque muy interesante, una tarea inmensa.

Literatura y estudios de género

En ese mismo campo multidisciplinario y de saberes diversos nos encontramos cartográficamente en la actualidad con los estudios de género, que constituyen una de las vertientes que están en el horizonte de las investigaciones y agencia política. Así como antes me referí a los estudios culturales y a las ciencias sociales en esa relación interepistémica y con la literatura, ahora dirigiré la mirada para enfocar el horizonte de los estudios de género y su relación con el arte literario.

Podemos ubicar el inicio de los estudios de género a finales de la década de los 60 y a partir de 1970. Mucho antes, desde el siglo XVIII se habían iniciado propuestas feministas variadas y distintas, principalmente hechas por escritoras, activistas políticas (sufragistas muchas de ellas), filósofas, psicólogas... Algunas fueron perseguidas, asesinadas o acalladas. Entre las más reconocidas, y solo para proponer unos ejemplos, se cuentan: Virginia Woolf, Rosa Luxemburgo o Aleksandra "Shura" Mijáilovna Kolontái, pero hay muchísimas más. En México una escritora destacada, Josefina Vicens, fue una feminista propositiva y muy activa, entre otras mexicanas también. Los movimientos feministas fueron aumentando en Europa, Estados Unidos, Canadá, México y otros países latinoamericanos como Chile, Uruguay, Argentina, Brasil... Sin embargo, no se trata del "feminismo" como se suele afirmar, sino de distintas y diversas posturas, propuestas, criterios y conceptos feministas que se formulan y se llevan a la teoría y a la práctica, muchos de ellos incluso divergentes. En esas diferencias y distinciones juegan un papel determinante factores culturales, de clase social, de color, de raza, de etnia, de preferencias sexuales; históricos, económicos, políticos, religiosos. Todo ello genera un abanico enorme de posibilidades con relación al mal llamado "feminismo". Tales acciones, posturas, reflexiones, posicionamientos, conceptualizaciones, fueron abriendo paso a los estudios de género que con frecuencia se identifican erróneamente con los estudios feministas. Los feminismos forman parte de los estudios de género y no al revés. Estos incluyen las investigaciones y propuestas sobre masculinidades ya sea heterosexuales, *queer* o cualesquiera más; las de todas las variedades de elección de práctica sexual: LGTTTIBAQ+ con sus va-

riables en cada una de estas categorías que no son cerradas, sino abiertas a mayores posibilidades. Y con tales estudios se entretejen otros, como aquellos sobre colonialismos, postcolonialismos, orientalismos, multiculturalismos... Así, se genera una inter y transdisciplinariedad en la que dialogan, interactúan y pueden llegarse a plantear otras teorías y prácticas. Se escucha una polifonía, coro de voces divergentes que visualiza desde diferentes perspectivas, sus situaciones, deseos, búsquedas, logros, frustraciones.

De este modo, se propone hacer diferencias en los planteamientos teóricos con respecto a las mujeres: negras y mulatas, chicanas, latinas, orientales, ya que no es lo mismo que ser blancas, anglosajonas. Se debe visualizar y tratarse desde diferentes ángulos y situaciones tales diferencias, pero aún dentro de éstas hay también grandes divergencias, ya que más allá de cuestiones raciales, étnicas, hay preferencias sexuales distintas, pertenencia a clases sociales diversas, religiones, posibilidades de desarrollo personal, niveles de estudio, discriminación social o laboral, prácticas transexuales o de género, posturas *queer*, etcétera. Lo mismo ocurre con los hombres homosexuales, chicanos, negros, mulatos y con las variantes que las mujeres o cualesquiera que sean sus inscripciones de género. El campo de estos estudios es inmenso, ha proliferado de manera ascendente en prácticamente todo el mundo, en algunos países con oposición absoluta, sobre todo debido a cuestiones religiosas; en otros, aun cuando se aceptan, han sido satanizados por ir contra "lo natural", por considerarse perversiones, patologías y no aceptarse de ninguna manera lo que no esté inscrito en una concepción heteropatriarcal o logofonofalocéntrica. Pero, ¿por qué traemos a colación este panorama de los estudios de género en ese contexto de las diferentes epistemes? ¿Y qué tienen que ver con lo *propio* y *ajeno*? Precisamente porque las aproximaciones a este fenómeno que día a día se evidencia con mayor frecuencia y poco ocultamiento como no ocurría anteriormente, son multiculturales, interdisciplinarias, transdisciplinarias. La filosofía, la historia, las teorías y críticas literarias, la medicina, la biología, las propuestas religiosas, la sociología, la antropología social y filosófica, la psiquiatría, entre otras disciplinas más, han desplegado plataformas de estudio sobre lo que acontece al interior de tales situaciones, a

la par de que cada vez más se explicitan, mediante conductas que tienden a ser diferenciantes, búsquedas de afirmación de identidades diversas del binomio masculino/femenino tanto biológicas, psíquicas como de agencia. Y esa cantidad de disciplinas que dialogan, se contraponen, se retan..., trae como consecuencia la aportación de un buen cúmulo de variadas epistemes. Cada una propone formas de conocimiento que van revelando campos del saber que hasta ahora eran desconocidos, y que, además, se vinculan con las artes: la literatura, la pintura, la escultura, el cine, el teatro, documentales, series televisivas, performances...

Para ilustrar tales afirmaciones, volveré aquí en esta cartografía a la literatura, y especialmente literatura escrita por mujeres hacia el último tercio del siglo XX y principios del XXI en México. Delimito, pues, temporal y espacialmente, la muestra de la que me valdré con esta finalidad.

El “cuerpo” actualmente se constituye en un tópico constante en los estudios de género y la literatura lo enfoca especialmente. Empezando por títulos de novelas, la palabra “cuerpo” aparece explícitamente: *Cuerpo náufrago* (2005) de Ana Clavel, *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel, *El cuerpo expuesto* (2013) de Rosa Beltrán, y otros que aun cuando no mencionan la palabra en el título, se refieren a lo largo de toda la trama al cuerpo, o bien se constituye en el protagonista de la obra, como *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona, *Las violetas son flores del deseo* (2007) de Ana Clavel, *Los ingrátidos* (2011) de Valeria Luiselli, *Los abismos de la piel* (2013) de Lourdes Meraz, *Rímel* (2013) de Karla Zárate, o *A la intemperie* (2014) de Aline Pettersson.

En varias de estas novelas el cuerpo sufre transformaciones, ya sea de género en una de ellas: el cuerpo de mujer se torna en cuerpo masculino prodigiosamente con un cambio de genitales y las necesidades de ese nuevo hombre, Antón (en lugar de Antonia) de actuar como tal (*Cuerpo náufrago*). Metamorfosis de cuerpo de mujer en cuerpo de saurio o reptil (*El animal sobre la piedra*); otros, cuerpos que se van transformando, decayendo, deteriorándose por el proceso de envejecimiento (*A la intemperie*). La involución de los cuerpos humanos tal como los tenemos y conocemos hoy en día, a guisa de mutaciones de la especie. Cuerpos que en

lugar de evolucionar siguiendo la propuesta darwiniana, han sido manipulados por la alimentación, la tecnología y otros factores relacionados con estos, y sus mentes solo habitan en el espacio virtual (*El cuerpo expuesto*). O bien cuerpos desdoblados mujer/hombre, hombre/mujer, ¿hermanos gemelos, incestuosos, productos, tal vez, del “quimerismo”, uno solo o dos? (*Rímel*). Defectos en la conformación del cuerpo, el caso del *Cuerpo en que nací* en el que la protagonista afirma: “Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho” (p. 11), lo que da lugar a una serie de limitaciones y diferentes maneras de ver el mundo con relación a las otras personas. Y también, cuando los cuerpos pierden su peso y se tornan ingrátidos, fantasmas que deambulan, se pueden ver y ellos pueden ver, pero solo son fantasmas con apariencia de seres humanos vivos (*Los ingrátidos*) que interactúan con otros cuerpos con peso y carnales. En todas estas novelas los cuerpos de los protagonistas son los protagonistas mismos. Sufren todos enormes transformaciones que no entienden quienes los encarnan, transformaciones ajenas a su conciencia y a su voluntad. Porque no se trata solamente de cuerpos exteriores los que se pueden ver a simple vista, máxime en esta época en la que los cuerpos de mujeres y hombres, principalmente adolescentes, jóvenes, entre los 20 y los 30 años, se exhiben de continuo, no en exclusividad en playas y lugares de veraneo, casi desnudos, sino en la vida cotidiana o en las grandes celebraciones. Sin embargo, se trata solo de eso, pura exterioridad pero, curiosamente, comunicamos los dolores que nos aquejan, que nos ocurren en el interior y dan señales de que algo acontece dentro. Entonces recurrimos a la medicina y a la tecnología para buscar en la interioridad, en las vísceras, en los sistemas que conforman nuestro organismo, más allá de la pura exterioridad.

Las novelas a las que me he referido incursionan justamente en todos esos registros. En ellas, el narrador cualesquiera que sean las modalidades de las que se revista, ya no se limita como ocurría en las novelas del siglo XIX realistas y naturalistas, a realizar prosopografías exhaustivas de los personajes, centrándose, no obstante, en detalles como, por ejemplo, las uñas en forma de almendra de Emma Bovary, sino que ahora se incursiona en la inte-

rioridad de los cuerpos, no desde una perspectiva psicológica únicamente, sino desde los que podríamos llamar su organicidad, esto es, en el conjunto de órganos y sistemas que los constituyen. De esta manera, aquello que nos era *extraño* se torna *propio*.

Entonces, ¿de qué cuerpos estamos hablando?, ¿se trata de cuerpos biológicos, de cuerpos materializados que ocupan un lugar en el tiempo y en el espacio, de cuerpos actualizados, de cuerpos que responden y actúan o no (performances) de acuerdo a las normas regulatorias que implanta el discurso patriarcal, de cuerpos moldeados por la cirugía plástica, por la transexualidad o deformados por los desórdenes alimenticios, de cuerpos vigorizados en el gimnasio como respuesta a la exigencia de una moda?

Así, la inscripción de los estudios de género, en este caso específicamente en su vertiente relativa al cuerpo, se realiza en los mundos ficcionales por lo que podemos acceder a situaciones, sensaciones, emociones que de otra manera nos resultarían ajenas y extrañas y que contribuyen a ampliar la cartografía.

Conclusiones

En el trazado de la cartografía que aquí intenté llevar a cabo, he transitado por la teoría y crítica literaria, la literatura en su relación con las ciencias sociales, en su incursión en los estudios de género, así como en atisbos a los estudios culturales y a la sociología de la literatura.

Termino, pues, con interrogantes, con cuestionamientos no resueltos, relativos a ese cúmulo de artes y epistemes que se entrelazan, como al principio exponía, en una cartografía que pudiera dar luz a las dudas acerca del entretejido de tales artes y disciplinas, cartografía que las acogiera y desplegara, para que llegara a ser *propio* lo *ajeno*. Sólo internándose en esa red, moviéndose entre los hilos que la tejen y tratando de ir desmadejándolos con los recursos que contamos, siempre ampliándolos interdisciplinaria y transdisciplinariamente, podremos expandir horizontes y lograr una mayor comprensión de lo que hasta ahora nos resulta desconocido.

Referencias

- Beltrán, R. (2013). *El cuerpo expuesto*. México: Alfaguara.
- Castellanos, R. (1957). *Balún Canan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1965). "Teatro Petul" *Revista de la Universidad de México*, XIX (5), pp. 30-31.
- Clavel, A. (2005). *Cuerpo náufrago*. México: Alfaguara.
- (2007). *Las violetas son flores del deseo*. México: Alfaguara.
- Cross, E. (1993). "Sociología de la literatura". En M. Angenot, J. Bessiere, D. Fokkama, E. Kushner. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI. pp. 140-171.
- Lewis, O. (1961). *Antropología de la pobreza. Cinco familias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1961). *Los hijos de Sánchez*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Luiselli, V. (2011). *Los ingrátidos*. México: Sexto Piso.
- Meraz, L. (2013). *Los abismos de la piel*. México: Terracota.
- Miner, E. (1993). "Estudios comparados interculturales" en M. Angenot, J. Bessiere, D. Fokkama, E. Kushner. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI. pp.183-208.
- Nettel, G. (2011). *El cuerpo que en que nací*. Barcelona: Anagrama.
- Pettersson, A. (2014). *A la intemperie*. México: Alfaguara.
- Rojas González, F. (1952). *El Diosero*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tarazona, D. (2008). *El animal sobre la piedra*. México: Almadía.
- Vergara, A. (2003). *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano. Quebec. La capitale*. México: CONACULTA
- Zárate, K. (2013). *Rímel*. México: Suma de Letras.

La diversidad hispano-mexicana en *México* de Antonio Ortuño

Marco Kunz

La cultura mexicana moderna suele mostrarse generosa cuando se trata de naturalizar a artistas y escritores de ascendencia extranjera, pero perfectamente asimilados y con una obra claramente comprometida con la realidad social de México. Aunque en España las editoriales y medios de comunicación se complazcan en destacar la faceta ibérica de su genealogía, son considerados mexicanos autores como Paco Ignacio Taibo II, español nativo de Gijón —lo que sólo menguó su mexicanidad indiscutible cuando algunos alegaron su lugar de nacimiento como argumento para no nombrarlo director del Fondo de Cultura Económica—, o el vasco Imanol Caneyada, quien llegó huyendo del terrorismo de ETA y terminó escribiendo sobre la violencia pandémica en su país de adopción. Aún menos se cuestiona la nacionalidad mexicana de los hermanos Jordi Soler y Álvaro Enrigue, nacidos en Guadalajara, de padre jalisciense y madre barcelonesa, refugiada republicana, ni de Antonio Ortuño, cuyos antepasados encontraron refugio en México después de la Guerra Civil española de 1936-1939¹. Sin

¹ “Soy hijo de inmigrantes y siempre me sentí un poco fuera de lugar, [...] mis padres no nacieron en Guadalajara. Mi madre era española, hijo de un republicano anarquista y la familia de mi padre es de raíz española, su abuelo era un minero vasco que murió pronto y mi padre se fue muchos años a los Estados Unidos”: Antonio Ortuño, entrevistado por Mónica Maristain, 2015.

embargo, como muestra este último en su novela *Méjico* (2015), la integración cultural de tales mexicanos semi-españoles no siempre va sin complicaciones y su binacionalidad no deja de producir roces ocasionales con sus compatriotas.

*Méjico*² cuenta las peripecias, en ambas orillas del Atlántico, de dos generaciones de una familia hispano-mexicana, los Almanza: mientras que los abuelos Yago y María, anarquistas madrileños, llegaron a México tras años de errancia y perseguidos por un matón vengativo, medio siglo después su nieto mexicano Omar huye a su segunda patria para escapar de otro homicida rencoroso, en una doble trama de *thriller* con suspenso y desenlace sangriento (tres asesinatos liberadores). Los capítulos que cuentan, en orden cronológico, las aventuras de Omar entre 1997 y 2014, alternan con el relato anacrónico de la historia de sus ancestros españoles, desde los tempranos años 20 (*v. gr.* la guerra de Marruecos) hasta 1947, pasando por la Guerra Civil, un campo de concentración en el sur de Francia y el primer destierro en la República Dominicana. Los dos exilios, el de los abuelos largo y definitivo, y el del nieto, corto y pasajero, los confrontan con una versión diferente de su cultura hispánica, al mismo tiempo que se sienten ajenos y minoritarios en el nuevo contexto, lo que los obliga a repensar sus señas de identidad. Aparte de presentar el malestar de los personajes en sus respectivos países de origen a causa de las luchas políticas y la violencia (visión desde dentro), Ortuño opone un Méjico (con la J que marca la dislocación de la perspectiva) visto por los inmigrantes españoles, por un lado, a una España interpretada por un visitante mexicano con antepasados peninsulares (visión desde fuera), por otro, con un ligero toque satírico en ambos casos.

La novela empieza con un contraste irónico. El epígrafe de la primera parte cita versos de una canción de Jorge Negrete, de la película *El Peñón de las Ánimas* (1942), “Yo soy mexicano/ y a orgullo lo tengo./ Nací despreciando/ la vida y la muerte” (Ortuño, 2015, p. 13), presentando una afirmación tajante de una mexicanidad no cuestionada³, tal como la propagaba la cultura de masas en

² Todas las citas provienen de la primera edición mexicana (Ortuño, 2015).

³ Una “declaración de nacionalismo schopenhaueriano y ranchero”, diría Ortuño en su artículo “Así suena Méjico” (2015), donde revela las numerosas claves musicales de su novela.

la época en que llegaron los refugiados republicanos. En la primera página de la narración, en cambio, un joven mexicano, Omar Rojo Almansa, ha sido testigo de un crimen y un suicidio, en 1997, y no ve otra solución para salvar la vida que huir de su país, haciendo uso de su “pasaporte español, carátula roja y hojas amarillentas, sin estrenar y a punto de vencerse, porque lo que urgía era irse al fin del mundo” (p. 15). En términos jurídicos, ser mexicano y español es una cuestión de derechos y documentos a la que hasta ahora Omar no ha prestado mucha atención —“Su pasaporte español, siempre inútil y en el cajoncito, estaba a punto de vencerse. El mexicano no existía: nunca consideró importante sacarlo” (p. 59)— y que veía como una peculiaridad familiar más que como un motivo de regocijo: “el pasaporte español, herencia de una madre tercamente orgullosa de su nacionalidad —aunque los de su sangre hubieran sido anarquistas a los que jamás se les habría ocurrido colgar una banderita en la ventana” (p. 36). Su segunda nacionalidad nunca ha sido mucho más que una anécdota biográfica intrascendente —“España era un tema que nunca le ocupó la mente más allá del gusto por unos platillos, ciertas palabras y algunas canciones: las mínimas señas de identidad inculcadas por su madre” (p. 38)—, o a lo sumo una especificidad curiosa de su personalidad, insoslayable por herencia genealógica, pero de escaso interés: “Los puntos cardinales de su hispanidad eran recuerdos apelmazados, imprecisos, que para nadie más significaban nada y eran escuchados, si acaso, con resignación y bostezo por un público siempre horrible, conformado por la Humanidad entera, para la cual eran irrelevantes o estúpidos” (p. 55).

Ahora, sin embargo, que su supervivencia en México está amenazada, el origen español de su madre se le ofrece como escapatoria, pero también le recuerda cómo obstaculizaba su plena identificación con la nacionalidad mexicana y la aceptación por los demás mexicanos, que siempre le han reprochado su otredad, debido al pasado familiar encarnado y ostentado por su progenitora que, casada con un Rojo de los Altos de Jalisco, se empeñaba en hacer alarde de su españolidad irredenta: “Su madre nunca se entendió con los Rojo y su propio padre [...] sufrió en silencio el apodo de *pinches gachupines* que la parentela les obsequió por la cos-

tumbre de la esposa de traer a cuento su origen ibérico al primer bocado de las comidas" (p. 37).

En vísperas de una eventual emigración a España, Omar se esfuerza por reactivar su lado español, por encontrar en su pasado y su carácter rasgos que lo ligen emocionalmente a su segunda patria, pero con poco éxito: "Al menos, se dijo al revisar por décima vez el pasaporte rojo, conservaba la costumbre de apoyar a la selección de fútbol española apenas un poco menos que se sentía obligado a apoyar a la mexicana" (p. 38). Este asomo de identificación deportiva, empero, se revela contraproducente, pues le recuerda una desagradable experiencia infantil relacionada con el fútbol, una especie de anagnórisis traumática de su diferencia respecto a los demás mexicanos, el día que, en el Mundial de 1986, su madre lo llevó a ver el partido de España contra Brasil y el pequeño Omar se dio cuenta de que la hinchada mexicana apoyaba a los sudamericanos:

Al grupito de españoles y al todavía menos de vástagos suyos concentrados detrás de una portería les arrojaron orines, les recordaron la Conquista y les gritaron barbaridades violentas y sexuales con rostros desencajados y profusión de zetas entreveradas en posiciones imposibles: «¡Coño, tíoz, que oz han metido la vergaz!». (pp. 55-56, cursivas del original)

El niño se sintió insultado y humillado por el mero hecho de llevar la camiseta de la selección española y comprendió que lo que definía su binacionalidad, el hecho de ser mexicano y español al mismo tiempo, constituía un rasgo incompatible con la mexicanidad inequívoca que celebraban sus compatriotas paternos en el estadio, unidos en el desprecio por sus compatriotas maternos en el césped y las gradas inferiores: "Omar hasta ese momento se tomaba por parte de ellos, pero aquel día supo que, según las circunstancias, la nacionalidad no era un paraguas sino una alucinación" (p. 55). Está claro que el comportamiento de unos hinchas alcoholizados, en una situación de competición deportiva que fomenta el partidismo incondicional más vulgar, no es representativo de la mentalidad nacional, pero para Omar fue la experiencia iniciática que dio origen a su susceptibilidad ante comentarios relativos a su ascendencia española y su sensación de ser un mexi-

cano sin ganas, carente de entusiasmo por los valores culturales y las emociones colectivas:

Ser mexicano sin serlo *del todo* y, claro, vivir bajo el reproche de no serlo era el curioso destino de la prole de los migrantes en su país. México, campeón mundial en producción de exiliados, era, al tiempo, un lugar de autoritaria ineptitud para comprender la condición del hijo de migrantes: para un mexicano, todo el que no se entusiasmará con los guisos típicos y mostrara indiferencia ante las fobias y pasiones nativas (amor por cierta música más o menos espantosa, odio por ciertos países más o menos antipáticos, que podían incluso ser el de origen de la familia de la víctima) se convertía irreversiblemente en un alucinado, en un impostor, en un *mamón*. (pp. 56-57, curativas del original)

Es sintomático que esta visión negativa de las presiones homogeneizadoras que ejerce la mexicanidad mononacional sobre los inmigrantes de segunda generación⁴ y los mecanismos de exclusión se intensifique en un momento en que Omar necesita recuperar y reforzar su españolidad casi olvidada para preparar su “retorno” a la patria de los abuelos, a la que sería poco ventajoso llegar con la inseguridad y la sumisión de un extranjero, y al mismo tiempo facilitar su desprendimiento de México, donde jamás lo han tratado —o se imagina que nunca lo han hecho, exagerando las actitudes autocomplacientes y en ocasiones hasta chovinistas hacia él— como un autóctono auténtico:

⁴ Es lícito reconocer en las palabras del narrador omnisciente la experiencia del propio autor: “mi abuela me enseñó a leer y a cecear, pero obviamente después de los primeros 15 minutos de bullying en la escuela se me quitó el ceceo para siempre. En la historia mexicana los malos son los españoles: es decir, llegaron los españoles y le quemaron los pies a Cuauhtémoc, o como decía Ibargüengoitia, llegaron los españoles y cargaron con la vajilla y las mujeres. Entonces siempre me sentí desfasado: en mi casa se comían platillos que no se comían en casa de mis compañeros, las tradiciones eran diferentes, se hablaba distinto. Ese hecho, que es algo que le sucede a los hijos de los inmigrantes en todos lados, es un hecho que le cae mal a la identidad mexicana, porque la identidad mexicana recibe a gente de todo tipo: puedes ser hijo de rusos, puedes ser hijo de afganos, puedes ser afgano tú mismo, pero se pretende que a los 15 minutos ya tienes que ser un charro enamorado y si chocas con eso, en cualquier cosa, si dices: ‘¿Sabes? A mí no me gusta el tequila’, incurres en un delito de alta traición a la patria” (Antonio Ortuño, entrevistado por Ángela Cruz, 2016).

Su identidad mixta era considerada ridícula de antemano (especialmente si hablaba un español más o menos comprensible), era considerada falseada, producto de un esnobismo injustificable. Después de todo, ¿quién no quería ser ciento por ciento mexicano? ¿Quién podría osar no serlo? La mexicana era una tribu de identidad tan imperial como las palomillas de secundarios: «Te has de sentir muy gachupín, *pinche mamón*»; «Has de ser muy madrileño, *pinche mamón*». Pero cualquier indicio posterior de mexicanidad en el acento, el paladar o el oído, por más que resultara natural, era tomado como una confesión, como la caída de un antifaz: «¿No que muy gachupín? Ya te vi tragando tacos». Sin petulancia ninguna, humildita como la hizo Dios, la identidad mexicana no se ofrecía como un matasello de civilización —como la francesa—, sino apenas como una marca de fuego que debía ser compartida en los lomos por todas las reses de la República, la quisieran o no. Mexicanos al grito de guerra y si los descendientes de extranjeros no eran adulones, que se callaran. Después de todo, un extranjero era sólo un mexicano en etapa de negación. (p. 57, cursivas del original)

Cabe destacar, además, la influencia de la educación contradictoria que le dieron su madre nacida en Madrid, empeñada en transmitirle su apego a España, que ella cultivaba como un valor de resistencia y autodefensa contra la aculturación, y su padre alemán, incapaz de contrarrestar con su ironía el ímpetu españolizante de su esposa:

Su madre solía decir al arroparlo en la cama, cuando niño, que su apariencia era tan madrileña como la del rey (y su padre, que a escondidas era un descreído del fervor monárquico de su esposa, se reía, y le decía que el rey era italiano y la corona de España le daba más o menos lo mismo que la de Birmania si se la hubieran ofrecido). (p. 124)

Omar vive su doble nacionalidad como una tensión entre la vana obstinación materna por inculcarle su españolidad nostálgica y la imposición de una mexicanidad mal asumida por parte de su entorno familiar y social. Es lógico que con estos antecedentes su encuentro con la realidad española no culmine en una reconciliación.

liación con la mitad “forastera” de su identidad binacional, sino en una nueva experiencia de extranjería a pesar de ser, también, ciudadano español: “Una mezcla atropellada de memorias familiares, retratos entrevistados en folletos y una atmósfera inasible que le impedía sentirse en casa, aunque se le había profetizado que lo haría. Eso era Madrid” (p. 123). Su perspectiva no puede dejar de ser una visión desde fuera, el punto de vista de un viajero mexicano que constantemente cree detectar síntomas de descortesía y hostilidad hacia él: —“Eso era Madrid. Y quizá lo era porque todos tenían ganas de gritarle, desde las azafatas hasta los maleteros del aeropuerto (chinos con acento de cantantes flamencos), sin descontar a los taxistas neonazis” (p. 123)—, que interpreta como desgana existencial la aparente indiferencia y apatía de los madrileños —“Madrid estaba en permanente empeño para lograr el mal humor platónico, ideal” (p. 125)— y ve decepcionadas sus expectativas al descubrir que la capital que antaño había conquistado y colonizado su otro país, México, no era una metrópolis poderosa e impresionante:

La ciudad que gobernó aquel vetusto imperio donde no se ponía el sol le parecía una maqueta: el hostel, una casa de muñecas; los edificios, altos y estrechitos, libros en un estante; los automóviles, diminutos y despaciosos como tortugas; las calles se cruzaban en tres patadas. La muchedumbre de ancianos atildados que ocupaba las banquetas lo miraba sin asomo de cordialidad. (p. 124)

En Madrid conoce Omar a su prima tercera Juanita, hispano-colombiana, a la que confiesa “su flaca mexicanidad, su españolidad nula y su esencial miedo ante la vida con palabras que nunca antes tuvo en la mente o la boca y parecían salirle de las tripas” (p. 127). Aunque nacida en Colombia, Juanita se sentía incómoda con “la humedad y la altura” (p. 128) y rodeada de chicas guapísimas con las que no podía competir, y “se había mudado (o retornado, desde el punto de la identidad familiar)” (p. 128) a España, sin duda también para emanciparse de su entorno represivo y vivir más libremente su orientación sexual lesbiana. Juanita podría ser un modelo de una migración inversa lograda, pero ella misma relativiza su capacidad de asimilación con su manera de hablar incon-

fundiblemente colombiana⁵, y le brinda a Omar una explicación para conceptualizar su diversidad binacional hispano-mexicana:

Lo que está mal con usted es sencillo, dijo al fin. Usted, como yo, es un gatonejo. Una cosa que nació en un lado pero con los pies en otro y sus patas no se corresponden con las orejas. Gatonejo: eso, una cruza, un bicho. Se siente raro con unos y otros y es verdad. Eso no se quita pero tampoco tiene importancia. Se acostumbra uno. (p. 128)

Asumirse como *gatonejo*⁶ significa para ella vivir con la contradictoriedad cotidiana que implica tanto el malestar en el ambiente en que uno ha vivido desde la infancia como la identificación ambigua y vacilante con uno u otro país que nunca deja definitivamente establecido quiénes son *ellos* y quiénes *nosotros*, ya que uno participa de ambos colectivos incluso cuando éstos se enfrentan:

Pero me fui porque vivía tan incómoda que no dormía y acá resulta que topo con esta gente que grita por todo, no es capaz de decir buenas noches y se piensa que uno es delincuente al mirarle nomás el pasaporte, como si no nos hubieran saqueado los hijueputas, eh, que mire que robaron. O los robamos, sí: esa es voz de gatonejo, que cada vez que le lloran por unos se emperrea por los otros. Por eso no nos quiere nadie, primo. Por eso nos vamos. (p. 128)

No dura mucho la fuga española de Omar ya que se entera de que su perseguidor ha sido detenido y pasará largos años en la cárcel, de modo que el fugitivo puede volver a México sin temer

⁵ La voz de Juanita “era suave, eficiente, sin un pelo de acento ibérico. Nunca reflexionó en ese detalle, tan significativo para alguien que había vivido en Madrid por veinte años. (A su madre le pasaba al revés: no dejó de cecear en cincuenta inviernos de residencia mexicana)” (p. 112). Ahora bien, lo que Omar percibe como una diferencia no lo es tanto: las dos mujeres mantienen en el país de emigración su acento original, lo que es más habitual en alguien que, como Juanita, emigra en edad adulta que en personas que llegan al nuevo país en la infancia y son escolarizadas allí, como es el caso de la madre de Omar.

⁶ Se llama *gatonejo* o *gato-conejo* (*cabbit* en inglés) un híbrido ficticio que resultaría del cruce biológicamente imposible entre gato y conejo. Las fotos de supuestos *gatonejos* suelen mostrar felinos con peculiaridades raciales o deformaciones anatómicas que recuerdan la morfología conejil. Aplicado por Ortuño a individuos como Omar y Juanita, el término asocia la imposibilidad de una identidad nacional inequívoca y el engaño (auto)perceptivo: nunca son realmente lo que parecen y/o creen ser.

por su vida y fundar una familia casándose, siguiendo el modelo de su madre, con una jalisciense alteña, lo que parece reconciliarlo con su mexicanidad y hasta con sus parientes paternos, “sorprendidos y quizá felices de que el hijo de los pinches gachupines hubiera sentado cabeza al fin” (p. 150). El aparente idilio termina cuando sale de la prisión el matón y vuelve a pesar sobre Omar la amenaza de la venganza, que ahora incluye también a su mujer y sus tres hijos. De nuevo es el fútbol que reactiva la memoria, pues en una noche de insomnio, al ver en la tele un partido de la liga española, Omar “se puso a pensar en sus propios abuelos, en aquella escapatoria que los llevó al país y que era, en el fondo, la razón original de su existencia” (p. 179).

En esta historia familiar de los abuelos, que se narra en los capítulos alternantes con los dedicados a Omar y que éste rememora y completa en sus conversaciones con Juanita en Madrid, México aparece en un momento tardío, como un lejano y casi inalcanzable horizonte, cuando el avance de las tropas franquistas obliga a los abuelos a buscarse un país de exilio. Una de las escasas referencias mexicanas que tenían en su vida anterior fue el idealismo de “Javier Mina (el navarro que luchó en balde por independizar a Méjico de la corona española)” (p. 41), cuya proclama, de abril de 1817, les había leído el viejo Ramón, editor de la gaceta anarquista *Prensa Obrera* (y bisabuelo de Omar), pero cuya aventura mexicana terminó como tantas otras causas perdidas por las que se entusiasmaron los Almansa: “Mina fracasó y para noviembre estaba preso y fue fusilado” (p. 160). En el momento de elegir el destino de su fuga, “el hechizo de Méjico” (p. 160) se impone sobre Argentina, acaso para dulcificar la derrota con fantasías heroicas, siguiendo las huellas de ilustres compatriotas: “La palabra [Méjico] había dado vueltas durante el tiempo en la cabeza de Yago, quizá desde que leyó sobre Cortés y sus hazañas en el colegio. Pero también desde que Ramón le habló de Javier Mina, el navarro que se tomó un barco en Londres y marchó a Méjico para liberarlo del yugo español” (p. 160).

Tardarán hasta 1946 en llegar a México, ya que en el camino se quedarán varados varios años en Santo Domingo. Lo que finalmente encuentran es una realidad contradictoria, aunque no tan decepcionante como el Madrid que visitará su nieto, porque en la

precariedad y el caos de la capital mexicana vislumbran un gran potencial de oportunidades:

Esto es un cofre de joyas volcado en el lodazal. Eso pensó Yago al llegar finalmente a la Ciudad de Méjico, una amalgama de palacios y chabolas en donde lo glorioso, lo impúdico y lo siniestro eran materia más que abundante. Madrid, la capital más provinciana del mundo, e incluso la engreída Barcelona quedaban como simples colecciones de casas de muñecas a su lado. Méjico tenía de su parte la multitud salvaje y un esplendor que Yago sólo podía relacionar con el Oriente. También una miseria inmensa, crudelísima. (p. 185)

Como extranjeros recién llegados, dependen de la benevolencia del gobierno y la solidaridad de los exiliados republicanos⁷ ya instalados, con los que, sin embargo, sienten poca afinidad ya que entre ellos predominan los demócratas burgueses, los socialistas (como Indalecio Prieto, con el que se cruzan en sus primeras vacaciones en la playa) y los comunistas, enemigos inveterados de los anarquistas. En la población mexicana está profundamente arraigada la ideología antiespañola en que se ha fundado la autoimagen nacional desde la independencia, de modo que poco apoyo y simpatía pueden esperar de los autóctonos (es decir, los mexicanos criollos cuya ascendencia española se remonta a épocas más lejanas y los mestizos que reniegan de su herencia ibérica):

Perduraba en sus calles un rencor vivo hacia los españoles. Miles de ellos habían llegado a la puerta porque el presidente Cárdenas, amigo de la República, los recibió luego de la guerra. Pero ni unos ni otros, americanos y peninsulares, olvidaban la naturaleza incestuosa de su amistad. Yago, durante las inagotables mañanas de búsqueda de empleo, escuchó una multitud de reclamos pronunciados por mestizos

⁷ Mucho se ha escrito sobre el exilio republicano en México, enalteciendo la hospitalidad del gobierno y la importante aportación de los refugiados españoles a la cultura y las ciencias mexicanas. *Méjico*, sin embargo, muestra el lado menos glorioso de la historia, "la migración invisible española" (Antonio Ortuño, entrevistado por Adriana Cobos, 2015) de los obreros y milicianos sin prestigio intelectual ni amistades influyentes; como señala Óscar Zapata (2018): "Poco sabemos sobre el proceso de adaptación, integración o rechazo que sufrió esta comunidad, de las tragedias y fracasos personales y los tropiezos que sufrieron para llegar a México, especialmente los que no pertenecían a las clases pudientes o no contaban con los recursos suficientes para sortear el exilio con dignidad".

de bigotito que parecían creer con firmeza que, de no ser por él y sus parientes, serían ahora sumos sacerdotes en el Gran Teocalli y sacarían corazones con una afilada obsidiana como quien va a la oficina. (p. 185)

Pese a hablar una variedad del mismo idioma —diferencia diatópica que los delata como no nativos— y de compartir otros rasgos culturales hispánicos, su extranjería resulta un impedimento que sólo muy parcialmente se ve mitigado por el paradójico amor-odio con que les tratan los mexicanos, “esa relación de deseo y aborrecimiento” (p. 186), como le explica a Yago un cántabro experimentado en afinidades y repulsiones hispano-mexicanas:

—Nos odian pero les gusta que hayamos venido como pordioseros. Les gusta tanto que nos ofrecen posiciones exageradas. Más de uno que era ganapán en Madrid aquí es cate-drático. Es rarísimo. Digámoslo así: los mejicanos detestan a los españoles y para lo único que los quieren es para casarse con sus hijas. (p. 186)

Lo último, casarse con su hija, es precisamente lo que hará el padre de Omar, lo que la convierte en el eslabón de transición entre la mononacionalidad de los abuelos españoles y la binacionalidad del nieto mexicano, pero también es ella que con su resistencia tenaz a la mexicanización total siembra los gérmenes de la diversidad conflictiva de Omar y lo condena a esa semi-extranjería en un país que nunca aprenderá a sentir como plenamente suyo y que no lo aceptará sin reparos como nativo autóctono.

Esta anomalía se expresa en la peculiaridad ortográfica del título mismo de la novela: escribiendo, de manera correcta pero inhabitual y, hoy en día, incluso chocante en México, el nombre del país con J, Ortuño adopta ya en el paratexto una perspectiva particular, una visión desde fuera, puesto que sólo en España se usa todavía, aunque cada vez menos, esta grafía anticuada⁸ (aunque, en rigor, es

⁸ Aunque la sutileza ortográfica del título se pierde en la traducción, la versión francesa de Marta Martínez Valls mantiene el original *Méjico* (Paris: Christian Bourgois, 2018). En la edición alemana, en cambio, Hans-Joachim Hartstein optó por yuxtaponer los dos topónimos correspondientes a los polos geográficos y culturales opuestos: *Madrid, Mexiko* (München: Kunstmann, 2017).

la más moderna⁹). Como explicó el autor, “Méjico, está escrito con jota porque esa palabra es la que funciona como «bisagra» entre la forma en que los españoles veían al país y la forma en la que lo ven los mexicanos” (Ortuño, entrevistado por Adriana Cobos, 2015). Mientras que *Méjico* con J es el país americano donde buscaron refugio los antepasados españoles de Omar, *México* con X es donde éste nació y vivió hasta verse obligado a hacer uso de su doble nacionalidad y pasar una temporada en España. Las dos variantes se emplean de manera sistemática, según la época de los sucesos narrados y la prevalencia de uno de los polos nacionales, la hispanidad y la mexicanidad: el topónimo *México* (pp. 38, 56, 59, 127, 131, 147, 218) y el gentilicio *mexicano* (pp. 13, 37, 38, 55, 56, 57, 59, 77, 219, 220, 224, 225, 228) se escriben, sin excepción, con X en los capítulos que cuentan la historia de Omar, pero con J (*Méjico*: pp. 28, 41, 71, 75, 160, 161, 178, 185, 191, 192, 206; *mejicano*: pp. 29, 71, 135, 160, 186, 229, 230) en los capítulos dedicados al pasado de sus abuelos republicanos. Sólo en el penúltimo capítulo, titulado “Guadalajara 1947”, se rompe la regla. La hija de los exiliados españoles, es decir, la que será la madre de Omar, acaba de ingresar en un colegio mexicano y, como todos los demás alumnos, debería participar en la celebración escolar del Día de la “Independencia mejicana” (p. 299), con J, pero primero se niega a hacer su papel porque no se identifica con los valores patrióticos mexicanos sino que, al contrario, se siente ofendida por el carácter antiespañol del evento:

⁹ El topónimo *México*, de origen nahuatl, se escribía durante siglos con una X que originalmente correspondía a la pronunciación [š], hasta que la Real Academia, en la reforma ortográfica de 1815, prescribió la grafía *Méjico* a fin de regularizar la correspondencia entre letras y sonidos. En México se siguió usando la grafía arcaica con X por cuestiones de identidad, ya que recordaba el origen prehispánico —“la x y su sonido en el origen indígena, un sólo símbolo para dos culturas, servía entre las élites —en realidad predominantemente mestizos— como independencia y soberanía” (Vizcaíno Guerra, 2017, p. 288)—, uso que después de la Revolución Mexicana se generalizó. La Academia española, sin embargo, tardó hasta 1992 en reconocer *México* como correcto, y sólo desde 2001 recomienda esta grafía. En cierto sentido, fuera del ámbito hispanohablante fallaron las dos variantes: La mayoría de las lenguas extranjeras optaron por la X mexicana —alemán *Mexiko*, francés *Mexique*, inglés *Mexico*, catalán *Mèxic*, etc.—, pero la pronuncian [ks] (o sea, precisamente del modo que la grafía *Méjico* pretendía evitar) —en algunos idiomas incluso se escribe con -ks-, p. ej. en polaco: *Meksyk*—, si no prefieren otra grafía o pronunciación (como el italiano *Messico* y el portugués *México* [Mešiku]): no sabemos de ninguna lengua, sin embargo, que use la grafía *Méjico* o que pronuncie el topónimo con una fricativa velar [Meʃiko] (ni la X ni la J suelen corresponder a tal articulación en otros idiomas).

Habían debido luchar con la cerrada negativa de la niña a formar parte de un acto que celebraba una derrota de los españoles y sólo con la amenaza de sacarla de clases consiguieron que participara. La profesora de Civismo sonrió como deidad azteca cuando le dijeron que la nena estaría encantada de actuar a sus órdenes. (pp. 229-230)

Mientras que con la escolarización empieza el proceso de mexicanización de la hija, en los padres se refuerza la conciencia de su extranjería: asisten al ritual patriótico sin comprender ni siquiera la letra del himno nacional, les asombra la escolta infantil que se cuadra ante la “bandera mejicana” (p. 230), también con J, y en la lista de los héroes patrios que su hija recita “[c]on manos garbosas de bailaora” (p. 230) no conocen a ninguno de los próceres (por supuesto falta en la retahíla de prohombres Javier Mina, el único de que han escuchado hablar en España). Aunque es involuntariamente que hace su papel de patriota mexicana, la niña pisa así el umbral entre su hispanidad originaria y la aculturación mexicana, que nunca será completa, ya que durante toda su vida insistirá en defender su origen español, pero que la grafía del texto se manifiesta en la sustitución de la J por la X: “Uno a uno mencionó a los próceres que habían rescatado a México de españoles, franceses y estadounidenses y, por supuesto, de los conservadores” (p. 230). En el momento en que termina la historia de los españoles Almansa que emigran a *Méjico* empieza la de su nieto jaliscience Omar, quien nacerá unos veinte años después en *México* y que, poco antes de su viaje al país de origen de su madre, también llega a asociarlo con una grafía alternativa, la catalana *Espanya*, usada para profanar un símbolo de la hispanidad: “Recordó una fotografía con la que había topado en el periódico días antes: unos independentistas catalanes habían rayoneado un anuncio con forma de toro en una carretera cerca de Barcelona con la leyenda «Put a Espanya»” (pp. 38-39).

De esta manera, el desequilibrio en la diversidad hispano-mexicana de madre e hijo se simboliza en la relación inversa entre la grafía autóctona dominante y la variante heterodoxa: *España/Méjico* vs. *México/Espanya*. Esta diferencia la sienten tanto en su propia resistencia a identificarse con su segunda patria como en las reacciones de sus otros compatriotas. Cuando Omar, quien en

México nunca se liberó del estigma de ser uno de “los pinches gachupines” (p. 34), se presenta en Madrid como español, la dueña del hostel lo trata como extranjero:

lo escrutó largamente y lo obligó a refrendar su petición de alojamiento cinco o seis veces hasta comprobarle a plenitud que no era peruano. Le dije que soy español, gruñó Omar, pasaporte en mano, y me vale cinco toneladas de verga lo que piense de los peruanos. Español no eres, crío, que aquí pone que naciste en México. A saber por qué te dieron el papelajo, rezó ella (p. 123).

En cuanto a su madre, someterse al rito patriótico fue el precio que tuvo que pagar por el derecho de recibir una educación escolar, pero no bastó para ocultar la diferencia que la separaba de los demás niños, pues su acento delataba su origen:

La profesora los alcanzó cuando estaban por marcharse. Su pequeña, les dijo, era perfecta: un ángel con rizos y voz de clarín. Le hizo un cariño en el mentón con su manaza de rinoceronte. Y agregó: sólo te pido una cosa, reinita; la próxima vez que salgas como nuestra Madre Patria, no pronuncies tanto la zeta. (p. 231)

Esta pronunciación castellana —o sea, la distinción normativa, no el “ceceo”¹⁰—, criticada por la maestra, su madre la exhibiría “en sus días de gloria ibérica en Zapopan, irritando a la gente con su acento castizo” (p. 94)¹¹. Así que, en su caso, la escuela mexicana-

¹⁰ Aunque en México es usual —y también lo hace Ortuño— decir que los españoles *cecean* porque pronuncian la Z y la C ante E e I como interdental, el término es incorrecto cuando se aplica a hablantes que distinguen claramente dos fonemas, como lo hace la mayoría de los españoles; sólo algunos andaluces cecean realmente, es decir, pronuncian no sólo las zetas, sino también todas las eses como interdentales.

¹¹ Es obvio que en el personaje de la madre de Omar hay numerosas reminiscencias de la madre del autor mismo, Elisa Sahagún, a la que dedicó, entre otros, la novela: “Mi madre quiso mucho este país pero nunca dejó de sentirse española, jamás se nacionalizó. Se murió ceceando como una reina” (Ortuño, en la entrevista con Fernando Fernández, 2016). No obstante, la trama es ficticia y los personajes, pese a ciertas semejanzas, no están calcados sobre el modelo de personas reales: “Para la gente muy clavada, hay por ahí un personaje que se parece a un tío abuelo mío, pero porque tuvo una vida muy tele-novelesca. En realidad la obra es un acercamiento a la que tiene que ver con la historia de mi familia y mi propia madre, no es la historia de mi familia, pero sí recupera historias” (entrevista con Adriana Cobos, 2015).

na no consiguió el objetivo homogeneizador, quizás precisamente porque la insistencia en quitarle lo español motivó la defensa, tan obstinada como orgullosa, de su peculiaridad lingüística y cultural.

Antonio Ortuño admitió que *Méjico* podría ser “una novela incómoda para muchos. Sé que el conflicto México-España no se resolverá nunca, pero en ese cortocircuito es donde me encuentro” (entrevistado por Mónica Maristain, 2015). Fue consciente de que la grafía *Méjico* podría resultar provocadora para muchos lectores mexicanos —y de hecho no faltaron reacciones indignadas de patriotas ofendidos—, pero no la eligió en absoluto para desdecirse de su país desde una predilección por la identidad española, sino porque le parecía “una palabra adecuada para describir la intersección entre una cultura y otra” (entrevistado por Adriana Cobos, 2015) y cuestionar, como mexicano, los estándares identitarios relativos a la idiosincrasia nacional. La diversidad binacional hispano-mexicana se aprovecha en *Méjico* para enfocar las problemáticas y contradictorias relaciones entre mexicanos y españoles, no sólo desde dos polos opuestos, sino también desde la perspectiva móvil y ambigua de los que, por su historia familiar e individual, están en medio de las posiciones antagónicas y las pueden relativizar con el humor satírico y la distancia (auto)crítica propia a los *gatonejos*.

Referencias

- Cobos, A. (2015, 2 de noviembre). *Méjico*, el libro que retrata la migración española invisible. *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/cultura/mejico-libro-retrata-migracion-espanola-invisible>
- Cruz, Á. (2016, 12 de mayo). Antonio Ortuño: "México es el resultado de una mezcla violenta de identidades", *Revista Diners*. Recuperado de https://revistadiners.com.co/cultura/34869_antonio-ortuno-mexico-resultado-una-mezcla-violenta-identidades/
- Fernández, F. (2016, 22 de enero). Antonio Ortuño: entre México y España. Blog *Siglo en la brisa* 22/01/2016. Recuperado de <http://oralapluma.blogspot.com/2016/01/antonio-ortuno-entre-mexico-y-espana.html>
- Maristain, M. (2015, 3 de julio). Entrevista. Antonio Ortuño: cuando México se escribe con "jota". *SinEmbargo*. Recuperado de <https://www.sinembargo.mx/03-07-2015/1400342>
- Ortuño, A. (2015). *Méjico*. México D.F.: Océano.
- _____, A. (2015, 12 de octubre). Así suena Méjico. *Letras explícitas*. Recuperado de <http://letrasexplicitas.mx/asi-suena-mejico/>
- _____, A. (2017). *Madrid, Mexiko*. Tr. Hans-Joachim Hartstein. München: Kunstmann
- _____, A. (2018): *Méjico*. Tr. M. Martínez Valls. Paris: Christian Bourgois.
- Vizcaíno Guerra, F. (2017, enero-abril). Nación y nacionalismo en una letra. El patriotismo de Unamuno y la x de México. *Argumentos*, 30 (83,) pp. 275-296.
- Zapata, Ó. (2018, 1 de noviembre). *Méjico* de Antonio Ortuño y la debacle ética de la épica nacional. *SENALC*. Recuperado de <http://senalc.com/2018/11/01/mejico-de-antonio-ortuno-y-la-debacle-etica-de-la-epica-nacional/> >

“Agua” y “Dios en la tierra”: dos momentos históricos, dos expresiones estéticas de la literatura mexicana del siglo XX

Alicia Pastrana Ángeles

Lo humano es lo historiable y, además, fuera del hombre no existe la historia. Tengo para mí que la muerte –la muerte propia– nos aterra por inhumana; y no es porque constituye la única experiencia de la que el sujeto no puede ni guardar memoria ni hacer un relato.

Salvador Reyes Nevares

Durante la primera mitad del siglo XX, la gesta revolucionaria de 1910 se abrió paso en la historia y en los caminos de la cultura y el arte: el muralismo épico, los sonidos prehispánicos y las voces populares en la orquestación sinfónica, la acuciosa configuración de la llamada novela de la Revolución Mexicana, la cual, a lo largo su evolución, fue configurando la visión épica de un periodo en la historia de las letras mexicanas.

En la novela de la Revolución, como en un retablo de terribles maravillas, permanecen contenidos, y extrapolados ya del tiempo que los origina, tanto las masas anónimas como los personajes reales o ficticios que, desde la historia, se transformaron en cuerpo y expresión mítica de la producción narrativa de varias generaciones de escritores: Demetrio Macías, Francisco Villa y Fierro, su ayudante, Marcos Ruiz, Adán, Pedro Páramo, Artemio Cruz... son encarnaciones fehacientes de la postura estética de sus creadores y, todos

ellos, contribuyeron a constituir la cosmovisión de una época y un tiempo determinados en la historia de las letras mexicanas.

De acuerdo con Seymour Menton, son cinco las generaciones de escritores que abarcó la epopeya en prosa de la Revolución Mexicana. Rafael F. Muñoz (1899–1972) perteneció a la segunda generación, la cual terminó de formarse en la militancia, durante la lucha armada. José Revueltas (1914–1976) formó parte de los escritores de la tercera promoción, educados en los vanguardistas años 20, quienes valoraron los frutos de la Revolución desde una óptica histórica más distanciada y crítica. (Ocampo, 1981, pp. 9-10).

Del mismo modo, afirma Max Aub que, en la narrativa de la Revolución, la unidad no es estilística sino temática, por lo cual no es excepcional que un mismo suceso sea contado por distintos autores (Ocampo, 1981, p. 71), como ocurre, en la tradición literaria, con episodios que se engrandecen y transitan, en ocasiones, de la historia a la leyenda. Es así que encontré en “Agua” de Rafael F. Muñoz, el punto de partida, el germen argumental de “Dios en la tierra”, cuento magistral de José Revueltas. El relato de Muñoz apareció en 1928, dentro de la colección *El feroz cabecilla y otros cuentos de la Revolución del Norte*. El volumen de cuentos *Dios en la tierra* fue publicado en 1944. La distancia temporal entre la publicación de ambas obras permite encontrar, más allá de las semejanzas, las inmensas diferencias ideológicas y estéticas que las separan.

“Agua” y “Dios en la tierra” están contruidos a partir de la misma anécdota: soldados federales, exhaustos y sedientos, sitiados en un páramo desértico, son derrotados por los rebeldes, quienes les cortan la ruta que los lleve al agua y al seguro reposo. Muñoz nació en Chihuahua y Revueltas en Durango; hombres templados por el sol abrazador, saben describir con eficacia el paisaje agreste y la desesperada situación de los sitiados.

No obstante la semejanza argumental, lo primero que diferencia a ambos relatos es la contextualización histórica, ya que “Agua” remite a la etapa secular de las luchas armadas, entre 1910 y 1921. Muñoz narra lo que ve en el frente de batalla; no tiene la distancia histórica que le permita recrear la anécdota con una mirada crítica.

El volumen de cuentos *Dios en la tierra* fue publicado en 1944 y la trama del relato que da título al texto está ubicada en el contex-

to de la Cristiada o Guerra Cristera, que tuvo efecto en México entre 1926 y 1929, cuando el Presidente Plutarco Elías Calles expulsó a 200 sacerdotes, cerró escuelas y conventos y ordenó la suspensión de cultos. En las ciudades, los servicios religiosos se efectuaban de manera clandestina, pero en el campo la represión fue mucho más enconada, y esta prohibición lastimó profundamente la fe de las personas, ya de por sí heridas por los escasos logros de la Revolución. Por tal motivo, aunque tenía dirigentes en las ciudades, la Cristiada fue una revolución preponderantemente rural que agremió a más de 20 000 personas en su ejército. Su lucha iba en contra de la Constitución de 1917 que favorecía el laicismo y reducía de forma considerable los privilegios y el poder de la Iglesia Católica Mexicana. Al final, hubo un pacto entre el Estado y los representantes del episcopado; el gobierno se comprometió a respetar la organización interna de la Iglesia y dio autorización para la restauración del culto. No obstante, el cese de la violencia no llegó sino hasta casi iniciada la década de los cuarenta (Meyer, 2008, pp. 828-830). Esta segunda fase de la revolución tuvo como característica la convicción absoluta de los sublevados en la causa religiosa, y el movimiento gozó del apoyo de amplios sectores de la población civil. Además, los soldados federales estaban muy mal remunerados y eran reclutados muchas veces contra su voluntad. Por tales razones, se convertían en fugitivos o se cambiaban a las filas cristeras. Revueltas hace una recreación de este episodio de la épica revolucionaria y con él construye un relato estremecedor, eficaz por su composición.

Si bien ambos escritores se inscriben en la corriente del realismo, Rafael F. Muñoz concibió su obra literaria a partir de la observación directa de los hechos. Sus mejores relatos son cuentos cortos que, como el reportaje, narran el fragor de la batalla y son, como expresa Stendhal, en *Rojo y negro*, "un espejo que se pasea a lo largo del camino". Muñoz es un escritor de anécdotas, más que un creador de personajes. Estos son retratados desde afuera y, aunque carecen de hondura psicológica, son protagonistas de un drama muy bien contado. Su método narrativo es tradicionalmente realista. En "Agua", después de ubicar la acción en un paraje inhóspito, el sencillo episodio revolucionario se desgrana cronológicamente sin detenerse casi en recuerdos o en reflexiones.

Por su parte, en diversos ensayos que Revueltas dedicó a la reflexión en torno a la literatura y la estética, declara que el realismo no es una corriente artística sino una manera de mirar al mundo y explica su concepto de realismo dialéctico o crítico. En su preámbulo “A propósito de *Los muros de agua*”, el escritor explica que lo que diferencia al realismo convencional del realismo dialéctico o crítico, es el método que tiene el escritor para aprehender la realidad:

Dejarse la realidad que la seleccionemos. ¿Qué significa esto? Significa que la realidad tiene un movimiento interno propio, que no es ese torbellino que se nos muestra en su apariencia inmediata, donde todo parece tirar en mil direcciones a la vez. Tenemos entonces que saber cuál es la dirección fundamental, a qué punto se dirige, y tal dirección será así, el verdadero movimiento de la realidad, aquél con que debe coincidir la obra literaria. Dicho movimiento de la realidad tiene su modo, su método, para decirlo con la palabra exacta. (Su “lado moridor” como dice el pueblo.) Este lado moridor de la realidad, en el que se la aprehende, en el que se la somete, no es otro que su lado dialéctico: donde la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se interpenetran y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente. (Revueltas, 1967, t I, p. 27)

El método es el movimiento oculto y dinámico de las cosas; la realidad es dinámica e incluye a la realidad inaparente. Entonces, ese movimiento dialéctico comprende el mundo total del hombre: su interioridad onírica o consciente, su ideología, sus pulsiones, en el devenir histórico y en su vinculación con el entorno. De allí la declarada filiación de Revueltas con la estética de Marcel Proust, ya que, aunque con diferentes propósitos y estilos y, desde muy distintas posturas ideológicas, ambos escritores analizan con minucia los mecanismos invisibles que constituyen el vínculo indisoluble entre el universo interior del hombre y su interacción con los otros. Lo que los diferencia y separa es que el autor de *El luto humano* centra su atención, sobre todo, en el lado oscuro. Elige, por lo general, personajes que están en situación límite porque le interesa mostrar la alienación en la época contemporánea. De

ahí que llame a su método "el lado moridor" de la realidad, porque es el que alumbra las facetas ocultas y las contradicciones internas que determinan las acciones humanas. Su obra literaria expresa la dirección fundamental que rige a sus personajes desde "ese verdadero movimiento de la realidad" que nos permite comprenderla en su verdad más profunda. De acuerdo con su teoría, el uso de las técnicas y recursos literarios están determinados por el método y la elección de los materiales.

"Agua" da inicio con la descripción de una columna de soldados que debió evacuar su campamento y caminar durante cuatro noches por un territorio desconocido, sin orientación alguna por parte de los lugareños, quienes se niegan terminantemente a socorrerlos. La acción, en "Dios en la tierra", también comienza cuando los federales llegan a uno de tantos poblados en los que la respuesta siempre es la misma: cerrar las puertas "a piedra y lodo" para mantener sitiadas a las tropas; el cerco es desde el inicio. Aquí, la descripción adquiere dimensiones metafísicas, abstractas y atemporales, en donde pareciera que los personajes se encuentran atrapados en un éxodo circular y vicioso, que no tiene punto de partida ni horizonte que alcanzar:

La población estaba cerrada con odio y con piedras. Cerrada completamente como si sobre sus puertas y ventanas se hubieran colocado lápidas enormes, sin dimensión de tan profundas, de tan gruesas, de tan de Dios. [...] Toda la locura y la terquedad del mundo en nombre de Dios. Dios de los ejércitos; Dios de los dientes apretados. Dios fuerte y terrible, hostil y sordo, de piedra ardiendo, de sangre helada. Y eso era ahí y en todo lugar [...]. En el norte y en el sur, inventando puntos cardinales para estar ahí, para impedir algo ahí, para negar alguna cosa con todas las fuerzas que al hombre le llegan desde los más oscuros siglos, desde la ceguedad más ciega de su historia. (Revueltas, 1967, t II, p. 367)

Es así que los dos relatos hermanados por un mismo asunto se distancian debido a las técnicas literarias que los configuran. En "Agua" el paisaje es marco de fondo para el encuentro armado entre dos bandos enemigos. En "Dios en la tierra", el caserío se con-

vierte en un espacio psicológico totalizador; el cerco infranqueable para hombres que se enfrentan con una entidad abstracta y omnipotente. La diferencia de visión se aprecia claramente en el tratamiento de las voces narrativas. En “Agua” predomina un narrador observador que describe estrictamente lo que ve y está al servicio exclusivo de la anécdota. Muñoz elige una estructura lineal con algunos retrocesos que explican la situación presente y respeta, en general, el desarrollo cronológico de los acontecimientos. Revueltas (1967, t II, p. 367), por su parte, opta por un narrador omnisciente que devela las pulsiones más recónditas de la turba embravecida, y que da voz a la reflexión filosófica y crítica sobre lo que acontece: “Porque ¿quién si no él? ¿Quién si no una cosa sin forma, sin principio ni fin, sin medida, puede cerrar las puertas de tal manera?” (Revueltas, 1967, t. II, p. 367). La omnisciencia rige en todo el relato, y para reforzarla, el narrador penetra en los pensamientos del teniente Medina y los traduce, a través de la tercera persona del plural, a partir de la cavilación del personaje: “[...] y nos dejaríamos cortar una mano o un pie o los testículos por hundirnos en su claridad y respirar su frescura, aunque después muriésemos” (Revueltas, 1967, t II, p. 370). La voz omnisciente encarna, también, simbólicamente, la omnipresencia de un dios bélico al mando de sus huestes, masas que responden a dogmas y decretos insertos en el inconsciente colectivo desde tiempos inmemoriales.

El uso de las voces narrativas es congruente, en los dos cuentos, con su estructura. La de “Agua” es lineal y respeta el desarrollo cronológico de los acontecimientos. Sólo en el tercer párrafo, el narrador hace una brevísima retrospección para explicar la presencia de Victoria en el lugar del combate y para introducir el clima de odio y envidia hacia el coronel por parte de su tropa; clima que definirá la intensidad emotiva del desenlace:

Victoria, una muchacha que apenas quince días antes había seguido al ejército en calidad de “señora” del Sargento Urrutia, descollaba por ser la más animosa y también por ser la más joven y más bonita; una muchacha ranchera que se había entusiasmado con los botones y el uniforme azul con tres franjas rojas, del sargento, y había decidido seguirlo, precisamente horas antes de que comenzara el

sitio[...], en esos cuatro días de marcha incesante, cuando Victoria marchaba adelante [...], todos los hombres miraron hacia ella y muchos descargaron la rabia de la derrota sobre el sargento Urrutia. [...]
¡Quién fuera el cabecilla! Porque está 'regüena'. (Muñoz, 1974, p. 48)

En el caso de "Dios en la tierra", la estructura es dialéctica porque está constituida por avances y retrocesos que parten del mismo punto. Para lograr ese efecto, la estructura está construida mediante la indivisible concatenación de dos planos: En el primero está la anécdota, narrada a partir de avances y retrocesos, en un tiempo que, a fin de cuentas, desarrolla cronológicamente los sucesos, en un ambiente y en un contexto histórico definidos. Sin embargo, la estructura sugiere también el deslizamiento hacia el segundo plano, porque la voz narrativa parece utilizar la anécdota, el ambiente y el tiempo reales del cuento para proyectarlos hacia la construcción de una atmósfera ideológica y emotiva, atemporal y totalizadora, que proyecte la postura del autor con respecto a la visión enajenada del cristianismo que ha propagado la iglesia católica. En cuanto a los personajes, ni Muñoz ni Revueltas están interesados en proyectarlos psicológicamente como entidades individuales y bien configuradas. En los dos cuentos lo que destaca es la acción brutal pero anónima de los rebeldes y hay un tributo de Revueltas hacia Muñoz, en el modo en que ambos describen física y anímicamente a los federales. En "Agua" Muñoz, apunta:

Trescientos soldados, restos de un brillante regimiento y de un batallón en línea, caminaban unos en caballos cansados y flacos; otros a pie, arrastrando los zapatonos de "munición" en el arenal; muchos iban heridos y se veían sus uniformes de paño azul, cortados para un desfile en día de fiesta patria, manchados de sangre. Todos fatigados por cuatro días sin descanso en la huida y por diez días más que habían estado sitiados. Carecían de agua desde cuarenta y ocho horas antes, cuando habían llegado a la orilla del desierto, pero tenían que avanzar, avanzar, porque el que cañera en tierra no se levantaría más [...]. (1974, p. 47)

En “Dios en la tierra” la descripción es la siguiente:

¡Y cómo son los soldados! Tienen unos rostros morenos, de tierra labrantía, tiernos, y unos gestos de niños inconscientemente crueles. Su autoridad no les viene de nada. La tomaron en préstamo quien sabe dónde y prefieren morir, como si fueran de paso por todos los lugares y les diera un poco de vergüenza todo. Llegaban a los pueblos sólo con cierto asombro, como si se hubieran echado encima todos los caminos y los trajeran ahí, en sus polainas o en sus paliacates rojos, donde, mudas, aún quedaban las tortillas crujientes, como matas secas. [...]

—¡Los federales! ¡Los federales!

[...]

Eran aguardados con ansiedad y al mismo tiempo con un temor lleno de cólera. ¡Que vinieran! ¡Que entraran por el pueblo con sus zapatones claveteados y con su miserable color olivo, con las cantimploras vacías y hambrientos. ¡Que entraran! Nadie haría una señal, un gesto. Para eso eran las puertas, para cerrarse. (Revueltas, t. II, pp. 368-369)

Los procedimientos descriptivos que apoyan la acción son semejantes, aunque en “Agua” las tropas intentan huir de la persecución mientras que los soldados, en “Dios en la tierra”, salen de un cerco para penetrar irremediabilmente en otro. Los dos escritores introducen la ternura como rasgo de individuación en un conglomerado de personalidades anónimas. El narrador de “Agua” hace énfasis en los uniformes “cortados para un desfile en día de fiesta patria, manchados de sangre” (Muñoz, 1974, p. 47). El narrador de “Dios en la tierra” pone el acento en los rostros “morenos, de tierra labrantía, tiernos, y unos gestos de niños inconscientemente crueles” (Revueltas, t. II, pp. 368). Ambos aluden a los “zapatones” y al cansancio, al hambre y la sed devastadoras. No obstante, en “Agua” la descripción es sólo física, mientras que Revueltas desliza la idea de la “inconsciente” crueldad y la “vergüenza” como rasgos psicológicos de los soldados que, al mismo tiempo que los lleva a combatir acentúa su vulnerabilidad. Es curioso que en “Dios en la tierra”, el narrador niega la autoridad del gobierno sobre los soldados, como contrapunto para señalar, en otros pasajes, que la violencia extrema de los cristeros proviene de la autoridad de Dios.

Del mismo modo, recreando personajes de la gesta histórica, Muñoz y Revueltas utilizan, como contrapunto indispensable de la acción anónima de las masas, la presencia de dos personajes: en "Agua", Victoria y el sargento Urrutia; en "Dios en la tierra", el sargento Medina y el profesor. La enamorada del Sargento Urrutia es la personificación de la soldadera revolucionaria, convertida en leyenda en el corrido "La Adelita". Durante la revolución, las mujeres seguían a sus hombres, a sus "Juanes", para dar cohesión y sustento a la familia, al paso que servían como concubinas, cocineiras, enfermeras y entraban al combate, de ser necesario. A veces eran parte del botín que los revolucionarios ganaban en las escaramuzas. La participación de estas soldadas en la lucha, las proyectó como figuras activas, fuertes, solidarias (S/A Las soldaderas y la Revolución Mexicana). José Clemente Orozco las inmortalizó en *Las soldaderas*, mural de óleo sobre piedra, de 1926, en una de las paredes de la Escuela Nacional Preparatoria.

El maestro rural es el personaje emblemático del cambio de rumbo de la educación en el México moderno. Durante la reconstrucción postrevolucionaria del país, una intensa cruzada cultural, entre otras acciones, dio inicio con el restablecimiento de la Secretaría de Educación Pública, con José Vasconcelos a la cabeza, durante el gobierno del presidente Álvaro Obregón. Al respecto, Loyo apunta:

La escuela rural de esos años no era una institución al margen de la vida y sus problemas, no pretendía preparar para la vida simulándola en el aula; por el contrario, se insertaba en la vida misma, en las comunidades naturales, enriqueciéndolas con conocimientos, con valores, con técnicas, con formas de organización, con experiencias de otros pueblos, de otros tiempos, de otras latitudes. La escuela rural era la Casa del Pueblo, el lugar de reunión de la comunidad en donde el maestro ponía sus conocimientos al servicio de los proyectos del pueblo, de sus luchas, de sus esfuerzos por resolver problemas ancestrales. (1985, p. 9)

El laicismo en la educación fue parte del ideario del nuevo régimen. La escuela rural tenía, entre sus propósitos, impulsar el cambio social y cultural y el desarrollo de la comunidad bajo los preceptos socialistas establecidos, en 1934, en la Constitución. Desde años atrás, durante la Guerra Cristera, levantamiento cuyo origen fue esencialmente religioso, el choque ideológico entre catolicismo y socialismo, propiciaron la violencia contra los maestros, a quienes desorejaban o asesinaban, y era frecuente el incendio de escuelas. Fueron más de 200 los profesores ultimados en esa época. Lázaro Cárdenas, en 1935, instituyó el 15 de mayo como día del maestro para conmemorar el sacrificio de los mártires. De acuerdo con Raby (1940), existen testimonios de que la maestra Morales fue muerta con piedras y palos o, según otras versiones, ultimada con arma de fuego delante de sus estudiantes. En éste o en otros pasajes de la vida se inspiraron Diego Rivera para pintar el fresco *La maestra rural* (Secretaría de Educación entre 1923 y 1928) y Aurora Reyes, primera muralista mexicana, para plasmar, en 1936, su mural al fresco *Atentado a las maestras rurales*.

De este modo, podemos aquilatar el peso de ciertos personajes históricos que forman parte de nuestras leyendas, los corridos, la pintura, la literatura y cuyas hazañas transitan por el tiempo de boca en boca. Es así que la soldadera Victoria y el maestro rural, definen el rumbo de la trama en ambos relatos. El desenlace de "Agua" tiene tintes románticos, cercanos al melodrama:

La mujer llegó a la orilla del arroyo, se arrojó de bruces sobre la tierra húmeda, bebió ávidamente, llenó un jarro ventrudo y volvió hacia el desierto a la carrera. Pronto estuvo entre los soldados que disparaban.

—Urrutia, ¿dónde está Urrutia?

—Allá delante —le dijo un herido—, es el que está más cerca...

Victoria corrió, adelantando el pecho firme, con los cabellos al viento. Se detuvo bruscamente al oír un golpe seco y sentir la pierna húmeda: una bala le había quebrado el jarro y en su mano derecha quedaba solamente el asa, inútil—.

—Me lleva... el diablo... Y luego, ahí mismo donde estaba la arena húmeda, se recostó Victoria para siempre, con una flor roja en la blusa cubierta de polvo. (Muñoz, 1974, p. 50)

El pasaje está centrado en la muerte por amor de la protagonista, quien sacrifica la vida por llegar al estero, calmar la sed e intentar llevar agua a su amante. Su asesinato se presenta de modo ambiguo pues el narrador ubica el momento en las filas del batallón de Urrutia. Queda la duda de si una bala del grupo enemigo la alcanzó o fue muerta, por envidia y rabia, por alguno de los hombres subalternos del sargento.

El clímax de "Dios en la tierra" es magistral por la objetiva, irónica y brutal descripción de la barbarie:

Para quien lo ignore, la operación, pese a todo, es bien sencilla. Con un machete se puede afilar muy bien, hasta dejarla puntiaguda, completamente puntiaguda. Debe escogerse un palo resistente, que no se quiebre con el peso de un hombre, de "un cristiano", dice el pueblo. Luego se introduce y al hombre hay que tirarlo de las piernas, hacia abajo, con vigor, para que encaje bien.

De lejos el maestro parecía un espantapájaros sobre su estaca, agitándose como si lo moviera el viento, el viento que ya corría, llevando la voz profunda, ciclópea, de Dios, que había pasado por la tierra. (Revueltas, t. II, pp. 372-373)

En "Dios en la tierra", en contraste con el tono iracundo que va en *crescendo* y permea todo el relato, el desenlace se despoja del uso de metáforas y de adjetivos reiterativos y, con ello, de toda emotividad; de ahí que su efecto cale más hondo en el lector. En el castellano popular de México, un "cristiano" es un hombre bautizado y que habla "la castilla" como solían decir los indígenas en algunas provincias. El profesor es calificado de este modo y también, en otro pasaje, como el "desgraciado" que da agua a los federales. Este tratamiento paradójico, común en Revueltas, hace más interesante la visión del personaje: La masa anónima considera fuera de la gracia de Dios a quien muestra misericordia.

El realismo dialéctico que practica el autor está centrado en las crisis existenciales del ser en el devenir histórico. Al referirse al "lado moridor de la realidad" Revueltas alude, como ya se dijo, a los múltiples aspectos que abarca la realidad, en toda su complejidad y contradicciones. Una cultura —en este caso la nuestra— está constituida por valores provenientes de los mitos que, en su origen, le

dieron sustento. El imaginario colectivo atesora y perpetúa mediante símbolos sagrados tales valores, los cuales, con el tiempo, suelen estar tergiversados de su sentido original. La enajenación de la conciencia por parte de instituciones de poder como el clero, convierten en fanatismo y ceguera cualquier aspiración humana a la trascendencia.

En el relato de *Revueltas*, el profesor rural, al conducir a los federales al paraje donde hay agua, intenta combatir los ciegos atavismos de los habitantes del caserío. Su hazaña épica y su muerte sanguinaria son proyectados a la altura del mito. El personaje adquiere dimensión simbólica en diversos estadios: es el representante del cambio revolucionario que intenta abolir la ignorancia y, por ende, simboliza la luz del conocimiento y de la conciencia. En un segundo estadio, puede ser equiparado con Prometeo, quien se rebela y es castigado por la ira de Zeus, el dios supremo, por atreverse a dar, en este caso, agua a los mortales. La rebelión prometeica quiere alcanzar la autoconciencia y la liberación humana, busca el perfeccionamiento de la humanidad para hacer del mundo un lugar más habitable. Afirma Carlos García Dual que “el dolor resulta siempre escandaloso, pero sobremanera escandaloso es el dolor de un dios que sufre a favor de los hombres” (2009, p. 21). Tal concepción del dolor concuerda perfectamente con el clímax de “Dios en la tierra”. En un tercer estadio, el profesor emula también a Jesucristo y su sacrificio por la humanidad. *Revueltas* declaró que “en «Dios en la tierra» [...] Cristo es un Cristo taciturno, agresivo y rabioso en los cristeros. Cristo Rey existe como movimiento cristero, no como metafísica, no como entidad teológica, sino como realidad objetiva” (Castro Quiteño, 2001, p. 40), manifiesta en el hacer de la población:

El oficial descendía con el rostro rojo y golpeaba con el cañón de su pistola la puerta inmóvil, bárbara.

—¡Queremos comer!

—¡Pagaremos todo!

La respuesta era un silencio duradero, donde se paseaban los años, donde las manos no alcanzaban a levantarse. Después un grito como un aullido de lobo perseguido, de fiera rabiosamente triste:

—¡Viva Cristo Rey! (*Revueltas*, 1967, t II, p. 368)

En México, “¡Viva Cristo Rey!” era la consigna cristera, y en obediencia a ese grito se hizo la guerra. El cuento se construye, entonces, a partir de esa terrible paradoja: en nombre de Cristo Rey se asesina a un “cristiano” que, con fe en Dios o sin ella, se rige por valores universales tales como la piedad y la compasión. La lógica absurda de los habitantes del poblado es que, para que Cristo viva, deben morir quienes siguen su ejemplo. El empalamiento y la figura del espantapájaros son una reproducción grotesca de la crucifixión. La cruz es el símbolo del intermediario que une el cielo y la tierra, pero esa intermediación se rompe cuando el hombre es atravesado y sus brazos cuelgan en vez de quedar extendidos porque, “la anchura de la cruz es la caridad que se extiende hacia los enemigos” (Chevalier y Gheerbrant, 1995, p. 363) y un Cristo con los brazos caídos deja de abrazar el mundo por quien muere. Tanto en la visión que se ofrece de Jehová como de Jesucristo, Revueltas procede mediante una técnica que Northrop Frye llama “modulación demoníaca”, o sea, “la reversión deliberada de las asociaciones acostumbradamente morales de los arquetipos” (Romero, 1975, p. 84). Es así que el sentido original del mito se pervierte: Jehová envía a su hijo a la tierra no a redimir, sino como un “inspector del odio que camina por la tierra cerrando los postigos” (Revueltas, 1967, t II, p. 369) y cuyo grito de guerra pone en movimiento las fuerzas humanas más profanas y violentas. El rito de la pasión vuelve a celebrarse, pero sin redención posible para la humanidad. Y es que, precisamente, a través de esa “modulación demoníaca”, Revueltas trabaja el problema de la enajenación del hombre: “Esto lo comprendí [...] cuando Marx afirma que vivimos, no la historia, sino la prehistoria humana. Este prisma naturalmente tiñe todo mi análisis del individuo [...] en] la expresión artística, [...] este principio de la enajenación del individuo como tal descubre un mundo enormemente expresivo” (Castro Quiteño, 2000, p. 38).

En la narrativa de Revueltas, el simbolismo religioso está presente para mostrar ese “lado moridor” de la realidad. Ateo de profunda raigambre cristiana, el escritor asume, dialécticamente, que el hombre es un ser hecho de contradicciones. En el imaginario colectivo, la consigna “¡Viva Cristo Rey!” incita al crimen aunque, paradójicamente, el profesor es el Dios hecho Hombre que

se sacrifica por sus semejantes. Del mismo modo, en el cuento "La acusación", la figura de Cristo, mimetizada en Cristóbal, es el dios que se humaniza como expresión del bien y, sin embargo, es sacrificado por una turba ignorante y aterrada. Tales personajes, encarnaciones de la inocencia, la solidaridad y la compasión, confirman, literariamente, la idea de que, cuando la vida no se experimenta como propiedad privada y es capaz de volcarse en los otros, la muerte propia "desde el punto de vista dialéctico [...] es un acto infinitamente amoroso (García Flores, 2001, 72).

Adolfo Sánchez afirma que los héroes revueltianos son trágicos porque encarnan "la contradicción entre un ideal irrenunciable, necesario, y la imposibilidad de realizarlo. Esta contradicción constituye, como es sabido, la esencia misma de lo trágico" (2008, p. 247). Por otra parte, el agua es la imagen sintetizadora de lo que tanto a Rafael Muñoz como a José Revueltas les interesa mostrar: En "Agua", Victoria porta en su cántaro el amor y la vida. En "Dios en la tierra" el agua toma la investidura de la mujer arquetípica, de la madre nutricia, y es así que, una vez más, Revueltas elige un elemento real para dimensionarlo a "otra" realidad mítica y poética:

El agua es tierna y llena de gracia. El agua es joven y antigua. Parece una mujer lejana y primera, eternamente leal. El mundo se hizo de agua y de tierra y ambas están unidas, como si dos cielos opuestos hubiesen realizado nupcias imponderables. 'Ni agua'. Y del agua nace todo. Las lágrimas y el cuerpo armonioso del hombre, su corazón, su sudor". (1967, t. II, p. 369)

Vuelve a cumplirse lo que Northrop Frye propone como "modulación demoníaca" de los arquetipos: El agua, elemento que configura la esencia del hombre ya no es el sustento de su vida sino el motivo desesperanzado de su muerte. En torno al valor arquetípico del agua, Julien Ries comenta que:

El agua es compañera indispensable del peregrino, mientras camina por áridas pistas y bajo el sol del desierto [...]. Para él, es el elixir de la vida, la fuerza creadora que le permite reanudar la marcha [...]. Ese mecanismo de la regeneración que sucede a la fatiga y a la transpiración im-

pregna la conciencia y el subconsciente del peregrino y le prepara para [...] la regeneración de su vida espiritual. La sed le hace tomar conciencia de la fragilidad de la condición humana y de la necesidad de encontrar también una fuente para su vida. (2013, pp. 250, 251)

En ambos relatos, el batallón perdido es el peregrino que busca una fuente para su subsistencia. Pero más allá de esto, el relato de Revueltas parece expresar que el ser humano no encontrará esa fuente que sacie su sed material ni espiritual sin la indispensable transformación de su conciencia.

Descubrir en "Agua" de Rafael F. Muñoz los antecedentes argumentales de "Dios en la tierra" de José Revueltas, me permitió comprobar que la literatura es un proceso creador dinámico y trascendente que se nutre de la influencia de la obra de las generaciones pasadas y que enriquece estéticamente cada momento de su evolución, aportando nuevas maneras de mirar, de sentir y de contar la misma vieja historia de los hombres.

Referencias

- Alvarez de la Peza, M. y Escalante Fuentes, G. R. (2012). *Historia de México* 2. México: Editorial Esfinge.
- Bachelard, G. (2003) *El agua y los sueños*. México: FCE.
- Carballo, E. (1986) *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP.
- Castro Quiteño, N. (2001). "Oponer al ahora y aquí de la vida, el ahora y aquí de la muerte", en A. Revueltas y P. Cheron (compiladores) *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era. pp. 36-42.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1995) *Diccionario de los símbolos*. 5ª ed. Barcelona: Herder.
- Eliade, M. (1968). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: Planeta.
- García Flores, M. (2001). "La libertad como conocimiento y transformación", en A. Revueltas y P. Cheron (compiladores) *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era. pp. 67-83.
- García G. (2009). *Prometeo: mito y literatura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica-España.
- Loyo, E. (antologadora). (1985). *La casa del pueblo y el maestro rural mexicano*. (1985). México: SEP.
- Mateo, J. M. (2011). *En el umbral de Antígona*. México: Siglo XXI.

- Meyer, L. (2008) "La institucionalización del nuevo régimen" en *Historia general de México*. México: El Colegio de México, p. 825 – 879.
- Muñoz, R. F. (1974). *Relatos de la Revolución*. Selección y Prólogo de Salvador Reyes Nevares. México: SEP. (Sepsetentas, Biblioteca SEP)
- . (2010). *20 cuentos de la Revolución*. 3^a. ed. Prólogo: S. Reyes Nevares. Epílogo: M. A. Campos. México: Factoria ediciones.
- Raby, D. (1968). Los maestros rurales y los conflictos armados sociales en México (1931-1940). *Historia Mexicana*, vol. 18, no. 2 (oct.-dic., 1968), pp. 190-226. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/download/1210/1101>
- Revueltas, A. / Ph. Cheron (comps). (1977). *Conversaciones con José Revueltas*. México: Era.
- . (1967). "A propósito de *Los muros de agua*". En *Obra literaria. Tomo I*. México: Empresas Editoriales.
- . (1967). "Dios en la tierra". En *Obra literaria. Tomo II*. México: Empresas Editoriales.
- . (1978). *Cuestionamientos e intenciones*. México: Era.
- Ries, J. (2013). *El símbolo sagrado*. Barcelona: Kairós.
- Romero, P. O. (1975) "Los mitos bíblicos en El luto humano". En *Texto crítico*, Centro de Investigaciones Lingüístico- Literarias, Facultad de Humanidades Universidad Veracruzana, Año 1, núm. 2, pp. 81- 87.
- Sánchez Vázquez, A. (2008). "La concepción de lo trágico en Marx y Engels". En *Incursiones literarias*. México: Renacimiento, 335–352.
- Ocampo, A. M. (prólogo, selección y bibliografía). (1981). *La crítica de la novela contemporánea. Antología*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- S/A. *Las soldadera y la Revolución Mexicana*. USA: Biblioteca del Congreso. <https://www.loc.gov/exhibits/mexican-revolution-and-the-united-states/viewpoints-women-sp.html>

La ritualización de la historia en “La cena”, de Alfonso Reyes

Ana Leonor Cuandón Alonzo

Sobre la hora solemne de la cena, el tiempo es una vaga presencia que resuena y el instante separa el infinito en dos... Afuera, de temblores y misterios llena, la noche llora estrellas sobre la paz de Dios.
Alfonso Reyes, “Cena primera de la familia dispersa”.

De la misma forma en que Hegel diferenciaba la historia de la historia filosófica para resaltar que la primera se ocupaba de la narrativa de los hechos contingentes, mientras que la segunda se dedicaba a reflexionar sobre ellos, sobre “el espíritu” que los provocaba, Alfonso Reyes provee a la historia de México de una historia literaria en donde la imaginación se encarga de tasar los hechos, no por sus consecuencias políticas y sociales, sino por sus motivaciones, sus intenciones y, sobre todo, sus posibilidades de enmienda y restitución de honra.

En la obra del escritor regiomontano puede confirmarse cómo la imaginación corrige el azar, otorga un aura estética e inquieta en las variantes potenciales de los acontecimientos históricos con una firme voluntad de sustraerse del desaliento que imperaba en el México posrevolucionario. De aquí que Carlos Fuentes reconozca que la obra de Reyes “significa la decisión de vencer el fatalismo que, en tan gran medida, ha envenenado nuestra vida histórica” (1971, pp. 574-575).

Alfonso Reyes, tan apasionado de la mitología griega, pudo advertir en esa repartición de fatalidades de las hilanderas del destino, las Moiras, que la parte de infortunio que le tocaba coincidía también con la tragedia de su nación, pues su padre, el general Bernardo Reyes, fue asesinado el 9 de febrero de 1913, durante el golpe militar contra el gobierno de Francisco I. Madero.

Es en ese contexto convulso de la Decena Trágica, donde Bernardo Reyes pasa a la historia de México como un traidor a la patria, despojado de la fama que había alcanzado por su destacada trayectoria militar a lo largo de casi cincuenta años, y por su intensa actividad política como gobernador de Nuevo León. Su lealtad hacia Porfirio Díaz lo convirtió, a pesar de su participación en reformas educativas y sociales, en parte del despotismo de un gobierno que no admitía ni su decadencia política ni su responsabilidad en los problemas sociales del país.

Para los impulsores de la Revolución Mexicana, como Ricardo Flores Magón, el porfiriato, que había forjado una idea positivista de patria bajo el lema de “orden y progreso”, se derrumbaba por su propio peso, y las lealtades hacia ese sistema eran reprochables. Ya en 1903 puede encontrarse, en los documentos del Partido Liberal, una acusación contra Bernardo Reyes, quien es señalado, por esta cercanía con Porfirio Díaz, como “una amenaza para la tranquilidad pública y un azote para las libertades del pueblo” (Flores Magón, 2017, p. 38).

Alfonso no podrá conciliar nunca esa imagen de traidor con la imagen de un padre que representaba para él las virtudes más altas de la épica. Sin embargo, esta escisión entre la imagen pública y la privada será un tema constante en su obra literaria, y será también un motivo de desasosiego en su vida, a tal grado que su exilio de México duró casi veinticinco años. Prueba de ello es que “Oración del 9 de febrero”, una de sus obras más conocidas en donde habla abiertamente sobre la herida que le causó el asesinato de su padre, fue publicada póstumamente, a pesar de haber sido escrita casi treinta años antes de su muerte, ocurrida en 1959.

Rescatar esa memoria literaria en donde el escritor pudo resguardarse de una trágica memoria histórica, es esencial para conocer las motivaciones, las claves, de su obra. Rogelio Arenas Mon-

real (2004), en su libro *Alfonso Reyes y los hados de febrero*, señala cómo el escritor “construye una imagen exaltada de su padre, al grado de plantear que en su muerte trágica está el origen de su trabajo como escritor” (p. 28). Esta premisa quizá no es definitiva de su oficio, pero sí de muchas de sus motivaciones literarias, como puede corroborarse en el tema del padre en su obra, y también en la biografía mítica que de sí mismo se construye. No de otra forma debe leerse la siguiente confesión: “Aquí morí yo y volví a nacer, y el que quiera saber quién soy que se lo pregunte a los hados de febrero. Todo lo que salga de mí, en bien o en mal, será imputable a ese amargo día” (Reyes, 2015, p.84).

No debe subestimarse entonces la profunda huella que dejó en el escritor la muerte de su padre. En “Oración del 9 de febrero”, apunta cómo, a través de esa tragedia personal, podía también entenderse la de México. La muerte de Bernardo Reyes, escribe, “era la culminación del cuadro de horror que ofrecía entonces toda la ciudad [...] Por las heridas de su cuerpo, parece que empezó a desangrarse, para muchos, toda la patria” (Reyes, 2015, pp. 76-77).

En su diario de 1911, el escritor pudo describir cómo toda su familia permanecía en zozobra mientras su padre estaba fuera. Para Rogelio Arenas Monreal (2004), “la atmósfera de sobresalto, de signo funesto, de vecindad de la muerte, de familia dispersa, de dormir con un rifle bajo la almohada” (p. 21), obligó a Alfonso Reyes a convertirse, como afirma el investigador más adelante, en “cronista de las desgracias de la familia, [y quien] establece un contraste entre un pasado feliz que es evocado con nostalgia y un presente doloroso, el cual de distintas formas hiere a todos los miembros de la familia” (pp. 21, 24).

La Revolución Mexicana, por tanto, bien puede ser entendida como ese cuadro de horror que describe Alfonso Reyes, sobre todo porque la urdimbre de traiciones políticas se sucedió a lo largo de una veintena de años, suficientes para “desangrar” cualquier concepto de patria. Y ese ambiente de tensión y angustia fue plasmado por el escritor no sólo en su diario y en su correspondencia, sino también en algunos poemas y en un cuento fantástico titulado “La cena”.

Escrito en 1912, la atmósfera del cuento puede asimilarse así a la atmósfera opresiva del porfiriato, reconocido por el tono

afectado de su afrancesamiento, su romanticismo artificioso y su burguesía pretenciosa.

Para Alejandro Toledo (2019), es la atmósfera de este cuento, entre otros aspectos, la que impresionó tanto a Borges, la que inspiró a Carlos Fuentes para escribir *Aura*, y también la que retomó Francisco Tario para escribir “La noche de Margaret Rose”. El tema del doble está abordado como un ritual de iniciación, en donde se sugiere que el protagonista está condenado a verse en la imagen de su padre. En “La cena”, Alfonso Reyes descubre las estrategias narrativas que le permitirán, de formas más diversas, reelaborar la imagen de sí mismo y de su padre.

El cuento es, en sí mismo, un rito de iniciación, en donde Reyes recreará su propia historia y dará inicio a la mitificación de la misma. Por esta razón, resulta significativo que el protagonista del cuento se llame Alfonso y que nombre Amalia, como su hermana, a otro personaje. Esta semejanza, además de asentar una verosimilitud narrativa, sugiere también la perturbación que causará en el protagonista y en el lector adentrarse en una pesadosa atmósfera de pesadilla.

“La cena”: el ritual del reconocimiento

El carácter ritual del cuento está anunciado en el verso de San Juan de la Cruz que el autor pone como epígrafe: *La cena que recrea, y enamora*, y enfatizado por su estructura circular. “La cena” inicia cuando Alfonso corre apurado por la inminencia de la hora a la que fue citado. La narración tiene la velocidad de la carrera de Alfonso, oraciones sucesivas marcadas por una conjugación en copretérito que apunta a acentuar la indefinición del tiempo, por una parte, y por otra, la narración también está plagada de indicios que nos ayudan a entender la circularidad espacial y temporal del relato, pues éste terminará como inicia, es decir, con Alfonso corriendo “a través de calles desconocidas”¹.

El argumento del cuento es el siguiente: Alfonso, el protagonista, es un joven que recibe una invitación anónima para cenar con Doña Magdalena y su hija Amalia, a las nueve de la noche. El

¹ Todas las citas del cuento están tomadas de la edición de Javier Garcíadiego (2015).

cuento inicia *in media res* cuando él corre porque “la hora de la cita palpitaba ya en los relojes públicos” (p. 186). Al llegar, percibe cierta familiaridad entre él y las anfitrionas que, por momentos, lo hacen sentir tan cómodo como si estuviera “en casa de una tía viuda y junto a alguna prima, amiga de la infancia, que ha comenzado a ser solterona” (p. 188). En medio de tanta familiaridad empieza a percibir, no obstante, algo extraño –el cuento está cruzado de principio a fin de los indicios que preparan la “sorpresa final” que proponía Bioy Casares como característica de lo fantástico.

Lo primero que lo perturba es “el caballete con un retrato amplificado y manifiestamente alterado: el de un señor de barba partida y boca grotesca” (p. 187); después observa que Doña Magdalena porta una joya: “una bola de vidrio con un retrato interior, ceñida por un anillo de oro. El misterio del parecido familiar se apoderó de mí” (p. 188), confiesa. Seguido de esto, empieza a percibir ambiguamente una petición de Amalia que se manifestaba en “una sonrisa aguda, inquietante” (p. 188), en palabras que devenían en suspiros y en una fijación de su mirada “con tal expresión de espanto o abandono en la pared que quedaba a mis espaldas, que más de una vez, asombrado, volví el rostro yo mismo” (p. 188), narra Alfonso. La percepción ambigua crece gradualmente a medida que el texto avanza, al punto de que, en un momento, Alfonso no distingue la identidad de sus anfitrionas pues “sobre los muros se proyectaban las sombras desteñidas de las dos mujeres, en tal forma que no era posible fijar la correspondencia de las sombras con las personas” (p. 189). El letargo que experimenta Alfonso, al final de la cena y después de unas copas de Chablis, justifica tal percepción. Sin embargo, se repone al escuchar una “invitación insospechada”: “—Vamos al jardín” (p. 189). La oscuridad sólo le permite “adivinar un jardincillo breve y artificial, como el de un camposanto” (p. 189). Las mujeres inician una conversación, o mejor, una explicación botánica, sobre las flores del jardincillo. Alfonso, entonces, narra: “Comencé a confundir sus palabras con mi fantasía” (p. 189) hasta que, cansado por “la cena, el Chablis, la conversación misteriosa sobre las flores que yo no veía (y aun creo que no las había en aquel raquítico jardín) [...] me quedé dormido sobre el banco, bajo el emparrado” (p. 189). Cuando despierta, escucha que

las mujeres hablan sobre un capitán que “lleno de ilusiones marchó a Europa. Para él se apagó la luz” (p. 189).

A partir de este momento, lo que priva es la luz sobre la oscuridad, en el sentido epistemológico, pues se empieza a “revelar” lo desconocido, lo siniestro. Primero, “alguien abrió una ventana en la casa, y la luz vino a caer, inesperada, sobre los rostros de las dos mujeres” (p. 189). Lo que viene después es una petición que hiele la sangre de Alfonso, Amalia quiere que le “cuente” al capitán que encegueció, antes de conocer París “que había sido todo su anhelo” (p. 190), lo que éste no pudo ver. Aquí la palabra tiene la misma carga semántica de los ojos, pues hablar es hacerle ver al capitán lo que “él no pudo ver”. La visión, o la falta de ésta, semántica y temáticamente, configuran la percepción “ambigua” del relato, la cual alcanza su clímax cuando Alfonso, obligado por las dos mujeres, es enfrentado con el retrato del capitán ante el que reconoce su “yo” en la representación “alterada y amplificada” de sí mismo en el “otro” que, a lo largo del texto, había estado anunciada a través de la mención de los retratos, de la confusión de identidad entre las mujeres y de los superlativos. En este juego de espejos, Alfonso no se reconoce como el original sino como la representación del capitán, en un sentido negativo, defectuoso, caricaturizado: “Contemplé de nuevo el retrato; me vi yo mismo en el espejo; verifiqué la semejanza: yo era como una caricatura de aquel retrato” (p. 190).

Alfonso sale corriendo de la casa y el cuento termina como cuando empezó, con el protagonista llegando a una puerta mientras escucha las nueve campanadas que marcan la hora. La diferencia, en este final, reside en que Alfonso cuenta con un testimonio de esa aventura: una pequeña flor en el ojal de su traje. Reminiscencia de “la flor de Coleridge”, sobre la que Jorge Luis Borges rescata la idea del poeta: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (1985, p. 212). En esta pregunta, en el vilo que supone conocer, y no poder explicar, el estado límbico entre la vigilia y el sueño, reside la eficacia del género fantástico.

De la estructura circular del cuento se deduce que la historia se repetirá y que Alfonso está atrapado en ese eterno retorno a

sí mismo. Juan Antonio Rosado señala que “el personaje Alfonso se halla atrapado en el tiempo, condenado a repetir sus mismos actos para siempre” (2017, p. 163). Los indicios que anuncian dicha circularidad espacial aparecen desde el primer párrafo del cuento:

Serpientes de focos eléctricos bailaban delante de mis ojos. A cada instante surgían *glorietas circulares*, sembrados *arriates*, cuya verdura, a la luz artificial de la noche, cobraba una elegancia irreal. Creo haber visto multitud de torres —no sé si en las casas, si en las glorietas— que ostentaban a los cuatro vientos, por una iluminación interior, cuatro redondas esferas de reloj. (Reyes, 2015, p. 186)

Al final, estos mismos elementos vuelven a aparecer: “Y corrí, a través de calles desconocidas. Bailaban los focos delante de mis ojos. Los relojes de los torreones me espiaban, congestionados de luz...” (p. 186). Con respecto a la circularidad temporal, ésta se señala en el texto con las nueve campanadas que escucha Alfonso cuando llega a la casa, las mismas que escucha cuando, al salir de ella, y arribar, “jadeante” a la “tabla familiar” de la suya, vuelven a repetirse “nueve sonoras campanadas [que] estremecían la noche” (p. 190).

El valor ritual sobre el que se estructura temporal y espacialmente el relato, tiene una estrecha relación con el mito de Edipo, pero subvertido. Recordemos que “La cena” inicia con Alfonso sumido en una confusión expresada en la encrucijada que sugieren las torres “que ostentaban a los cuatro vientos” y las “cuatro esferas de reloj”. La contraposición con el mito de Edipo se fundamenta en uno de los mecanismos del discurso fantástico: la literización del sentido figurado. En “La cena”, iniciar es literalmente morir, pues Alfonso, al reconocerse en su doble, posiblemente su padre (por el paralelismo que se establece a partir de la relación madre-hija), no ostenta ante éste el poder de Edipo sobre el suyo, sino que, por el contrario, el objeto, el retrato, tiene poder sobre el sujeto, manifiesto en el poder de persuasión de las dos mujeres. El paso de la ignorancia al conocimiento de sí mismo, que en Edipo se paga con la vista, supone, en “La cena”, un proceso inverso: el conocimiento no es para el sujeto, en este caso, Alfonso, sino para su objeto, el retrato del capitán. Aquí, iniciar es traspasar el conoci-

miento de hijo a padre pues el capitán “pide” que le preste sus ojos para que pueda ver lo que él, en su ceguera, ignora.

En un rito de iniciación, que significa llevar a cabo una ceremonia para pasar de una identidad ontológica determinada a otra, la función de la anagnórisis, esto es, del reconocimiento de la propia identidad, es esencial. Citado por James Robb (1997), Alfonso Reyes, define la anagnórisis como un

descubrimiento o reconocimiento por sorpresa [...] un paso súbito de la ignorancia al conocimiento [...] una iluminación de la memoria ante algún objeto o alguna palabra, es «la fuerza de la sangre»: en Diciógenes, el héroe se descubre como hijo de Telamón, porque se hecha a llorar ante un retrato de su padre. (p. 86)

De igual forma, en “La cena” la anagnórisis se da cuando Alfonso se encuentra ante el retrato. Alfonso se reconoce, pero su identidad no se restituye, se escinde. Rechaza la imagen del retrato porque es una “imagen alterada, amplificadora”, donde él no puede reconocerse sino como una caricatura.

El cuento, escrito un año antes de la muerte de Bernardo Reyes, recupera esa angustia del joven Alfonso que ve en Bernardo Reyes más que la imagen de un padre, la personificación de una época, tal como Carlos Monsiváis (2008) la describe: “don Bernardo es el México de la solemnidad, de los uniformes majestuosos que empequeñecen a sus portadores, y de las ceremonias paraeclesiásticas de la República” (p. 83).

“La cena”: el ritual de la transubstanciación

Circunscribir la trama a un ámbito religioso, el católico, nos remite, en primer lugar, a la “última cena” donde el sentido inmanente del pan y el vino, adquirió, a través de la asimilación con el cuerpo y la sangre de Jesucristo, un sentido trascendente, es decir, la cena cifra el paso del ámbito profano al sagrado. En segundo lugar, esta cena se ritualiza, es decir, se representa repetidamente, como una manera de evocar la imagen y convocar, a través de ella, la presencia, en este caso, divina. No obstante, este sentido figurado al que apunta el epígrafe se convierte en sentido literal cuando leemos el

texto y este tipo de transformación es, ya se señaló párrafos atrás, una de las premisas del discurso fantástico. Literalmente, la cena "recrea", repite esa transubstanciación de Alfonso que en el cuento sólo se intenta pero que, en la vida y obra de Reyes, se lleva a cabo al paso de los años, como él mismo confiesa: "Yo siento que, desde el día de su partida, mi padre ha empezado a entrar en mi alma y a hospedarse en ella a sus anchas. Ahora creo haber logrado ya la absorción completa y —si la palabra no fuera tan odiosa— la digestión completa" (Reyes, 2015, p. 77).

Aparte de los nombres, otros indicios autobiográficos están presentes en el cuento: el padre de Alfonso Reyes estuvo exiliado en Europa en 1910 y ahí, relata su hijo, "durante unas maniobras que presencié en Francia, como sentía un picor en el ojo izquierdo, se plantó un parche y siguió estudiando las evoluciones de la tropa. Al volver al campo —y hasta su muerte lo disimuló a todo el mundo— había perdido la mitad de la vista" (Reyes, 2015, p. 81). Cuando regresa a México, el general Bernardo Reyes encuentra el país de la revolución y, afirma Alfonso, "perturbada ya su visión de la realidad por un cambio tan brusco de nuestra atmósfera que, para los hombres de su época, equivalía a la amputación del criterio, vino, sin quererlo ni desearlo, a convertirse en la última esperanza de los que ya no marchaban a compás con la vida" (p. 81).

Esta ceguera ante los cambios sociales del país, lleva a Bernardo Reyes a sublevarse sin éxito contra el gobierno de Francisco I. Madero. Su falta de visión política le costó un encarcelamiento de dos años (1911-1913), y la vida misma. Alfonso no pudo rescatar a su padre, a pesar de que Madero le hizo saber, a través de Martín Luis Guzmán, que si él le daba su palabra de que su padre corregiría su conducta política, entonces lo liberaría. Alfonso Reyes, al recordar esta petición, confiesa en una carta a su amigo intermediario:

tuve entonces la pena de contestarle a Ud. que yo no era la influencia familiar dominante [...] y que no estaba en condiciones de obtener de mi padre semejante promesa, por lo mismo que ya espontáneamente lo había intentado varias veces y sólo había merecido reprensiones por «meterme en lo que no entendía». (Reyes, citado por Arenas Monreal, 2004, p. 18)

Minimizado ante la situación, el Alfonso escritor pudo sentirse quizá como el Alfonso personaje, una “caricatura” ante esa imagen autoritaria del padre.

El cuento es fiel reflejo de esa angustiosa experiencia de cautividad e impotencia que vivió el escritor regiomontano. La atmósfera opresiva del relato está presente en esa carrera del protagonista a través de “calles desconocidas” con el presentimiento de que “algo funesto sucederá”. Por ello, cuando esto finalmente sucede, entendemos por qué Alfonso explica al inicio lo que significó esa experiencia:

cuando, a veces, en mis pesadillas, evoco aquella noche fantástica (cuya fantasía está hecha de cosas cotidianas y cuyo equívoco misterio crece sobre la humilde raíz de lo posible), pareceme jaderar a través de avenidas de relojes y torreones, solemnes como esfinges de la calzada de algún templo egipcio. (p. 187)

A través de su personaje, el autor formula en este cuento una de las más precisas definiciones del género fantástico al enunciar cómo, cualquier suceso de “equívoco misterio” surge de la “humilde raíz de lo posible”. Considerar la pesadilla de tener a un padre encarcelado y a toda su familia en vilo constante, como una consecuencia azarosa de lo posible, es tratar de comprender, desde la ficción, cómo un destino puede desviarse tanto de la ruta que había trazado. Así lo expresa en “Oración del 9 de febrero”:

No lloro por la falta de su compañía terrestre, porque yo me la he sustituido con un sortilegio o si preferís, con un milagro. Lloro por la injusticia con que se anuló a sí propia aquella noble vida; sufro porque presiento al considerar la historia de mi padre, una oscura equivocación en la relojería moral de nuestro mundo. (Reyes, 2015, p. 78)

Bernardo Reyes, el militar que defendió a México en la segunda intervención francesa, el político que gobernó con habilidad el estado de Nuevo León por más de veinte años, el héroe que con pocos hombres ganó la batalla de “Villa Unión”, el protector de poetas, como Rubén Darío, quién lo admiró y abogó por él cuando estuvo en prisión, el padre amoroso de doce hijos, que recibía a Al-

fonso recitándole poemas, por un “equívoco misterio” se encontró, al final de su vida, “envuelto en una maraña de fatalidades” (2015, p. 81) de donde, a decir de Alfonso, “iba de camino de la desesperación, de agravio en agravio” (2015, p. 81). Es entonces cuando su hijo decide rescatar ese destino en su obra, donde la memoria literaria le brinda el consuelo, la evocación y la vivificación que aquella trae consigo. Para el escritor, no hubo otra forma de subsanar el dolor de ver a su padre diezmado en su honra y en su fuerza. En el conmovedor texto “Oración del 9 de febrero”, expresa la pérdida de su padre como una mutilación de la que pudo rehacerse gracias a la literatura: “Y entonces, de mi mutilación saqué fuerzas. Mis hábitos de imaginación vinieron en mi auxilio. Discurrí que estaba ausente mi padre... [y] logré traerlo junto a mí a modo de atmósfera, de aura” (Reyes, 2015, p. 77).

La ritualización y la mitificación de la historia

a tu imperio, Memoria, lo reduces, de suerte que ya duda la conciencia si es un recuerdo, si es una presencia.

Alfonso Reyes, “Villa de Unión”.

La razón por la que Alfonso Reyes se sustrajo de cualquier actividad política podemos encontrarla justamente en esa convicción de que, desde la literatura, se obtiene un horizonte más amplio de la historia, y más justo. El investigador Juan Antonio Rosado afirma que “a la literatura no le importa la verdad de un discurso: ni la verdad histórica ni la filosófica ni la social ni la política, sino la verosimilitud a partir de una motivación y con una intención” (2017, p. 249). Ambas, como se ha mostrado, están claramente expresadas en la obra de Alfonso Reyes. Y su función, como documento histórico, estriba en que las motivaciones de esa obra alcanzan una verdad literaria que decanta todo lo circunstancial a favor de una esencia. Cabe entonces preguntarse si podría comprenderse acaso la Revolución Mexicana sin la literatura que derivó de ella. Gracias a *Los de abajo*, de Mariano Azuela, a *El águila y la serpiente*, a *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, a *Cartucho*, de Nelli

Campobello, o *Vámonos con Pancho Villa*, de Rafael M. Muñoz, por mencionar sólo a los autores que vivieron y novelaron esa revolución, y no a quienes han escrito sobre ella a la distancia, la memoria histórica está enriquecida.

La búsqueda de una esencia, en términos literarios, es la conquista de una forma, y esta búsqueda implica, para un escritor, ritualizar su propia historia. Cada una de sus creaciones rescata una consecuencia posible de su realidad, una representación a través de la cual pueda ser comprendida, apreciada en sus matices. Tal como un caleidoscopio genera imágenes distintas en cada movimiento, así un escritor: cada una de sus obras proyecta una imagen distinta de sus motivaciones, de sus movimientos internos.

El tema del padre en la obra de Alfonso Reyes, por ejemplo, está presente en diversas formas, en diversos géneros: además del cuento "La cena", los poemas "Varón de siete llagas" y "Cena primera de la familia dispersa", rescatan la imagen crística del padre; en otro poema, "Villa Unión", el padre es un héroe épico; en sus memorias, *Parentalia* y *Albores*, recupera al militar y hombre de letras que fue don Bernardo; en el poema dramático, *Ifigenia cruel*, plasma el duelo por su pérdida y, en su texto autobiográfico, "Oración del 9 de febrero", devela las heridas que le dejó su muerte.

Ritualizar una historia personal, por otra parte, significa también dotarla de símbolos y de mitos. Gracias a ellos puede, esa historia personal, entrar en la universal, donde esa dimensión mitológica de la historia es el lenguaje común. Asimismo, el escritor logra construir una biografía mítica: a través de su obra, se delinea una imagen de sí mismo como artista. Para Anthony Stanton (2013), en la obra de Alfonso Reyes:

la multiplicación de motivos deja ver un patrón, un orden, algo parecido a un sistema con su propia coherencia. El mismo autor se exterioriza y se manifiesta en figuras muy particulares: el súbdito creyente, el hijo-apóstol, el viajero, la esclava doméstica, el desheredado, el hijo pródigo, el descastado, el filólogo. (p. 556)

Es a través de estos arquetipos como el escritor logra, por tanto, constituir una biografía mítica, trasfondo de toda obra literaria. Llevar a cabo esta tarea de mitologización de la historia supone, además, una manera particularmente estética de pensarla. En este ámbito la historia no es vista como una sucesión de acontecimientos, sino como una simultaneidad de ellos que, desde una perspectiva más amplia, podrían estar sucediendo al mismo tiempo. Y es así como Alfonso Reyes la entiende:

el suceso viaja por el tiempo, parece alejarse y ser pasado, pero hay algún sitio del ánimo donde sigue presente. No de otro modo el que, desde cierta estrella, contemplara nuestro mundo con un anteojo poderoso, vería, a estas horas —porque el hecho anda todavía vivo, revoloteando como fantasma de la luz entre las distancias siderales— a Hernán Cortés y a sus soldados asomándose por primera vez al valle de Anáhuac. (2015, p. 77)

Ritualizar, desde la literatura es, por tanto, reinterpretar estéticamente un suceso histórico, enmendarlo de los desvíos que pudo haber tenido y otorgarle un lugar en la narrativa de lo prestigioso, atemporal y simbólico que tiene el acontecer humano.

Referencias

- Arenas Monreal, R. (2004). *Alfonso Reyes y los hados de febrero*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bioy Casares, A. (1990) "El perjurio de la nieve". En *La trama celeste*. Madrid: Castalia.
- Borges, J.L. (1985). *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Emir Rodríguez Monegal (ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Flores Magón, R. (2017). Acusación contra Bernardo Reyes. Que presentó ante la Cámara de Diputados el Club Liberal Ponciano Arriaga (15 de abril de 1903). En *Obras completas. Manifiestos y circulares* (Vol. XVII, pp. 38-44). México: Comisión Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fuentes, C. (1971). Alfonso Reyes. En José Luis Martínez (ed.). *El ensayo mexicano moderno II*, (pp. 574- 580). México: Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, C. (2008). México y la toma de partido de Alfonso Reyes. En *Escribir, por ejemplo: de los inventores de la tradición* (pp.79-124). México: Fondo de Cultura Económica/ Comisión Nacional para la Cultura y las Artes.
- Reyes, A. (2015). *Alfonso Reyes, "Un hijo menor de la palabra": antología*. J. Garcíadiego (ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Robb, J.W. (1996). "La Cena" de Alfonso Reyes, cuento onírico ¿surrealismo o realismo mágico?. En *Más páginas sobre Alfonso Reyes*, IV. México: El Colegio Nacional.
- Rosado, J. A. (2017). *Avatares literarios en México*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Stanton, A. (2013). Poesía y autobiografía en un momento de la obra de Alfonso Reyes (1908-1916). *Nueva Revista de Filología Hispánica* LXI (2), pp. 521-556.
- Toledo, A. (2019). *¿Hay algo más tenaz que la memoria?* Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.

Martín Toscano y Vicente Colombo. Cuando la historia y la literatura convergen

Ignacio Moreno Nava
Didiana Sedano Sevilla

Introducción

La hija del bandido o los subterráneos del nevado, escrita por Refugio Barragán de Toscano y publicada por primera vez en 1887, novela icónica del sur de Jalisco, es la historia de un bandido llamado Vicente Colombo¹ y su hija María. Ambos viven en los subterráneos del volcán de Colima donde el bandido tiene su guarida y además esconde los tesoros obtenidos de sus atracos. A pesar de que la misma Refugio Barragán aclara que lo que narra es ficción, el bandido y su hija se han posicionado en el inconsciente colectivo de tal manera que hay momentos en que el ficticio Vicente Colombo, su hija María y los subterráneos que usaban de escondite toman vida y se posicionan en distintas épocas de la vida zapotlense. Tanto los zapotlenses como los lectores de *La hija...* se autoficcionalan; es decir, se convierten en personajes o convierten en personajes a sus conocidos y familiares sin dimensionar tiempo y espacio de su realidad con la “realidad” de la novela. Las múltiples expediciones que se han realizado al Nevado de Colima en busca del tesoro de Colombo son un claro ejemplo de la importancia de la novela decimonónica, además a esto le sumamos la existencia de poco más de 30 ediciones de *La hija...*, la mayoría editadas por El Archivo Histórico Municipal de Zapotlán el Grande, incluso se puede conseguir con maquiladoras indias.

¹ Cabe mencionar que el abuelo materno de Refugio Barragán de Toscano se llamó Vicente Zenón Carrillo. Es posible que la decimonónica haya querido recordar a su abuelo o rendirle un pequeño homenaje, colocando su nombre en la novela.

El personaje Vicente Colombo tiene una peculiaridad... No hay evidencia de que haya existido, pero Doña Refugio dejó una serie de pistas que combinadas con su genealogía nos permiten ligar su narrativa con la figura de un personaje real... El bandolero preinsurgente Martín Toscano, cuya leyenda se extiende por todo el occidente michoacano y el sur de Jalisco. En la leyenda se habla de Martín Toscano, como un personaje que escondió fabulosos tesoros y enterró dinero, generalmente asociando estos hechos con cuevas y parajes recónditos (Moreno, 2012). Al personaje se le concibe ligado con aspectos sobrenaturales, pues aparece en numerosas versiones de la leyenda mencionado como un jinete oscuro, una especie de sombra que custodia estos entierros. Otro elemento importante es que aquellos que han logrado ubicar alguna cueva de Martín Toscano, al adentrarse en ellas, contemplar el tesoro y tratar de extraerlo son cuestionados por una voz que les dice: "Todo o nada". La leyenda toma distintos matices acordes al área geográfica donde se narra. En gran parte de las narrativas el personaje es concebido como un rebelde, revolucionario y custodio de fortunas.

Si a esto aunamos un extenso compilado de evidencias histórico documentales procedentes de diversos archivos, como el Archivo General de la Nación, el Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara, el Archivo de Indias en Sevilla, España, archivos privados y registros documentales de archivos de historia oral, tenemos un sólido corpus documental para investigar de manera profunda la historia del legendario bandolero y realizar diversos análisis que permiten ligarlo con *La Hija del bandido*.

Metodología

Para la búsqueda y ubicación de documentos genealógicos e históricos se utilizó la metodología cualitativa, haciendo uso de la técnica de consulta a fuentes documentales de tipo primarias, secundarias y terciarias, en busca de datos variados que fueron útiles para generar información que permitió estudiar los antecedentes de la investigación, analizar el estado de la cuestión en el momento de su realización, contrastar información sobre el tema y servir de apoyo a otras técnicas de investigación en diversas fases del proyecto que se encuentran en proceso.

La estrategia de búsqueda consistió en la selección de documentos específicos en las bases de datos del Archivo General de la Nación, Archivo de Indias, Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara, archivos particulares, Archivo de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, consulta de bibliografía especializada, utilización de bases de datos académicas y herramientas de búsqueda selectiva, así como la aplicación de tecnología de reconocimiento óptico de caracteres para realizar minería de datos en documentos. Se hizo uso de metabuscadores, motores de búsqueda e índices y directorios. El resultado después del análisis y síntesis de la información localizada confirma un sesgo al silencio documental, factor que adiciona peso a la justificación de esta investigación.

Las tecnologías de información actuales y su aplicación en el ámbito de las humanidades digitales permitieron la profundización de manera virtual en los registros de libros de bautismos de Atoyac en el siglo XVIII, facilitando la ubicación de datos basados en digitalizaciones de microfilmes realizadas por los mormones; de manera más específica por el proyecto FamilySearch, que históricamente se conoce como la Sociedad Genealógica de Utah, la cual se fundó en 1894 y se dedica a conservar los registros de toda la familia humana. La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días es el nombre oficial de la religión comúnmente conocida como la Iglesia Mormona y es el principal benefactor de los servicios de FamilySearch. Mediante la página y bases de datos del proyecto fue posible rastrear la genealogía de Martín Toscano.

El Archivo General de la Nación (AGN), órgano rector de la archivística nacional que debe custodiar, ordenar, describir y conservar los documentos que conforman su acervo, con el fin de facilitar y promover la consulta y aprovechamiento público (AGN, 2016), aportó gran cantidad de datos relacionados con el proceso penal que Toscano y compañía vivieron a finales del siglo XVIII. La documentación que resguarda el AGN procede de instituciones gubernamentales desde la época novohispana hasta la primera década del siglo XXI, y colecciones particulares de los siglos XIX y XX. El Archivo General de la Nación custodia el acervo más valioso del patrimonio documental de México y de Latinoamérica. Su riqueza informativa es fuente universal de la memoria histórica de

la humanidad, conformado por más de 52 km lineales de expedientes organizados en fondos, secciones y series, abiertos a la consulta pública (AGN, 2016). Los registros más antiguos datan de la tercera década del siglo XVI hasta la primera del siglo XXI. Adentrándonos en los registros de los años de Toscano y realizando las búsquedas adecuadas en los fondos documentales pertinentes, podemos encontrar varios registros históricos de documentos generados por la Acordada, los cuales constituyen, sin duda alguna, fehacientes evidencias probatorias de los sucesos que con el paso de los años encontraron eco en la leyenda y la cultura popular.

En la ciudad de Guadalajara, Jalisco se consultó el Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara (ARAG), donde también se encuentran concentrados varios documentos relativos a la historia de Martín Toscano y a bandoleros que están relacionados con su historia. El Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara está integrado por expedientes que emanaron de esta institución desde su fundación en 1548, aunque la mayor parte del archivo contiene documentos a partir de 1560, cuando la Audiencia se traslada a Guadalajara, al declararse esta ciudad su sede definitiva. La Audiencia ejerció funciones políticas, administrativas, judiciales y de gobierno (ARAG, 2017).

En el archivo de Indias en Sevilla, España, se localizaron duplicados de documentos que ya se habían revisado y algunos datos extras. Los archivos particulares aportaron documentación interesante y única. La Unidad Académica de Estudios Regionales perteneciente a la Coordinación de Humanidades de la UNAM cuenta con un extenso archivo de historia oral en Jiquilpan, Michoacán, donde en gran parte de las entrevistas se encuentran referencias a Martín Toscano. El tipo de acción que se realizó fue indirecto para obtener y coleccionar información, por medio de la consulta de sus catálogos de archivo de historia oral y los documentos existentes que lo componen. Esta fase se enlazó y fue complementaria con las fuentes documentales históricas primarias. Los resultados se utilizarán en otra fase de la investigación. La tradición oral aparece entonces como un elemento sumamente importante, que en conjunto con fuentes documentales aporta datos novedosos al tema.

La leyenda de Martín Toscano

En el aspecto literario, mediante el apoyo de la intertextualidad² y más propiamente con la aplicación de la hipotextualidad, es relativamente sencillo localizar entre *La hija...* y la leyenda de Martín Toscano una relación estrecha. Partamos de que la tradición oral mantuvo y mantiene vigente la historia del bandido que asolaba la región de la Ciénega de Chapala y sus alrededores, y de esto se ayudó Barragán de Toscano para crear su propia historia. Ochoa (2008) deja entrever una referencia a ello en su texto *Martin Toscano (1754-1803) historia, leyenda y corrido*.

La tradición oral resulta uno de los mayores yacimientos de hipotextos³ para la narración de historias sobre bandidos, tesoros, y todo lo que ello implica. Doña Refugio Barragán de Toscano, entendió perfectamente esta ventaja y contribuyó inestimablemente a mantener con vida la leyenda del preinsurgente bandolero, se apropió la oralidad y la transformó en literatura.

La referencia más directa que podemos encontrar es una pertinencia onomástica entre los nombres de los personajes tanto del hipotexto (leyenda) como del hipertexto (novela). Ambos se llaman Martín, que si bien dentro del hipertexto (texto B) el nombre del personaje, que nos presentan como principal, es Vicente Colombo, existe otro que conforme avanza la historia sufre una evolución por demás interesante: El indio Martín⁴.

Tanto Martín A como Martín B, quedaron huérfanos siendo niños y, aunque por circunstancias diferentes, involucrados en gaviillas de bandoleros. Barragán de Toscano presenta a Martín B como: “un joven de veinte años, e hijo de un bandido, que había muerto en una refriega propia de su oficio. [...] Era un indio, [...] era el que barría y hacía todos los oficios de criado” (Barragán de Toscano, 1887, p. 19). De Martín A, hasta el momento sólo se sabe que “era alto”.

² La intertextualidad es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso.

³ El teórico francés Gérard Genette (1989) señala como hipotexto un texto (A) que se puede identificar como la fuente principal de significado de un segundo texto, hipertexto (B).

⁴ A partir de aquí, para evitar confusiones en medida de lo posible, se llamará Martín A al del hipotexto (Texto A) y Martín B al del hipertexto (texto B).

Vicente Colombo es, en apariencia, como ya se mencionó más arriba, el personaje principal de *La hija...*, pero es posible que sólo sea un distractor del verdadero centro en que gira la historia, el indio Martín (Martín B), que ni siquiera cuenta con un apellido. Aunque Colombo guarda un par de similitudes con Martín Toscano (Martín A), el verdadero alter ego del preinsurgente es Martín B. Supongamos que Vicente Colombo y Martín B son la misma persona, sin complicarnos quién es cual, uno es el alter ego del otro.

Partiendo ahora de que tanto Vicente Colombo como Martín B son la misma persona, entiéndase entonces que Vicente Colombo y Martín B son el hipertexto de Martín A. Una vez hecha esta ecuación podemos continuar señalando otros paralelismos entre el texto A y el texto B.

Aunque *La hija...* fue escrita en pleno porfiriato, la historia que cuenta se ubica en los últimos años del siglo XVIII, cuando México aún no había nacido como nación. El pueblo estaba al filo del agua de emanciparse de España. La misma época y las mismas circunstancias las vivió Martín A. Como las casualidades no existen, entonces hay que considerar importante cómo durante todo el texto B hay claras referencias a la Guerra de Independencia, una de ellas es donde el mismo Vicente Colombo se deslinda de ser un vulgar ladrón y justifica vivir escondido:

Hija mía, yo estoy aquí porque así conviene a la cooperación de esa grande obra con que los mexicanos soñamos tanto tiempo hace; la obra de la Independencia. Además, el Virrey sabe que soy un temible enemigo de su dominación, y con tal motivo ha puesto precio a mi cabeza. (p. 34)

Martín A, estuvo huyendo constantemente de las autoridades virreinales, ocultándose, según la tradición y las “relaciones” atribuidas a sus tesoros, en montañas y cuevas, hasta que literalmente rodó su cabeza.

Existen además otras dos referencias a la Independencia mexicana donde el discurso es altamente patriótico:

En el seno de nuestro país se agita una revolución sorda; los ahuehuetes se estremecen ante los anuncios de ese torbellino de sangre que pronto regará los campos, y cuyo

eco atronador resonará entre las rocas y las encinas de Sierra Madre, como para decir a los pueblos: Levantaos en masa, he aquí el momento de la rehabilitación de todo un pueblo que ha arrastrado ignominiosamente y durante tres siglos, las cadenas de la opresión... (p. 55)

¡Cada cerebro ardía, cada corazón palpitaba y cada brazo se preparaba a la lucha que más tarde o más temprano tenía que desencadenarse al impulso de una idea común! ¡En el centro de las ciudades, en las humildes chozas y hasta en el campo, mientras el arado rompía la tierra y el grano caía en el surco abierto, se pensaba en una era de libertad, de gloria, en fin, para la cautiva México! (p. 272)

Martín A era nombrado como capitán por su gavilla, al igual que Vicente Colombo (hay que recordar que Colombo y Martín B son la misma persona), los dos eran sumamente respetados sin embargo a ambos los traicionaron.

—¿Qué dices? —preguntó de nuevo Colombo, parándose frente a Patiño.

—Que nos han vendido miserablemente —dijo éste, fingidamente exaltado—.

Todas las entradas de estos subterráneos, han dejado de ser un secreto para el gobierno. Oculto tras unos matorrales les he oído ciertos detalles mientras subían hacia acá. Pero afortunadamente son torpes, tratándose de estos terrenos, por lo que he podido adelantarme a tiempo.

Colombo apretó los puños con rabia, crujió los dientes y se irguió aún más, preguntando:

—¿Y quién es el judas de mi gavilla? (p. 208)

Al inicio de este texto se menciona una posible búsqueda por reivindicar la historia del bandolero. No por nada Vicente Colombo, el “malo” de la historia muere antes que su alter ego Martín B, el bueno y noble. Martín B se exculpa en lugar de Colombo, repara algunos de los daños que aquel realiza e incluso antes de la muerte del bandolero, Martín B adquiere el compromiso de proteger a la hija del bandido. Si Martín A, fue un insurrecto en nombre de la libertad de México, Martín B también lo fue, en el nombre de la libertad de dos presos a quienes ayudó a liberarse de Vicente Colombo.

Martín A, fue puesto preso mucho antes de que sucediera el movimiento de Independencia, pero Martín B, sin buscarlo ni proponérselo se unió al movimiento y lo vio triunfar, podemos encontrar entonces qué, Martín A, lo inicia y Martín B lo culmina.

Como un último señalamiento para vincular, Barragán de Toscano describe, ya para cerrar su novela, que Martín B es el único que tenía el conocimiento de los tesoros ocultos dentro de la montaña, así mismo al parecer Martín A, se lleva a la tumba la ubicación geográfica en que dejó, junto a sus otros capitanes de gavi-lla, los tesoros de que despojó a la Corona Española⁵.

Martín, al momento de su muerte, dejó en manos del sacerdote que asistió sus últimos momentos, una relación circunstanciada de las riquezas existentes en el Volcán, a donde él no quiso volver nunca, sea por supersticiones, que son tan generales en la raza indígena o porque los recuerdos que guardaba aquella montaña para su corazón, le fuesen demasiados dolorosos (p.279).

Tanto Martín A, como Martín B, uno Toscano y el otro indígena, fueron puestos presos y pasados por las armas. Los dos, por ser partícipes de la libertad de los mexicanos.

Como ya se mencionó, el personaje Vicente Colombo está férreamente posicionado en el sur de Jalisco y aún más sus aventuras y el resultado de éstas: Los tesoros. Aunque hay testimonio oral de la existencia tanto del bandido como de las riquezas que obtuvo, sólo es eso, oralidad, que, por supuesto, no deja de ser un valioso elemento para abonar a la transdisciplinariedad de este proyecto.

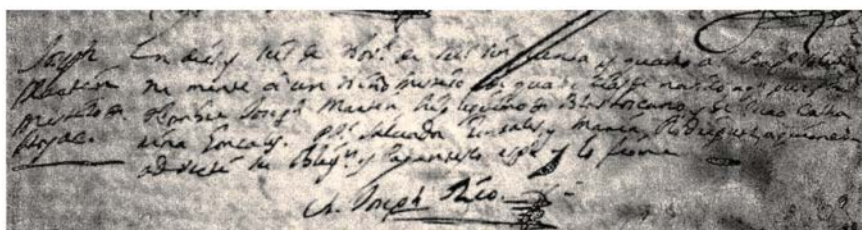
Barragán de Toscano es enfática diciendo: “Lo que escribo no es más que una novela desarrollada, como lo dije antes, al influjo de tradiciones puramente vulgares, que si tienen un origen verdadero, sólo las habré pasado al papel, embellecidas con el lenguaje de la ficción y la poesía” (p.13). Y, aunque la escritora intenta desvincularse de la leyenda que da origen a su novela, también ofrece una serie de guiños que dan testimonio de una relación simbiótica entre su historia y la del tío abuelo de su esposo.

⁵ En lo referente a este aspecto se han podido recopilar algunos documentos de época que señalan la ubicación de algunos de estos ocultamientos. Existen también escritos mecanografiados (al parecer de originales) que proporcionan información al respecto.

El aspecto genealógico relacionado con el contexto familiar de Martín Toscano consta de dos fases de análisis. En el primero se aborda la documentación relacionada con el personaje y su familia más cercana. En un segundo momento, la relación entre Matías Toscano, hermano de Martín y su relación con el esposo de Refugio Barragán de Toscano se torna el centro de interés.

Se iniciará con el documento de fe de bautismo, que para el contexto de aquellos años vendría a ser lo que hoy representa un acta de nacimiento. Dicho documento se encuentra en el Archivo Parroquial de Atoyac, Jalisco. Libro número 4 de partidas de bautismos, que comprende de los años de 1749 a 1763. Méndez (2003) realiza la primera referencia a este documento. Posteriormente Ochoa (2008) documenta su ubicación.

Ilustración 1. Fe de bautismo de Martín Toscano.



Joseph	En dies y seis de Nov ^o . de sets. cincuenta y quatro años Baup ^e
Martín	solemnemente a un niño mestizo de quatro días de nacido a quien puse por
Mestizo de	Nombre Joseph Martín, hijo legítimo de Blas Toscano y de Juana Catha
Atoyac	rina González. Padrinos Salvador González y María Rodríguez, a quienes advertí la oblig ⁿ y Parentesco esp ⁱ y lo firmé F (Fray). Joseph Rico

Un detalle interesante acontece respecto a la clasificación de Toscano. Méndez (2003) menciona que lo registran como “mulato”, dicha combinación en el sistema de castas colonial de México era el resultado de la unión de español con negra. Por otro lado, Ochoa (2008) afirma que Toscano era “mestizo”, resultado de la

unión de español con india. Fruto de esta investigación se verifica que Martín Toscano está registrado como “mestizo”; sin embargo, y de manera específica, era “morisco”, hijo de español y mulata. Curiosamente, el mismo Martín Toscano afirma ser “mestizo, de 40 años y casado” en uno de los interrogatorios a los que fue sometido. Su padre respondía al nombre de Blas Toscano *Rodrigues* y nació el 12 de febrero de 1725 en Atoyac, Jalisco, México. Sus abuelos paternos Miguel Toscano y Feliciania *Rodrigues*.

La fe de Bautismo de Blas Toscano *Rodrigues*, padre de Martín Toscano, está localizada en el Libro 2 de partidas de bautismos en Atoyac.

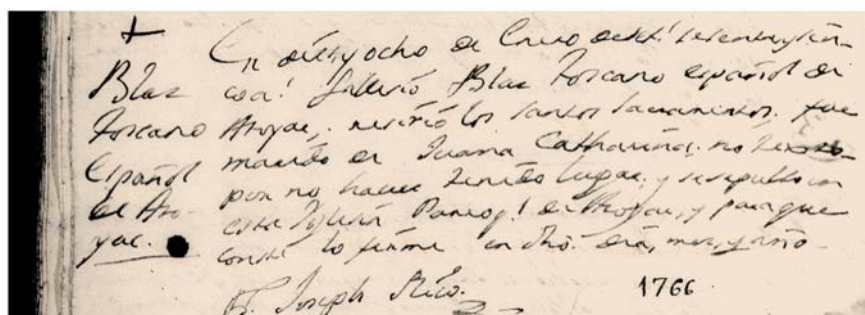
Ilustración 2. Fe de bautismo de Blas Toscano.



Blas Español	En doce de febrero de setecientos y veinte y cinco años Baptize Solemne
de Atoyac	mente a los diez dias de nacido a un niño Español. A quien puse por
N° 530	nombre Blas. Hijo de Miguel Toscano y de Feliciania Rodrigues fue
	su madrina Mari—ias a quien advertí la oblig ⁿ y cognac ⁿ espiri
	tual y lo firmé
	F. (Fray). Joseph Barboza

Fue posible localizar también la partida de defunción de Blas Toscano *Rodrigues*.

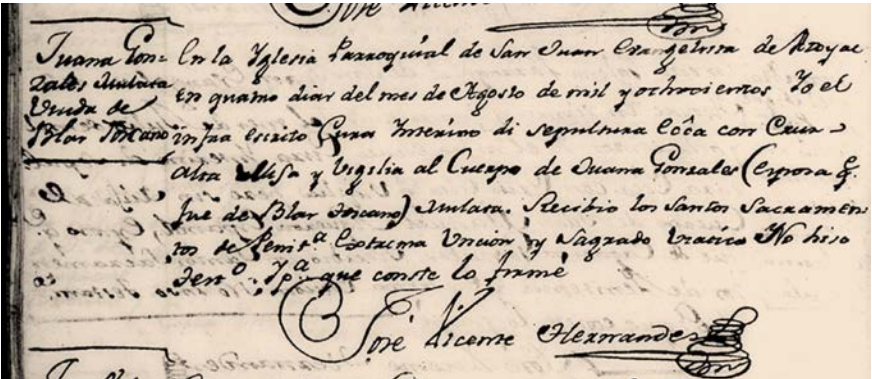
Ilustración 3. Partida de defunción de Blas Toscano.



Blas	En diez y ocho de Enero de set ^a sesenta y seis
Toscano	años falleció Blas Toscano español de
Español	Atoyac. recibió los Santos Sacramentos. fue
De Ato	marido de Juana Catharina. No textó
yac	por no haber tenido lugar y se sepultó en
	esta Iglesia Parroquia de Atoyac, y para que
	conste lo firmé en dicho día, mes y año
	F (Fray). Joseph Rico 1766

No dice que fuera viudo, como se había escrito. Lo anterior resultó medular para continuar la búsqueda del documento de defunción de la madre de Martín, para ello se realizó la revisión total de la documentación parroquial correspondiente en el umbral temporal que resultaba razonable para encontrar dicho dato. Ochoa (2008) afirmó que Martín había quedado huérfano antes de cumplir dos años. A continuación, se presenta el registro de defunción de Juana (Catharina) Gonzáles, madre de Martín Toscano. Dicho registro cambia lo que se pensaba de la ascendencia de Martín y lo que de su familia se había escrito.

Ilustración 4. Documento de defunción de la madre de Juana (Catharina) Gonzales, madre de Martín Toscano

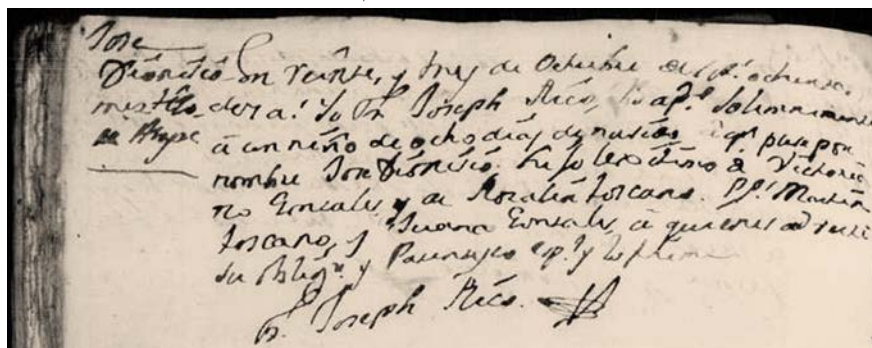


Juana Gon	En la Iglesia Parroquial de San Juan Evangelista de Atoyac
zales mulata	En quatro dias del mes de Agosto de mil y ochocientos Yo el
Viuda de	infra escrito Cura Interino di sepultura ec ^{ca} con Cruz
Blas Toscano	Alta Misa y Vigilia al Cuerpo de Juana Gonzales (esposa q ^e . fue de Blas Toscano) mulata. Recibio los Santos Sacramen- tos de Penit ^a . Extrema Unción y Sagrado Viatico No hizo test ^o . y p ^a . que conste lo firmé.

José Vicente Hernandez

Continuando la investigación en los registros parroquiales de Atoyac fue posible acceder a varios datos interesantes. El siguiente fragmento de documento es la Fe de Bautismo de un hijo de Rosalía Antonia Toscano (hermana de Martín). Sus padrinos fueron Martín Toscano y Juana Gonzales.

Ilustración 5. Fe de bautismo de un hijo de Rosalía Antonia, hermana de Martín Toscano.

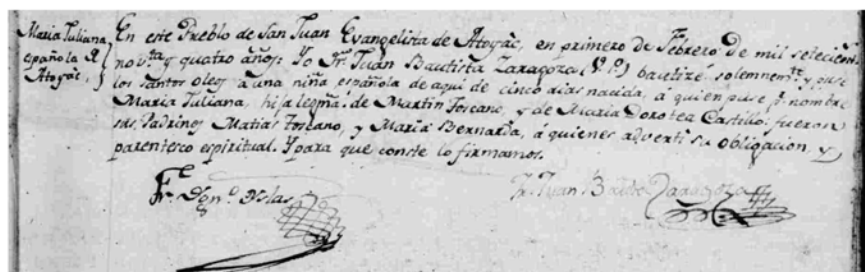


Jose	En veinte y tres de Octubre de set ^a ochenta
Dionicio	y dos años. Yo Fray Joseph Rico, Baup ^e Solemnemente
Mestizo	a un niño de ocho días de nacido a quien puse por
De Atoyac	nombre Jose Dionicio. Hijo legitimo de Victoria-
	no Gonzales y de Rosalia Toscano. Padrinos Martín
	Toscano, y Juana Gonzales a quienes advertí
	su oblig ⁿ y parentesco esp ⁱ y lo firmé
	F (Fray). Joseph Rico

Martín Toscano aparece como padrino de varios infantes en fechas que comprenden las décadas de 1780 y 1790. Estos datos nos permiten inferir que Martín llevaba una vida aparentemente “normal” participando en la vida social y religiosa de Atoyac. ¿Sería acaso que la faceta de bandolero formaba parte de una doble vida? ¿O quizás aún no participaba activamente como bandolero? La primera opción parecería más lógica basada en posteriores hallazgos documentales.

A continuación, se muestra el documento en el cual Matías Toscano, quien fuera abuelo del esposo de Refugio Barragán de Toscano, apadrina a una de las hijas de su hermano Martín Toscano.

Ilustración 6. Matías apadrina a María Juliana.



María Juliana En este Pueblo de san Juan Evangelista de Atoyac, en primero de febrero de mil setecientos
 española } nov.^{ta} y quatro años: Yo Fr. Juan Bautista Zaragoza (VP) bautizé solemnemen^{te} y puse
 de Atoyac } los santos oleos a una niña española de aquí de cinco días de nacida a quien puse p^r nombre
 María Juliana, hija legítima de Martín Toscano, y de María Dorotea Castillo: fueron
 sus padrinos Matías Toscano, y María Bernarda, a quienes advertí obligación y
 parentesco espiritual. Y para que conste lo firmamos.

F (Fray) Ignacio Islas

F (Fray) Juan Bautista Zaragoza

Los documentos genealógicos que han logrado recuperarse dan testimonio del nexo familiar que vincula a la estirpe Toscano de Atoyac con Refugio Barragán de Toscano. La profundización de este aspecto de la investigación sigue en proceso y constituye una línea importante de análisis para posteriores estudios.

En lo referente al aspecto cultural implícito en estas narrativas, encontramos que las leyendas son manifestaciones culturales correspondientes al llamado patrimonio inmaterial. Tanto la leyenda de Martín Toscano como la de Vicente Colombo contienen elementos comunes, con la salvedad de que la primera es verificable históricamente. Anteriormente se ha constatado que María Zalduondo (2007, p.2), en una nota al pie en la introducción de su edición de *La hija...*, afirmó que el historiador colimense Genaro Hernández Corona le aseguró que no había evidencia de la existencia de un bandido llamado Vicente Colombo, lo anterior en una nota al pie, en el texto que lo refiere como una comunicación personal, fechada en junio del 2000.

Se considera que el patrimonio cultural puede tener un reconocimiento institucional o social, siendo éste el que reciben las leyendas de Martín Toscano y Vicente Colombo. Como antecedente conceptual, la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular, documento de carácter internacional generado en la 25ª Conferencia General de la UNESCO en 1989, definió la cultura tradicional y popular como:

El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural, fundadas en sus tradiciones, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social: las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes. Con el paso del tiempo el enfoque de las políticas de preservación que existían y estaban centradas en los monumentos, edificaciones, piezas arqueológicas y obras de arte (patrimonio material) se modificaron y tendieron a ampliarse para incluir los conocimientos tradicionales, las expresiones artísticas, los saberes y haceres; fueron adoptando progresivamente un enfoque más antropológico en relación al patrimonio cultural, tomando en consideración los sistemas de significados y valores involucrados en la identidad cultural de los grupos sociales. (UNESCO, 1989)

En 2003, durante la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, el término “patrimonio cultural inmaterial” toma el lugar de “cultura tradicional y popular” de la Recomendación de 1989. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, presentada en la 32ª Conferencia General de la UNESCO, entiende por patrimonio cultural inmaterial:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas —junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes— que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultu-

ral. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad. (UNESCO, 1989)

Bajo esta definición, el patrimonio inmaterial encuentra manifestación particularmente en los siguientes campos:

- Tradiciones y expresiones orales, donde también está incluido el idioma.
- Artes del espectáculo, en su diversidad de formas y representaciones.
- Usos sociales, rituales y actos festivos.
- Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.
- Técnicas artesanales tradicionales.

La leyenda de Vicente Colombo está ligada al volcán y perdura transmitiéndose de manera oral. En algunos otros casos las personas asimilan la narrativa de Refugio Barragán de Toscano sin prestar atención a la introducción y aclaraciones que la misma autora realizó. La leyenda de Martín Toscano nutre parte de la identidad de los pobladores de múltiples espacios en los estados de Jalisco y Michoacán. Tiene como escenario los múltiples sitios y parajes en un amplio radio alrededor del lago de Chapala y está presente en la cultura popular y el imaginario colectivo, llegando a tener manifestaciones tangibles, por ejemplo, los signos grabados en las rocas y evidencias de campamentos en los puntos indicados en los documentos de “relaciones”, donde se da santo y seña de la ubicación de los tesoros encantados y escondidos por Toscano y compañía. Contiene en su estructura valores geosimbólicos (Bonnemaison, 1981, 2004), culturemas y sociogramas, tales como la frase “todo o nada”, “los encantamientos de los tesoros” y el sociograma de “el valiente” (Héau & Giménez, 2004). Numerosos corridos musicales aluden a la figura de Toscano y su historia (Ochoa, 2009, 2016; Moreno, 2019b). Incluso la festividad de “La Plata del Rey” en el pueblo de Pajacuarán, en la región Ciénega de Michoacán, apunta a su origen en un asalto de gran magnitud coordinado por Martín Toscano y

otros capitanes al frente de 200 hombres (Montes, 2007; Castellanos, 2011; Ceja, 2013; Moreno, 2019a).

Martín Toscano González nació el 13 de noviembre de 1754 en Atoyac, Jalisco. Morisco, pero autonombrado mestizo. Hijo de Blas Toscano (español) y Juana Catharina González (mulata). Él y sus compañeros de gavilla fueron aprendidos en varias ocasiones y muchas más escaparon de las garras españolas, hasta que, a finales de 1795, Martín Toscano es capturado de manera definitiva durante la resistencia de Sayula, abriéndose una extensa causa penal contra ellos. La corona española emitió en un momento una cédula, aludiendo a esos hombres que hacían temblar los territorios de la Nueva Galicia y Valladolid, enterrando el dinero decomisado en los asaltos y dejando señas que sólo ellos entendían. Sus vidas terminaron el 12 de enero de 1803, al ejecutarse sobre ellos una sórdida sentencia, primero siendo arrastrados por las bestias, posteriormente pasándolos a la horca, para finalmente desmembrarlos. Sus cabezas fueron exhibidas a manera de escarmiento en los últimos puntos de sus capturas. La de Martín Toscano en la cuesta de Ayutla.

Don Luis González y González escribió lo siguiente en su obra *Sahuayo* (1998): “De esa pléyade de paladines de la insurgencia tres cayeron antes de la revolución grande de 1810: el padre Montenegro y los señores Francisco Gil y Martín Toscano. Los últimos dos, según recuerdos de la época, eran buenos jinetes, hábiles manejadores de la reata y el machete y pluma de vomitar de arrieros y de latifundistas” (1998, p. 72). Martín Toscano, según la tradición oral de los humildes, sólo robaba las conductas de dinero del rey y de los ricos para impedir que las sacaran de México. Al grito de ¡Aquí está Martín Toscano! Cayó sobre los saqueadores de la patria muchas veces. El cuerpo muere, pero no los ideales.

Conclusiones

El vínculo entre literatura e historia emerge como una característica sutil en la novela de *La hija...*, la cual se nutre de un elemento cultural sumamente importante en la concepción del legendario bandolero... la oralidad. Este aspecto constituye una beta prácticamente inagotable de indagación para continuar la profundización investigativa que derive en esa dirección y vincula elementos conceptuales relacionados con el patrimonio cultural inmaterial.

Vicente Colombo es una transfiguración literaria creada a partir de la oralidad del personaje de Martín Toscano. A partir del análisis realizado, consideramos que se cuenta con elementos suficientes para sustentar esta afirmación, la cual se había comentado y esbozado con anterioridad y es finalmente abordada de manera más amplia.

La relación genealógica emerge al conjuntar la información recopilada y conformar los nexos que confirman la relación familiar. Refugio Barragán Carrillo, se casó con Esteban Toscano Arreola en 1869, que era originario de Atoyac, Jalisco. Por línea paterna Esteban estuvo ligado estrechamente al legendario bandolero y preinsurgente Martín Toscano González, pues éste fue tío de su padre José María Toscano Ávalos, que a su vez fue hijo de Matías Toscano González, hermano de Martín Toscano. Todos originarios de la población de Atoyac, Jalisco. Refugio Barragán de Toscano queda viuda tras escasos diez años de matrimonio. Tiene dos hijos, Salvador (1872-1947) y Ricardo (1876-1956), ambos ingenieros importantes y que contribuyen de manera notable a cada una de sus especialidades; sin embargo, es Salvador el más citado en las páginas de la historia por haber sido el introductor del cinematógrafo en México (Sedano, 2017).

Se pone en realce el tesoro de la obra literaria de Refugio Barragán de Toscano y su importancia para continuar realizando investigaciones integrativas a diversos niveles. La literatura decimonónica significó para la pluma de Refugio Barragán de Toscano el pase a la inmortalidad por medio de *La hija...* y rindió un homenaje oculto entre líneas a la figura del bandolero legendario, el preinsurgente Martín Toscano.

La reivindicación del personaje de Martín Toscano va construyéndose de manera gradual, a medida que se rectifican datos

y aparecen más evidencias documentales relacionadas con su papel histórico. Como dijera Méndez, Toscano fue Capitán de gavilla, compartió correrías y aventuras junto a Francisco Gil y Marcos Coronel, también capitanes. Nombrados como bandidos en su época, encarnaron el sentir de un pueblo hartado de las vejaciones perpetradas por los españoles. Sus acciones mostraban un fuerte sentimiento de amor a su tierra, sentimiento contrario al que demostraban a los “gachupines” como ellos mismos los llamaban. Haciendas y conductas españolas eran blanco de sus acciones, por lo cual se ganaron el desprecio y el odio de éstos.

Referencias

- AGN. (2016). ¿Qué acervos documentales y gráficos podemos encontrar en el AGN? CDMX, México. *Archivo General de la Nación*. Recuperado de <http://www.gob.mx/agn/acciones-y-programas/que-acervos-documentales-y-graficos-podemos-encontrar-en-el-agn>
- ARAG. (2017). Archivo de la Real Audiencia. *Universidad de Guadalajara*. Recuperado de http://www.bpej.udg.mx/ra_buscl
- Barragán de Toscano, R. (1887). *La hija del bandido o los subterráneos del Nevado*. Guadalajara: El Católico.
- Bonnemaison, J. (1981). Voyage autour du territoire. *L'Espace Géographique*, (4), 249-262.
- Bonnemaison, J. (2004). *La géographie culturelle*. París: Éditions du C.T.H.S.
- Castellanos, J. (2011) *Pajacuarán. Un recuerdo*. Michoacán: SMHAG
- Ceja, J.L. (2013). En Pajacuarán, La plata del rey, rememora los actos de bandidaje durante la Colonia. Es uno de los eventos más relevantes en el marco de la fiesta de san Cristóbal en *Cambio de Michoacán*. Sociedad Editora de Michoacán S.A. de C.V. Recuperado de <http://www.cambiodemichoacan.com.mx/nota-202465>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. C. Fernández Prieto, tr. Madrid: Taurus.
- González y González, L. (1998). *Sahuayo*. México: Clío.
- Héau, C., y Giménez, G. (2004). La representación social de la violencia en la trova popular mexicana. *Revista mexicana de sociología*, 66(4), pp. 627-659.
- Méndez, E. (2003). *Los Tesoros de Martín Toscano*. Zamora, México: Impresora litográfica Reyes.

- Montes, F.G. (2007). El ataque a la conducta del rey en 1795. *Aquel Pajacuarán*. Sahuayo, Michoacán: Sociedad Michoacana de Historia, Arqueología y Geografía S.C.
- Moreno, I. (2012). La Leyenda de Martín Toscano. *Historias del Camino Real de Colima*. Jalisco, México: Ed. Asociación de Pueblos y Ciudades del Estado de Colima, A.C.; Archivo Histórico Municipal de Zapotlán el Grande, Jalisco; Asociación de Cronistas Municipales del Estado de Jalisco, A.C.
- Moreno, I. (2019a). La Fiesta de la Plata Del Rey en Pajacuarán, Michoacán. Su origen en la leyenda de Martín Toscano. En "*Memoria del Séptimo Coloquio Regional de Crónica, Historia y Narrativa. Fiestas, tradiciones y devociones populares en los estados de Colima, Jalisco y Michoacán*". Tuxpán, Jalisco: H. Ayuntamiento municipal de Tuxpan, el Centro de Preservación del Patrimonio Histórico-Cultural del Pueblo de Tuxpan, la Asociación de Cronistas de Pueblos y Ciudades del Estado de Colima y la Asociación Estatal de Cronistas por Michoacán.
- Moreno, I. (2019b). Recopilación de corridos de Martín Toscano (En proceso).
- Ochoa, A. (2008). Martín Toscano (1754-1803) historia, leyenda y corrido. *Memorias de las XXX Jornadas de Historia de Occidente*. Jiquilpan, Michoacán: Centro de Estudios de la Revolución Mexicana Lázaro Cárdenas.
- Ochoa, A. (2016). *Con el permiso de ustedes. Una historia muy corrida*. México: El Colegio de Michoacán.
- Sedano, D. (2017). Refugio Barragán de Toscano, primera novelista mexicana. (Sandra Gallart, correc.). México: Adopta una autora. Recuperado de <https://adoptaunaautorablog.wordpress.com/2017/01/16/refugio-barragan-de-toscano-primera-novelista-mexicana/>
- UNESCO. (1989). *Recomendación sobre la Salvaguarda de la Cultura Tradicional y Popular, adoptada por la 25va reunión de la Conferencia General de la UNESCO*. París, Francia. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000092693>
- UNESCO. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, Francia. Recuperado de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540>
- Zalduondo, M. (2007). Introducción. En Barragán de Toscano, R. *La hija del bandido o los subterráneos del nevado*. Miami: Stockcero.

Misterios del corazón. Claves históricas de la Guadalajara decimonónica

Isabel Juárez Becerra

El objetivo de estas líneas es doble. Por una parte se busca rescatar la obra literaria *Misterios del corazón*, del médico cirujano Silverio García Rodríguez, publicada en enero de 1918 en la revista *Anáhuac*, que editaba el reconocido impresor Fortino Jaime Ibarra, en Guadalajara. Otro de los propósitos es analizar las pistas culturales, sociales y espaciales que esta novela histórica ofrece sobre la ciudad de Guadalajara, en especial acerca de sus barrios y las vicisitudes de la vida cotidiana, así como las costumbres y valores de la sociedad tapatía, en la segunda mitad del siglo XIX. De este modo, aparte de conocer al autor, la trama y su estilo narrativo, consideramos a la obra como fuente importante de la historia social y cultural, pues contiene datos que pocas veces se pueden encontrar en los archivos convencionales. Con esto se pretende, además, interesar al lector en esta novela histórica que ha pasado desapercibida entre los estudiosos de la literatura jalisciense.

Vida y obra del autor

Silverio García Rodríguez nació el 20 de junio de 1840 en el Hospital de Belén, de Guadalajara. Su padre, don Pablo García, laboraba como mayordomo en el referido hospital; su madre fue Margarita Rodríguez, quien falleció cuando el pequeño alcanzaba los tres años de edad. Su progenitor desempeñó el mismo oficio por treinta años, hasta el día que pereció; durante ese tiempo la familia residió en las instalaciones del Hospital de Belén, por lo que Silverio vivió su

infancia y juventud entre médicos y enfermos (Dávila, 1921, p. 2). Después, en 1863, se recibió de médico, a los 23 años de edad, por lo que prolongó su relación con el hospital (García, 1992, p. 19).

De niño, Silverio asistió a la escuela parroquial del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, en las cercanías de su hogar. En 1852 ingresó al Seminario Conciliar, donde continuó sus estudios, y cursó la preparatoria en el Instituto de Ciencias. Fue en su época de bachiller cuando murió su padre, el 19 de julio de 1858; entonces el joven contaba con 18 años de edad (García, 1992, p. 18). Más tarde, Silverio optó por estudiar la carrera de medicina en la Universidad de Guadalajara, ahí sus principales mentores fueron Pablo Gutiérrez, Antonio Pacheco Leal y Eufemio Alonso. García Rodríguez realizó su examen profesional el día 28 de diciembre de 1863. El título de médico cirujano lo obtuvo el 11 de octubre de 1880, y le fue entregado por la Sección Médica de la Junta Directiva de Estudios del Estado de Jalisco. Ese mismo año fue electo diputado al congreso local, aunque al siguiente cambió su domicilio al estado de Zacatecas. A principios de la década de 1880, Silverio mudó su residencia a la ciudad de Brownsville, Texas. Allí presentó nuevos exámenes con la finalidad de obtener el permiso correspondiente para ejercer su profesión en Estados Unidos; esta autorización le fue otorgada el 15 de abril de 1890, por The Medical Examiners for Cameron Country (Dávila, 1921, pp. 4-5).

En 1864, Silverio comenzó su carrera profesional, impartió clases en la Escuela Libre de Medicina de Guadalajara y en 1876 lo nombraron catedrático de medicina operatoria y obstetricia. El siguiente año fue titular del curso de terapéutica y materia médica, y en 1904 de patología interna; todas las clases prácticas las realizó en el Hospital de Belén, en donde seguía transcurriendo su vida ya como médico y profesor. Además, asistió con sus servicios profesionales en el Hospicio Cabañas, en el Seminario Conciliar, la cárcel de la ciudad y en la Sociedad de Obreros Católicos (pp. 4-5).

García se adscribió a distintos grupos académicos y culturales; fue parte de la Academia de Medicina, de la mutualista Médico Farmacéutica, de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, de la Sociedad Heráldica Genealógica y de la Asociación de Historia, Etnología y Biografía Jalisciense. De acuerdo con José Ignacio Dávila Garibi, nuestro autor escribió varias monografías en periódicos y

folleterías locales, algunas de ellas con la firma “Ignarus” como pseudónimo. En el decenio revolucionario, García también participó con contenidos políticos en diversos diarios, entre ellos el *Boletín* de los Supremos Poderes del Estado y la *Gaceta Oficial* del Estado de Jalisco. Silverio llegó a fungir como director de estos medios de comunicación impresos, en el primero por breves episodios, y en el segundo por espacio de ocho años, en especial en tiempos de la gubernatura de Ignacio L. Vallarta (1871-1875) (Santoscoy, 1992, pp. 9-10). Por su filiación e ideales, García fue aprehendido el 21 de julio de 1914 y conducido a la penitenciaría de Escobedo (Dávila, 1921, pp. 6-7).

La producción bibliográfica de García fue diversa, aunque con mayor tendencia a temas científicos propios de la medicina, cuestiones políticas de la entidad y los fenómenos geológicos y volcánicos que interesaban en aquel momento al gobierno de Jalisco. Su obra más reconocida es un escrito póstumo, descubierto entre los papeles de su oficina, en el que preparaba una historia general de la práctica médica en el Hospital de Belén, un recinto que conocía a cabalidad, pues estaba familiarizado con él desde su nacimiento; sin embargo, unos meses antes de alcanzar los 80 años de edad, la muerte interrumpió su encomienda, la noche del 25 de abril de 1920 (p. 2).

Algunos de los títulos que localizamos de Silverio García son los siguientes: *Viajes al Ceboruco*, publicado en 1870, compuesto de notas sobre sus expediciones en la región volcánica del Ceboruco, que en aquellos años había tenido una fuerte erupción; *Informe y colección de artículos relativos a los fenómenos geológicos verificados en Jalisco en el presente año y en épocas anteriores*, que reproduce textos de Mariano Bárcenas, Juan Ignacio Matute y Miguel Iglesias, publicado en 1875; *Cuestión de Tepic*, basado en una compilación de reflexiones políticas que cuestionaban la capacidad y legitimidad del séptimo cantón de Jalisco para erigirse en estado independiente, editado en 1878; *De la acción terapéutica del cloro naciente en las enfermedades infecciosas*, texto que fue producto de una ponencia que presentó en el Tercer Congreso Médico Nacional en 1897 (Santoscoy, 1992, p. 13); y su obra póstuma, *Apuntes para la historia del Hospital de Belén y de la medicina en Guadalajara*, en la cual también refiere episodios políticos de la administración interna del mencionado establecimiento. Las primeras obras enlis-

tadas se encuentran disponibles para su consulta en el edificio de materiales históricos de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco. Su escrito póstumo fue editado por El Colegio de Jalisco y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, con un breve estudio biográfico, en 1992.

La vertiente literaria de Silverio García quedó plasmada en su novela histórica *Misterios del Corazón*, publicada en 1918. La historia comenzó a tomar forma en la pluma de su autor desde 1869, cuando el joven escritor contaba con 29 años y tenía apenas seis años de haberse recibido como médico. Es probable que se hubiese detenido su labor literaria por sus ocupaciones profesionales o por la poca confianza en su cualidad como narrador, pues en su novela, en repetidas ocasiones, insiste en señalar que no es novelista, y se escuda bajo el argumento de que sólo narra una historia verdadera: “la historia de los amores de Eduardo nada tienen de novelesco y romántico. Si fuéramos novelistas inventaríamos un origen terrorífico a esos amores [...] pero desgraciadamente no somos novelistas, narramos una historia verdadera” (García, 1918, pp. 24-25).

La novela *Misterios del Corazón*

Misterios del Corazón apareció por primera vez en el número I de la revista literaria *Anáhuac*, editada por la imprenta Fortino Jaime, en la capital jalisciense. La revista de 18 cm., y con 93 páginas, prometía a sus lectores una variedad de textos de buenos autores antiguos y modernos, con temas de historia y literatura. En la contraportada de su primera edición se adelantaba que se publicaría la segunda parte de la obra de Silverio García, la cual contendría una descripción de las batallas del Puente de Tlolotlán y de Lo del Ovejo, y algunos interesantes acontecimientos que tendrían lugar en la laguna de Chapala y en la villa de San Pedro. Desafortunadamente no hemos localizado un ejemplar de esta segunda parte¹.

Anáhuac fue una publicación bimestral, su entrega se podía solicitar directamente con su impresor, en “El árbol de navidad”, que

¹ En la contraportada el ejemplar de enero de 1918, de la revista *Anáhuac*, se afirma lo que contendría la segunda parte de la novela *Misterios del corazón*. Sin embargo, en su número II, del mes de marzo de 1918, se publicó la novela *Fray Antonio de la Concepción y Delirios de un Loco* de Juan S. Castro (Del Palacio, 2019, p. 21).

tenía sus instalaciones en la esquina de Av. Juárez y Av. Corona, en el cuadro principal de la ciudad. En su primer número se anunciaron la fábrica de chocolate El Bosque, los cigarros de La Tabacalera Mexicana, la afamada y surtida ferretería La Palma, y el Jarabe de Capulín para curar positivamente la tos. El precio de la revista era de 35 centavos. Por el formato de *Anáhuac* y su complemento publicitario, es de suponer que lo relevante para su editor consistía en ofertar la revista a un bajo costo que estuviese al alcance del público. Cabe destacar que, de acuerdo con Celia del Palacio, como impresor y difusor, Fortino Jaime destacó por su amor a los libros y su interés por dar a conocer la literatura jalisciense, por lo que procuraba ofertar material con precios accesibles (Del Palacio, 2019, p. 21).

En la imprenta de Fortino Jaime, en *Anáhuac*, se publicaron los siguientes títulos: *El alma de las cosas* de Amando J. De Alba²; *El hombre y la Arquitectura* de Agustín Basave del Castillo Negrete³; *Fray Antonio de la Concepción y Delirios de un Loco* de Juan S. Castro⁴; y *Memorias Tapatías* de José Ignacio Dávila Garibi⁵. Así, *Anáhuac* se posicionó como un espacio de difusión, con amplia apertura para los escritores, pues dio oportunidad tanto a neófitos como a renombrados autores, preferentemente jaliscienses. Actualmente, Fortino Jaime Ibarra ha sido reconocido por los múltiples esfuerzos que realizó al ofrecer obras literarias a la sociedad tapatía desde su modesta imprenta⁶.

² Armando J. de Alba nació en 1881 y falleció en 1942. Fue sacerdote y poeta jalisciense. Cfr. *Enciclopedia de la Literatura Mexicana*, elem.mx/autor/datos/2855

³ Agustín Basave nació el 2 de diciembre de 1886, en Guadalajara. Fue arquitecto, literato y promotor cultural. Estudió en la Universidad de Harvard y en el Instituto Drexel, en Philadelphia. De regreso en Guadalajara, laboró como docente en la Escuela Libre de Ingenieros, de 1912 a 1920. (Vargas, 2007).

⁴ Juan S. de Castro nació en Ayotlán, Jalisco, en 1860, murió en Guadalajara en 1920. Estudió en el seminario de Zamora y después jurisprudencia en Guadalajara. Además, fue periodista y novelista. Cfr. *Enciclopedia de la Literatura Mexicana*, elem.mx/autor/datos/2951. *Fray Antonio de la Concepción y Delirios de un loco* se editó por entregas en el periódico *La Linterna de Diógenes* en 1888. En la versión publicada en *Anáhuac*, en marzo de 1918, la obra contó con el prólogo de la escritora Refugio Barragán de Toscano, autora de la novela *La hija del Bandido*. (Del Palacio, 2019, p. 21).

⁵ José Ignacio Dávila Garibi nació en Guadalajara el 22 de junio de 1888 y falleció en la ciudad de México el 11 de enero de 1981. Fue abogado, bibliógrafo, lingüista, historiador. (De la Torre, 1998, p. 559).

⁶ Cfr. Gobierno del Estado de Jalisco. *Jaliscienses distinguidos*. Página oficial en <https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/Jaliscienses%20distinguidos/jaime-ibarra-fortino>

Wolfgang Vogt (1991) realizó un compilado de las novelas del siglo XIX, que tuvieron por escenario la ciudad de Guadalajara. Entre las obras que reunió figuraron *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano, publicada en 1869, y *Los precursores* de José López Portillo y Rojas, con fecha de publicación de 1909, pero que estaba inspirada en los decenios decimonónicos. En su compilación, Vogt reprodujo la primera parte de *Misterios del Corazón*, mas no la segunda, por considerar que para sus fines tenía poco valor testimonial, pues como referí, el desarrollo de la novela tendría lugar en sitios distintos a la capital jalisciense. Vogt resaltó la valía de *Misterios del corazón* porque, como sostiene, son escasas las piezas literarias que desarrollan sus narrativas en Guadalajara.

Silverio García comenzó a escribir su obra muy probablemente en la fecha en que inició su narración, en 1869. De acuerdo con Celia del Palacio, en 1867 se creó la sociedad denominada La Alianza Literaria, que marcó el inicio de un tiempo fecundo y provechoso para las letras jaliscienses; a esta asociación pertenecieron José López Portillo y Rojas, Luis Pérez Verdía, Manuel Puga y Acal, Alberto Santoscoy, Rafael Arroyo de Anda, Mariano Coronado, Esther Tapia y Antonia Vallejo (2019, p. 11). Del Palacio afirma que estos jóvenes escritores respondieron a un segundo oleaje de literatura romántica. La primera generación creció gracias a la sociedad cultural llamada La Esperanza, que fue un grupo político a la par que una tertulia literaria (p. 10). Silverio García, tal vez por su profesión y su tardía y única producción, quedó desvinculado de este tipo de asociaciones y no perteneció de manera cabal a uno de los grupos referidos, aunque su novela sí se inscribe en la corriente del romanticismo. Sin duda, García compartió el fervoroso impulso literario de aquella época en que proliferaron las revistas literarias.

En la edición de la revista *Anáhuac*, la novela histórica *Misterios del corazón* contó con el prólogo del presbítero José García Morfin, quien apreció la manera en que el autor dibujó el vicio, haciéndolo “abhorrecible”, y en cambio la virtud la pintó modesta y por lo mismo, “amable”. Además, corroboró que en sus líneas no se encontraba algo contrario al dogma católico y a la moral (García, 1918, p. 2). Silverio García, por su parte, escribió una dedicatoria para su segunda esposa, Sara Escoto Gómez España de García, por el mucho

cariño que le profesaba, porque ella lo incentivó a concluir su aventura literaria y por ser su noveno aniversario nupcial. La primera consorte de García fue Cecilia Tortolero. En la dedicatoria se confirma que la escritura de la novela fue episódica. El literato señala que en las primeras páginas se encontrará “la exuberante savia de la edad juvenil, pero en las últimas, hallará el estilo lánguido, frío, que indica la decadencia causada por los años, y pensamientos desnudos de toda gala y desprovistos de fondo literario” (p. 3).

El cuerpo de la novela está conformado por 10 breves capítulos; los primeros cinco tienen como función introducir a los cuatro personajes centrales, en los siguientes se desarrolla la trama. La historia gira alrededor de un cuadro amoroso, con un nudo y un primer desenlace, que le permite un cierre a esta primera parte de *Misterios del corazón*; en la segunda, se entiende que seguirá una narración con la participación de los protagonistas. Silverio García desarrolló su relato a través del recurso de un narrador omnipresente; su historia es circular, por lo que es factible leer la primera parte de manera independiente, sin que la ausencia de la segunda afecte su comprensión.

La narración de García sitúa al lector en el frío invierno de diciembre de 1869. La inclemencia del tiempo era tal, que obligaba a los habitantes de Guadalajara a recogerse a tempranas horas. A las “once en el reloj de la catedral” (García, 1918, p. 5) la ciudad “dormía ya en un profundo sueño” (p. 5). Sólo el ladrido de los perros y el silbato de los policías turbaban el silencio. En el escenario de la Plaza de Armas surge el primero de los personajes, se trata de Eduardo Flores, descrito como un joven de 28 años, artista, pintor, de sentimientos nobles, enamorado de Rosa Sánchez. Este hombre generoso “de infatigable constancia” (p. 19) e “indomable voluntad” (p. 19), “pertenecía a esa clase laboriosa, inteligente, en donde tan frecuentes son las virtudes: la clase media” (p. 15), y “tenía lo necesario para vivir pobremente” (p. 15). El personaje de Eduardo es ennoblecido por la correcta crianza de sus padres, de moralidad incorruptible, que estaban convencidos de que la instrucción hacía la felicidad, “ya que forma un corazón recto y puro” (p. 20). En los personajes masculinos de García, la educación letrada se presenta como un instrumento que engrandece e ilustra. Eduardo estu-

dió en una escuela municipal, después en el Seminario Conciliar, aprendió letras, historia y filosofía, pero con la muerte de su padre se vio obligado a dejar sus estudios; optó por la pintura y fue discípulo de Felipe Castro y Jacobo Gálvez. Su oficio de retratista lo acercó a Rosa (pp. 19-21).

Rosa Sánchez pertenecía a una de las familias más importantes de la ciudad, poseía una graciosa belleza, pero con un “aire marcado de tristeza” (p. 8). La joven era huérfana de madre desde los dos años, vivía con su padre de oficio mercante, agiotista, siempre ocupado en sus negocios. A través de Rosa, Silvano García vertió su sentir respecto a la ausencia de la figura materna en su vida y reflexionó acerca de la marca indeleble que le dejó la pérdida de su madre en 1843, a la temprana edad de tres años. En la ficción, la progenitora de Rosa falleció en 1853, la joven se confiesa con Eduardo en los siguientes términos:

Era muy niña cuando perdí a mi madre. Entregada (hace diez y seis años, contaba apenas con dos) a manos extrañas que formaran mi educación. Crecí como esas pobres plantas que privadas de los rayos del sol vegetan con languidez y sólo ostentan pequeñas florecitas desprovistas de aroma y de color. El amor maternal es la savia fecundante que vigoriza nuestra alma. (p. 11)

García, por las obligaciones de su padre y la cercanía con el personal del Hospital de Belén, fue entregado a “manos extrañas” que le cuidaron durante su infancia. En su adolescencia, quizá recibió cuidados por parte de las Hermanas de la Caridad que arribaron a Guadalajara en 1854 y que asistían a los enfermos del establecimiento de Belén (p. 101).

Melitón Sánchez es el padre de Rosa, un anciano que “se ocupa en combinaciones mercantiles y quizá en cálculos que aseguren especulaciones nada honrosas, nacidas tal vez en las fuentes envenenadas del agio” (p. 29). Sánchez encarna a un personaje “miserable que hacía su agosto en la desgracia del prójimo, valiéndose de los nobles y filantrópicos medios con que cuenta la honrosa profesión del agio” (p. 36). El agiotista, quien amaba a su hija, se vio estrechado y obligado a elegirle un esposo que fuera digno de

ella; el candidato que le pareció idóneo se trataba de un pariente cercano, primo de Rosa (p. 36).

Rafael Gómez es el elegido por Melitón para contraer nupcias con Rosa. El personaje antagónico condensa el vicio de un hijo único que prevé sería heredero y convendría económicamente a Rosa. La vileza de Rafael se explica en términos de su mala crianza, ya que fue un “niño mimado”. “Desde su más tierna edad se ha tenido con él un gran descuido. Las gracias infantiles aplaudidas por sus padres fueron sustituidas por travesuras que, si bien carecían de gracia, abundaban en malicia” (p. 63). Por su carácter indómito jamás estuvo en la escuela, por lo que “sus principales cualidades consistían en derrochar el dinero de su padre en compañía de jóvenes encenagados en el vicio”(p. 64). Rafael no es más que “un joven de la época, uno de esos muñecos sin dignidad y sin conciencia cuyos únicos dioses son el interés y la comodidad” (pp. 64-65). Gómez no desea casarse con Rosa, pero concuerda con los pensamientos de Melitón, pues el conveniente enlace matrimonial también le permitiría acrecentar su fortuna. Sin embargo, Rafael, asiduamente a los disfrutes perniciosos, frecuentaba el barrio de San Juan de Dios, donde conoció a una joven de quien se enamoró.

Modesta González es el segundo personaje femenino, ella es vecina de Eduardo. Con el nombre, el escritor dio fuerza a las virtudes de una joven pobre, que se dedicaba al trabajo de costuras ajenas y bordados, con el propósito de procurar su subsistencia y la de su padre convaleciente, don Blas González, antiguo soldado de las fuerzas insurgentes, a quien asistía amorosamente. Modesta dedicaba la mayoría del tiempo a los quehaceres domésticos, y siempre socorría a sus vecinos, en especial cuando se encontraban enfermos. Ella estaba secretamente enamorada de Eduardo, pero él no le correspondía por lo que “amaba sin esperanza. Con esa abnegación que sólo es propia de la mujer, había sepultado en lo más hondo de su pecho su desgraciado amor” (p. 43). Rafael galantea a Modesta, quien desaira sus solicitudes. La trama inicia a causa de su constante desdén.

Rafael, en compañía de sus secuaces, decide raptar a Modesta. La joven dedicada a las labores del hogar y al cuidado de su padre, prefería descansar después de su jornada. Sin embargo, el

diez de diciembre de 1869, don Blas la instó a que asistiera a una comedia de magia, con el propósito que tuviera un momento de distracción, “que son muy necesarias a su edad” (p. 52), pues reconocía que trabajaba todo el día. “Modesta, por dar gusto a su padre” (p. 52), convidó a una mujer para que la acompañara al teatro, “aunque, a decir verdad, tenía más deseos de cuidar a su padre y de reposar en el lecho” (p. 52).

Modesta y su vecina Aniceta se dirigieron al Teatro del Carnaval y disfrutaron la representación de *La Almoneda del Diablo*; al término de la función las mujeres dispusieron marcharse. Modesta “no había andado aún diez pasos cuando de repente se arrojaron sobre ella unos hombres que la toman entre los brazos; le atan una mascada en la boca antes que pudiera arrojar un grito; y la meten violentamente en un coche que por allí había, el cual partió con la velocidad del rayo” (p. 59). Los compinches de Rafael cometieron el rapto y huyeron a las márgenes del poniente de la ciudad, en las inmediaciones de la capilla de El Refugio. Los raptos se adentraron en una finca de campo abandonada y sometieron a su víctima con una mordaza. Rafael les dio alcance en su guarida, y al tener al motivo de sus deseos a su vista le insistió con palabras de amor. Modesta, serena y valiente, enfrentó a su agresor y cuestionó sus sentimientos, pues no confiaba en que un hombre de naturaleza dispada le profesara amor. Rafael la amedrentó: “ya verás de qué manera sin comer, ni beber sino cada veinticuatro horas, y muy escasamente, se doblegará tu resistencia. Tú vendrás a mí, pero yo te despreciaré” (p. 78). Además, la humilló al descubrir su amor por Eduardo y hacerle saber que él “ama a otra mujer”, “está perdidamente enamorado de Rosa Sánchez con quien piensa casarse” (p. 78). Al quedar al descubierto sus sentimientos, los misterios de su corazón, y enterarse de que Eduardo amaba a Rosa, “una mortal palidez cubrió el rostro de Modesta” (p. 78).

En la escena irrumpió Eduardo, quien oyó a Rafael planear algunos detalles del rapto en la cantina del Teatro Carnaval por lo que decidió seguirle. Mateo, otro hombre vecino de Modesta, también conoció sobre el hecho por escucharlo decir a los bandidos en la vinata de la “Agua Fría”, por lo que se mantuvo vigilante la noche del lance y se dirigió a la finca, con la intención de ayudar a la jo-

ven; ambos defensores se encontraron en el lugar del rapto. El artista entró a la habitación con revolver en mano y rescató a Modesta, y sometió a Rafael, pero los demás raptos lo atacaron. La joven cayó desmayada mientras Eduardo procuraba la defensa. Mateo entre tanto había salido para pedir auxilio a la policía; los gendarmes llegaron en el momento oportuno, pero Rafael logró escapar.

Modesta fue rescatada, sin embargo, el “sólo acto de trasladar a una mujer de un lugar a otro, bajo la fuerza y dominación se juzgaba como rapto” (Benítez, 2006, p. 172), y se consideraba consumado por el hecho de separar a la ofendida de su hogar, de su entorno familiar. El rapto ponía en entredicho la decencia de la joven, por lo que la alegría desapareció del rostro de Modesta. Además, en el evento quedaron al descubierto sus sentimientos hacia Eduardo, los misterios de su corazón, que tanto procuró esconder.

Guadalajara: la ciudad y sus habitantes desde una novela histórica

El primer escenario urbano que introduce García es la Plaza de Armas, a un costado de catedral, de este punto apareció Eduardo que se dirigía a la calle del Carmen, donde vivía Rosa Sánchez. El cuartel VI, en especial el barrio del Carmen es descrito como “la morada de una de las principales familias”, “el lugar favorito de residencia de las elites tapatías”, con bellos edificios que hacen honor a la ciudad y que cuentan con piezas ricamente amuebladas (García, 1918, p. 6). El Carmen, en efecto, estaba compuesto por sectores de clase alta, principalmente por administrativos, profesionales, comerciantes y estudiantes, que dieron ese aire altivo al barrio y que perduró durante el siglo XIX. Lo anterior se confirma por tres distintos padrones de la población, uno de 1821, otro de 1842 y uno más de 1888 (Anderson, 1992, p. 156; Anderson, 1992, p. 334).

Eduardo, en cambio, habitaba en “una casa de humilde apariencia”, pequeña, en el barrio de San Juan de Dios, una cuadra abajo del río, en las cercanías de la calle que conduce al Teatro Principal (García, 1918, pp. 14-15). El melodioso sonido del río constituyó la división entre el poniente catrín y el oriente pobre. Por las noches, el bello espectáculo del río de San Juan de Dios se

ofrecía para aquel que “desprovisto del miedo, sin hacer caso de las consejas que se cuentan del diablo, de los duendes, de los aparecidos, lo contempla desde el Hospicio” (p. 56); sus aguas saltaban sobre gruesas rocas de basalto, con una corriente que serpenteaba con “un argentífero brillo” (p. 57). Desde el margen del cauce que atravesaba el barrio se divisaba a su “frente las majestuosas torres de la catedral, cuyos elevados conos se pierden en la inconmensurable altura; distinguiendo a la izquierda, el gracioso campanario de San Juan de Dios” (p. 57). La alameda de añejos fresnos cercaban el lugar, y el templo de los juaninos marcaba el ingreso, al norte lo bordeaba el molino del chocolate y al sur la calle de árboles gigantes. El barrio albergaba el mercado de tablitas, el hospicio Cabañas, la plaza de toros El Progreso y la garita de San Andrés. El río y sus aguas pestilentes de tanta ropa sucia que se lavaba, humores de bañistas, excrementos, basuras, levaduras de lejías y desperdicios de las jabonerías y tenerías marcaban una división natural de la ciudad (Díaz, 2009, p. 87).

García retoma la división clasista de la ciudad; coloca a los pobres en el barrio de San Juan de Dios y a la clase adinerada en las inmediaciones de El Carmen. Sin embargo, disoció el vicio y la virtud de los parámetros económicos y, en cambio, los correlacionó con la crianza proporcionada por los padres y su educación letrada. Por lo tanto, en la pobreza había virtud, como lo demostraban Eduardo y Modesta, y en la riqueza coexistía la maldad que encarnaba la juventud de Rafael, y en menor medida Melitón Sánchez.

Las diferencias de clase, por sus labores y divertimentos, fueron más acentuadas entre Rosa y Modesta. La joven Sánchez guardaba recogimiento, y aunque su padre procuraba que “cubierta de ricas alhajas, ostentara su belleza en los teatros de Guadalajara, en donde tenía platea abonada y en el paseo a donde ocurría en magnífico carruaje” (p. 38), mantenía en su expresión un aire de tristeza. Modesta, en cambio, estaba “entregada constantemente al trabajo ya en costuras ajenas, ya dedicándose al bordado y a tareas domésticas propias de su sexo, de las cuales saca lo necesario para vivir” y “desde muy temprano se le oye cantar con voz fresca y armoniosa esas canciones populares tan llenas de atractivo” (p. 39), aunque pobre, es una “hermosa joven de 20 abriles quien con

la sonrisa en los labios, llena de alegría se apresura a ganar el sustento de su padre" (p. 40).

Otro de los aspectos que resultan de interés es que los padres de los personajes centrales son viudos. Melitón Sánchez enviudó cuando su hija era pequeña; la madre de Eduardo, también era viuda; don Blas González corría la misma suerte, aunque García no detalló cómo y en qué momento aconteció su viudez. De acuerdo con Rodney Anderson, la viudez en ambos sexos fue un fenómeno extendido en la ciudad de Guadalajara, en los decenios de la segunda mitad del siglo XIX, abarcó 15% de la población total, y sus cifras eran más dramáticas en las mujeres de entre 30 y 50 años, debido a la alta tasa de mortalidad masculina (1992, p. 166).

Los barrios del crimen en Guadalajara

En las márgenes del oriente, en el barrio de San Juan de Dios proliferaban las cantinas y vinatas, una de ellas estaba ubicada frente a la fuente del barrio y era conocida con el mote de "Agua Fría" (García, 1918, p. 57). En la vinata acostumbraban chacotear "una docena de hombres que ebrios de vino y de lujuria se entregaban descaradamente a unas conversaciones soeces y obscenas que avergonzarían al mismo infierno" (p. 58). En la vinata de "Agua Fría" concurrieron los compinches de Rafael, quienes le ayudarían a cometer el rapto de Modesta. La pobreza del cuartel parecía enmarcar la criminalidad de la ciudad. En los discursos de la época, las pasiones vulgares del pueblo evidenciaban la miseria y la falta de educación (Trinidad, 1991, p. 68).

El consumo de bebidas alcohólicas, en las clases populares, estaba íntimamente vinculado con la violencia, la vagancia y el ocio. Se consideraba que el vino provocaba que las personas dejaran de ejercer un oficio que les proporcionara un modo honesto de vivir. Por otra parte, la embriaguez, al turbar la razón, propiciaba conductas escandalosas y actos indecentes. Con la finalidad de tomar medidas que permitieran controlar la venta de vino al pueblo, en especial de mezcal, aguardiente y pulque, las autoridades dispusieron que las vinaterías y pulquerías de la ciudad cerraran a las 9:00 de la noche. Los cafés, en cambio, tenían permitido cerrar a las 11:00 p.m. En los tendejones, después de esta hora, solo se

vendía alcohol a quienes tuvieran alguna necesidad médica (AMG, ramo Policía, sig. s/c, c. 3, paqt. 130, leg. 9, exp. 172, año 1866, f. 13). Domingos y días de guardar se prohibía su comercialización, so pena de multa pecuniaria u obras públicas. Sin embargo, el expendio de vinos y licores también fue realizado a título individual, por lo que fue un mercado difícil de regular.

Las estadísticas confirmaban que el cuartel 9, del barrio de San Juan de Dios, era uno de los de mayor índice delictivo (Juárez, 2020, pp. 387-388); y esto quedó también plasmado en la imaginaria de los tapatíos con una canción, unas de sus estrofas pregonaban:

Soy pelado de San Juan
Tengo amigos rete-reatas
Del Molino de las Beatas
Y el barrio del Alacrán.
Vivo allá por El Clavel
El cantón de la Trompada
Yo me topó con Luzbel,
Junto a la Rosa Morada.
(Anderson, 1983, p. 42)

Otro sector peligroso de la ciudad era el barrio de Capilla, por “los numerosos crímenes que se cometían diariamente” (García, 1918, p. 72) en los alrededores de la capilla de El Refugio. La alta incidencia “había sido causa de que el pueblo bautizara al barrio susodicho con el significativo y nada consolador nombre de La Sierra de Álica” (García, 1918, p. 71), en alusión al bandido Manuel Lozada y sus huestes que azotaron el séptimo cantón de Jalisco (Herrera, 2019). En el barrio de Capilla moraban “los facinerosos de la peor ralea” (García, 1918, p. 72), que por contar con una “plazuela ancha desprovista de alumbrado era sin duda un sitio muy a propósito para dar impunemente golpes de mano” (p. 72), y cometer sinnúmero de robos. El barrio estaba en las inmediaciones del cuartel IV y V, en el lado oeste, tenían como punto concéntrico la parroquia de Jesús y en sus límites la capilla de El Refugio, sus áreas más rurales se distinguieron por sus callejuelas (Anderson, 1992, pp. 330-331), en su extremo poniente, ambos cuarteles compartían la fama de la calle de la Mala Hora, “por los robos y asesinatos que allí se cometían con frecuencia” (García, 1918, p. 71).

Fue en las inmediaciones del barrio de Capilla donde los raptos de Modesta encontraron una finca abandonada que les sirvió de guarida. En una zona alejada, con áreas rurales, sin alumbrado, con poca presencia de la policía, y “con sus callejuelas que habitaban gentes de mala catadura” (p. 71), el lugar parecía ideal para retener a Modesta, y desarrollar una escena criminal.

Divertimento y ocio

García describe algunos lugares y actividades de divertimento. Don Melitón Sánchez, por ejemplo, acudía a la “lonja La Águila de Oro” (García, 1918, p. 14), ubicada en los altos de los portales, frente a la casa que fue conocida como el Mesón de Nuestra Señora de Zapopan. A la lonja concurrían las personas decentes a recrearse “jugando billar, ajedrez, juegos de cartas, a leer periódicos y a tomar refrescos” (p. 14). Los juegos de cartas, al igual que la ingesta de alcohol, estaban prohibidos, porque se consideraba que las apuestas ocasionaban la ruina de las familias, propiciaban un ambiente de criminalidad e incitaban a los jóvenes a la vagancia⁷. Sin duda, los hombres eran más asiduos a los juegos de azar como el monte, flor imperial o ruleta, aunque las mujeres también participaban de estas actividades recreativas. El Reglamento de policía de la municipalidad de Guadalajara de 1866 señalaba que la pena para los poseedores de barajas sería de cárcel por seis meses, y en los jugadores y mirones dos, pero los dueños de casas de juegos enfrentarían sanciones pecuniarias de 300 pesos (AMG, ramo Policía, sig. s/c, c. 3, paqt. 130, leg. 9, exp. 2, año 1866, f. 18v).

De acuerdo con García, en aquel 1869 el viajero que recorría la ciudad de Guadalajara encontraba “soberbios edificios, que levantando al cielo sus majestuosas moles, revelan al transeúnte la esplendidez de sus dueños, así como también su buen gusto arquitectónico” (1918, p. 60). Una de esas edificaciones era el Hotel Hidalgo, situado en la parte céntrica de la ciudad, a espaldas de Palacio de Gobierno⁸. García brinda la siguiente descripción del

⁷ Decreto que prohíbe los juegos de suerte y azar (1856), *Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativos y ejecutivo del Estado de Jalisco* (1981), t. XIV, p. 143.

⁸ El Hotel Hidalgo actualmente es el Hotel Francés, y se conservan algunos de sus aspectos arquitectónicos.

Hotel Hidalgo: tiene tres pisos; la fachada es magnífica, posee elegantes columnas dóricas que adornan las ventanas del segundo piso, las del primero son corintias y sus capiteles de una talla fina y agraciada. En el exterior, “en el primer piso existen varias tiendas ocupadas con expendios de gas, las cuales brillan con sus aparatos de cristalinas bombas y con sus bruñidas lámparas” (pp. 60-61). En el interior, los dos pisos sumaban 40 cuartos amueblados cómodamente. El Hotel Hidalgo contaba con un excelente comedor, que frecuentó Rafael Gómez, ahí “los aficionados a la buena mesa encuentran manjares apetitosos con qué saciar su hambre” (p. 61).

Las multitudes, con menores ingresos económicos, acudían a divertirse al Teatro de Carnaval, que se montaba en un corral cuadrilongo ubicado a dos calles de distancia del convento de San Agustín, frente al mesón de San Miguel, y que abría sus puertas del día de Todos Santos hasta el día de Carnaval. En el teatro hechizo se mezclaban “lazos de verdura con otros adornos con colgajes de papel de china de diversos colores caprichosamente recortados” (p. 51).

El patio que daba lugar al Teatro de Carnaval se adecuaba para la ocasión, se colocaban tres hileras superpuestas de palcos contruidos de madera, con un foro provisional, área de plateas y largas bancas comunes. Las localidades de platea contaban con una fila anterior, con asientos bajos para las señoras, y una posterior, con graderías para varones. Cada inicio de temporada, el teatro hechizo resurgía de entre sus cenizas (p. 51); y lo manejaba el empresario José Paniagua (Orendáin, 1991, p. 309). García estimaba que “los rendimientos de la función”, a juzgar por la “inmensa muchedumbre que se agolpaba a las puertas del local, deberían de ser pingües” (1918, p. 50).

La función de teatro era concurrida en mayor medida por las mujeres, pero el corral tenía a la entrada una cantina en la que los hombres podían esperar tranquilamente por sus familiares, mientras disfrutaban:

De toda clase de vinos y licores; desde el modesto tequila hasta el aristocrático champagne. Los golosos podían encontrar en la cantina del Carnaval todo lo que pudieran desear para satisfacer el apetito: el pollo, bien sazonado; las sabrosas enchiladas; los frijoles refritos; el

queso de puerco; las galantinas; y, cuanto pudiera calmar el hambre de un heliogábalo, se encontraba allí. (García, 1918, p. 54)

En la novela *Misterios del corazón*, Eduardo y Rafael disfrutaron de la cantina del Teatro Carnaval mientras Modesta se divertía con la representación de *La Almoneda del Diablo* y sus artilugios escénicos.

Llegar temprano a la función era lo deseable si se quería tomar un lugar más cercano al estrado. Con la finalidad de mantener el orden y evitar polizontes, al momento de ingresar a la función, los porteros repartían una seña a los asistentes para que con ella pudieran entrar y salir si era necesario (BIPEJA, ASTJEJ, ramo Criminal, c. 13, invt. 20716, ff. 12v-13v). Estos teatros hechizos son indicadores de cómo la sociedad procuró disfrutar a su manera del espectáculo, con precios sin duda más accesibles y alejados de las reglas del “buen vestir” de los grandes teatros. De acuerdo con la narrativa de García, no era raro “el caso de que un menestral empuñe las piezas de su vestuario o alguna alhajuela insignificante que constituya su riqueza única para concurrir” (García, 1918 p. 49) a las diversiones de las comedias. La experiencia del pueblo raso escapaba de los grandes escenarios con iluminación y los imponentes edificios, sin sillería aterciopelada, ni las afamadas compañías dramáticas, ni artistas renombrados. Aunque cabe precisar que en aquellos años el gran Teatro Alarcón, sin estar del todo concluido, había sido inaugurado, el 13 de septiembre de 1866, con una función del *Ruiseñor mexicano*, Ángela Peralta (Rivera, 1992, p. 330). Sin embargo, las clases populares contaban con representaciones a su alcance y maquineros que entregaban lo mejor de su creatividad al público. Los divertimentos de los tapatíos de antaño se completaban con los paseos por las alamedas, la asistencia a las corridas de toros, las zarzuelas, los espectáculos de maromas, el circo y los fandangos.

El 24 de diciembre, a las 8:00 de la noche, el Teatro Carnaval tenía por costumbre presentar una función de la puesta en escena *La Almoneda del Diablo*, una comedia de magia del escritor español Rafael María Liern y Cerach, de “poca utilidad” según narra García, pero de enorme éxito en México y España (Carranza y Silva, 2017),

que al igual que las pastorelas tanto gustaban a los hijos del pueblo. No obstante, “los miembros más granados de la alta aristocracia” (García, 1918, p. 49) también concurrían gustosos a los teatros provisionales “a festejar las gracejadas insulsas del ermitaño y los cambios de las decoraciones hechas” (p. 49).

Las comedias de magia debían su éxito a que hacían alusión a lo sobrenatural, al empleo de recursos escenográficos extraordinarios y al excesivo uso de elementos escénicos (Carranza y Silva, 2017, p. 12). *La Almoneda del Diablo* versa sobre las aventuras amorosas y mágicas de cuatro personajes, que tras asistir a una almoneda a la casa de un mago, donde compraron curiosos objetos mágicos, se desencadenaron una serie de situaciones cómicas. Esta historia tuvo su primera representación en México en septiembre de 1866, y fue del gusto del público popular, pero criticada por los hombres de letras de su época (pp. 16 y 18).

En Guadalajara, la atracción principal del Teatro Carnaval se debía por su puesta en escena de *La Almoneda del Diablo*, pero en particular a quien debía su fama era a su maquinista, don José Cabrera, un artesano que elaboraba sorprendentes juguetes de difíciles combinaciones cuyas rápidas transformaciones sorprendían al público. En *La Almoneda del Diablo*, por ejemplo, había una cama que instantáneamente se convertía en cómoda, entre cuyos cajones quedaba aprisionado uno de los personajes (García, 1918, pp. 50-51).

El Teatro del Carnaval, con sus instalaciones hechizas, sus módicos precios, su oferta en vinos y alimentos, sus coloridos adornos, y sus esmeradas funciones, se convirtieron en una opción cultural de divertimento privilegiada por ciertos sectores de la sociedad. Asistir a la comedia en estos sitios quizá representaba una ocasión para vestir los mejores atuendos, pero no requería acudir “cubierta de ricas alhajas”, como lo hacía el personaje de Rosa Sánchez que concurría al teatro a ostentar su belleza, desde su platea.

Consideraciones finales

La faceta literaria de Silverio García había quedado opacada por la multiplicidad de sus textos políticos, notas sobre sus expediciones a sitios geográficos, y escritos médicos, en especial la emblemática obra relativa al Hospital de Belén. Como médico, García ha sido ampliamente reconocido, pero es necesario revalorar su aportación al campo de las letras, con la novela histórica *Misterios del Corazón*. Aunque el relato es breve, Silverio García dejó un testimonio interesante de una Guadalajara lejana, con sus barrios, costumbres y divertimentos a través de su literatura.

Silverio García inició su relato en 1869, mas no es considerado entre las generaciones de escritores decimonónicos, en parte por lo referido antes, pero también porque su texto fue publicado hasta 1918. García, al no ser ubicado en una generación literaria determinada, ha quedado diluido entre las figuras del romanticismo jalisciense decimonónico y los destacados literatos del periodo revolucionario. La modesta revista *Anáhuac* tampoco ha sido estudiada a profundidad, aunque su editor, Fortino Jaime, es reconocido por su labor en la promoción cultural y las letras jaliscienses.

Misterios del Corazón conduce al lector a una trama poco novedosa, un cuadro de amor, desamor, y frustración. No obstante, la novela es rica en descripciones de escenarios que representan al Guadalajara de antaño. Cada uno de los personajes principales responde a una ubicación espacial reveladora de su estatus y alcurnia, pero no de su calidad moral. Para García, aún en el pobre y temible barrio de San Juan de Dios habitan jóvenes modestas y hombres nobles. Sin embargo, el escritor no escapó del imaginario delictivo que pesaba sobre el cuartel 9 y los cuarteles 5 y 4, con su profusa frontera. El delito y los delincuentes de *Misterios del Corazón* tuvieron un área de acción reconocida por los peligros que sucedían en las calles, y la manera en que los bandidos aprovechaban la falta de alumbrado para cometer sus fechorías.

A través de su obra, Silverio García muestra elementos que permiten analizar las prácticas culturales y sociales de la sociedad tapatía. Por una parte, lo referente a los espacios de divertimento, desde cantinas, comedores y vinatas que en su narrativa se presentan como recintos propios de los hombres, donde se entregan a sus

pasiones. En las lonjas el “Águila de Oro”, los mercaderes acudían a recrearse con juegos y lecturas de periódicos. Por otro lado, García realiza una rica descripción del Teatro del Carnaval, y con ello de la cultura del teatro en la ciudad, las obras preferidas por las clases populares, y cómo estas actividades de esparcimiento quedaban enmarcadas en un tiempo específico del año.

Como escritor, Silverio García aproxima a sus lectores a las costumbres de la sociedad tapatía. En *Misterios del corazón* es posible identificar las virtudes que debían poseer las mujeres pobres como Modesta, obligadas a ser laboriosas para poder subsistir, ya que se dedicaban a coser y lavar ajeno. Estas circunstancias les exigían una mayor movilidad por la ciudad, ya que las lavanderas tenían que dirigirse a las casonas a recoger los bultos de ropa y, con legía en mano, cumplir su faena en las márgenes del río. Rosa, en cambio, de una situación más privilegiada, cumplía con su feminidad al mantenerse recogida en el hogar. Los principales personajes masculinos de la narración, Eduardo y Rafael, son antagónicos, el primero, pobre ennoblecido por las artes, y el segundo, rico pero de escasos valores morales, un joven “de la época”, sin oficio, que vivía a expensas de sus padres.

Misterios del corazón es un fragmento de la cultura y la sociedad tapatía de la segunda mitad del siglo XIX, es un repositorio de las escenas, calles y actividades que realizaban los habitantes de la ciudad. Además de mostrar una trama amorosa, permite reconocer elementos históricos que pocas veces se encuentran en los archivos convencionales, por lo que se vuelve un recurso documental sumamente valioso. Con este texto, celebro que Silverio García haya decidido tomar la pluma y legar a los tapatíos su obra literaria, y con ella una aproximación de la Guadalajara de ayer.

Siglas y abreviaturas

Archivo Municipal de Guadalajara, AMG

Archivo del Supremo Tribunal de Justicia del Estado de Jalisco, STJEJ

Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, BIPEJA

Referencias

- Anderson, R. (1983). *Guadalajara a la consumación de la Independencia. Estudio de su población según los padrones de 1821-1822*. Guadalajara: Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco.
- Anderson, R. (1992). Cambios sociales y económicos en el 6º cuartel: 1842-1888, en *Demografía y Urbanismo. Lecturas históricas de Guadalajara*, t. III, J. M. Muriá y J. Olveda (comps.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Gobierno del Estado de Jalisco/ Universidad de Guadalajara, pp. 151-170.
- Anderson, R. (1992). Los barrios, en *Demografía y Urbanismo. Lecturas históricas de Guadalajara*, t. III, J. M. Muriá y J. Olveda (comps.). México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Gobierno del Estado de Jalisco/ Universidad de Guadalajara, pp. 323-339.
- Carranza, C., Silva, A. (2017). Un ejemplo de comedia de magia en el teatro infantil de México. La almoneda del diablo (ss. XIX-XX), *Literatura Mexicana*, núm. XXVIII-2, pp. 9-34.
- Colección de los decretos, circulares y órdenes de los poderes legislativos y ejecutivo del Estado de Jalisco* (1981), t. XIV, Tip. del Gobierno a cargo de J. Guadalupe Montenegro, [1884]. Guadalajara: Congreso del Estado de Jalisco.
- Dávila Garibi, J. (1921). *Discurso biográfico del Dr. Silverio García*. Guadalajara: Tipo. Lit. y Enc. J.M. Yguiniz.
- De la Torre, E. (1998). *Lecturas históricas mexicanas*, t. III, (2ª ed.). México: UNAM.
- Díaz, L. (2009). Señoras (higienistas) de la Caridad: un solo frente moral a favor de la higienización-modernización de la Guadalajara decimonónica, *Seminario de Historia Mexicana*. Conductas, imaginarios y roles femeninos. Siglos XVIII a XX, vol. IX, núm. 2, pp. 85-104.
- García, S. (1918). *Misterios del Corazón*, revista *Anáhuac*. Guadalajara: Fortino Jaime Editor.
- García, S. (1992). *Apuntes para la historia del hospital de Belén y de la medicina en Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Herrera, S. (2019). La prensa jalisciense ante Lozada: el agrarista como peligro al proceso civilizador, 1867-1872, *Letras Históricas*, núm. 21, pp. 89-115.
- Juárez, I. (2020). *De la salvación del alma al régimen penitenciario. La Casa de Recogidas de Guadalajara, 1745-1871*, tesis de doctorado. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Rivera, L. (1992). Reseña histórica del teatro, en *Educación y Cultura. Lecturas históricas de Guadalajara*, t. IV, J. M. Muriá y J. Olveda (comps.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Gobierno del Estado de Jalisco/ Universidad de Guadalajara, pp. 317-332.
- Santoscoy Faudón, F. (1992). Nota biográficas, en *Apuntes para la historia del hospital de Belén y de la medicina en Guadalajara*. Zapopan: El Colegio de Jalisco, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Trinidad Fernández, P. (1991). *La defensa de la sociedad. Cárcel y delincuencia en España (siglos XVIII-XX)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Orendáin, L. (1991). Diversiones públicas: toros, teatro, zarzuela, en *Sociedad y Costumbres. Lecturas históricas de Guadalajara*, t. III, J. M. Muriá y J. Olveda (comps.). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Gobierno del Estado de Jalisco/Universidad de Guadalajara, pp. 305-314.
- Vargas, P. (2007). *Un día un jalisciense*. Guadalajara: Asociación de Cronistas Municipales de Jalisco.
- Vogt, W. (1999). *Guadalajara en la narrativa mexicana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Salvar el honor y el decoro de la Nación: el Distrito del Sudoeste de Michoacán en la guerra con Texas

María J. Ramírez Magallón

I. La guerra civil y secesiones como contexto

Tras la aplicación de las siete leyes, el territorio federal de Colima fue incorporado al Departamento de Michoacán, conformando el Distrito del Sudoeste desde 1839. A partir de ese año, Colima y el actual Sudoeste de Michoacán conformaban el Distrito del Sudoeste (Ojeda, 2011, pp.128-129). La capital se encontraba en la ciudad de Colima y la jurisdicción abarcaba desde el río Marabasco hasta el río Balsas, por la costa del Pacífico. Tierra adentro, el Distrito del Sudoeste llegaba a la altura de Tepalcatepec, pasando por Aguililla y bajaba por la cuenca del río Balsas hasta Zacatula¹. La amplia extensión territorial del Sudoeste contaba con, al menos, 60 mil habitantes.

En 1845 estallaron varios problemas nacionales: El primero, la guerra civil interna en la que el proyecto centralista y federal se disputaron el control político y la dirección del proyecto nacional (Carmagnani, 1984, pp.89-93). El segundo, lo representó la sece-

¹ Son aproximaciones con base en lo dispuesto en la Ley de División territorial de Michoacán (1839) y en las actas del Congreso del estado de Colima (1857-1858).

sión de Texas y su inminente anexión a los Estados Unidos. Frente a esa complicación política, el gobernador del Departamento de Michoacán, José de Ugarte, exhortó con insistencia a sus ciudadanos, con el apremio de “salvar el honor y decoro de la nación”. En el Distrito Sudoeste, administrado por el prefecto José Nicolás Piña, se reproducían las circulares recibidas desde Valladolid, en las cuales se requería todo tipo de apoyo para defenderse del ejército extranjero.

En términos políticos, Colima mantenía la antigua tensión virreinal en la cual se fungió como frontera entre dos puntos políticos de gran importancia: la intendencia de Guadalajara y la de México. En 1845, Colima representaba un punto estratégico para resguardar a dos aliados federales: Jalisco y Michoacán². A diferencia de las décadas previas, a mediados de 1840, con el fin de la república centralista y vuelta a la república federal, la élite colimense se negó a pertenecer a uno u otro estado; defendían la idea de conformarse como entidad federada y prestaban, para tales efectos, el apoyo que le exigía la federación, estuviera a cargo de autoridades centralistas o federales.

En términos militares es interesante lo que ocurría en la región: eran aliados federalistas, pero auxiliaban al gobierno de Santa Anna en la defensa nacional. El Partido de Coalcomán estuvo bajo el control de Gordiano Guzmán, quien articuló a las milicias del Sur de Jalisco y Michoacán para rebelarse en contra de Santa Anna. Guzmán, como jefe de la revuelta iniciada en el occidente mexicano, no se aisló, sino que logró conectarse con un movimiento nacional. Al respecto, Juan Ortiz Escamilla, menciona que durante estas revueltas, uno de los lugares de operación de Gordiano Guzmán fue la Costa Michoacana (Ortiz, 1988).

En esta problemática se sitúan los padrones objeto de este trabajo: informan sobre los sujetos reclutados para el contingente de sangre y permiten analizar los efectos de la guerra del exterior,

² “Que Colima se declare nuevamente territorio: opiniones de los michoacanos”, en Informes dados al Supremo Gobierno de la República por las Autoridades Superiores del Departamento de Michoacán, acerca de la solicitud del I. Ayuntamiento de Colima y Sub-Prefectura de Almoloyan, dirigida a que aquel Distrito sea declarado nuevamente territorio. Morelia, Imprenta de Ignacio Arango, 1845.

y las guerras civiles, en la región. Con la información que recabó el padrón de miembros de la Guardia Nacional, se alcanza a etnografiar al naciente Estado nacional (Barragán, Wanderley, 2009, pp. 21-25) y los problemas que enfrentó durante su gestación. Si bien este documento es insuficiente para explicar a profundidad el funcionamiento de los contingentes de sangre michoacanos y colimenses, su estudio permite acercarnos a los sujetos que conformaron las listas de una sección en Colima.

II. Padrón de miembros de la Guardia Nacional

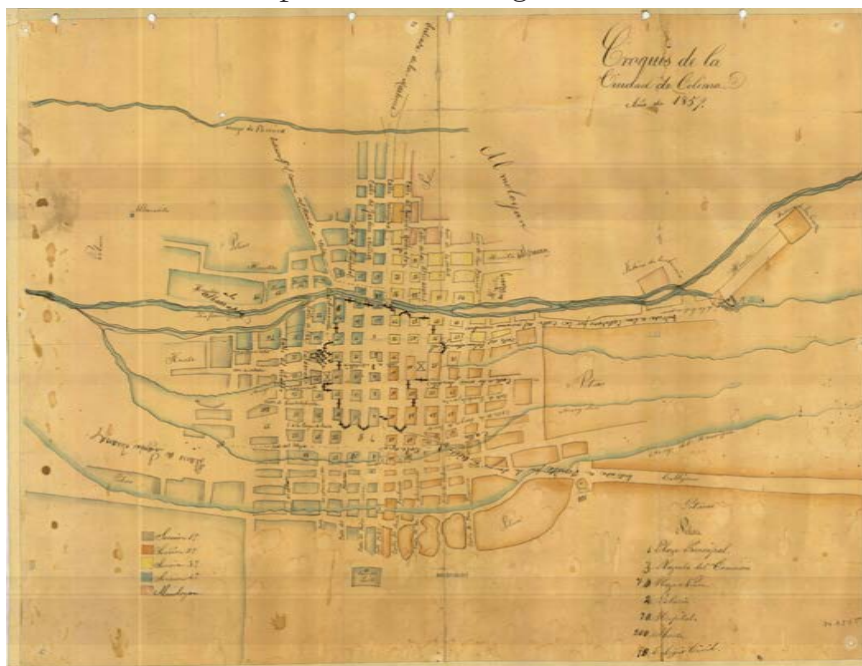
En medio de la disputa facciosa, el Departamento de Michoacán, gobernado por José de Ugarte, y posteriormente por Melchor Ocampo, en la segunda República Federal, se mantuvo en la línea defensiva de la patria grande. Así, los recursos materiales y humanos del otrora Distrito del Sudoeste y posterior territorio federal de Colima, estaban comprometidos con la defensa patriótica. Las evidencias de dicha colaboración colimense quedaron en los censos de capitación, en las listas de contingentes de sangre y en los padrones de la Guardia Nacional levantados en todo el territorio.

Un antecedente de los padrones de reclutas para la Guardia Nacional es un contingente de sangre de 25 individuos, los cuales fueron remitidos a suplir las bajas sufridas por el batallón que marchaba rumbo a Valladolid. (AHEC, Siglo XIX, Caja 45, Exp. 2317). Estos padrones dan información sobre los hombres en edad de combatir, no así de sus dependientes económicos, sean mujeres o niños. El listado del contingente de sangre de 1844 era de 27 personas, dos de las cuales fueron excluidas: Luis Bustamante, por haber salido del contingente, y Antonio Barbosa, por pasar a otro cuerpo de milicias. (AHEC, Siglo XIX, Caja 45, Exp. 2317).

Si bien encontramos la solicitud del Departamento de Michoacán para que Colima enviara a su contingente de sangre, poco sabemos de los hombres que fueron remitidos. ¿Cómo eran reclutados? Para Colima existió una Junta Calificadora, la cual estuvo conformada por dos miembros, las autoridades locales y un sacerdote. Ellos evaluaban a los reos para decidir quiénes se irían a Valladolid y los ponían a disposición de las autoridades militares.

Otra vía, consistió en el alistamiento por secciones, continuando la misma lógica en la que se levantaban los padrones de capitación.

Imagen 1. Croquis de la ciudad de Colima en 1856 levantado por órdenes del general Manuel Álvarez³



Fuente: Orozco y Berra, 2017

³ Este croquis lo mandó hacer en 1856 el general Manuel Álvarez. Sirve para ilustrar el espacio habitado por la mitad de la población del territorio federal de Colima. El color gris representa la primera sección, el marrón la segunda, el amarillo la tercera y el azul la cuarta sección. Los señalamientos de la derecha indican que ahí se localiza Almoloyan, el segundo asentamiento con más habitantes en Colima. En el centro del cuadrante se localizaba la plaza principal, el palacio de gobierno, la plazuela del comercio, la plaza nueva, el hospital, abastos y el colegio civil. En el extremo superior derecho están marcadas las dos fábricas de hilados y tejidos: La Armonía y San Cayetano, lugares estratégicos para los inversionistas extranjeros.

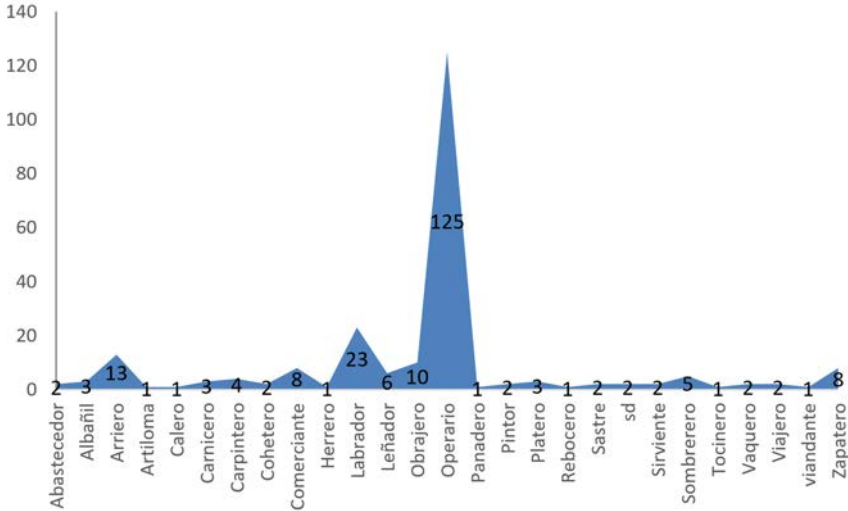
Además de los datos generales, se cuenta con algunos padrones levantados en diferentes momentos, los cuales tenían como propósito enlistar a los hombres que serían parte de la Guardia Nacional. La información que proporcionan son: nombres, lugar de origen, oficio, edad, estado civil y corporación a la que se integrarían. El estudio de caso que desglosaremos, corresponde a la tercera sección de la ciudad, levantado en agosto de 1848. Este documento recabó los datos de los hombres “que se presentaron a escribir sus nombres en conformidad al soberano decreto de 28 de julio último [1848]”. (AHEC, Siglo XIX, Caja 77, Exp. 4210).

En este documento se encuentra un listado de 245 hombres, cantidad que confrontada con el padrón original, de 173, arroja una diferencia de 72 hombres más. El responsable de recabar los datos de la tercera sección fue Joaquín Ortiz. La información detallada de 1848 permite saber que esos hombres procedían de Colima y 46 pueblos aledaños de los estados de Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Querétaro.

A la Guardia Nacional la integraron principalmente padres de familia, ya que eran quienes estaban en edad de enlistarse en las milicias. De los 245 hombres del padrón, 163 estaban casados, 46 solteros y 16 viudos; de cuatro personas se desconoce la información. De ellos, el 63% se integraron al cuerpo de caballería sedentaria, el 36% ingresaron a la infantería sedentaria y el 1% fue a la caballería móvil.

Los hombres enlistados en la Guardia Nacional de esta sección desempeñaban al menos veintisiete oficios y cambiaron jarros, palas, recuas, cuchillos, tablas, yelmos, barretones, hornos, brochas, telares, tijeras, palmas, caballos y todo tipo de utensilios, por fusiles para la guerra. Por el lugar de origen y el rápido aumento de la población, podemos afirmar que, en ese contexto de guerra, Colima era un lugar atractivo para los inmigrantes. Esto, lejos de perjudicar al territorio, lo favorecía para completar la cantidad de habitantes requeridos a fin de convertirse en estado de la república.

Tabla 1. Oficios de los hombres inscritos a la Guardia Nacional, Colima, tercera sección, 1848.



Fuente: elaboración propia con base en padrón de milicias 1848, AHEC, Siglo XIX.

Los lugares de origen de los 245 colimenses, radicados en la tercera sección de la ciudad, eran: 121 oriundos de Colima, seguidos por 18 zapotitlenses, nueve tapatíos, ocho de Guarachita, nueve sayultecos, cinco de Zacoalco y cuatro de Tecuitatlán. En total, los hombres de la Guardia Nacional, procedían de 46 núcleos de población de los actuales estados de Colima, Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Querétaro. Las principales regiones eran la norte de Colima, la región lacustre de Jalisco y el Bajío zamorano.

Los datos referidos fueron representados en el siguiente mapa, que sirve para reflexionar sobre la movilidad social y la composición de las milicias nacionales. A nivel interno, advertimos que el territorio federal de Colima recibía inmigrantes de varias entidades, los cuales reforzaban la cantidad de recaudadores y los contingentes de sangre exigidos por la federación en el contexto de la guerra con Texas.

Mapa 1. Lugares de origen de los hombres de la Guardia Nacional, Colima tercera sección



Fuente: elaboración propia con base en padrón de milicias 1848, AHEC, Siglo XIX.

De la representación gráfica se desprende que la mayor parte de la población, en la antigua jurisdicción del Distrito del Sudoeste de Michoacán, se localizaba entre Colima, Zapotitlán, Sayula, Guadalajara y, en el Bajío zamorano, era importante la hacienda de Guarracha. En términos militares, es evidente que las autoridades departamentales de Michoacán tenían razón cuando argumentaban, en 1845, que era de suma urgencia cubrir el flanco militar de Colima. La intranquilidad michoacana se debía a que Colima era la puerta de entrada de tropas hacia el corazón de Guadalajara y del Bajío.

III. Otras formas de participación popular

Entre los apoyos remitidos desde Colima, encontramos listas de reos que conformaban los contingentes de sangre, o que sustituían las bajas de los contingentes enviados a Valladolid. También se lo-

calizan padrones de capitación enfocados a cubrir cuotas fijas mensuales para apoyar la guerra con el exterior.

Así mismo, la población se solidarizaba en especie para alimentar las tropas que se encontraban en San Luis Potosí. El caso más representativo es el del arriero don Ignacio López, quien se presentó en diciembre de 1846 con las autoridades políticas del territorio, para donar 48 cargas de carne salada que llevaría él mismo hasta San Luis Potosí, a cambio de que las autoridades cubrieran el costo de la recua, la cual ascendía a 8 pesos por carga de carne. De don Ignacio sólo sabemos que era un arriero local, quien no supo firmar por sí mismo el acuerdo en el cual Alejo Espinosa e Ignacio de la Madrid cubrirían el flete referido. (AHEC, Siglo XIX, Caja 54, Ex. 5905).

Por su parte, las autoridades locales requerían, de los propietarios de haciendas, bestias caballares para enviarlas a los sitios donde estaba combatiendo el ejército. En este caso se trataba de Zacatecas, lugar en donde se encontraba Santa Anna⁴. ¿Quién era el propietario de los animales y cómo adquirirían las bestias? Este suceso es peculiar porque se documentó la irrupción de las tropas en la Hacienda de Pastores, propiedad del ExConde de regla, Pedro Romero de Terreros, y arrendada en 1836 a José María Ahumada, a quien le decomisaron los animales que tenía; además de iniciarle expedientes para que pagase mil pesos de impuestos por capital a favor de la guerra.

El 21 de marzo de 1846, el Departamento de Michoacán ordenó que, con arreglo en las disposiciones de 1844, se nombrara la Junta Calificadora para seleccionar a los individuos que irían al servicio del ejército. Resultaron electos Dn. Antonio Díaz y Simón Luna, además de intervenir el cura, el prefecto del Distrito, y el comandante del Batallón, Juan de Dios Morfin, en la examinación de una lista de 56 individuos, para remitir a los mejores candidatos al ejército. Tres meses después seleccionaron a 40 individuos para los mismos fines. (AHEC, Siglo XIX, Caja 74, Exp. 4021).

La tesorería del territorio también colaboraba con los gastos de guerra, fungiendo como caja chica que sufragaba insumos,

⁴ El primer registro de solicitud de caballos data del 27 de abril de 1835, cuando las autoridades estaban reuniendo bestias caballares por segunda ocasión en el año para remitirlas a Zacatecas, donde combatía Santa Anna. (AHEC, Siglo XIX, Caja 59, Exp. 3263).

peajes y toda clase de necesidades para la guerra. Como ejemplo sirva una de tantas solicitudes del libro de datas, correspondientes a los pagos hechos por las autoridades regionales: "Espero se hade servir V. mandar se satisfagan cinco pesos un real a los C.C. Eleuterio Ramírez y Cruz Suárez los recibos que presentarán visados por mi antecesor D. Urbano Álvarez y los cargará V. a gastos de guerra. Dios y libertad, Colima mayo 11 de 1847. Catarino Sánchez". (AHEC, Siglo XIX, Caja A, Exp. 3927).

Las cantidades mayores eran cubiertas por la administración de rentas aduanales, oficina que estaba obligada a expedir mensualmente la cantidad de mil pesos para gastos de guerra al Batallón Activo de Colima; no obstante, los recibos del segundo semestre de 1846 reflejan que las cantidades efectivamente cobradas eran inferiores. En agosto de 1846 se entregaron 946 pesos. En septiembre, el Batallón recibió 880 pesos. En octubre se entregaron 794 pesos. El mes de noviembre sólo se reunieron 572 pesos de 1000. (AHEC, Siglo XIX, Caja 54, s.e). El financiamiento de la guerra estaba estrechamente ligado a las recaudaciones impositivas por el comercio marítimo.

IV. Consideraciones finales

La capacidad de negociación de Colima aumenta tras ser un importante teatro de operaciones militares y un defensor indiscutible de los intereses nacionales. Esta determinación defensiva de Colima era promovida desde el Departamento de Michoacán; mientras que el apoyo que Colima le dio a la causa federal en la década de 1850 respondió al amago de los federalistas tapatíos.

Si nos preguntamos quiénes fueron a la guerra, encontramos que se enlistaron pocos milicianos de carrera. En cambio, vemos que las tropas colimenses y sureñas de Jalisco y Michoacán estaban conformadas sobre todo por labradores y operarios. El resto de milicianos dejaron de hacer trajes, zapatos, muebles, artesanías, herraduras, tuba, tocino, obrajes, lozas, casas, medicina, sillas, sombreros, jabón, alhajas, pinturas, velas, pan y cohetes para servir en la infantería, caballería móvil y sedentaria y unos cuantos a la artillería. Entre los combatientes también estaban los comerciantes, arrieros, dependientes, empleados, sirvientes, mata-

dores y leñadores. Varios músicos cambiaron los acordes por los estruendos de la pólvora.

Durante las guerras civiles e intervenciones extranjeras la población emigraba. En los censos de capitación de las haciendas es posible notar que la movilidad humana también se daba por empleo. El dinamismo económico de los pueblos y ciudades deja constancia en la cantidad de oficios que se ejercían. Pero esta problemática desvela otras cuestiones respecto a la guerra y las milicias: el ejército que defendió a la nación en Texas no estaba profesionalizado. Esos trabajadores cambiaron sus utensilios por fusiles para la guerra. Algunos se escaparon en el camino; muchos no volvieron.

Siglas y abreviaturas

Archivo Histórico del Estado de Colima (AHEC)

Referencias

- (1845). *Que colima se declare nuevamente territorio: opiniones de los michoacanos. En Informesndados al Supremo Gobierno de la República por las Autoridades Superiores del Departamento de Michoacán, acerca de la solicitud del I. Ayuntamiento de Colima y Sub-Prefectura de Almoloyan, dirigida a que aquél Distrito sea declarado nuevamente territorio*. Morelia: Imprenta de Ignacio Arango.
- AHEC, Siglo XIX, Caja 45, Exp. 2317, Lista de individuos que conformaron el contingente de sangre de Colima en 1844, 4 de julio de 1844.
- AHEC, Siglo XIX, Caja 54, Exp. 5905, Donación de carne para las tropas de San Luis Potosí, 1846.
- AHEC, Siglo XIX, Caja 54, s.e., 1846, Batallón activo de Colima.
- AHEC, Siglo XIX, Caja 59, Exp. 3263, Caballos solicitados por Santa Anna en 1835.
- AHEC, Siglo XIX, Caja 74, Exp. 4021, Junta Calificadora de reos.
- AHEC, Siglo XIX, Caja 77, Exp. 4210, Padrón de milicias de 1848, tercera sección.
- AHEC, Siglo XIX, Caja A, Exp. 3927, Solicitudes para la guerra.
- AHEC, Siglo XIX, Padrones de capitación y milicias, Expedientes localizados entre las cajas 85 y 125.
- Barragán, R. y Wanderley, R. (mayo de 2009). Etnografías del Estado en América Latina. Íconos. Revista de ciencias sociales, 34, 21-25.

- Carmagnani, M. (1984). *Estado y sociedad en América Latina, 1850-1930*. Barcelona: Crítica.
- González, M. (2000). "La evolución constitucional del estado de Colima". En *Digesto constitucional mexicano. Las Constituciones de Colima* (29-35). Colima: Congreso del Estado de Colima, LII Legislatura.
- Ojeda, L. (2011). *El establecimiento del centralismo en Michoacán, 1833-1846*. México: Cámara de Diputados LX Legislatura.
- Ortiz J. (Oct.-Dic., 1988). El pronunciamiento federalista de Gordiano Guzmán, 1837-1842. *Historia Mexicana*, 38, pp. 241-282.
- Serrano, J.A. (1993). *El contingente de sangre: los gobiernos estatales y departamentales y los métodos de reclutamiento del ejército permanente mexicano, 1824-1844*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Datos de los autores

Alicia Josefina Pastrana Ángeles.

Maestra en literatura mexicana por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido profesora en el Instituto Politécnico Nacional, en la ENAP de la UNAM, en la Universidad Iberoamericana y, actualmente, Profesora Investigadora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Su línea de investigación: Poética y narrativa mexicana. Publicaciones recientes: *Xavier Villaurrutia en Dama de corazones. Los pasadizos secretos de la ensoñación* (2018). Correo: alicia.pastrana@uacm.edu.mx

Ana Leonor Cuandón Alonzo.

Maestra en letras latinoamericanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora-investigadora de la Academia de Creación Literaria en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México desde 2007. Columnista de diferentes publicaciones culturales. Autora del poemario *Por una vez octubre* (2013), publicado por la UACM. Sus líneas de investigación son la poesía hispanoamericana y la mitocrítica. Correo: ana.cuandon@uacm.edu.mx

Didiana Sedano Sevilla.

Licenciada en letras hispánicas por la Universidad de Guadalajara en el Centro Universitario del Sur. Colaboradora en Radio Universidad de Guadalajara en Zapotlán el Grande desde 2008. En 2016 fue becaria del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) Jalisco, con un proyecto vinculado a la obra de Refugio Barragán de Toscano. A raíz de esto, ha tenido diversas participaciones en encuentros y coloquios en Michoacán, Colima, Aguascalientes, y

Jalisco, con temas relacionados a la vida y obra de la escritora Refugio Barragán de Toscano. Es coordinadora académica en Universidad Zapotlán de la UdeG. Correo: proyecto.refugiobarragan@gmail.com

Gloria María Prado Garduño.

Doctora en letras modernas. Profesora emérita de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Su proyecto de investigación actual es: *Miedo, locura, violencia y género en la narrativa de escritoras mexicanas nacidas en las décadas de los 70 y 80*. Integrante del Taller de Teoría y Crítica Literaria “Diana Morán” desde su fundación en 1984, dedicado al estudio de literatura escrita por mujeres mexicanas y latinoamericanas desde el siglo XIX a la fecha, así como teoría y crítica literaria feminista, y estudios de género. Escrituras en contraste femenino/masculino. Ha publicado más de 70 artículos en revistas y capítulos de libros sobre literatura escrita por mujeres y estudios de género, así como libros sobre hermenéutica y teoría literaria, psicoanálisis, literatura y hermenéutica. Correo: gloria.prado@ibero.mx

Gloria Vergara.

Doctora en letras modernas por la Universidad Iberoamericana. Profesora-investigadora de tiempo completo y coordinadora de la maestría en estudios literarios mexicanos en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima y correspondiente en Colima de la Academia Mexicana de la Lengua. Sus líneas de investigación son: literatura mexicana e hispanoamericana, hermenéutica y tradición oral. Entre sus últimas publicaciones destacan: *La hermenéutica literaria de Roman Ingarden* (Ed. Praxis, 2018); “Vertientes narrativas del siglo XXI en las novelistas mexicanas contemporáneas”. En Ribeiro y da Silva (org.). *Circulação, Tramas e Destinos na Literatura*. (Brasil: Bornecker, 2019); y “El papel del arte y las humanidades en los retos educativos del siglo XXI”. En Carmen Cozma (ed.). *Contemporary Issues and Challenges in Humanities, Arts and Higher Education*. (Rumania: Eikon, 2020). Correo: glvergara@ucol.mx

Ignacio Moreno Nava.

Profesor Investigador de Tiempo completo de la Universidad de La Ciénega del Estado de Michoacán de Ocampo (UCEMICH). Doctor en pensamiento complejo. Actualmente maestrante en humanidades con especialidad en gestión cultural por la Universidad Autónoma de Zacatecas y doctorante en gestión de la cultura por la Universidad de Guadalajara. Gestor cultural, músico y productor desde hace 18 años. Sus líneas de investigación se enfocan en pensamiento complejo, patrimonio cultural y natural, y cibercultura, entre otras. Es miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística en la división de Estudios Históricos. Ha participado y dirigido proyectos con apoyo del CONACYT. Presidente y fundador del Consejo de la Crónica de Jiquilpan de Juárez, Michoacán. Integrante de la asociación "Cronistas por Michoacán A.C." Correo: imoreno@ucienegam.edu.mx

Isabel Juárez Becerra.

Doctoranda en historia por El Colegio de Michoacán. Ha participado en diversos proyectos sobre mujeres y violencia de género. Colabora en la plataforma digital de fuentes para la historia económica mexicana, de El Colegio de Michoacán y El Colegio de México. Es miembro del Colectivo Ágora de Occidente, dedicado a la difusión académica. Entre sus publicaciones se encuentran el artículo: "Novogalaicas institucionalizadas. Sus huellas a través del Archivo Histórico del Arzobispado", y el capítulo "Los mecanismos de género a través del delito de violación en la Nueva Galicia (1745-1821)", incluido en *Saberes, memoria e imagen: una construcción con enfoque de género*. Sus líneas de investigación son la historia de las mujeres y de las instituciones femeninas en la Nueva Galicia y el México del siglo XIX. Su investigación doctoral enfoca el estudio de Casa de Recogidas de Guadalajara, a partir de que se ideó en 1745 y hasta que se integró al complejo edilicio de la Penitenciaría de Escobedo. Correo: nube.onix@hotmail.com

Jorge Asbun Bojalil.

Doctor en humanidades: estudios literarios; actualmente es profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma del Estado de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Su línea de investigación es la poesía hispanoamericana del siglo XX. Entre sus publicaciones destacan: el poemario *Rumbo navegable*, las entrevistas para el documental *Palabras en reposo*, acerca del poeta Alí Chumacero, el libro *A mano alzada. Apuntes de Raúl Anguiano*, así como *100 Interpretaciones femeninas de Raúl Anguiano, a 100 años de su natalicio*. Cabe mencionar otro proyecto de su autoría publicado en 2015, *Vibración desde el silencio*. Antología de poemas de Raúl Renán leídos por el autor, el cual también coordinó. Su última publicación académica es *Amor en Alí Chumacero* (2018). Correo: jasbunb@uaemex.mx

Krishna Naranjo.

Doctora en estudios mexicanos por el Centro de Estudios Superiores y de Investigación (CESI). Profesora de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, en donde también es directora de la revista *Interpretextos*. Es miembro del Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalía Colima. Sus líneas de investigación son la poesía mexicana y la literatura indígena contemporánea. De reciente publicación es su artículo "La palabra multicolor que canta y resignifica el mundo: importancia del estudio de literaturas indígenas de México" en el dossier "México multicultural: una mirada a la creación en lenguas indígenas mexicanas" del *Boletín Hispánico Helvético* a cargo de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. Correo: krish@uocol.mx

María J. Ramírez Magallón.

Maestra en historia de México (IIH-UMSNH), titulada con la tesis: *Política agraria y reparto de tierras en Colima, 1915-1935*. Doctoranda del Centro de Estudios Históricos de El Colegio de Michoacán, en donde desarrolla el proyecto: *"Estados a crédito" y establecimiento del federalismo a conveniencia en Colima, 1846-1872*. Ha impartido cursos de historia de México y ciencia política. Es autora de diversos traba-

jos sobre la historia agraria colimense. Sus líneas de investigación son la historia agraria, historia política, historia económica y social del Occidente de México. Correo: mjamirez1984@gmail.com

Marco Kunz.

Doctor en literatura iberorrománica por la Universidad de Basilea. De 2005 a 2009 fue profesor titular de literaturas románicas en la Universidad de Bamberg, Alemania. Desde 2009 es catedrático de literatura española en la Universidad de Lausana, Suiza. Es autor de numerosos artículos sobre narrativa española e hispanoamericana contemporánea. Sus principales campos de investigación son la metaficción, las literaturas de irrealidad, la representación literaria de la migración y la productividad cultural de acontecimientos históricos. Es autor, entre otros, de: *Juan Goytisolo. Metáforas de la migración* (2003), y coautor de *La inmigración en la literatura española contemporánea* (2002). Es director de la revista *Boletín Hispánico Helvético*, co-editor de la serie *Nuevas Narrativas Mexicanas* y co-director de la colección *LIT Ibéricas* de la editorial alemana LIT-Verlag. Correo: marco.kunz@unil.ch

Marco Antonio Vuelvas Solórzano.

Doctor en ciencias sociales por la Universidad de Colima. Es profesor de tiempo parcial en la Universidad de Colima, en las carreras de Letras Hispanoamericanas y Periodismo. Su trabajo de investigación se concentra en la poesía mexicana del siglo XX, además de historia literaria y de la prensa, historia de las ideas, así como a la historia intelectual, campos en los que ha publicado diversos trabajos. Publicaciones recientes: "Pegaso: la transición a la vanguardia" en el libro *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades*. Chavarín y Rodríguez (comp.). (2017). México: El Colegio de San Luis/ Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, pp. 281-296; "La formación de la red en torno a la revista Ulises (1927) en *Redes intelectuales transnacionales en América Latina durante la entreguerra*. Alexandra Pita González (ed.). (2016). México: MAPorrúa/ Universidad de Colima, pp. 111-133. Correo: marxcos@hotmail.com

Nelida Jeanette Sánchez Ramos.

Doctora en letras españolas e hispanoamericanas, por la Universidad de Salamanca, España. Es profesora en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Se ha desempeñado en el ámbito editorial. Sus líneas de investigación son la poesía chilena del siglo XX, la posmodernidad, la ciudad en la literatura, la sociología, la antropología cultural y el periodismo literario. Es autora de: “Roberto Bolaño y Chile: la relación del todo y las partes”. (2018) *Revista La Colmena*, V. 25, pp. 25-38; *Rodrigo Lira: Proyecto de Obras Completas*. (2019). (Edición, selección y prólogo de Nelida Sánchez Ramos). Colima: Secretaría de Cultura, Colima/ UMCE, Universidad Metropolitana Chilena y “Roberto Bolaño: pensar la mujer en un espacio poshumanista” (2019). *Revista Poligramas*, núm. 49. Correo: sanchez_nelida@ucol.mx

Patrick Johansson Keraudren.

Doctor en letras por la Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Profesor titular e investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel III, miembro de número en la Academia Mexicana de la Lengua. Entre sus últimas publicaciones, se encuentran los libros: *Miccacuicatl. Las exequias de los Señores mexicas* (Círculo editorial, 2016) y *Ahuilcuicatl. Cantos eróticos de los mexicas* (Instituto Politécnico Nacional, 2018) y los artículos: “La pratique des langues autochtones au Mexique, XVIème et XVIIème siècles” en la revista *La Bretagne Linguistique*, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Bretagne Occidentale, número 22, octubre 2018, Brest, pp. 77-99 y “Coyolxauhqui, la hermana mayor de Huitzilopochtli. Luna y placenta”, en *Arqueología Mexicana*, vol. XXVI, número 154, noviembre-diciembre 2018, Editorial Raíces, México, pp. 24-31. Correo: patrickj@unam.mx

Sonja Stajnfeld.

Doctora en estudios literarios por la Universidad Autónoma del Estado de México, en donde es profesora e investigadora de tiempo completo. Su interés académico gira en torno a la literatura hispa-

noamericana, así como a los temas posestructuralistas, en específico la deconstrucción. Ha traducido a algunos escritores mexicanos al idioma serbio y ha publicado ensayos en revistas nacionales e internacionales. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. De sus últimas publicaciones destacan el artículo: "Lo intraducible o metáfora de la traducción en 'La busca de Averroes', de Jorge Luis Borges" y el libro: *Verdad y nacionalismo según Honorio Bustos Domecq y Benito Suárez Lynch*. Correo: stajnfeld@hotmail.com

Rafael de Jesús Araujo González.

Profesor Investigador, adscrito a la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Artista visual y apoyo al teatro (escenógrafo). Actualmente coordina la Maestría en Historia y el Doctorado en Ciencias Históricas de la UNICACH. Ha publicado libros, capítulos y artículos sobre historia, cultura y arte, a nivel regional y nacional. Editó la revista cultural independiente *Sinapsis* de 1992 a 1998, ganadora del premio de revistas culturales independientes Tierra Adentro 1994. Su obra plástica ha sido exhibida en el sureste y en la Ciudad de México. Internacionalmente ha presentado dibujos, grabados, instalaciones y esculturas en Austria, España, Estados Unidos y Japón. Ha colaborado con la realización de escenografías para agrupaciones locales de teatro y danza. Correo: rafael.araujo@unicach.mx

Raúl Homero López Espinosa.

Doctor en literatura hispanoamericana por la Universidad Veracruzana, en donde se desempeña como profesor y es coordinador técnico del proyecto de Responsabilidad Social Universitaria. También ha sido docente y ha apoyado en cuestiones curriculares y de gestión en la Universidad Veracruzana Intercultural, Universidad Pedagógica Veracruzana y en el Instituto de Educación Superior Simón Bolívar. Su línea de investigación gira en torno a la crítica de la cultura, a partir de las relaciones interdisciplinarias entre filosofía, literatura, historia y antropología. Es autor de *Los multiculturalistas al diván* (2017). Correo: raullopez01@uv.mx

Literatura, historia y cultura. *Celebración de la palabra y su diversidad*, Gloria Vergara y Krishna Naranjo, fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición digital se terminó en julio de 2021. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovick Book. El tamaño del libro es de 22.5 cm por 15 cm de ancho. Programa Editorial: Daniel Peláez Carmona. Gestión administrativa: María Inés Sandoval Venegas. Cuidado de la edición: Gloria Vergara. Diseño de portada: Adriana Vázquez Chávez. Diseño de interiores: José Luis Ramírez Moreno.

En sintonía con la propuesta de la Unesco de conmemorar el 2019 como el Año Internacional de las Lenguas Indígenas, la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, a través del Cuerpo académico 49, "Rescate del Patrimonio Cultural y Literario", y de la Maestría en Estudios Literarios Mexicanos, así como el Seminario de Cultura Mexicana Corresponsalia Colima, organizaron el IV Encuentro Nacional de Literatura, Historia y Cultura.

En este evento participaron investigadores de diversas instituciones de México, España y Suiza.

Producto de este diálogo, es el libro que hoy presentamos: *Literatura, historia y cultura. Celebración de la palabra y su diversidad*, estructurado en dos partes: "Literaturas indígenas, poesía e identidad" y "Literatura, historia y rescate del patrimonio". Con este crisol de miradas sobre la literatura, la historia y la cultura, las y los investigadores que suscriben la autoría de los capítulos incluidos, contribuyen a la discusión, reflexión y enriquecimiento de la cultura en México y a la celebración de la palabra.

ISBN: 978-607-8814-00-8



UNIVERSIDAD DE COLIMA