

“Entre la literatura fantástica y el realismo mágico. Obras, autores, teoría”

CARLOS GÓMEZ CARRO | ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR
COORDINADORES

NÚMERO 60, SEMESTRE I, ENERO-JUNIO 2023

Tema y Variaciones de Literatura, Número 60, Semestre I, enero-junio 2023, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Avenida San Pablo, número 420, Colonia Nueva el Rosario, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02128, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en octubre de 2023, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

Directorio

Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. José Antonio De los Reyes Heredia

RECTOR GENERAL

Dra. Norma Rondero López

SECRETARIA GENERAL

UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dra. Yadira Zavala Osorio

RECTORA

Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas

SECRETARIO

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Dr. Jesús Manuel Ramos García

DIRECTOR DE CSH

Dr. Saúl Jerónimo Romero

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. César Daniel Alvarado Gutiérrez

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

CARLOS GÓMEZ CARRO

ELENA MADRIGAL RODRÍGUEZ

MÓNICA RUIZ BAÑULS

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR / CARLOS GÓMEZ CARRO

DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMPRESO EN MÉXICO / PRINTED IN MEXICO

INTRODUCCIÓN

De lo fantástico

CARLOS GÓMEZ CARRO | ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | 5

TEMA

Lo fantástico en el arte y la literatura

CARLOS GÓMEZ CARRO | 15

Existencialismo en tres obras de Francisco Tario

ANA MARÍA BENÍTEZ AGUILAR | 29

El cuento de horror fantástico en México.

Visiones desde la marginalidad

ISAÍ MEJÍA VILLARREAL | 39

Amparo Dávila (1928-2020): semblanza, ficción y obsesión

FELIPE SÁNCHEZ REYES | 55

Una lectura personal de los cuentos de José Emilio Pacheco

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | 69

Mauricio Molina, imaginante

VICENTE FRANCISCO TORRES | 87

Violeta Mercader: la Nueva Galatea de Ana Clavel

GERARDO VEGA SÁNCHEZ | 101

Fragments del libro invisible: una poética de la escritura

DIANA CAMPOS HERNÁNDEZ | 113

Marte y México en el imaginario fantástico de Ray Bradbury

GUNNAR BACKSTROM | 129

Historia, islas y cultura: el paisaje maravilloso

de Alejo Carpentier

TOMÁS BERNAL ALANÍS | 145

Las costuras de lo fantástico en *El makech púrpura*

CLAUDIA PALACIOS SOTELO | 157

VARIACIONES

“Un doctor” de Manuel Payno, antecedente vampírico

CECILIA COLÓN H. | 171

Visitando al Infrarrealismo

HIRAM BARRIOS | 181

Los matices de la maternidad en *El cuerpo en que nací*

y *La hija única* de Guadalupe Nettel

LAIZA SABRINA DE LA TORRE ZEPEDA | 199

Libertad y subjetividad

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 225

Encontrar el poema en el cerebro de la IA

DIEGO ARREDONDO MORALES | 245

De lo fantástico

CARLOS GÓMEZ CARRO
ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR

El concepto de “literatura fantástica” puede parecer, en principio, una redundancia: toda ficción es producto de la fantasía. De hecho, señalar que un relato es ficticio, ya es una declaración de principios: nada de lo que se lea es real, salvo la tinta, el papel donde están impresas esas líneas y, actualmente, las imágenes gráficas que se manifiestan en una pantalla. Esto que ahora se lee es parte de una ficción sostenida por la ilusión de sólo palabras. ¿A qué nos referimos, entonces, cuando hablamos de literatura fantástica?

En la convocatoria de este número 60 de *Tema y Variaciones de Literatura*, llamábamos la atención de que un escritor del prestigio de Flaubert se propusiera desarrollar una técnica en la que el narrador de una obra desapareciera, se hiciera (como Dios) invisible, de modo que la historia contada adquiriera mayor verismo. Sus personajes se presentan directamente como el vecino de una mesa de cantina o en la tienda de modas. Así, a la provinciana (en la provincia francesa) Madame Bovary la advertimos como si pudiéramos asomarnos a su tocador y asistir a las penurias y resoluciones acerca de una vida soporífera que podría ser distinta, por más que esa aspiración fuese producto de las deliberaciones existenciales de su autor, más que de ella o de sus contemporáneos. El experimento del autor es también el de su heroína. Al poner los dilemas de Bovary en la vida de ella, Flaubert discernía acerca de la vida femenina que él imaginaba con otras aspiraciones, al punto de que en algún momento el escritor expresó: “Yo soy Madame Bovary”. El artificio fue efectivo, pues cundieron sus dilemas por toda Europa, Occidente y el mundo entero. Más tarde, Tolstoi haría lo mismo en su inolvidable *Ana Karenina*, en quien no quiso introducir su mentalidad, pero sí dejar libres sus anhelos, que en el conde eran más incertidumbres que certezas (se esposa registró, excitada: “está escribiendo acerca de una mujer adúltera”) y cuyo final pareciera castigar su libertad, quizá porque el conde no le podía dejar a sus personajes todas las libertades que podía, o porque dejaba que la mentalidad de su época se filtrara en su obra y la condenara. Como si contrariara el pacto inicial entre el escritor y el lector de que

lo contado no es cierto, pero pudiera serlo. El desarrollo de la literatura, desde el XIX, ha tenido propósitos semejantes: crear mentiras verdaderas, nombres falsos o, incluso, verdaderos, a sabiendas de que lo narrado parece cierto, pero sólo lo parece.

La literatura, como una de las múltiples expresiones humanas, ha procurado acercarse a lo real y uno de estos acercamientos ha sido lo fantástico. ¿Eso quiere decir que lo fantástico le añade a lo ficticio un ingrediente distintivo que lo hace más ficción que la ficción misma? En un texto ya clásico, Tzvetan Todorov hacía una distinción muy sugerente entre lo maravilloso y lo fantástico. En la literatura maravillosa, el lector sabe desde un principio que las gallinas no son promiscuas o los monos, escritores satíricos, porque su interés está en la fábula y el lector lo sabe desde un principio. Se trata de un convenio implícito que propone el escritor y es aprobado por el lector, en el que ambos saben que lo expresado es falso, pero habrá alguna alegoría, pensamiento o reflexión saludable que pudiera tener alguna función didáctica en el mundo de lo real: que las ovejas negras existen para ser inmoladas y, con ese pretexto, erigir una muy merecida estatua para esa oveja descarriada, o que los caballeros andantes nunca existieron (como tampoco las hadas o las sirenas), pero si existiera alguno sería un loco convencido de que las ficciones son reales.

La percepción de lo fantástico ofrecida por Roger Caillois (el escritor francés de quien Jorge Luis Borges afirmara que había sido su inventor) no difiere, esencialmente, de la de Todorov. Quizás, una variante interesante (a la vez que inquietante) a considerar sea la propuesta de David Roas en "La amenaza de lo fantástico", donde infiere que la presencia de lo "sobrenatural" en medio de lo cotidiano es lo que produce el efecto fantástico en la literatura. Lo *sobrenatural* o "inexplicable" (presente de manera contrastante junto a lo convencional), como el ingrediente genuinamente distintivo del relato fantástico. Un hombre que vomita conejitos, por ejemplo, como "sucede" en el célebre relato de Cortázar "Carta a una señorita en París", o un hipnotizado poco antes de morir que nos habla (ya fallecido) desde el más allá, como nos propone Poe en uno de sus fascinantes cuentos, "El caso de M. Valdemar". En todo caso, la inserción de lo *sobrenatural* en lo cotidiano anularía el convenio implícito del escritor con el lector acerca de que lo que se cuenta es falso y es lo que produciría, en este desarrollo teórico, ese efecto fantástico en el lector.

No obstante que la presencia de lo *sobrenatural* simplifica en gran manera la identificación de lo fantástico en el vasto universo literario, la súbita aparición de elfos, cíclopes, ninfas o conejos que huyen apresurados por un reloj también pueden formar parte de lo heterogéneo maravilloso y no sólo de lo fantástico. De manera que la aparición de lo *sobrenatural*, aun siendo un

elemento pertinente, eficaz, no es una presencia suficiente para identificar lo fantástico dentro de un relato, pues lo sobrenatural forma parte también de lo “maravilloso”.

A partir de este deslinde, muchas obras “realistas” podrían juzgarse como maravillosas, pues el lector acepta que lo contado es una fantasía y está vedado verla de otra manera, a menos que se esté loco. Una mentira verdadera o una verdad mentirosa. Lo que Todorov filtra como una posibilidad es que lo maravilloso transite a lo fantástico a partir de una cláusula nueva en el aparente contrato o convenio que, implícitamente, han firmado autor y lector: lo contado es falso, muy a pesar de su apariencia, lo cual supone la posibilidad de que en una obra ficticia algo asombroso o sobrenatural sea cierto y pueda adquirir rasgos de realidad: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”, nos cuenta Monterroso. Y es que, muchas veces, creemos despertar y seguimos en la pesadilla, o vemos nuestra realidad exactamente como esa pesadilla. Lo fantástico hace real lo contado. La ficción deja de ser del todo ficción y se abre un sendero hacia el *nosotros* real. Esa grieta abierta a la ficción deja paso a lo fantástico. Muy a pesar de que sepamos que es una ficción, que lo contado no es cierto, la duda se filtra y nuestras manos se estremecen. No faltan personas que despiertan sudorosas de un sueño, después de haber leído *Drácula*, de Bram Stoker, y se tocan temblorosas la garganta. La idea de un Nosferatu adquiere visos de realismo ante la vivaz y efectiva narración epistolar del escritor irlandés. Los cuentos de Edgar Allan Poe despabilaban el sueño del enfermizo niño Julio Cortázar que, no obstante, seguía leyendo con azoro legítimo al escritor estadounidense (muchos años después, Cortázar se volvería el traductor más reconocido de Poe al castellano), otros padecen miedos infinitos después de leer a Lovecraft. El conseguir que un relato incurra como cierto en nuestro ánimo es lo que hace que un texto ficticio se convierta en algo fantástico.

Aparte de lo señalado arriba, también vale decir que lo que en una ficción “realista” resultaría *imposible* por las “leyes” de la verosimilitud literaria, se vuelve algo *posible* en un texto de corte fantástico: despertar convertido en un insecto, escuchar el ruido de las armas producido por los seres que habitan los espejos, asumir los riesgos de solicitar tres imprudentes deseos a una pata de mono, tener el hábito de vomitar conejos, perder paulatinamente la memoria al ser poseída por la presencia omnipresente de una moneda... Dicho de otro modo: las reglas de verosimilitud de los textos realistas no son las mismas que las de los textos maravillosos ni las de los textos fantásticos. Así, la conversación entre Krishna, encarnación de Visnú, con su primo y amigo Arjuna en los instantes previos al inicio de la batalla de Kuruksetra, relatada en la *Bhagavad-gītā*, y que es, de hecho, una manifestación del dios, sería impensable, como

deus ex machina, en una novela del estilo de *David Copperfield*, de Dickens; de la misma manera, la interferencia de una explicación realista para explicar un hecho fantástico, como ocurre en el último párrafo de “El almohadón de plumas”, de Horacio Quiroga, rompe, desafortunadamente, la eficacia y redondez del texto fantástico al pretender injertarle una explicación evemerística. Es posible que uno de los mayores méritos de *Don Quijote* haya sido el de contaminar el universo realista del entorno de Alonso Quijano con el maravilloso, propio de las novelas de caballerías, confusión que se explica desde la perspectiva de la peculiar locura del protagonista y la no menor, manifestada en el “pragmático” Sancho Panza, con los resultados tragicómicos determinados por dicha confusión y que van desde los episodios de los molinos y los batanes, hasta el de Clavileño y el duelo ocurrido entre don Quijote y el Caballero de los Espejos, sin detrimento de la verosimilitud propia de los entornos realistas y maravillosos.

En este trayecto, comenzamos con “Lo fantástico en el arte y la literatura”, donde Carlos Gómez Carro nos advierte de la posibilidad de una redundancia recurrente: si, de por sí, la llamada realidad es una construcción subjetiva, algo que, casi siempre, se abisma en lo ficticio, ¿a qué nos referimos al hablar de ficción o, más aún, de ficción fantástica? Con el arte, en general, y no sólo con la literatura, nos encontramos con el mismo dilema. Por más veristas que sean una pintura o una escultura, no son sino representaciones que se producen en el observador. El laberinto conceptual y ejercicio teórico que nos ofrece Gómez Carro con su erudito e imaginativo trabajo, nos deja la certera noción de que lo fantástico, más que un irrealismo sobreactuado; puede ser un puente que nos haga ver lo real tal cual es más que como nos lo representamos.

La obra de Francisco Tario es singular dentro de la singularidad de la narrativa mexicana. Apartado del centro de las corrientes literarias de sus contemporáneos (costumbrismo, narrativa rural o social), su obra resulta, a la vez, fantástica y existencialista. Esto es apreciable desde la reflexión que Ana Benítez nos propone en su texto porque la visión de Tario es cercana a la que Heidegger tenía acerca de las relaciones entre el ser humano y las obras de arte, pero trasladadas a todo objeto utilitario en la narrativa del escritor mexicano, lo que le da a su obra un peculiar tono fantástico. El análisis propuesto por Benítez en tres de las obras de Tario nos muestra la existencia desde una perspectiva trágica, o de elección de la locura como modo de escape, o bajo la presencia de lo onírico. Lo humano se intensifica a partir de la percepción del entorno, contrastada con la que tendrían un perro o un objeto inanimado: eso es lo que dota a la obra del narrador mexicano de un tono existencialista en muchas de sus obras.

Una variante genuina del relato fantástico es la presencia del horror. ¿No nos horrorizan Frankenstein o Gregorio Samsa, el capitán Ahab, la cabeza de Medusa (ya sea decapitada por Perseo, ya sea en su escudo) o la “yegua de la noche” (*nightmare*)? Amparo Dávila sabía experimentar con el horror en situaciones por demás cotidianas que, poco a poco, van obteniendo características insólitas. La revisión que hace Isai Mejía Villarreal del horror fantástico en Dávila y en otros autores mexicanos es reveladora y, por su rareza al abordar a autores poco frecuentados por la crítica, una fuente inestimable de consulta.

La biografía misma de Amparo Dávila ya resulta de por sí fantástica, nos advierte en su estudio Felipe Sánchez Reyes. El eje de la muerte ensombrece su destino, de ahí que lo sobrenatural resulte muy natural en la escritora nacida en Zacatecas. Sólo de pensar en un abuelo que mantiene listo su ataúd en una habitación de la casa de al lado de donde vive la futura escritora da calosfríos. De modo que nos encontramos, a partir del filtro de Sánchez Reyes, con una escritora cuyo costumbrismo resulta fantástico a la mirada de sus lectores. Encerrada en la biblioteca de su padre, tiene dos ventanas frente a ella: la que asoma a la calle donde ve los desfiles de la muerte rumbo al cementerio y la de los libros. En especial, los grabados de Doré en *La divina comedia*, de Dante, terminan por afinar su vocación de escritora de lo fantástico. Podría afirmarse que sus escritos y sus miedos son lo mismo.

Desde muy joven, José Emilio Pacheco descubrió su vocación literaria. La leyenda de que fue su asidua insistencia lo que consiguió que el insigne Juan José Arreola concluyera su *Bestiario* es digna de una historia fantástica. Fue un polígrafo que solía cautivar la imaginación de su feligresía, ya mediante el ensayo, el cuento, la novela o la poesía, aparte de su intensa labor crítica desde su indispensable (durante tantos años) *Inventario*. Enrique López Aguilar emprende una amena y prolija revisión de su cuentística que, a decir del propio López Aguilar, ocupa más de la mitad de su obra narrativa. Y muchos de esos cuentos que siguen vivos entre nosotros pueden ser catalogados con toda justicia como fantásticos. Así nos lo hace saber el autor de la nota que, junto con la revisión de la narrativa corta del autor nacido en la capital mexicana, hace un balance de aquel mundo literario que hacía de México una sucursal, con el propio JEP como una de sus cumbres, del *boom* de la literatura hispanoamericana que proliferó en la segunda mitad del pasado siglo.

La convivencia cotidiana entre “lo real y lo imaginario” en la literatura de Mauricio Molina es lo que le permite afirmar a Vicente Francisco Torres, perseverante y agudo crítico de las letras mexicanas, que la obra de ese autor mexicano es de carácter fantástico. Sin embargo, Molina no se quedaba sólo

en eso, sino que su curiosidad también estaba en el terreno de la ciencia. Ciencia y literatura forman, así, una dualidad en la que la imaginación es común para ambos territorios, lo que deriva, finalmente, en la consideración de que Molina es un “imaginante”, concepto que impregna el título del ensayo de Torres. Lo fantástico viene a ser “el oro de la imaginación”, frase de Bioy Casares que, creemos, es del todo afortunada. Quizá; por seguir ese ejemplo *imaginante*, Torres propone un despliegue de asombrosas manifestaciones de lo fantástico en la literatura de Molina y más allá de ella: historias de fantasmas, personajes que ya están muertos antes de aparecer en el relato, soñados que ya no quieren serlo y optan por tener una vida propia, textos de todas las edades y culturas cuyo centro parece partir de la célebre *Antología de la literatura fantástica* que un feliz día prepararon Borges, Adolfo Bioy Casares y Victoria Ocampo, y que amenaza con convertirse en una enciclopedia o en la realidad misma: el mundo de Tlön.

Gerardo Vega realiza un examen de esa fijación humana de crear la duplicación perfecta que se amolda a nuestros deseos, más que a las razones. El mito de Galatea se traslada a la pluma de Ana Clavel, lo que sirve como punto de partida para hacer esa revisión mitológica de la relación entre creador y creatura que pasa por Adán y Eva, el Golem, Frankenstein, *ciborgs* femeninos y masculinos, maniqués de todo tipo, la Faustine de Bioy Casares, las biomecánicas de *The Matrix* y más replicantes, hasta las Violetas de Ana Clavel, que terminan por crear conflictos morales acerca de la creación. En *El retrato de Dorian Gray*, por ejemplo, Oscar Wilde experimenta con la operación inversa: el cuadro crea a Gray, una ficción masculina que no envejece, pero sí el cuadro, hasta que el ser creado se rebela. Los personajes de las obras de ficción, de pronto (lo decía Galdós) viven su vida, más allá de la otorgada por su autor. Una de las posibilidades de lo fantástico se produce, argumentábamos, cuando lo creado se inserta en nuestra realidad.

Silvina Ocampo perteneció al grupo que, de manera recurrente, participaba en la emblemática revista *Sur* junto a Borges, Bioy Casares y Victoria, su hermana. El artículo de Diana Campos Hernández, “Fragmentos del libro invisible: una poética de la escritura”, se resuelve en la recreación alrededor de dos libros imaginarios del autor de ellos: el niño profeta sin nombre, narrador y protagonista del relato. Y si hablamos de recreación es porque, de acuerdo con Campos, se cierne en la escritura invisible la duda de la eficacia de la escritura visible y un elogio de la literatura oral. Un asunto, sin duda, tan fantástico como real que viene a ser un homenaje a las virtudes creativas de la memoria y al engarce dialógico de la creación (por momentos prolija) a partir de lo invisible y sus posibilidades.

Ray Bradbury es uno de los escritores más universalmente reconocidos dentro de la llamada Ciencia Ficción del último medio siglo. Gunnar Backstrom, profundo conocedor del mundo antiguo mexicano y sus mitologías, hace una revisión de las obras del escritor de Illinois, pues, de manera consciente, el narrador estadounidense alienta, abierta o veladamente, una analogía entre lo que narra con la historia del llamado “descubrimiento de América” y, en especial, con la conquista del antiguo México (o, si se quiere, de Mesoamérica). Backstrom examina en *Crónicas marcianas* la amena epopeya futurista cuyo tema es la colonización terrestre de ese planeta y su notoria simetría entre lo sucedido en el Imperio de Moctezuma con la llegada de los europeos hace quinientos años a tierras americanas. El repaso que hace Backstrom de ese libro de cuentos y otras obras de Bradbury, como la novela *Fahrenheit 451* (de la que François Truffaut hiciera una espléndida película) es estimulante e imaginativo.

La singular amalgama cultural que se gesta en el Caribe a partir de lo que, convencionalmente, se denomina “descubrimiento del Nuevo Mundo” es lo que de modo singular se refleja en una parte relevante de la escritura de Alejo Carpentier: una narrativa plena de prodigios cotidianos a los que el cubano designó como lo “real maravilloso”, concepto que incluiría no solo a lo literario, sino a una de sus pasiones: la música. Tomás Bernal Alanís hace un repaso histórico que condensa el espíritu renacentista (aquel que fundara la modernidad) y los movimientos revolucionarios de la Francia ilustrada, hasta llegar a las independencias americanas. Sobre todo, el momento histórico que va de finales del XVIII y principios del XIX, centurias donde se ubican dos de las más célebres novelas del autor cubano: *El reino de este mundo* y *El siglo de las Luces*. La historia novelada por Carpentier se inscribe en la zona del delirio suspendido entre lo real y lo irreal: lo maravilloso, que pareciera cifrar la historia en un solo tiempo simultáneo. Un crisol condensado de culturas que se conciben en los prodigios narrativos salidos de la pluma de Alejo Carpentier.

Un curioso coleóptero, cuya vida transcurre sólo en la península de Yucatán y que en alguna tradición local es ataviado con bisutería para convertirlo en una joya viviente, da motivo para gestar el libro de relatos *El makech púrpura*, de Daniela Armijo. Es Claudia Palacios Sotelo quien hace esta indagatoria de lo fantástico en su reseña: la extrañeza producida por los cuentos no provendría de aspectos típicos de lo fantástico, donde lo sobrenatural convive con un mundo consolidado o, como la autora de la nota subraya, del uso efectista de la primera persona dentro de las narraciones, sino de la presencia de lo extraordinario en la atmósfera del tiempo y el espacio en el que se desarrollan las historias. El escarabajo del título es tan extravagante y, a la vez, tan real que, al modo de los relatos, su existencia como amuleto o joya viviente hace

que la misma naturaleza en la que se desarrollan las historias sea fantástica o haga posible la irrupción de lo maravilloso.

Tema y Variaciones de Literatura admite otros estudios literarios distintos de la temática central de la publicación, que suelen incorporarse en la sección "Variaciones". Comenzamos esa sección con un oblicuo acercamiento al vampiro, sin duda, la figura sobrenatural que mayor auge ha tenido en Occidente en los últimos dos siglos a partir de *Drácula*, la afortunada novela epistolar publicada por Bram Stoker, en 1897. De hecho, el escritor fija la tipología del personaje de la que la literatura y el cine (sin faltar otros medios de expresión) habrán de alimentarse desde entonces. ¿Cuándo aparece en México la literatura vampírica, fascinante derivación de la fantástica? Cecilia Colón emprende una investigación que aborda los avatares de un país en busca de su identidad y que en la literatura encuentra uno de sus pilares. No es que haya vampiros mexicanos decimonónicos, pero Colón nos advierte de su presencia, sugerida en "Un doctor", relato de Manuel Payno del que hace un minucioso análisis.

Hiram Barrios propone un estudio acerca de "uno de los tantos episodios soslayados por nuestras letras". El súbito éxito de *Los detectives salvajes*, novela del chileno Roberto Bolaño (radicado durante muchos años en México), publicada hacia finales del siglo pasado, fue el detonador para un inesperado interés en una vanguardia marginada de nuestra literatura: el Infrarrealismo. Sin duda, se trató de un movimiento contracultural que, cuando mucho, es recordado como un malestar, como una intromisión en lo que Octavio Paz consideraba el "medio tono" de nuestra cultura. Para los *infras*, Paz encarnaba ese medio tono. Ellos proponían una poesía corrosiva con "veneno molido para envenenar"; se trataba de poetas sin madurez que no pretendían madurar. De "los protagonistas de esta gesta" es de lo que se ocupa el ensayo de Barrios: de una poesía que se pretende "maldita" frente a los efectivos mecanismos de dominación y sanción poética.

Laiza Sabrina de la Torre Zepeda reflexiona acerca de la literatura cuyo tema es el de la maternidad. Se trata de un artículo sobre *La hija única* (2020), novela de Guadalupe Nattel que detona el acercamiento ante los dilemas de ser o no ser madre. La autora del artículo procura, con eso, desmontar los estereotipos de la mujer abnegada desde el análisis de la novela para enfocar aquellos dilemas que atraviesan el momento de decidir la maternidad, lo que afectará no sólo la vida de la protagonista, sino la del producto por nacer y el de todo su entorno, incluida la paternidad. El examen arranca con un balance acerca del tema de la maternidad donde, por si fuera necesario subrayarlo, ha sido predominante el enfoque masculino.

La ideología neoliberal de la “superación personal” adquiere, en nuestros días, los más diversos disfraces: conciencia del ser, del sí mismo, del *self*, del posfeminismo, de la posverdad, pero que, significativamente, deja incólumes las diferencias entre quien tiene todo y los que carecen hasta de lo básico, y se instala con admirable autocomplacencia en nuestra conciencia posmoderna a partir del imperativo del yo. Se trata de una violencia simbólica que impone sus significantes en cualquier ámbito discernible. Fernando Martínez la define como la nueva razón moderna del *homo œconomicus*. La nueva “mano invisible” que rige no sólo el mercado, sino la psiqué de esos ingenuos héroes solitarios que somos cada uno de nosotros. ¿Es posible recuperar el sujeto? Es la empresa que se propone y nos comparte Fernando Martínez en su ensayo, en especial, a partir de la fenomenología de Husserl y Merleau-Ponty.

Esta heterogénea revisión literaria que supone la sección “Variaciones” concluye con un texto que bien podría ser parte del imaginario fantástico y no una ajena “variante” literaria: “Encontrar el poema en el cerebro de la IA”. La aparición muy reciente de la Inteligencia Artificial y sus instrumentos “creativos”, pone en el centro de nuestras dubitaciones la noción acerca de la “originalidad” y algunas otras más. Diego Arredondo nos acerca a esta discusión en la que, *de facto*, un programa cibernético puede transformar una foto cualquiera en una pintura, al estilo de quien se prefiera: Monet, Miguel Ángel, Miró o Münch (sólo por jugar con artistas cuyo nombre artístico inicia con la “M”). Arredondo traslada esta preocupación a la poesía, pues ocurre una analogía semejante: podemos “crear” o “recrear” un texto al modo de Roberto Juarroz o de Ramón López Velarde. Crear los poemas, incluso, que Juarroz nunca compuso, pero que pudo hacer. Ya está en los márgenes de nuestra realidad una “máquina de cantar” que puede reproducir una lista alucinante de versos y que, Arredondo nos recuerda, Gabriel Zaid ya había concebido hace cuarenta años (y Borges unos años antes, podemos añadir, en su “Biblioteca de Babel”). La propuesta de Diego Arredondo, teórica y práctica, nos coloca en el centro del “simulacro” de la creación.

Más allá de las “Variaciones”, el tema de lo *fantástico*, central dentro de este número 60 de *Tema y Variaciones de Literatura*, muchas veces adquiere un tono no menormente “fantástico” en los diversos ensayos aquí presentes, además de su profusión analítica. Se trata de una pluralidad de propuestas discursivas que, esperamos, enriquezcan la reflexión acerca de tal tema en la literatura, especialmente la hispanoamericana, con los ambiguos extremos que se deslizan hacia la eficacia del horror o hacen énfasis en el hábitat de lo sobrenatural. La fantástica es una literatura que pareciera traspasar de un modo

u otro las fronteras entre lo que es la mera ficción literaria para insertarse con su vivaz fantasía en el mundo de la supuesta realidad cotidiana del lector.

¿Qué sigue? Con esta pregunta concluimos nuestra heterogénea reflexión acerca de la literatura fantástica y sus alrededores.

Lo fantástico en el arte y la literatura

CARLOS GÓMEZ CARRO | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

En el arte y, en especial, en la literatura todo realismo es ficción. Recreación feroz o detallada de las impresiones imaginadas por un autor. En el presente ensayo, se propone examinar la inmersión en lo real que, desde la perspectiva de lo fantástico, ejecuta el arte. A diferencia de lo que postula Tzvetan Todorov en un célebre ensayo, lo fantástico no es la posible irrupción de la ficción en el mundo real lo que crea ese efecto de ficción fantástica; antes bien, el lector o el espectador son los que pasan, en la creación fantástica, a ser succionados, incluidos, en y por esa recreación, y son, entonces, parte de esa estética. De modo que el artista, en su ejercicio fantástico, consigue incluirnos, hacernos parte de su ficción. Así, el mundo deja de ser algo en *mí*, para en verdad ser el mundo en *sí*. He aquí la ruta por la que, de súbito, el contemplador aparece en el camino hacia lo fantástico.

Abstract

In art, and especially in literature, all realism is fiction. Fierce or detailed recreation of an author's imagined impressions. In this essay, it is proposed to examine the immersion in the real that, from the perspective of the fantastic, art executes. Contrary to what Tzvetan Todorov postulates in a famous essay, what is fantastic is not the possible irruption of fiction in the real world that creates that fantastic fiction effect; rather, the reader or the spectator are those who happen, in the fantastic creation, to be sucked, included, in and by that recreation, and are, then, part of that aesthetic. So that the artist, in his fantastic exercise, manages to include us, make us part of his fiction. Thus, the world ceases to be something in *me*, to truly be the world *itself*. Here is the route by which, suddenly, the contemplator appears on the road to the fantastic.

Palabras clave: Realismo, ficción, teoría literaria, arte fantástico, literatura fantástica.

Keywords: Realism, fiction, literary theory, fantastic art, fantastic literatura.

Para citar este artículo: Gómez Carro, Carlos, "Lo fantástico en el arte y la literatura", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 15-28.

La discusión acerca del realismo en la literatura resulta casi siempre una contradicción de facto, que ha necesitado siempre de un apellido que lo precise: fantástico, maravilloso, crítico, socialista, mágico. Aun si para ello acotamos nuestra discusión al ámbito de la narrativa y dejamos de lado, sobre todo, al ensayo y la poesía como géneros. Y es que todo realismo literario resulta, si es verdadera literatura, un ejercicio ficticio, por necesidad. Una mera exploración, en el mejor de los casos, acerca de un espacio histórico o mítico determinado —a menos que la historia contada sea, precisamente, la invención de ese espacio histórico-mítico— desde la perspectiva de un observador específico que, por lo mismo, resulta una percepción parcial, y en el mejor de los casos, una realidad singularizada, y aun deformada, que el narrador pretende hacernos verosímil. Un primer axioma que de esto podríamos derivar es que la literatura nunca es realista, no puede serlo, sino una ficción creíble.

Esa realidad pretendidamente expuesta por un autor lo está desde su perspectiva social, ideológica y su formación académica o cultural, y aún desde sus limitaciones físicas. Como aquella alegoría de los ciegos que palpan un elefante y, al describirlo, lo hacen a partir de lo que han logrado percibir del mastodonte. El resultado no es una visión realista, sino una fabulación concebida acerca de *su* realidad. La realidad como ficción, de ahí la necesidad de los apellidos aludidos, y otros. De manera que todo realismo literario es, en el mejor de los casos, un eficaz disfraz de una visión de mundo del narrador. Agreguemos que, para el estructuralismo, el autor no es quien cuenta la historia, sino que la primera invención de un autor es, precisamente, la de un narrador, quien es el que, en verdad, nos cuenta la historia, y cuya mentalidad no tiene por qué coincidir con la del autor. Así tenemos una primera triada en la creación literaria: autor-narrador-narración. Distinta, claro, a la que después ocurre con la irrupción del lector: autor-obra-lector.

Hay, pues, en el acto creativo de la obra literaria, una primera afectación: el autor no es quien cuenta la historia; la historia la cuenta un narrador por él inventado. El autor se desdobra, en un acto que debemos evaluar como neurótico, en un autor ficticio, y éste, a su vez, desdobra una realidad que es real para él o para ella, pero no necesariamente para el autor, pero sí debe

ser, en última instancia, eficaz para sus lectores. De manera que una siguiente consideración tentativa es que el realismo en literatura es el simulacro de su ficcionalización. El realismo como una afectación literaria que tiene como función la de crear la falsa ilusión de alguna clase de verismo constatable, de ahí la necesidad de agregarle un apellido que, quizá, satisfaga la ilusión de contemplar la “realidad” a partir de la obra literaria.

A comienzos del siglo xx, la conclusión a la que llegaba el Formalismo ruso —de enorme influencia dentro del terreno de la teoría literaria— ha sido decisiva dentro de esta discusión: la literatura es un artificio que se basa en el extrañamiento. Y en ese “enrarecimiento” de lo expuesto encontraríamos su fuente de creación. Ese *extrañamiento*, la estilística lo encontraría en el estilo, es decir, en el modo peculiar como un autor despliega y crea una obra literaria. El estilo, y con él cierta noción de belleza, es lo que determinaría la expresión literaria. Una obra es literaria si tiene un estilo propio. Por supuesto, tal extrañamiento formalista implicaría diversas zonas del acto creativo: la posibilidad de que un mundo imposible sea posible mediante la creación de su autor; de que, a partir de ciertos tics o manías, se nos revele un mundo factible para el lector. El realismo como un modo magnífico de asombrarnos, de contemplar algo que había permanecido oculto, por seguir cierta consigna señalada por Borges: “Mi propósito es meramente asombroso”.¹ Aun-

que, sin duda, el estilo es algo inherente entre los grandes autores.

Así, es posible encontrar un estilo en los grandes escritores, es decir, en aquellos que han agregado sus letras a la historia literaria universal. En Kafka hay un estilo, sin duda, tan es así que alguien, otra vez, como Jorge Luis Borges, en un incisivo y magnífico ensayo,² prohijaba la idea de que era posible encontrar elementos kafkianos en escritores previos al mismo Kafka (paradoja que nos deja entrever, también, el estilo borgeano). En Zenón de Elea, por ejemplo, sus aporías contendrían no solo cierta perplejidad, sino también cierto tufillo kafkiano, más allá de que el griego creara sus enigmas cinco siglos antes de nuestra era (c. 490-430 a. c.).

Al mismo Kafka le habría sorprendido esta teoría, y agradao. Como sabemos, él mismo dudaba del valor de su obra. Alguien más no titubeará en suponer que tal ardid es, más bien, una elucubración muy propia del pensamiento kafkiano: un artificio, pues. Kafka habría descubierto un estilo previo a su creación por él mismo. La paradoja nos podría llevar por diversos senderos, especialmente por aquellos acerca del eterno retorno, pero no refutaría la de que el estilo es lo que define lo literario. Si nuestro esfuerzo es filosófico, diríamos que la esencia de la literatura (lo *literario* de la literatura) se encuentra en el estilo.

p. 447.

¹ J.L. Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1972,

² J.L. Borges, “Kafka y sus precursores”, *ibid.*, pp. 710-712.

No obstante, retomemos al *asombro* como eje básico del propósito literario. Si observamos algunos de los relatos o aforismos kafkianos, para continuar con el autor praguense, más que predominar un estilo, lo que domina es el asombro como elemento dominante; una transgresión a la lógica dominante de la costumbre. En uno de sus aforismos señala: "El esclavo arrebató el látigo al amo, para golpearse a sí mismo y así ser el amo". Si en vez de esto, el esclavo arrebatara el látigo para azotar al amo y así vengarse, sería un ejercicio meramente panfletario o un recurso del discurso edificante: la liberación del oprobio del esclavo. La resolución kafkiana es fantástica y, en nuestra discusión, asombrosa, y en ello aparece lo literario del enigma. La mera traducción puede variar y, por ello, escribirse de muchos modos y aun así perdura el asombro por el cual transita la paradoja kafkiana, de modo que podríamos continuar, como en los diálogos platónicos, en la búsqueda de aquello que realizaría la esencia literaria. Una obra literaria lo es si es capaz de crear en nosotros el asombro.

Pensemos, por ejemplo, en una obra literaria, como lo puede ser la novela corta de Carlos Fuentes, *Aura* (1962). La historia, en sí, puede resultar absurda, de dudosa credibilidad si se transcriben sus elementos de modo lineal. La historia nos cuenta acerca de una anciana, Consuelo Llorente, de nada menos que 109 años (lo cual ya es en sí extravagante), quien coloca un anuncio en un periódico en el que solicita un joven historiador, con un conocimiento de la lengua francesa suficiente como

para traducir un texto al castellano. Lo quiere para que "ordene" y "publique" las memorias de su esposo ya fallecido sesenta años antes, un general conservador, el general Llorente. Un hombre que estuvo al servicio del "Segundo Imperio" mexicano. Estamos (en el tiempo de la novela) en 1961 y la historia se desarrolla, básicamente, en el Centro Histórico de la capital de México. Consuelo Llorente ofrece un jugoso sueldo.

La idea de Fuentes es que el narrador nos convenza del rápido enamoramiento (es una novela corta) del joven historiador Felipe Montero (27 años) y la viuda de Llorente. Asunto complicado, si bien se ve. Pero se trata de un reto que el escritor se impone a sí mismo, pues se encuentra (y lo sabe) en el momento más alto de su capacidad literaria. ¿Qué hace? Bueno, inventa, en principio, un narrador omnisciente que cuenta la historia en segunda persona:

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distráido, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, asoleada, apropiado estudio. Solo falta tu nombre. Solo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles,

acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, noventa y cinco pesos mensuales. Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma. Donceles 815. Acuda en persona. No hay teléfono.³

El desafío es alto. Un narrador, además, que puede llegar a cansar con su tuteo. Acababa Fuentes de concluir lo que para muchos es su obra mayor, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), en la que había experimentado con tres narradores: en primera, segunda y tercera persona que exigen del lector una especial concentración. Aquí, en *Aura*, el reto es solo la inusual segunda persona. El resultado es magnífico. Solo que, literalmente, el demonio se cuela en lo que únicamente pretendía ser un experimento asombroso: un artificio. Un narrador que es el Demonio mismo quien narra la historia, nada menos, premisa que ya he desarrollado en otros textos.

El reto, afirmaba, es hacer verosímil el enamoramiento entre ambos personajes. Al final de la historia hay un beso de amor escalofriante entre Felipe Montero y Consuelo Llorente que el lector halla creíble, pero es creíble hasta ese momento de la historia y como fue contada y no antes: el triunfo de la astucia literaria. Asombro y artificio se juntan en esta recreación fantástica. Consuelo es una bruja, cuya vida estuvo dedicada (como lo haría un científico) a encontrar el secreto de la eterna juventud. Lo consigue de una manera

lateral. Es capaz de proyectar cómo ella ha sido a lo largo de los años en un tiempo corto y definido: tres noches. Al principio, se le aparece a Montero esa proyección *áurica* con la apariencia que Consuelo tuviera al momento en que Llorente se enamora de ella: quince años. Ojos verdes que parecen de mar, con el mar de Veracruz al fondo (Llorente parte al exilio, al perder la guerra los conservadores, en 1867, y fortuitamente conoce a Consuelo con quien partirá rumbo a Francia en ese año).

Mediante artilugios propios de su oficio, el narrador hará que Felipe se convezna, a partir de las memorias de Llorente, de que él es la reencarnación del militar muerto, así como de que Aura es Consuelo, a quien, antes, enloquecido de amor le ha prometido amor eterno:

—¿Me querrás siempre?

—Siempre, Aura, te amaré para siempre.

—¿Siempre? ¿Me lo juras?

—Te lo juro.

—¿Aunque envejezca? ¿Aunque pierda mi belleza? ¿Aunque tenga el pelo blanco?

—Siempre, mi amor, siempre.

—¿Aunque muera, Felipe? ¿Me amarás siempre, aunque muera?

—Siempre, siempre. Te lo juro. Nadie puede separarme de ti.

Sucede el prodigio y el beso final entre la anciana y Montero se hace verosímil: posible, por la misma magia que inunda las líneas de la *nouvelle*. El arte se hace... ¿verdadero?

Ahora pensemos, para redondear la idea, en el primer viaje a México de Julio

³ C. Fuentes, *Aura*, México: Ediciones Era, 2001. Consultado en <http://brasilia.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/pdf/carlos_fuentes_aura.pdf>.

Cortázar. Es 1975, ya toda una vida residiendo en París del escritor nacido en 1914 (Ixelles, Bélgica, de padres argentinos). No es el Cortázar que anhelaba vivir en México cuando adolescente, cuando niño. Cuando, más adelante, impartía sus clases, en un tiempo ya remoto, en Argentina. Varias veces había pospuesto su partida a México: su hermana y su madre dependían de él. Pero no fue a México a donde partió, sino a Francia. De cualquier modo, de esa obsesión habrían de surgir un par de cuentos "mexicanos", de tema mexicano: "La noche boca arriba" y "Axólotl", relatos publicados en sus orígenes en México,⁴ incluidos en su segundo libro, *Final de juego* de 1956. Su conexión con México era un tanto extraña. Parecía como esa atracción que siente en sueños otros de sus personajes, la Alina Reyes de su cuento "Lejana", relato de su primer libro, *Bestiario* (1951), quien sueña con una doble ubicada en otra parte, en un lejano territorio; que sufre, tiene frío y es maltratada, mientras ella, Alina, se divierte; ella hace anagramas, palíndromos y recuerda versos de García Lorca. En 1975, a Cortázar, se le hace venir por vez primera a México. Ya es un célebre escritor y no como en sus primeras, frustradas, intentonas.

En tres meses furiosos escribe un folletín-novela: *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, publicado en México, por

⁴ Esa primera edición a cargo de Juan José Arreola se había pospuesto tanto que Cortázar juzgaba que el tiempo en México (al menos el de los editores) era tan flexible como los relojes de Dalí. J. Cortázar, *Final de juego*, México: Los Presentes, 1956.

Excélsior, ese mismo año, 1975. Antes, a sabiendas de su anunciado viaje, un lejano paisano, Luis Guillermo Piazza, le envía una historieta publicada por Novaro, editorial mexicana para la que trabajaba: *Fantomas. La amenaza elegante*, en cuyo número de mediados de febrero de ese año llevaba como título: "La inteligencia en llamas". Quería denunciar que su autor, Gonzalo Martré, lo habría empleado como personaje sin el permiso de este (al día de hoy todo esto es perfectamente normal) para el argumento de la historieta. Cortázar, como era su costumbre, reacciona de manera distinta.

Como todo lector que se precie hace suya la historia en la que es utilizado como personaje, pero urde una continuación de esa ficción. Para ese entonces, Cortázar era miembro del Tribunal Bertrand Russell, encargado de, sobre todo, denunciar y condenar las atrocidades de las juntas militares que era el común denominador en Sudamérica en esos años. Pero esas condenas apenas si tenían cabida en los diarios de entonces, ya no digamos sus efectos prácticos. En la continuación del cómic mexicano que él urdió, denunciaría al verdadero culpable de las atrocidades en América Latina: las multinacionales.

En la historieta mexicana, atento el che en su eufórica lectura, comienzan a desparecer libros de todas las bibliotecas del mundo. Los intelectuales de todas partes, incluido el propio Cortázar, dibujado en un recuadro con su galana pipa, azorados, le solicitan a *Fantomas* (un superhéroe de izquierda y de ideas liberales) que intervenga. *Fantomas* lo hace, como cada

14 días en que aparecía un nuevo episodio de la historieta, y encuentra al responsable, un tal Steiner, que piensa que los males del mundo se originan en la lectura de los libros (al modo de *Fahrenheit 451*, la novela de Ray Bradbury) y, por consiguiente, hay que desaparecerlos. Cortázar, el real (aunque eso nunca se sabe), decide continuar la trama y escribe *Fantomas contra los vampiros multinacionales*.⁵ Re crea la historieta, la multiplica en diversos planos intertextuales, de donde surge una endemoniada historia épica y divertidísima, como en los mejores tiempos del autor de *Rayuela*.

Su viaje en avión a México desde París, lo recrea alegóricamente en su folletín en un dramático traslado de Bruselas a París en tren. En su distraída espera de la salida de su transporte en la estación se le hace tarde y quiere comprar un periódico o una revista a toda prisa para entretener el viaje. Divisa un puesto de revistas y elige llevar “La inteligencia en llamas”, la aventura catorcenal de *Fantomas. La Amenaza Elegante* en turno y aborda la nave sobre rieles. Ya en el tren, coquetea levemente con una rubia platinada que lee una revista de vanidades; ella, lo mira con desconfianza, al verlo fascinado con el cómic entre sus manos. Después del kilómetro noventa, el apuesto Cortázar decide mostrarle a la joven italiana –pues es italiana– la gravedad de los recientes sucesos, la desaparición de los libros de las principales bibliotecas europeas y del mun-

do entero: ella y los demás pasajeros están atónitos ante los sucesos. Lo irreal desaparece y lo que dice la historieta es lo *verdadero*. Se suman escenarios y escritores, Paz, Moravia, Sontag. Esta es quien le aclara al pasmado gigantón, mediante diálogos delirantes, quiénes son los verdaderos causantes del desastre universal; Steiner es un mero distractor: *los vampiros multinacionales*. Cortázar pone a la historieta boca arriba y hace que lo fantástico sea real. Y ahí es donde incluye (su íntimo propósito), también, las denuncias en el Tribunal Bertrand Russell de las atrocidades de las juntas militares, en un libro que tiene un éxito universal. La subversión se produce. El estilo cortazariano ayuda a que el asombro se produzca y que la ficción se materialice. A que la ficción y la verdad no tengan distingos o fronteras claras. Lo fantástico es real.

Aquí podemos advertir algo que ya veía Tzvetan Todorov en su ya clásico tratado acerca de La literatura fantástica.⁶ Él hace una distinción entre la literatura fantástica y la maravillosa, en la que en la maravillosa hay un acuerdo implícito con el lector para que este crea en situaciones por demás improbables: que Alicia habla con un conejo (*Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll) o, simplemente, que los cuervos son vanidosos, las cigarras indolentes, las hormigas trabajadoras o las gallinas promiscuas, como sucede en muy diversas fábulas. En lo fantástico, lo extraño ya no solo es un estilo: es algo posible;

⁵ Véase J. Cortázar, *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, México: Excelsior, 1975.

⁶ T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premiá, 1980.

algo que puede ser cierto y no una mera convención. Las grietas del infierno abren un espacio entre el mundo real y el de los sueños, como en el celebrado cuento de Monterroso, "El dinosaurio", cuyo personaje al despertar continúa con la presencia del dinosaurio que lo acosaba en el sueño ("Cuando despertó, el dinosaurio todavía se encontraba allí"). Mejor aún, en los ejemplos de Fuentes y Cortázar aquí apuntados: lo fantástico se filtra dentro de lo real, pues lo fantástico es precisamente lo real. Los mundos que se representan en las referidas obras se hacen posibles en el laboratorio literario a través de la grieta que los escritores son capaces de crear entre la realidad y la ficción recreada y en los que es introducido, con todo y maletas, el lector mismo.

Retomemos la duda entre estilo y asombro como lo intrínseco literario. Quizá la podemos zanjar si la examinamos a partir del concepto de Alfonso Reyes acerca de la "literatura ancilar".⁷ Empleada por el mexicano como una manera de advertir la huella literaria en obras cuya naturaleza primigenia no es literaria: tratados jurídicos o filosóficos, notas periodísticas, reseñas cinematográficas, libros de historia o de pedagogía, y un largo etcétera, pero en cuya escritura aparecen matices de notorio "efecto literario". ¿Cuál es el motivo? Ahondar, de ese modo, en el interés del lector en el libro o en texto elegido: una obra bien escrita, literariamente escrita, se retiene mejor y es más fácil de precisar los

términos de su discusión y sus dilemas si su lectura resulta grata. Si apreciamos una obra, digamos histórica, la apreciamos más y la sentimos como "verdadera" si aparece en ella un estilo que la singulariza, es decir, si en su expresión aparecen artificios literarios. Se produce un efecto de autenticidad, aunque no lo sea. De ahí que, por lo dicho, los aspectos literarios en una obra histórica no enfatizan su verdad, pero sí su verosimilitud. Las fronteras entre verdad y verosimilitud también se vuelven tenues, imprecisas.

A esta percepción de lo literario, como un efecto de verosimilitud, de veracidad cuestionable, es a lo que, de manera voluntaria, el lector se somete alegremente. Se busca la verdad, sí, pero solo si está acompañada de una recreación estética en la que, hipnotizado, prevalece la verdad a partir del mero artificio.

Podríamos postular, como contraste y con alguna duda temeraria, la idea de que toda realidad, y no solo la literaria, es una ficción, ya que, como suelen aludir los fundamentos filosóficos –pensemos en Descartes, por ejemplo–, donde la realidad o el mundo (mundo es lo real) nunca es contemplable en *sí*, sino en el *mí* de todo espectador o lector.⁸ El olor de las flores, el color de un amanecer, lo grumoso de la arcilla, como cualquier otra cualidad de los objetos reales, no es sino una percepción de quien siente grumosa esa arcilla, lo azu-

⁷ Véase, A. Reyes, *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México: El Colegio de México, 1944.

⁸ Solo sabemos que pensamos, y solo pensamos a partir de lo que sentimos, diríase. En los sentidos estaría la expresión primaria del pensamiento acerca de lo "real".

loso del amanecer o la fragancia de unas flores a través de sus sentidos. La realidad nunca es *en sí*, sino *en mí*, y lo que puedo expresar acerca de cualquier realidad es la percepción subjetiva que mi yo define. El artificio literario, presente en mayor o en menor medida, haría más creíble la expresión de lo real, pero no la haría verdadera. Excepto, por lo arriba apuntado, cuando la grieta que ocasiona la presencia de lo fantástico permite transitar de lo verosímil a lo verdadero. Y lo verdadero no tanto como aparición del mundo real que la caverna platónica no permite suponer, sino el efecto de revelación que lo fantástico produce. Una catarsis anagnórica.

La lingüística iniciada por Saussure no modifica el asunto, la división insalvable entre lo real en *sí* y la real en *mí*. La relación entre significante y significado que delimitan al signo no es entre lo real y su significado, sino entre la "huella psíquica" del objeto nombrado y su significado. Una silla no es una silla, un cepillo no es un cepillo, en particular ni en general, sino una imagen mental del objeto nombrado que, quizá, coincida en el imaginario entre dos dialogantes. O como Magritte ponía sobre una pintura: '*Ceci n'est pas une pipe*' (esto no es una pipa). Esto no es la realidad (es una pintura), sino (a lo más) un concepto acerca de ella, un objeto mental: "mi propósito al pintar es hacer visible el pensamiento", no la realidad, aseguraba el pintor.

¿Con ello desaparecería cualquier noción de verdad o de "realismo" en el arte y la literatura? Veamos.

Lo dicho hasta ahora es que el realismo es mero espejismo, al menos desde Des-

cartes. El arte, incluida la literatura, es un efecto al que el pensamiento ha denominado estético. La frase formalista es afortunada: el arte como artificio. En Nietzsche observamos una rebelión al dividir el arte en dos tipos: el arte apolíneo y el dionisiaco. El arte, incluida la literatura, regido por Apolo tiene que ver con la proporción (áurea, en el caso de la plástica) afortunada que concentra nuestra admiración en la obra. La geometría de la composición de la voluntariosa o agraciada rima versal y musical, permiten saber que el arte es un arduo trabajo de correspondencia que pocos dominan. El dominio de la forma por la voluntad.

Solo que el exuberante y primigenio Nietzsche disponía al arte dionisiaco por encima del apolíneo. Parafraseando a Longino: lo apolíneo nos lleva al convencimiento, pero lo dionisiaco a lo sublime. Lo sublime excede con mucho la gracia de la proporción apolínea o la métrica cuidada, y nos lleva al éxtasis: a la contemplación del Grial.⁹ A un *más allá* inefable. ¿Y qué es ese "más allá"?: la realidad. La realidad real: la realidad *en sí*.

Sigamos un poco la discusión propuesta a partir de uno de los más célebres cuadros de la pintura española y universal.¹⁰ *Las meninas*, de Diego Velázquez (1599-1660). Pintura concluida en 1656, en el Salón del Alcázar (posiblemente, el taller

⁹ "Puesto que la persuasión nos lleva al convencimiento, pero el arte a lo sublime". Casio Dionisio Longino (atribuido), *De lo sublime*, Madrid: Acantilado, 2014.

¹⁰ Véase "Las meninas, el triunfo de la pintura", en: <https://historia.nationalgeographic.com.es/a/meninas-triunfo-pintura_15378>.

del pintor), en el palacio de El Escorial, pintura realizada para el rey de España, Felipe IV (1605-1665). Han pasado más de tres siglos y medio desde su conclusión, en los que la pintura ha despertado las más diversas interrogantes. Desde las de Antonio Palomino, en tiempos del pintor (quien fuera el primero que precisara la identidad de los personajes del cuadro) y lo definiera como un 'capricho nuevo'; Luca Giordano, quien lo describiera como 'la teología de la pintura'; *La familia de Felipe IV* (como era conocido en el siglo XVIII); en el XIX, Théophile Gautier se preguntaba: 'dónde está el cuadro' (sin adivinar aún la "pintura en movimiento" que inaugurara el pintor español en su momento); las 58 pinturas de Picasso, a mediados del XX, hasta Michel Foucault, en un espléndido ensayo de los años 60, de homónimo título, contenido en su libro *Las palabras y las cosas*.¹¹

La relación entre las palabras y las cosas es, de algún modo, la misma preocupación que atendemos en el presente escrito. La verdad aparece, diría Martín Heidegger en una primera aproximación, cuando el juicio o la proposición acerca de algo corresponde exactamente a ese algo que estudiamos, aunque ese "algo" no es en sí el objeto, otra vez, sino el concepto con el que lo definimos. Aquí estaríamos reiterando que esa verdad aludiría a la relación identitaria entre el juicio y su concepto, no entre el juicio y el objeto real. A menos que agreguemos lo que consideraba Wittgenstein en su famoso *Tracta-*

tus, de que el lenguaje es una figura del mundo; el lenguaje sería el medio para recrear, a partir de su conceptualización, un modelo exacto del objeto real: su doble. Aunque el asunto se complica si pensamos que hay "objetos" del lenguaje que no corresponden a objetos "reales". Las palabras *juicio* o *concepto*, por ejemplo, no tienen correspondencia con algún objeto "real". ¿Cómo es un *concepto*? No hay una respuesta material para tal pregunta. La realidad, por una parte; la ficción por otra. Las palabras, por un lado; las cosas por otro. La verdad se restringiría al campo del lenguaje. Sería una verdad verbal. "Estamos limitados por la gramática", habría asegurado, antes, F. Nietzsche.

Volvamos a *Las meninas*, el cuadro, y su símil, "Las meninas", el estudio de Foucault de la obra de Velázquez. En cierto modo, el propósito del pensador francés es trasladar la operación plástica que desarrolla Velázquez a su expresión verbal. Una mimesis que derivaría en la idea de que lo plasmado en el ensayo de Foucault corresponde puntualmente con la pintura de Velázquez. Un propósito en verdad asombroso (de ahí que a su estudio le diera el mismo título que a la pintura). Al menos, podríamos suponer que el intento del pensador francés es equivalente al propósito de Picasso cuando, pocos años antes (la década de los cincuenta), desarrolla las mencionadas 58 versiones de la pintura del siglo XVII. En la reflexión, amena, culta, que desarrolla Foucault, observamos el cuadro como un típico autorretrato del pintor del que no sabemos (nos argumenta el pensador francés) si está a

¹¹ M. Foucault, "Las meninas" en *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.

punto de entrar a la tela que delinea (vemos solo un bastidor, reverso de la tela, que oculta lo que pinta) o acaba de salir de su tarea para observar, otra vez, a su objeto de estudio. Tal circunstancia se repite con el caballero del fondo de la pintura, al lado derecho desde nuestro punto de vista: no sabemos, razona Foucault, si entra a la habitación o está a punto de abandonarla.

Hay un delicado entramado mediante el que adivinamos una estudiada ubicación de los personajes y objetos pintados: una invisible cruz de San Andrés cruza por la mirada de la princesa Margarita, quien se encuentra al centro de la escena. El detalle culminante de estas entradas y salidas es uno de los cuadros que, en abundancia, cuelgan de los muros de la habitación –pinturas de pinturas: representación de representaciones. Ese cuadro “fantástico” es más luminoso que el resto; lo es porque no es un cuadro, su mimesis es la de un espejo. Y en ese espejo se reflejarían los personajes que están “delante”, ocultos, de la representación de Velázquez, a saber, los reyes de España. No duda Foucault en subrayar que ambos personajes reflejados ocupan el mismo punto de vista del observador: nosotros. De modo que quien mira la pintura también entra y sale de ella: curioso y delirante juego que nos lleva a la conclusión que nos ofrece el pensador francés: el cuadro no es una mera representación; se trata de la representación de una representación.

A pesar de lo soberbio del estudio, a Foucault se le escapan dos detalles relevantes. Al momento de iniciarse el cuadro, llevaba años Felipe IV de negarse a ser

pintado de cualquier modo; los años vividos se acumulaban en su estampa “real” y no quería que su decadencia corporal (no obstante ser seis años menor que el pintor, pues nace en 1605 y Velázquez en 1599, recordemos) se viese plasmada en algún estudio del artista. Esta terminante negativa obligó a Velázquez a inventarse un truco en el que apareciera el rey sin aparecer en *Las meninas*: pintaría su ausencia. No pintaría Velázquez al rey ni a su esposa, pero sí lo haría de una representación de ellos. Esa representación de la representación de los soberanos españoles fue el punto de partida de toda esa trama de entradas que son salidas; de salidas que son entradas y que constituyen el entramado narrativo del cuadro. De esa representación de una representación, como indica a modo de conclusión Foucault. No obstante, los años acosaban al rey y eso mismo ocurría con el pintor, quien llevaba más de 30 años al servicio de la corte española.

El segundo aspecto que no advierte Foucault en su estudio y que, sin duda, habría redondeado su mirada crítica a la que seguimos con atención, es la presencia casi desapercibida (por minúscula) de un jarrito rojo (de barro, procedente de Tlaquepaque, México), que es ofrecido por una de las meninas a la princesa Margarita en una bandeja de plata (esta, posiblemente, proveniente de Taxco); un jarrito de barro (en España, lo llamaban *búcaro*), recipiente (tal vez ofrecido con chocolate) que estaba de moda entre la realeza y la aristocracia españolas de la época, y que hacía euforia por una mitología denominada bucarofagia, porque, palabras menos o más,

su gradual consumo producía un tono de piel más blanca y transparente en el comensal. En todo caso, producía alucinaciones. El descubrimiento de la importancia de tal pieza en el conjunto del cuadro de Velázquez se debió, hace relativamente poco tiempo, al crítico británico Byron Ellsworth Hamann, en 2010.¹² ¿Este apunte valioso qué percepción modificaba del cuadro?

El envejecimiento del rey condicionaba la imposibilidad de volver a pintarlo, decíamos, de ahí surgió el sofisticado andamiaje de entradas y salidas que estructura la representación de la pintura. Agreguemos la sensación alucinante que recrea Velázquez y que se relaciona con el búcaro rojo. El vestido de copa que porta la princesa, desde la perspectiva que la observamos impide ver sus pies. Aun así, una observación penetrante (como la propuesta por Ellsworth) hace visible lo invisible: ella flota; esa es la impresión. ¿Por qué flota? Porque estamos ante la representación de una alucinación producto del consumo del barro. ¿Cómo? Si se observa con detenimiento el pincel del artista vemos que apunta directamente al rojo con el que ha sido delineado el jarro. El mismo pintor habría caído en la tentación de probar de ese barro y constatar, así, sus efectos. La princesa flota y toda la imagen misma representada parece flotar, pues pareciera ser una representación onírica.

El rey viejo no deseaba ser pintado, pero su súbdito artista sí lo hace consigo.

Su estampa es grácil y vigorosa, no obstante que morirá cuatro años después de pintado el cuadro y no pareciera ser seis años mayor que el rey. ¿Se habrá pintado Velázquez como deseaba verse y no como se veía? Muy probablemente, pero no necesariamente por vanidad, sino por contraste de lo que en verdad muestra. ¿Y qué muestra en verdad?

A lo largo de su estancia como pintor del rey, Velázquez no solo ha visto y constatado la decadencia física del soberano, la suya y la de sus contemporáneos. También ha visto la decadencia del imperio. La bota de Francia, la paz en Flandes, las disputas en Nápoles; el desgaste de las finanzas del Imperio. No es ya lo que fue; no será lo que llegó a ser. Posiblemente, vio el estreno de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en 1635. Y la reflexión del dramaturgo también flota en él: “y los sueños, sueños son”. Sabe de la decadencia española y la italiana, donde viaja cuando puede, pues ahí tiene a una bella amante que ha representado, simultáneamente, en dos cuadros: como la Virgen (en *La coronación de la Virgen*, c. 1644-48) y como Venus, la diosa del amor, la lujuria, de la belleza (en *La Venus del espejo*, c. 1650-51). Una herejía disimulada, sobre todo por el desnudo de la diosa que escandalizara al poderoso Santo Oficio, pero dotado, como la de todo censor, de una pobreza intelectual que no pudo advertir que el pintor, al emplear a la misma modelo en ambos cuadros, expresaba una herejía mayor a la que suponía plasmar las nalgas de una diosa: María y Venus son, para Diego Velázquez, la misma. ¿No es eso asombroso, fan-

¹² Véase B. Ellsworth Harmann, *The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay*, en: <<https://www.jstor.org/stable/27801653>>.

tástico? Lo son para el arte y para la mitología del autor. Velázquez tiene claro que su íntima amistad con Felipe IV es lo que lo salva de la hoguera al pintar (con no poco valor) uno de los dos únicos desnudos femeninos de la época imperial (el otro, sabemos, es *La maja desnuda*, de Goya, c. 1797-1800). Un rebelde iconoclasta en medio de la general decadencia del mundo que ve desplomarse. Ese derrumbe profético es lo que pinta en *Las meninas*.

Aunque "realistas", los rostros de los personajes tienen cierto tono difuminado, especialmente, la representación espectral de los reyes en el espejo del fondo. Un espejo-sarcófago es lo que nos muestra el pintor. Un rey vagamente avejentado, pero no así la estampa que de sí mismo pinta. A él lo vemos vigoroso, elegante, altivo, apolíneo. ¿Por qué? Porque todo aquello desaparecerá, pero no el arte, y él es el arte. Ese derrumbe que atestigua es lo verdadero. Pinta para la posteridad.

Cuando Heidegger define lo que es una cosa, lo hace a partir de lo cósmico de la cosa; lo que es lo útil de un útil; el ser obra de una obra; lo hace para culminar su reflexión que responda qué es lo artístico del arte. Cuál es su esencia, la esencia del arte. Su convicción es que la esencia del arte, lo artístico que hay en él es por la poesía. La poesía hace que algo sea artístico. ¿Cuál es el sentido que en el filósofo halla en la poesía? La poesía muestra la verdad *en sí* de lo representado.

Pero es un concepto de verdad alternativo al que ya nos había instado, con la limitante de que es una verdad conceptual, delimitada por el lenguaje. La de que un

juicio es verdadero si el concepto coincide con lo representado. Pero al ser el objeto conceptualizado una expresión verbal, nos encontramos con el dilema cartesiano: es un pensamiento. Un pensamiento en *mí*. A lo que ahora llega Heidegger es a una verdad distinta. La verdad poética que puede expresarse en palabras, pero no solo en palabras, pues lo poético, para el filósofo, es atributo de todo arte. Y aunque toda comprensión pasa por el lenguaje, pues tiene que ser verbalizada, lo sublime del arte es, en ocasiones, un quedarse sin palabras. Así nos ocurre con *Las meninas*. En una sinfonía, en un poema, en una pintura, sentimos la poesía más allá del objeto en *mí*. La poesía nos muestra el objeto en *sí* y esa es su maravilla. En el cuadro de Velázquez cada observador irremediablemente participa de ella, pues al ser observado por el pintor y varios de los personajes representados, nos sucede lo mismo que a los reyes, estamos y no en la pintura. Participamos de ella. Para el filósofo alemán, su idea de mundo es la de un mundo histórico. Velázquez, asombrosamente, nos permite asomarnos a una alucinación en la que la habitación representada *es* la habitación representada. Vislumbramos la verdad poética. Lo fantástico se hace verdadero: lo hace verdadero, pues el arte y su poesía nos permiten adentrarnos en lo real en *sí*.

Fuentes

- Borges, J.L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé. 1972.
- Casio Dionisio Longino, C.D. (atribuido). *De lo sublime*. Madrid: Acantilado. 2014.
- Cortázar, J. *Final de juego*. México: Los Presentes. 1956.
- . *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México: Excélsior. 1975.
- Ellsworth Harmann, B. *The Mirrors of Las Meninas: Cochineal, Silver, and Clay*, en: <<https://www.jstor.org/stable/27801653>>.
- Fuentes, C. *Aura*, México: Ediciones Era. 2001.
- Foucault, M. "Las meninas", en *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1968.
- Reyes, A. *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México: El Colegio de México. 1944.
- Todorov, T. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premiá. 1980.

Existencialismo en tres obras de Francisco Tario

ANA MARÍA BENÍTEZ AGUILAR | EGRESADA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

Se sabe que Francisco Tario no perteneció a un grupo literario determinado, su obra se aleja de los movimientos representativos de su época. Sin embargo, es posible identificar tendencias e influencias en sus textos que se desarrollaron y difundieron años atrás por otros escritores o filósofos, tal es el caso del pensamiento existencialista. Tres de sus obras demuestran que las preocupaciones de esta corriente se encuentran presentes en sus creaciones. Temas como la condición humana trasladada a los objetos, la nada que produce la pérdida de la fe o la búsqueda de la libertad a través de la locura, se manifiestan en una de sus colecciones de cuentos y en dos novelas, una de ellas póstuma. La combinación de los elementos fantásticos con las reflexiones sobre lo absurdo de la existencia han producido un resultado fascinante: la obra de Francisco Tario.

Abstract

It is known that Francisco Tario did not belong to a certain literary group, his work is far from the representative movements of his time. However, it is possible to identify trends and influences in his texts that were developed and disseminated years ago by other writers or philosophers, such is the case of existentialist thought. Three of his works show that the concerns of this current are present in his creations. Themes such as the human condition transferred to objects, the nothingness that the loss of faith produces or the search for freedom through madness, are manifested in one of his short story collections and in two novels, one of them posthumous. The combination of fantastic elements with reflections on the absurdity of existence have produced a fascinating result: the work of Francisco Tario.

Palabras clave: Francisco Tario, existencialismo, literatura fantástica.

Keywords: Francisco Tario, existentialism, fantastic literature.

Para citar este artículo: Benítez Aguilar, Ana María, "Existencialismo en tres obras de Francisco Tario", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 29-38.

En México, la corriente filosófica del existencialismo influyó en el análisis y reivindicación de la identidad nacional a través del grupo "Hiperión" conformado por varios intelectuales que se dedicaron a estudiar y a difundir ideas sobre el neokantismo, la fenomenología y el existencialismo¹. Así, surge la llamada "ontología del mexicano", en donde escritores como José Revueltas o Alfonso Reyes hicieron valiosas aportaciones. "La obra de Tario no era ajena a las preocupaciones existencialistas que en los años cuarenta se ejemplificaron en la obra de José Revueltas".² Si bien, no puede comprobarse una orientación deliberada a esta corriente en la obra de Francisco Tario, es innegable que en su obra se presentan inquietudes diferentes a las de sus contemporáneos, pues "el autor se apartaba de las tendencias imperantes (narrativa rural, social, costumbrista, histórica y psicológica) para abrir un mundo nuevo, apenas habitado por unos cuantos escritores."³

En este ensayo, analizaré tres obras de Francisco Tario con la finalidad de encontrar en ellas las tendencias hacia una filosofía existencialista. En *La noche del féretro y otros cuentos de la noche* es posible hallar, en los objetos animados de Tario, correspondencias con la visión de Heidegger en la manera en cómo el arte tiene la capacidad de mostrar la condición humana en las cosas que se utilizan cotidianamente.

Por otro lado, en la novela *Aquí abajo* se evidencia el sorprendente paralelismo con la novela *San Manuel Bueno, mártir*, de Miguel de Unamuno, cuya filosofía inmersa en su obra expone un humanismo existencialista por medio del sentido trágico de la vida. Finalmente, en *Jardín secreto*, obra póstuma de Tario, temas como la locura, lo onírico y la pérdida de la identidad se fusionan

¹ Véase Roberto Sánchez Benítez, "El proyecto humanista del existencialismo en México. Notas para una reconstrucción intelectual", en *Posglobalización, desconolización y transmodernidad. Filosofía de la liberación y pensamiento latinoamericano*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México, FCE, 1958

² Vicente Francisco Torres, "Francisco Tario rescatado", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 22, 2004-06, UAM Azcapotzalco, p. 163.

³ *Ibid.*

para dar cabida al escape hacia el vacío de la existencia como una forma de huir de la realidad.

La noche del féretro y otros cuentos de la noche

Martin Heidegger, en su obra *Arte y poesía*, habla sobre la visión del artista sobre los objetos, quien los recrea, dignifica y extrae de ellos valores ocultos y sorprendentes. El filósofo analiza una obra de Van Gogh, *Zapatos de labriego*, en la que sólo aparece un par de botas viejas. Heidegger opina sobre esta pintura:

En el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos decir dónde están estos zapatos. En torno a este par de zapatos de labriego no hay nada a lo que pudieran pertenecer o corresponder, sólo un espacio indeterminado. Ni siquiera hay adheridos a ellos terrones del terruño o del camino, lo que al menos podía indicar su empleo. Un par de zapatos de labriego y nada más. Y sin embargo... en la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la táctica llamada de la tierra, sureposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a

salir de la miseria, el palpar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte en torno.⁴

El artista, bajo su visión peculiar, puede llevar lo sublime a lo cotidiano, puede dar vida a lo inanimado, puede mostrar los trozos de vida que esconde un objeto. En algunas de las narraciones de *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, Francisco Tario elige como personajes principales de sus relatos seres y objetos que no tienen el don de la palabra en la realidad, pero que en sus cuentos son los portadores de discursos patéticos, pesimistas y sensualmente tristes.

Esta colección de cuentos es un intento de exponer el "sin sentido" de la existencia humana a través de la mirada de lo inhumano. Es decir, tomar distancia para mirar mejor, para compadecer mejor. Y ¿qué mejor mirada analítica que la de los objetos y seres al servicio del hombre? ¿Qué mejor testimonio que el de aquello que está tan cerca y a la vez tan ignorado por la raza humana? Los sin voz, que realidad tienen tanto que decir, que en verdad se han contagiado de la naturaleza del hombre al grado de experimentar sensaciones casi humanas. Dice Teddy en *La noche del perro*:

pienso con angustia en todos los perros del universo: en mis camaradas buenos, la mayoría tan melancólicos, abrumados por esta alma nuestra que nos han dado, demasiado grande

⁴ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, México, FCE, 1958, p. 214.

por cierto para unos miserables seres que no hablan ni escriben.⁵

Objetos al borde del delirio, la locura, el placer, capaces de amar hasta el exceso, de cometer las más viles y bajas acciones. A pesar de su humanizada condición, miran con compasión, con desolación e impotencia el mundo de los amos, y se dan cuenta, horrorizados, que también forman parte del absurdo, que su mundillo no es mejor que el universo del hombre.

También Tario crea un juego en el que otorga vida y pensamiento a lo inanimado. Sus relatos transcurren durante la noche, escenario del sueño. Lleva de la mano al lector por su universo personalísimo y lo deja en las orillas del dolor y el placer:

Soñé, y las imágenes sibaríticas me hicieron tanto mal, que cuando abrí los ojos y vi penetrar el sol por las vidrieras me sentí exhausto, vacío, postrado, como deben sentirse los hombres después de una óptima noche de continuos placeres (“La noche del féretro”).⁶

Todo, objetos, bestias, ambientes, sonidos están cubiertos por la inmensa mancha del hombre, que todo lo devora con su insaciable alma desolada, que todo humaniza en su afán por encontrar sentido a su vida. Los “seres miserables, que no hablan ni escriben” son dignificados a la altura del sujeto, pues en cierta forma son depositarios de la esencia humana, al dignificarlos,

el artista logra, por medio de la experiencia estética, mostrar acertadamente lo absurdo de nuestra condición.

Resulta fácil observar en la obra de Tario ciertos aspectos filosóficos que se relacionan más o menos con el existencialismo, en especial con el pensamiento de Sartre y Heidegger. Andrea Olson en su artículo “La muerte como olvido en el cuento ‘La banca vacía’ de Francisco Tario”, señala:

La primera etapa de Tario, de la cual *La noche* es su obra más representativa, presenta entonces un entendimiento sombrío y dramático de la muerte como tema literario, heredero de las tendencias filosóficas y estéticas posrománticas. Lo anterior contradice pues las aseveraciones que Esther Seligson hiciera en el estudio introductorio a *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, en torno a que: “[n]o hay en Tario filosofía previa sobre la vida, la muerte o el más allá, ni concepción elaborada respecto a lo sobrenatural”.⁷

La obsesión por la muerte en *La noche del féretro y otros cuentos de la noche* remite necesariamente a Heidegger en donde:

El hombre es un decir inconcluso, un proyecto incompleto que debe asumir la muerte como fin radical. Estamos *arrojados* a un mundo que es nuestro espacio y posibilidad de realización y, por lo tanto, puede ser considerado un *utensilio*, un instrumento que utilizamos para reali-

⁵ Francisco Tario, *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, México, Novaro, 1958, p. 79.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ Andrea Olson en su artículo “La muerte como olvido en el cuento ‘La banca vacía’ de Francisco Tario”, *Lápiz-cero*, núm. 5, 2007, p. 45.

zarnos. En la medida en que nos servimos del mundo y lo instrumentalizamos para nuestras acciones y proyectos, creamos una relación con él que varía dependiendo no sólo de los condicionantes históricos y temporales, sino con cada individuo. El hombre crea mundo, hace mundo, dependiendo el uso y de los fines que lleve a cabo. Nuestra existencia es preocupación surgida de la angustia de vernos proyectados en un mundo en el que tenemos que ser a nuestro pesar. Provenimos de una nada y nos realizamos como un proyecto encaminado hacia la muerte.⁸

Así, es preciso asumir la existencia y aceptar el acontecer de la muerte dejando a un lado el vínculo con las cosas y sus utilidades. El no aceptar la condición trágica de la vida, el ocultar el terror de enfrentarse a la nada, provoca una vida nada satisfactoria. Según Heidegger, una existencia auténtica sería aquella en que se acepte la muerte como inevitable y que se le profiera un carácter liberador.

Los objetos animados de Tario se humanizan, sufren esta angustia existencial, piensan la muerte, incluso la desean como un escape a su realidad. En esta transmutación hacia lo humano, los seres sin voz funcionan como portadores de los más desesperados conflictos del ser. La existencia del hombre se proyecta en el mundo material que ha creado, en las bestias que tiene a su servicio.

Aquí abajo

Dentro del mundo angustiante, oscuro y desolador de *Aquí abajo*, hay en verdad un conflicto existencial encaminado hacia un punto primordial: el de la fe. Desde su título esta novela ofrece un claro referente para mirarla como un grito desesperado por el abandono del hombre en su mundo. "Aquí abajo está la tierra, oscura, sombría, húmeda, sumida como en un pozo. Allá arriba está el cielo con su luz, sus estrellas, sus nubes y su aire fresco".⁹

La amargura en la que vive Antonino es una amargura melancólica que busca la luz para hallar una verdad desconocida. El hecho de que gran parte de las reflexiones más desesperadas de Antonino se den en un templo, las constantes alusiones a los sacerdotes, las mismas expresiones religiosas recuerdan claramente la novela de Unamuno *San Manuel Bueno, mártir*. Y es que en verdad son asombrosas las coincidencias que ambas novelas guardan. El epígrafe, en donde se habla del grito aquel que los hombres lanzarán algún día y con el que "La Humanidad perecería a gusto. Todo habría sido un fracaso. Y Dios volvería a extender su prodigiosa mano sobre el azul infinito"¹⁰, trae a la memoria el grito que el Don Manuel de Unamuno exclama en el templo, y que a la vez es una expresión del mismo Cristo en el momento en que se siente abandonado por su Padre: "¡Dios mío, Dios mío!, ¿Por qué me has abandonado?"

⁸ Elena Díez de la Cortina, *Semblanza filosófica*, 2006, Cibernous, en <<http://www.cibernous.com/autores/existencialismo/teoria/heidegger.html>>.

⁹ Francisco Tario, *Aquí abajo*, México, CONACULTA, 2011, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

Ángela Carballino narra cómo los gritos de Don Manuel y de su madre trastornan la quietud del templo:

Al encontrarme en el confesionario junto al santo varón, sentí como una callada confesión suya en el susurro sumiso de su voz, y recordé cómo cuando al clamar él en la iglesia las palabras de Jesucristo: ¡Dios mío, Dios mío!, ¿Por qué me has abandonado?, su madre, la de don Manuel, respondió desde el suelo: “Hijo mío”, y oí ese grito que desgarraba la quietud del templo.¹¹

Este mismo grito, lo hace suyo Antonino a su manera y exclama repetidamente: ¡Dios, Dios mío y de todos! Don Manuel al igual que Cristo grita *su abandono* en medio de su angustia vital, quiere creer pero no puede. Blasillo, el bobo de la aldea, hace suyo ese grito y lo repite por las calles vaciando su dramático significado, Unamuno personifica en él al pueblo manso que no se cuestiona su fe, asumiendo la vida eterna como una verdad irrefutable.

En *San Manuel Bueno, mártir* se concentra la angustia existencial, que se debate continuamente entre la necesidad de creer en la eternidad y el cruel convencimiento de que no hay nada más allá de esta vida, excepto la muerte.

Don Manuel Bueno es el cura de Valverde de Lucerna. Su magnífica labor pastoral le convierte en indiscutible guía espiritual y es considerado por sus parroquianos como un santo. Sus sermones durante las

misas emocionan a todos y la bondad con la que trata a cada uno, engrandecen su imagen a los ojos de los habitantes del pueblo. Pero bajo esta apariencia serena, existe en el alma de don Manuel una terrible lucha interior, un encuentro entre el corazón y la razón, entre su deber de llevar la esperanza de una vida eterna a sus feligreses y la certeza de que la eternidad no existe más allá de este mundo, como él mismo dice “No hay más vida eterna que ésta..., que la sueñen eterna..., eterna de unos pocos años...”¹² Su martirio consiste en sacrificar su verdad espiritual a cambio de la paz colectiva.

Si Don Manuel es víctima de sus dudas y de su razón, Antonino es víctima de su lucidez. A pesar de actuar como un loco, Antonino es un hombre que no puede gozar de la aparente felicidad de la que otros gozan debido a que es diferente a los demás, por darse cuenta de lo que los otros no perciben:

¡Había que ver cómo rezaban los fieles y qué resignados parecían! ¡Había que ver qué paz los animaba, qué limpios eran sus ojos, qué juntas estaban sus manos y qué desdichados eran! ¡Qué amargura era la suya! ¡Y qué amargura la de los que andaban por la calle y nunca entraban al templo! Lo único alegre de todo es que nadie, al parecer, se detenía a examinar estas cosas. Cada uno se creía más bueno que el otro, por estas o aquellas razones más lejos de la muerte, cada cual tenía sus esperanzas,

¹¹ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, CCH, UNAM, Textos en Rotación, 2021, pp. 30-31.

¹² *Ibid.*, p. 56.

su fe, etc., y cada cual se sentía contento. ¡Contento y cómo sufría!¹³

Antonino no puede vivir una alegría con resignación admirable, como la de los demás seres que él contempla, quienes parecen más ricos, más afortunados, más dignos que él, inmersos en una armonía tal vez falsa, ¿qué es lo que hace que Antonino no se entregue también a esa fe ciega a la que los otros se entregan? Lo mismo sucede a Don Manuel:

La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella... si no me atormentaría tanto, tanto que acabaría gritándola en medio de la plaza, y eso jamás, jamás, jamás. Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que se sueñen inmortales y no para matarlos.¹⁴

La descripción de los sacerdotes de *Aquí Abajo* coincide también con la que Unamuno hace de su protagonista quien tiene “en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago” y su cabeza se iluminaba cuando se encontraba en el templo. El sacerdote de Tario tiene también “unos ojos azules, nebulosos”, en el confesionario una luz, proveniente de arriba, ilumina la cara del clérigo. A Antonino:

Antojábasele que aquel hombre tan puro y bueno, ya al borde del sepulcro, pretendía despedirse de todos; y no sólo despedirse, sino

comunicarles algo muy grave que nadie sabía, demasiado importante, decisivo. Pero el hombre se confundía, se le nublaban el entendimiento y sólo acertaba a balbucir unas cuantas palabras. El misterio, pues, seguía en pie.¹⁵

Tal pareciera que Tario se estuviera refiriendo a Don Manuel, tal pareciera que este es el protagonista de Unamuno a punto de querer revelar su secreto a sus feligreses, pero no lo hace, prefiere morir antes sin revelar nada.

En el transcurso de la novela podemos ver leves reflejos de luz en los ambientes y en las reflexiones de los personajes, pero las sombras de la noche y de lo sórdido las opacan. Es precisamente la lucidez de Antonino la que le otorga la amargura en la que se hunde.

Para Unamuno el pecado mayor del hombre es haber nacido y esa cruz se lleva durante toda la vida. Citando a Calderón de la Barca, pone en boca del santo sus propias reflexiones: la vida es sueño, es decir, vivir dormido soñando con un mundo perdurable; y este sueño sólo se cura con la muerte. Los conflictos espirituales de *San Manuel Bueno, mártir*, se respiran en toda la novela y se respiran igual en la novela de Tario con la misma fuerza, pero con la diferencia de que Antonino no es el sacerdote que decide engañar a sus fieles sino el feligrés que quiere descubrir el misterio, que persigue la luz, que huye de la oscuridad, de las sombras, “Después Dios dirá si podía soportar aquel fulgor”,¹⁶ dice el narrador.

¹³ Tario, *Aquí abajo*, op. cit., p. 26.

¹⁴ Unamuno, op. cit., p. 44.

¹⁵ Tario, *Aquí abajo*, op. cit., p. 33.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

Antonino mata al sacerdote y con él cree matar también su misterio. Pero el que pretende verle la cara a Dios, el que pretende iluminar sus dudas, puede enloquecer o perder la vida. Y el protagonista de *Aquí abajo* llega al final convertido en un ser casi muerto, insensible a las más atroces desgracias que pueda sufrir un ser humano, se marcha por el lado de la luz sin inmutarse por la muerte de su hijo y la partida de Elvira y Carlota.

Esta novela nos enfrenta al dilema entre Dios y el hombre, entre el cielo y la tierra, entre la eternidad y la nada que sigue presente en la conciencia de la humanidad en pleno siglo XXI, con la misma intensidad de siempre.

Jardín secreto

Jardín secreto es una extraña novela que narra un mundo alucinante, un viaje íntimo y excepcional, una ruta hacia el vacío y la pérdida inicial, fundante de la identidad. Un asomo al mundo del paraíso perdido de la infancia y también al mundo desconocido de la locura. Tario lleva al lector a un universo alternativo, un mundo lo suficientemente lejano, lo suficientemente perdido como para que la realidad no pueda alcanzarlo con su juego destructor. El impulso de Mario surge como una necesidad compensatoria que permita sentirse amparado ante la realidad del aquí y del ahora, ante la realidad negada. Necesita vivir como posibles sus ideales y esta posibilidad se puede basar en su existencia anterior o en la creencia en un poder regenerador. La conciencia de ese mundo perdido generará en él un sentimiento de

melancolía que tiñe de tristeza e imposibilita el disfrute del presente.

Mario necesita fabricar un refugio mental al que poder huir, y lo busca en la infancia. La infancia es el mundo perdido; el lugar que la imaginación puede recrear con la ayuda de la memoria. Siente cercano el sonido de las puertas de ese paraíso del que el tiempo les ha expulsado. En lo lejano, en lo perdido, está siempre lo grato; lo presente es siempre insatisfactorio.

La oposición realidad/sueño se hace manifiesta. El mundo infantil es concebido como un mundo de ensoñaciones en la que los deseos si no se cumplen, sí quedan como una incitante promesa. Y estos sueños de la infancia perduran enfermizamente en la mente de Mario; su semilla no abandona el corazón de aquel ser cuyo destino es sentirse distinto.

Alejándose de la infancia los protagonistas labran su perdición. En su alma se marchita la inocencia, adentrándose en un mundo frío y oscuro; la alegría les abandona. Existe una resistencia psíquica al crecimiento, que es, en el fondo, la negativa a aceptar la realidad impuesta, a la desilusión adquirida.

El erotismo es un tema también importante en *Jardín secreto*, una sexualidad que, al ser culpable, y prohibida resulta más incitante, una sexualidad que proviene desde una época que se pretende, erróneamente, desprovista de este impulso: la infancia.

Jardín secreto también explora ese mirar, tan temido a la individualidad de los padres, a esos fantasmas que pueblan su vida interior y privada, a la que los hijos somos tan ajenos y que al querer asomarnos a ese mundo retrocedemos llenos de espanto.

Los padres, quienes son culpables de las amarguras de los hijos desde el momento mismo de la concepción, de una herencia enferma que determina el destino de los hijos.

Todos estos elementos alucinantes tendrán mejor lugar en el mundo delirante de la locura donde es posible recuperar la felicidad perdida, no importando los medios ni los sacrificios para obtenerla. Es en este mundo, parecido al de la infancia, donde se puede volver a la locura del niño que sencillamente obtiene lo que quiere en su provecho propio para satisfacer su deseo. Se explora el mundo de la locura, se descubre la cara oculta del ser humano, la que escapa a toda lógica y que nos muestra un ser humano que se va transformando por sus propias obsesiones y su herencia enferma. Los paseos gratos que los protagonistas realizan por el jardín, son también motivo de revelaciones funestas, de presencias desconocidas, de presagios malsanos.

Tario utiliza un discurso emotivo para explorar los aspectos inexplicables del alma y para poner de relieve el carácter onírico de los acontecimientos relatados. Entonces el lector queda sin recurso a la lógica, en este territorio que es el propio de la literatura fantástica.

La angustia presente en esta obra se manifiesta como una sensación que se produce por no querer enfrentarse a una realidad que no se desea y que favorece el desarrollo del delirio y el acceso a un terreno inhóspito colmado de sueños inquietantes. El lector se adentra –y se pierde también, lo cual es un logro narrativo– en el mundo de la locura en el que los personajes han caído para poder escapar del vacío existencial

que sufren por haber extraviado su identidad, su niñez. Este vacío conduce a la angustia y a un alejamiento gradual de la realidad. El camino hacia la libertad es el regreso a un tiempo que ya no está. Los personajes sufren por la inquietud que provoca su existencia, pero logran mezclarse en ese contexto asfixiante y se pierden en la locura que han buscado.

Es posible que Tario haya tenido acceso a la filosofía existencialista, como también es probable que no exista en su obra una orientación deliberadamente elaborada en esta corriente, y que su relación temática con la filosofía sea puramente un reflejo de su época. Sergio Loo, en una reseña sobre *Aquí abajo* apunta que esta obra es:

...su primera y única novela publicada en vida, de corte realista y existencialista, antes de que el existencialismo fuese inaugurado por Jean Paul Sartre (al respecto, Seymour Menton habla sobre una generación de narradores latinoamericanos cosmopolitas que, sin estar propiamente inscritos en alguna corriente literaria, acuden al cubismo, al surrealismo a un existencialismo previo al filosófico y al realismo mágico.¹⁷

Es entonces como Tario se presenta como un escritor innovador que, retomando las preocupaciones que ya desde años atrás se venían desarrollando, es capaz de crear en sus obras mundos y seres angustiantes que se cuestionan sobre la condición humana y que muestran salidas, muchas de

¹⁷ Sergio Loo, "Un mico sale por el lavabo de la literatura mexicana" en *Guardajugas*, núm. 40, México, La Jornada Aguascalientes, 2011, p. 2.

ellas por el camino del terreno fantástico, hacia la libertad, aunque esa libertad provoque también terror.

Bibliografía

Díez de la Cortina, Elena, *Semblanza filosófica*, Cibernous, 2006, en <<http://www.cibernous.com/autores/existencialismo/teoria/heidegger.html>>.

Heidegger, Martin *Arte y poesía*, México, FCE, 1958.

Loo, Sergio, "Un mico sale por el lavabo de la literatura mexicana" en *Guardajugas*, núm. 40 México, La Jornada Aguascalientes, 2011.

Olson, Andrea en su artículo "La muerte como olvido en el cuento 'La banca vacía' de Francisco Tario, *Lápiz-cero*, Núm. 5, 2007.

Tario, Francisco, *Aquí abajo*, México, CONACULTA, 2011.

———, *La noche del féretro y otros cuentos de la noche*, México, Novaro, 1958.

Torres, Vicente Francisco, "Francisco Tario rescatado", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 22, 2004-06, UAM Azcapotzalco.

Unamuno, Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, CCH, UNAM, Textos en Rotación, 2021.

El cuento de horror fantástico en México. Visiones desde la marginalidad

ISAÍ MEJÍA VILLARREAL | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

En este ensayo reviso algunos ejemplos concretos de la obra del cuento de horror fantástico; en Amparo Dávila y otros autores mexicanos. Autores que, en general, no han recibido una atención suficiente por parte de la crítica y (salvo Carlos Fuentes) son poco conocidos sus relatos, de ahí el subtítulo de "Visiones desde la marginalidad". En un principio, analizo dos cuentos: "Música concreta", perteneciente al libro del mismo título publicado en 1961, y "Griselda", de *Árboles petrificados* (1977). El horror psicológico, la bestialización de los personajes, la aparente locura y la irrupción de elementos irracionales que, lentamente, terminan por contar con carta de naturaleza lógica construyen la obra fantástica de la escritora mexicana. Posteriormente, emprendo un viaje por los cuentos de horror fantástico en una diversidad de autores mexicanos.

Abstract

In this essay, I review some concrete examples of the work of the fantastic horror tale; in Amparo Dávila and other Mexican authors. Authors who, in general, have not received sufficient attention from critics and (except Carlos Fuentes) their stories are little known, hence the subtitle "Visions from marginality". Initially, I analyze two short stories: "Música concreta", belonging to the book of the same title published in 1961, and "Griselda", from *Árboles petrificados* (1977). The psychological horror, the bestialization of the characters, the apparent madness and the irruption of irrational elements that slowly end up having a logical nature letter build the fantastic work of the Mexican

writer. Subsequently, I embark on a journey through fantastic horror tales in a diversity of Mexican authors.

Palabras clave: Amparo Dávila, narrativa del horror en México, horror psicológico, locura, literatura fantástica.

Keywords: Amparo Dávila, Horror narrative in Mexico, Psychological horror, Madness, Fantastic literature.

Para citar este artículo: Mejía Villarreal, Isáí, "El cuento de horror fantástico en México. Visiones desde la marginalidad", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 39-54.

In memoriam

Los abismos de la locura y la imaginación: Amparo Dávila

Heredera de la tradición del cuento de horror fantástico, Amparo Dávila explora una amplia gama de atmósferas, personajes y temas propios de esta narrativa. En sus cuentos encontramos principalmente la presencia de un horror psicológico que se va construyendo de manera gradual. En la mayoría de los casos, el elemento fantástico aparece como una presencia minoritaria, casi velada. Lo sobrenatural le sirve a Dávila como punto de partida para la creación de un horror psicológico que envuelve a sus personajes dentro de situaciones límite: la bestialización y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano son algunos de sus temas. Sus personajes son seres comunes y corrientes que llevan unas existencias rutinarias y forman parte de una clase social anclada en un modo de vida convencional, con sus prejuicios y atavismos. Sin embargo, algo les ocurre que hace que las rutinas de sus vidas, en apariencia tan bien establecidas se rompan, sumiéndolos en la desesperación o la locura. A partir de que inician esa aventura, el lector sabe de antemano que sus destinos están marcados irremediablemente por la fatalidad.

La rana y su insoportable croar

Un buen ejemplo de un relato en el que se mezcla un tema de la literatura fantástica con los mecanismos del horror psicológico es el cuento "Mú-

sica concreta” aparecido en 1961 en el segundo volumen de cuentos de la autora. En este relato, Amparo Dávila parte de la bestialización de un personaje, un tema clásico del cuento de horror fantástico, pero combina este elemento con la construcción de una trama en la que explota principalmente el elemento psicológico que ocurre por la confrontación entre los dos protagonistas del relato, Sergio y Marcela, quienes sostienen una intensa lucha donde la racionalidad se enfrenta con lo perturbador, lo ominoso e instintivo.

La trama de este relato se puede dividir en tres momentos principales: una fase de extrañamiento seguida por una fase de racionalización o lucha que culmina con un enfrentamiento donde las fronteras entre lo real y lo imaginario son puestas en entredicho. El cuento de Dávila inicia con un encuentro entre Sergio, profesionista, clase-mediero, atrapado en una vida rutinaria y Marcela, su amiga de la preparatoria con quien este personaje comparte un lazo de amistad muy estrecho. Tras encontrarse con su amiga, Sergio percibe que se encuentra en un estado deplorable. Al observarla duda inclusive que “aquella mujer desaliñada y ensombrecida que mira con desgano un escarapate”¹ se trate de su amiga de la preparatoria. Tras ese encuentro se muestra preocupado, se percata de que algo fuera de lo común le sucede a ella,

de que la normalidad de su vida está rota. Sin embargo, trata de justificar su comportamiento: “A lo mejor estaba desvelada o un poco triste sin ganas de arreglarse y no pasa nada; ella está igual que siempre y yo soy el que está haciendo una montaña ¡qué bueno sería que fuera mi imaginación!” (98). Sin embargo, conforme transcurren los días, la situación de su amiga no mejora. Se encuentra decaída, triste. Inclusive se muestra incapaz de recordar la hora en que habían acordado reunirse, lo que llama la atención de Sergio: “que eso me pase a mi es casi natural, pero a ti, con esa increíble memoria que siempre has tenido y que yo tanto te envidio...” (99). Todos estos detalles son indicios que anuncian que algo en la vida de Marcela ha salido de su cauce. Lo inexplicable se prepara para hacer su acto de aparición.

Finalmente, Marcela le confiesa a su amigo la razón de sus preocupaciones: su esposo le es infiel. Dicha confesión resultaría en un triángulo amoroso bastante convencional de no ser por un elemento que trastoca la lógica de los acontecimientos. Según asegura Marcela, la amante su esposo puede transformarse en una rana y bajo esa forma la persigue y acosa. A partir de ese momento, comienzan a echarse a andar los mecanismos del horror psicológico.

Para Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, el horror psicológico se diferencia del terror frontal o físico en que la provocación del miedo se va construyendo de manera gradual “es un miedo que se sugiere, se intuye, lo que de ninguna manera significa que sea menos intenso sino que se va conformando de manera escalonada

¹ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, México, FCE, 1993, p. 97. De aquí en adelante, sólo consigno, entre paréntesis, el número de página (o el número de páginas) de las citas correspondientes a este libro.

y paulatina".² Esto es válido para el relato de Dávila donde la confrontación del protagonista con el elemento sobrenatural no ocurre de forma intempestiva. De hecho, en los primeros momentos, Sergio se muestra bastante escéptico de las confesiones de Marcela y trata de convencerla de la falsedad de las mismas. Sin embargo, poco a poco, de manera muy hábil, Dávila comienza a sembrar en su personaje una inquietud, que termina por sumergir a Sergio dentro de los pensamientos de su amiga que en un inicio considerara alucinaciones de una mente trastornada. Estas confrontaciones entre Sergio y Marcela conforman la segunda parte del relato de Dávila, la fase de racionalización.

Afirma Jaime Reyes que en la fase de racionalización

se realizan intentos por explicar, desde razonamientos lógicos, situaciones extrañas. Los personajes se cubren de unas defensas razonables que les permiten cuestionar los poderes y alcances de las fuerzas destructivas.³

En el relato de Dávila este punto de quiebre ocurre cuando Marcela confiesa a su amigo el dilema que la atormenta, el acoso de la amante de su esposo:

Me persigue todas las noches, sin descanso, durante largas horas, a veces durante toda la

noche. Sé que es ella, recuerdo sus ojos saltones, inexpresivos, sé que quiere acabar conmigo destruyéndome por completo (102).

En este punto, Marcela establece el símil entre la mujer y la rana:

hace tiempo que no me atrevo a dormir en la noche, estaría a su merced, paso las horas en vela oyendo todos los ruidos del jardín, entre ellos reconozco el suyo, sé cuándo llega, cuándo se acerca hasta mi ventana, cuando espía todos mis movimientos, el menor descuido me perdería (102).

La reacción de Sergio ante las confesiones de su amiga es de escepticismo. Su historia le parece inverosímil y trata de persuadirla de ello. Intenta convencerla de que la presencia de la rana en su ventana es producto de su imaginación y nerviosismo. Sin embargo, sus esfuerzos son inútiles pues gradualmente el miedo de su amiga se intensifica logrando, poco a poco, transmitirle sus temores a Sergio. El estado de angustia y estupor de Marcela se va agravando hasta alcanzar un punto climático en el momento que ocurre la confrontación con la rana:

Anoche pudo haber sido mi última noche. Alguien dejó abierta la estancia por ahí entró, yo había escuchado durante varias horas su croar y croar junto a mi ventana, después se fue alejando el ruido hasta que se perdió, pensé que se había ido y no dejé de sorprenderme... (107)

² Juan y Constantino Bértolo Cárdenas, "Introducción a la novela de intriga" en *El gato negro: una antología de los mejores relatos de Edgar Allan Poe*, Madrid: Hyspamérica-Anaya, 1983, p. 112.

³ Jaime Ricardo Reyes, *Teoría y didáctica del género Terror*, Bogotá: Magisterio, 2006, p. 48.

Conforme Marcela relata ese encuentro va creciendo el suspenso del relato. Este es un rasgo característico de la narrativa de Amparo Dávila. En sus cuentos, el horror siempre aparece de forma gradual, lo cual se logra mediante una descripción detallada del estado de ánimo de los personajes, que está estrechamente relacionado con la atmósfera de los relatos. En el caso particular de "Música concreta" el ruido ambiental juega un papel importante. Por el ruido inconfundible de sus croares y saltos, Marcela sabe que la rana se aproxima:

Ahí estaba con sus enormes ojos que parecían ya estar fuera de las órbitas a punto de lanzarse sobre mí, lo sé por las patas replegadas en actitud de salto, porque se iba inflando enfurecida ante mi vista y por su deseo de destruirme... (107)

Las confesiones de Marcela trastornan el estado de ánimo de Sergio. Sin embargo, predomina su escepticismo, insiste en que son producto de su imaginación:

A veces sin querer, sin darse cuenta, uno mezcla la realidad y la fantasía y las funde, se deja atrapar en su maraña y se abandona a lo absurdo, es como irse de viaje a una ciudad que nunca ha existido (108).

Finalmente, motivado por el deseo de ayudar a su amiga a salir de ese trance, el personaje acude a la casa de la mujer con la que su esposo la engaña para hablar con ella. A partir de ese momento inicia la tercera etapa del relato de Dávila, la fase de confrontación.

En algunos cuentos de horror "suele haber una fase de confrontación donde ocurre la revelación de la lógica de lo extraordinario".⁴ Para los personajes que se sumergen dentro de esta batalla, "casi nunca existen concesiones, los aguarda la huida en el mejor de los casos o en el peor, la muerte o la locura pues el elemento sobrenatural no suele ser derrotado" (50). En el relato de Dávila esta fase está ocurriendo cuando Sergio acude a confrontar a la amante del esposo de su amiga y atestigua el proceso de bestialización. En su libro *Orden y caos: un estudio sobre lo monstruoso en las artes*, José Miguel Cortés señala que la metamorfosis del hombre en animal es una metáfora por excelencia de los temores más profundos del ser humano. El hombre está marcado por la animalidad,

ésta existe en el interior de su cuerpo y no puede ser excluida: la bestia permanece en el ser humano, es su doble, su espejo filogenético. La animalidad se manifiesta en los movimientos y rasgos de una morfología corpórea determinada por la morfología física.⁵

En los relatos en que los humanos se transforman en animales

el horror se construye gracias a la superlatividad de lo zoológico animal, a la malformación del espíritu humano. La fuerza superior del hombre

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ José Miguel Cortés, *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 151.

se perverte y sirve a los intereses primitivos del animal.⁶

En el cuento de Dávila, el proceso de bestialización ocurre en el departamento de la rival de Marcela, un espacio cerrado y aislado del exterior, lugar propicio para el surgimiento de la claustrofobia. El ruido ambiental perturba a Sergio hasta llevarlo a un grado de violencia insospechado. Cuando la mujer acude a abrirle la puerta, se percata de la presencia de un fuerte sonido: “debe ser música concreta, o algo por el estilo, tal vez el programa dominical de Radio Mil” (110). Posteriormente, comienza a sentir un desagrado por la presencia de su interlocutora. Los sonidos que la mujer emite lo perturban: “siente que no se le puede oír porque habla para dentro de ella misma y porque los desagradables sonidos, como gritos inarticulados, han aumentado en intensidad” (110). Aunado a voz gutural, la música del programa radiofónico impide que escuche lo que la mujer quiere decirle. Finalmente, le habla de su amiga, pero la mujer no le presta atención. Los sonidos trastornan su estado de ánimo. Siente que “esos ruidos destemplados cada vez más fuertes y violentos como una agresión lo ahogan y lo envuelven” (111).

El molesto ruido ambiental dificulta la comunicación: “Sergio casi grita para no dejarse opacar por esos ruidos que parecen salir de adentro de ella: un triste y monótono croar y croar y croar a través de toda la larga noche”. Finalmente, confirma la veracidad

de las aseveraciones de su amiga que antes considerara producto de su imaginación. Se completa el proceso de bestialización:

tiene razón Marcela, los ojos están fuera de las órbitas, los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza, se está inflando y me mira con odio frío, mortal mientras me envuelve con su estúpido y siniestro croar, y croar y croar (111).

A los croares se suma un olor desagradable, elemento que produce un efecto sinestésico:

con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto que me va siendo insoportable aguantar, sus miembros se repliegan, yo sé que se prepara a saltar sobre mí, inflada, croando, moviéndose pesadamente, torpemente... (111).

En este punto, Sergio se decide atacar a la mujer:

se apodera de unas tijeras y clava, hunde, despedaza... El croar desesperado comienza a ser cada vez más débil como si se fuera sumergiendo en un agua oscura y densa, mientras la sangre mancha el piso del cuarto (111).

La confrontación ha llegado a su punto culminante. Sergio se siente aliviado por haber acabado con la vida de la mujer que atormentaba a Marcela. La violencia con que comete su crimen revela que, al igual que su amiga, se ha sumergido en los abismos de la locura. A partir de este momento se vuelve parte de la otredad que, inicialmente, rechazara. La fase de

⁶ Jaime Ricardo Reyes, *op. cit.*, p. 26.

confrontación y derrota se ha completado. Sin embargo, paradójicamente, el final violento le produce una suerte de alivio. Tras consumir su crimen, Sergio regresa a un estado de normalidad aparente y calma.

La conformación de una atmósfera cerrada y opresiva y la bestialización de un personaje son algunos de los elementos de los que Amparo Dávila echa mano para construir el horror psicológico en “Música concreta”. En “Griselda” la narradora zacatecana también utiliza el horror psicológico, sólo que en este caso el elemento sobrenatural aparece de forma más explícita. La conformación de una atmósfera oscura y opresiva y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano son algunos de los elementos de los que la narradora se vale para construir el horror en este relato, en el que la confrontación con el elemento sobrenatural ocurre por la lucha entre dos personajes femeninos antagónicos.

La mujer de los ojos azulados

En el relato “Griselda” perteneciente al libro *Árboles petrificados*, Amparo Dávila explora el miedo a las partes separadas del cuerpo humano, concretamente a los ojos. Como en “Música concreta”, en esta narración la autora también recurre a los mecanismos del horror psicológico. La creación de una atmósfera oscura y opresiva le sirve para enmarcar el elemento sobrenatural, que aparece en la fase final del relato. La historia transcurre en un pequeño poblado de provincia donde una joven decide entrar en una finca abandonada. En ese lugar conoce a una extraña mujer que le relata la

historia de su vida. Estructuralmente, este cuento está conformado por una situación de normalidad inicial que se ve interrumpida por una fase de extrañamiento y culmina con una fase de confrontación final donde aparece el elemento sobrenatural.

Analicemos la primera parte del cuento de Dávila. La conformación de la atmósfera es un elemento importante. La autora echa mano de un tópico muy antiguo del cuento de miedo, el bosque encantado, que en este caso está representado por el jardín de la finca donde entra Martha, que con su “maleza que todo lo invadía” y “las plantas que crecían desordenadamente y hacía tiempo que no habían sido podadas” (199) sirve para establecer un símil con este escenario. La entrada de la joven dentro de este lugar representa la ruptura de la fase de normalidad, la cual está precedida por su encuentro con Griselda, una mujer cuya apariencia y comportamiento anuncian la presencia de lo ominoso.

Resulta interesante que Dávila construya la trama del relato partir de la confrontación de dos personajes femeninos antagónicos. En la literatura fantástica es común la aparición de personajes femeninos que detentan un poder maléfico. El personaje de Griselda se enmarca en esta tradición. Por ello, no resulta casual que su encuentro con Martha ocurra en la parte más apartada del jardín, más específicamente en la “orilla de una alberca oculta por los árboles y las plantas” (99), un lugar que resulta idóneo para que ocurra la confrontación con las fuerzas sobrenaturales. La apariencia de Griselda, su ropa negra y el tono afectado de su voz la vinculan con lo ominoso. Al

contemplarla, Martha se sorprende de su apariencia acabada: “debía tener cincuenta años o más. El cabello canoso conservaba aún algunos mechones negros” (200) pero lo que más llama su atención son las gafas negras que ocultaban sus ojos. “No usaba maquillaje y las gafas impedían apreciar bien sus facciones. Sin embargo, se podía advertir que aún era una mujer guapa, una mujer que debió ser muy hermosa” (200).

El encuentro entre Martha y Griselda marca la fase de confrontación del relato donde la autora echa mano de la combinación de diferentes elementos para conformar el horror psicológico: la oscuridad, la apariencia amenazante del jardín y la tensión que se crea por la confrontación entre su antagonista y protagonista. Podemos dividir este encuentro en tres etapas bien diferenciadas. En la primera, Griselda revela algunos detalles de su pasado mientras que Martha relata el motivo de su estancia en la finca. Posteriormente, Griselda narra la muerte de su esposo y la forma en que ocurrió. La tensión y suspenso aumentan conforme Griselda revela los detalles que envolvieron esta muerte violenta. Finalmente, ocurre una confrontación. Se revela la presencia del elemento sobrenatural que en este relato está conformado por las partes separadas del cuerpo: los ojos.

En su libro *Orden y caos*, José Miguel Cortés explora el tema del miedo a los órganos disgregados. Según Cortés, la mutilación orgánica y especialmente la del ojo es un elemento muy utilizado para provocar el miedo:

el ojo es el órgano que más veces se ha multiplicado, agrandado. Espiar y ser espiado, ver aquello que está prohibido mirar o aquello que es preferible no ver son elementos que han sido usados para provocar el horror y la angustia.⁷

El tema también ha sido tratado por Sigmund Freud en su ensayo sobre lo siniestro. Para Freud

los miembros separados, una cabeza cortada, una mano desprendida del brazo, pies que danzan solos, son cosas que tienen algo sumamente siniestro especialmente, si conservan actividad independiente.⁸

En el caso del relato de Dávila, el miedo a las partes separadas del cuerpo se utiliza para construir el horror psicológico. Si bien el elemento de los órganos disgregados no aparece hasta la parte final del relato, la autora pone un énfasis especial en la descripción de los ojos de la antagonista a lo largo de la narración. Por ejemplo, en el primer encuentro entre Martha y Griselda cuando ésta concentra su atención en sus gafas oscuras o bien cuando Griselda le muestra un retrato donde aparece con su novio, muerto hace tiempo, el elemento que más llama la atención de Martha son sus ojos “enormes ojos de un extraño color, azul, gris, verde” (202), unos ojos “que no podía dejar de admirar, ojos con un color como nunca había visto otros” (202).

⁷ José Miguel Cortés, *op. cit.*, p.28.

⁸ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, Londres: Biblioteca nueva, 1974, p.21.

Además del énfasis que pone en la descripción de los ojos, Dávila también se vale de la creación de algunos paralelismos entre las historias de su protagonista y antagonista para aumentar la tensión y suspense. Por ejemplo, el hecho que motiva la presencia de las dos mujeres en la finca. En el caso de Martha, por la muerte de su padre, mientras que en el caso de Griselda tiene que ver con la muerte de su esposo. En la fase de confrontación Griselda evoca el momento de la muerte de su esposo. Martha siente una inquietud que le provoca deseos de irse de la finca. La oscuridad comienza a aumentar de manera gradual:

El sol estaba ocultándose, se iba la tarde. Martha miró el reloj con disimulo. Eran pasadas las seis. Su madre ya debía de haber despertado de la siesta, y la estaría esperando muy intranquila. Nunca tardaba tanto, pero ¿cómo irse ahora? No podía interrumpir el relato de la mujer (202).

El estado del tiempo en combinación con el olor de las flores anuncia la inminencia de los hechos sobrenaturales: “El viento refrescó la tarde y traía el perfume de los jazmines y las madre selvas. El crepúsculo se desmadejaba entre los altos árboles” (203). En esta fase, Griselda le revela finalmente a Martha la manera cómo ocurrió la muerte de su esposo. La conformación de la atmósfera es un elemento importante, los relámpagos y la lluvia que enmarcan la historia que Griselda le relata a Martha aumentan la sensación de desasosiego que ésta experimenta, la oscuridad y el olor de las flores acentúan el aspecto siniestro de la finca:

El olor de los jazmines y de las madre selvas comenzaba a ser demasiado fuerte, tanto que, de tan intenso, se iba tornando oscuro y siniestro, como la tarde misma y los árboles y el agua ensombrecida del estanque (203).

Finalmente, Griselda relata a Martha las circunstancias en las que ocurriera la muerte de su esposo cuando éste cayera de su caballo y se estrellara con un árbol. Al mismo tiempo, la oscuridad y el olor de las flores sumergen a Martha en un ambiente de sopor. Martha siente temor y deseos de huir de ese siniestro jardín y de esa extraña mujer:

La voz de Griselda se deshizo en sollozos que estremecían todo su cuerpo. Martha la contemplaba muy perturbada. Hubiera querido estar ya de regreso en su casa con su madre. Hubiera querido no haber entrado nunca en aquel lugar (203).

En la fase de confrontación, Griselda le revela a Martha la pérdida de sus ojos:

Me arranqué los ojos y los arrojé al estanque para que nadie más los viera, decía Griselda quitándose las gafas y cubriéndose el rostro con el pañuelo para sollozar sordamente (203).

En este punto el horror alcanza su punto climático. Martha, muy asustada por la revelación de Griselda, intenta emprender la huida:

Así permaneció minutos o siglos, una eternidad, mientras el viento movía las hojas de los árboles y era como otro largo sollozo que la

acompañaba. Martha no deseaba ahora sino huir cuanto antes de aquella mujer, del trágico jardín ya en sombras y del denso perfume que la envolvía (203).

Sin embargo, como suele ocurrir en la literatura fantástica, esta huida no es posible.

En la fase final del relato, aparece el elemento de las partes disgregadas del cuerpo. Marta contempla el rostro desfigurado de Griselda: "La mujer dejó de llorar y alzó la cara [...] Martha contempló entonces un rostro transfigurado por el dolor y dos enormes cuencas vacías" (203). Finalmente, vemos a los ojos disgregados de Griselda persiguiendo a Martha por el jardín oscuro. Para aumentar la apariencia siniestra de los ojos de Griselda, Dávila usa la técnica de magnificación. En su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón* Noël Carroll afirma que, las partes del cuerpo, al ser magnificadas, aumentan su aspecto siniestro.

Los objetos que ya resultan perturbadores aumentan su aspecto siniestro al aumentar sus dimensiones. Tal es el caso de las partes separadas del cuerpo, que al ser magnificadas, aumentan la sensación de horror y malestar que producen.⁹

En el caso del relato de Dávila, los ojos no son únicamente magnificados sino también multiplicados para aumentar su aspecto amenazante. Al final de su relato, Dávila nos presenta una escena en la que los ojos de Griselda persiguen a Martha por el jardín,

mientras ésta intenta escapar corriendo de ese lugar siniestro:

Mientras los ojos de Griselda, cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (204).

La conformación de una atmósfera oscura y opresiva y la exploración del miedo a las partes disgregadas del cuerpo son algunos de los elementos de los que se vale Amparo Dávila para construir el horror psicológico en el relato "Griselda". En los cuentos de Guadalupe Dueñas, autora que fuera contemporánea de Dávila, predomina, más que un horror psicológico, un terror frontal o físico, que ocurre por la confrontación entre los personajes y el elemento sobrenatural cuya aparición ocurre de manera violenta. La descripción del cuerpo como un espacio vulnerable a la destrucción y la presencia de seres extraños como animales con poderes mágicos son algunos de los elementos de los que se vale esta narradora para conformar un horror, que en sus relatos, a veces, se convierte en un terror hondo y perdurable.

Consideraciones acerca del cuento de horror fantástico en México

La inexistencia de estudios críticos sobre el género de horror en México es el punto

⁹ Noël Carroll, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid: Machadolibros, 2005, p. 115.

de partida del cual surge este trabajo de investigación, donde se plantea la necesidad de abordar este tema que tradicionalmente ha sido considerado marginal en la literatura mexicana. Sin embargo, para poder revisar las incursiones de los escritores mexicanos en el cuento de horror fantástico, primero es necesario definir las características de este género narrativo y diferenciarlo de otros discursos colindantes: la novela gótica, el cuento de miedo realista y el cuento materialista de terror. A partir de la revisión de las propuestas de autores como Roger Caillois, Tzvetan Todorov, H.P. Lovecraft, Rafael Llopis y Noël Carroll podemos concluir que la existencia del horror no es una condición indispensable del género fantástico, por lo que si bien existen cuentos donde confluyen ambos discursos, también hay relatos fantásticos donde el horror no está presente. Concluimos también que la mayoría de los autores definieron al género de horror a partir de los efectos derivados de su lectura como el miedo y el sobresalto y que estos efectos son creados de manera intencional por los autores para proporcionar a sus lectores un goce estético.

En cuanto a la conformación de las tramas argumentales, encontramos dos propuestas de clasificaciones, la de Noël Carroll y la de Jaime Ricardo Reyes. En la primera se propone una división del cuento de horror en cuatro fases: presentación, descubrimiento confirmación y enfrentamiento, mientras que la segunda se planteó una división de la trama argumental en siete etapas: normalidad inicial, ruptura, extrañamiento, racionalización, aceptación del misterio, resolución y final. Además de las tra-

mas argumentales también se advierte la conformación de escenarios como el castillo medieval y la casa encantada y de personajes como el doble, el licántropo, los fantasmas, vampiros, brujas, hechiceras y otras variantes de las mujeres malévolas. Encontramos que poseen rasgos en común como la fealdad, impureza y anormalidad y que para realzar su apariencia siniestra, los autores utilizan técnicas como la fusión, fisión y magnificación. Por último, es relevante advertir algunos elementos de la narrativa de horror como la muerte, la sangre, el erotismo, la ruptura del tiempo y espacio, la animación de objetos inertes y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano.

Los autores aquí estudiados parten de temas propios de esta narrativa los cuales a veces se fusionan con elementos del imaginario local o bien los reelaboran, proponiendo nuevas interpretaciones de los temas clásicos. Algunos de los temas que encontramos son el miedo a la sangre, que apareció en el cuento "Girándula" de Guadalupe Dueñas y en el relato de José Emilio Pacheco "Tenga para que se entretenga" y la representación del erotismo como un acto violento que apareció en el relato de Emiliano González "La mantis" y en el cuento "Pasos en la escalera" de Guadalupe Dueñas.

En los cuentos "Asesinato en do sostenido mayor" de Francisco Tario y "Tlactocazine del jardín de Flandes" de Carlos Fuentes encontramos un tratamiento del tema de la ruptura de las leyes de la causalidad espacial y temporal, en ambos cuentos estas leyes son trastocadas: los escenarios cobran vida propia. Por último, identificamos

el tratamiento de dos temas muy arraigados en la tradición del cuento de horror: el animismo y el miedo a las partes separadas del cuerpo humano. El primero lo encontramos en el relato "Chac Mool" de Carlos Fuentes mientras que el segundo aparece en el relato de Amparo Dávila, "Griselda", donde la autora explora el miedo a las partes separadas del cuerpo, concretamente a los ojos.

Por lo que toca a la conformación las tramas argumentales, se encuentra que casi todos los cuentos se apegan a la estructura clásica del género de horror conformada por una fase de normalidad inicial, aceptación del misterio, confrontación y derrota. La lucha entre la lógica racional y el elemento sobrenatural se escenifica casi siempre en los cuentos de los autores mexicanos. Esta confrontación es uno de los elementos que determina la estructura de las tramas, donde siempre encontramos un personaje cuya misión es comprobar, mediante hipótesis racionales, la falsedad de los sucesos producidos por causas sobrenaturales. En algunos casos, los autores usan la estructura epistolar para otorgarle a sus cuentos mayor verosimilitud como hace Carlos Fuentes en el relato "Chac Mool" y Francisco Tario en "La semana escarlata". En otros casos, se emplea la redacción de las historias a la manera de informes policíacos como en el cuento de José Emilio Pacheco "Tenga para que se entretenga".

En algunos relatos, las fases de desarrollo de las tramas argumentales coinciden con las acciones y transformaciones de los personajes, como en el cuento de Carlos Fuentes "Chac Mool" donde la conformación de la trama argumental coincide con el

proceso de metamorfosis de la estatua del dios indígena o en "La semana escarlata", donde las fases de desarrollo coinciden con el proceso de transformación del personaje del doble.

En la mayoría de los cuentos encontramos la creación de finales ambiguos que se usa para reforzar la verosimilitud de la existencia del elemento fantástico y crear una vacilación entre la explicación racional y la explicación sobrenatural. En otros casos, los autores crearon una indefinición de las fronteras del sueño y la realidad como en el cuento de Francisco Tario, "La semana escarlata", y en de Guadalupe Dueñas, "Pasos en la escalera". Por último, en la mayoría de los cuentos, encontramos la conformación de un horror psicológico que se construye de manera gradual, si bien también hubo algunos cuentos donde predominó un terror frontal o físico como los relatos de Guadalupe Dueñas y Emiliano González.

En sus relatos, los escritores mexicanos parten de la conformación de personajes clásicos de la narrativa de horror como el fantasma (Dueñas, Pacheco), la momia (Pacheco), el doble (Tario), la bruja o hechicera (Fuentes, Dávila, Pacheco) y las plantas o animales con poderes sobrenaturales (Dueñas, González). En algunos casos, encontramos una reelaboración de estos personajes como en "La semana escarlata", donde Francisco Tario plantea una nueva interpretación del personaje del doble mientras en otros casos ocurre una fusión de los personajes con elementos del imaginario local, como sucede en el relato "Chac Mool" de Carlos Fuentes.

Las tramas de los cuentos siempre se estructuran a partir de la confrontación entre dos personajes antagónicos, un protagonista que usualmente representa el elemento sobrenatural y un antagonista que simboliza el pensamiento racional. Estos últimos personajes siempre terminan, o bien aceptando la veracidad de la existencia del elemento sobrenatural, o bien derrotados por unas fuerzas desconocidas e incontrolables. Por otro lado, en muchos de los cuentos los personajes poseedores de poderes sobrenaturales ejercen una influencia negativa sobre el comportamiento de los personajes que representan el pensamiento lógico o racional. Por ejemplo, en el cuento de Guadalupe Dueñas "Pasos en la escalera" donde unas salamandras trastornan el comportamiento de un alquimista o en el relato "Chac Mool" donde una escultura humanizada ejerce una influencia sobre el protagonista, conduciéndolo hasta un final trágico. Otro aspecto que encontramos en esta narrativa es la presencia de personajes femeninos que ejercen un control sobre la conciencia de los personajes masculinos. Ejemplos de esta relación de poder detentado por las mujeres los encontramos en "Tlactocatzine del jardín de Flandes" de Carlos Fuentes y "La mantis" de Emilio González.

Para la construcción de sus personajes, los autores se valieron de diferentes estrategias. Por ejemplo, algunos autores realizan algunos aspectos de su apariencia física como la palidez del fantasma en "Tenga para que se entretenga" y la mirada de la anciana en "Tlactocatzine del jardín de Flan-

des" o bien el tono de voz de la antagonista en "Griselda". En otros casos, los autores se concentran en la descripción del olor de los personajes que les sirve para vincularlos con el elemento sobrenatural como en "Tenga para que se entretenga", donde José Emilio Pacheco resalta el olor a humedad del fantasma. En otras ocasiones, los narradores ponen un énfasis en la descripción de la personalidad de los personajes como ocurre en "Chac Mool", donde la apariencia siniestra de la estatua se acentúa por su comportamiento agresivo o en "La mantis", donde el comportamiento violento de su protagonista aumenta su aspecto amenazante.

La fusión, fisión, masificación y magnificación se usan para realzar la apariencia siniestra de algunos personajes. Por ejemplo, la magnificación se utiliza en el relato "Griselda" de Amparo Dávila para acentuar la apariencia siniestra de los ojos disgregados de la antagonista mientras que en "Chac Mool" la magnificación y masificación se utilizan para aumentar la apariencia repulsiva y grotesca de la estatua del dios indígena. En "La semana escarlata" la fisión se utiliza para conformar el personaje del doble.

Para la construcción de las atmósferas, los narradores se valen del uso de elementos como la oscuridad, la apariencia ruinoso y los espacios cerrados y alejados. En algunos casos, los narradores adaptan los elementos de los escenarios de los relatos clásicos del género a lugares característicos de la fisonomía de las ciudades mexicanas como ocurre con la casona colonial que se utiliza como un símil del castillo

medieval. Sin embargo, también se encuentra el uso de otros escenarios como conventos ruinosos, bosques, jardines abandonados y cementerios. En algunos de los cuentos, la construcción de las atmósferas está relacionada con el estado anímico de los personajes. Por ejemplo, en "Música concreta" de Amparo Dávila y en "Girándula" de Guadalupe Dueñas donde el horror se conforma de manera gradual por la aparición de diferentes elementos que trastocan el estado de ánimo de los personajes y aumentaron la tensión y el suspenso.

El principio de oscuridad es otro de los elementos que está presentes en casi todos los cuentos. En algunos casos, se utiliza para acentuar la apariencia amenazante de los escenarios como ocurre en el relato de José Emilio Pacheco "La cautiva", donde la oscuridad acentúa la apariencia lúgubre de un convento en ruinas o en el relato de Emiliano González "El Infierno" donde la oscuridad sirve para acentuar el aspecto amenazante de una ciudad abandonada.

La profusión en la decoración y abigarramiento de espacios interiores se emplea para remarcar la apariencia siniestra de los escenarios y marcar la ruptura de la temporalidad como en el relato "Tlactocatzine del jardín de Flandes" que ocurre en una vieja casona decorada con unos muebles antiguos, cuadros y tapices que vinculan ese escenario con un pasado remoto. Por otro lado, en varios de los cuentos las tramas ocurren en lugares que se encuentran en estado decadente. Este elemento se utiliza para anunciar la descomposición interna de estos escenarios como sucede en el relato "La cautiva" donde se utiliza un convento

en ruinas cuyo estado guarda una relación con el cadáver resguardado en su interior, o en el cuento "El infierno" donde la trama está situada en las ruinas de una ciudad cubierta por unas plantas antropomorfas.

La ubicación de las tramas en lugares aislados, apartados de todo contacto con el exterior, se utiliza para realzar su apariencia siniestra y propiciar el surgimiento de lo sobrenatural. Este elemento lo encontramos en el relato de Guadalupe Dueñas "Pasos en la escalera" que transcurre en un laboratorio improvisado por un alquimista y en el relato de José Emilio Pacheco "La cautiva", que se sitúa en un convento ubicado a las afueras de un pequeño poblado.

El uso de espacios cerrados aparece también en algunos relatos. El cuento de Amparo Dávila "Música concreta" y el cuento "Girándula" de Guadalupe Dueñas ejemplifican el uso de espacios reducidos para producir una sensación de claustrofobia. Además, la descripción de elementos del estado del tiempo como la lluvia, viento y relámpagos se usan para realzar la apariencia siniestra de los escenarios como ocurre en los relatos "Tlactocatzine del jardín de Flandes" y "Griselda", donde la descripción del estado del tiempo se utiliza para anunciar la presencia del elemento sobrenatural.

Mediante la sinestesia, los narradores vinculan sus escenarios con lo siniestro. En este sentido se utilizan, por ejemplo, los aromas ambientales como el olor de las flores ("Griselda") el olor de tumba o féretro ("Tlactocatzine del jardín de Flandes") y el olor a humedad o pantano ("Girándula", "Música concreta"). Algo semejante sucede con los ruidos ambientales y su combina-

ción con los efectos visuales que se utilizan para producir la sensación de horror como ocurre en el relato de Amparo Dávila "Música concreta". Por último, se encuentra el uso de distintos elementos que irrumpen en los escenarios produciendo una sensación de extrañeza como en "Tlactocatzine del jardín de Flandes", donde las apariciones de la hechicera están acompañadas por diferentes efectos sonoros o visuales o en "Girándula", donde la aparición del elemento sobrenatural está acompañado de algunos sucesos inexplicables como unas luces encendidas y algunos objetos que, por causas misteriosas, se encuentran fuera de su sitio habitual.

Hasta aquí la revisión de los principales elementos de los cuentos de algunos autores mexicanos significativos. A partir del análisis de la conformación de los principales elementos de estos relatos se puede comprobar, en efecto, la existencia del horror como un género poseedor de una tradición propia en la literatura mexicana. Dicho recorrido nos permite también conocer la gran diversidad de personajes, atmósferas y temas presentes en los relatos de los narradores mexicanos que incursionaron dentro del género de horror. Se puede demostrar asimismo que el cuento de horror posee una continuidad temporal en nuestra literatura y ha sido practicado por una variedad de autores, poseedores cada uno de ellos de una propuesta estética particular y una interpretación propia de los principales elementos de ese género narrativo, pues, si bien, los autores mexicanos parten de elementos pertenecientes a la tradición universal del cuento de horror para

conformar sus relatos, también incorporan características particulares como la reelaboración de algunos personajes y atmósferas o la adaptación de éstas a los elementos de la fisonomía local, además de la fusión de algunos elementos propios del relato de miedo con otros elementos característicos del imaginario local.

Queda pendiente la revaloración de la obra de los narradores mexicanos que incursionan en el cuento de horror fantástico, la cual permanece en el olvido y ha sido poco difundida y estudiada. Mientras eso ocurre, quede este trabajo como testimonio de la gran diversidad y riqueza de un género que posee un lugar propio en la literatura mexicana y, al mismo tiempo, dialoga también con una tradición que forma parte, desde hace más de tres siglos, de la historia de la literatura universal.

Bibliografía

- Bermúdez, María Elvira. *Cuentos fantásticos mexicanos*, México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1986.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*, México: FCE, 1986.
- Bértolo Cárdenas, Constantino y Juan. "Introducción a la novela de intriga" en *El gato negro: una antología de los mejores relatos de Edgar Allan Poe*, Madrid: Hyspamérica-Anaya, 1983.
- Caillois, Roger. *Imágenes, Imágenes*, Barcelona: EDHASA, 1970.
- . *El mito y el hombre*, México: FCE, 1989.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Madrid: Machadolibros, 2005.
- Chaves Castañeda, Ricardo. "Sobre lo inexistente del cuento de terror en México y Rafael

- Martínez Lloreda" en *Ni cuento que los aguante (la ficción en México)*, México: Universidad Nacional Autónoma de Tlaxcala, 1997, pp. 217-240.
- Chevalier Jean, y Alain Cheerbrant. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1993.
- Cortés José Miguel. *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Dávila, Amparo. *Cuentos reunidos*: México: FCE, 1993.
- . *Música concreta*: México, FCE, 1964.
- . *Arboles petrificados*, México: Joaquín Mortiz, 1977.
- Dueñas, Guadalupe. *No moriré del todo*, México: Joaquín Mortiz, 1976.
- Freud, Sigmund. *Lo siniestro*, Londres: Biblioteca Nueva, 1974.
- Fuentes, Carlos. *Cuentos completos*, México: FCE, 2013.
- . *Los días enmascarados*, México: Era, 1983.
- González, Emiliano. *Casa de horror y magia*, México: Joaquín Mórtiz, 1989.
- González, Joan Escudé. "Historia del cuento clásico de terror". En línea: <<http://www.cuidadseva.com/textos/teoria/hist/escude1.htm>> (consultado el 1 de febrero de 2014).
- Gubern, Roman y Prat Carós, Joan. *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*, Barcelona: Tusquets, 1979.
- Honores, Elton. *La civilización del horror: el relato de terror en el Perú*, Lima: El lamparero alucinado, 2013.
- King, Stephen. *Danza Macabra*, Madrid: Valde-mar, 2006.
- Lazo, Norma. *El horror en el cine y la literatura*, México: Paidós, 2004.
- Lovecraft, H.P. *El horror sobrenatural en la literatura*, México: Fontamara, 1997.
- Llopis, Rafael. *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid: Júcar, 1974.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México: FCE, 1986.
- . *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, México: FCE, 1978.
- Pacheco, José Emilio. *El viento distante*, México: Era, 1963.
- . *El principio del placer*, México: Joaquín Mortiz, 1972.
- Patán, Federico. "Una rosa para Amalia (cuentos góticos mexicanos)" en *Cuento y figura: la ficción en México*, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1996, pp.121-144.
- Piñeiro Carballada, Aurora. "Tiene la noche una venus oscura: la cuentística de Ángela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica", tesis de maestría, UNAM, Facultad de filosofía y letras, 2011.
- Roas, David. *De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Pontevedra: Mirabel, 2006.
- Rosas, Saúl. *El cine de horror en México*, Buenos Aires: Lumen, 2003.
- Reyes, Jaime Ricardo. *Teoría y didáctica del género Terror*, Bogotá: Magisterio, 2006.
- Tario, Francisco. *Cuentos completos, Tomos I y II*, México: Lectorum, 2003.
- . *Tapioca inn: Mansión para fantasmas*, México: FCE, 1952.
- . *Una violeta de más*, México: Joaquín Mortiz, 1968.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Velasco, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.

Amparo Dávila (1928-2020): semblanza, ficción y obsesión

FELIPE SÁNCHEZ REYES | UNAM, CCH AZCAPOTZALCO

Resumen

Amparo Dávila, una de las mejores escritoras nacidas en la primera mitad del siglo xx, como su amiga Inés Arredondo, es una excelente narradora cuya obra se ubica en la literatura fantástica, y publica sólo cuatro libros de relatos, que abarcan el periodo de 1960 a 2008. En este artículo primero abordo una semblanza de su vida literaria en su pueblo, Pinos, de Zacatecas, donde surgen los temores, angustias y obsesiones de ella y que plasma en sus personajes. Luego algunos elementos de la literatura fantástica que proponen Borges, Casares y Ocampo, así como la gran influencia en su vida literaria de los escritores Alfonso Reyes y Julio Cortázar. Posteriormente, me centro en la obsesión femenina de Marcela, uno de los personajes del relato, *Música concreta* (1961), de su segundo libro.

Abstract

Amparo Dávila, one of the best writers born in the first half of the 20th century, like her friend Inés Arredondo, is an excellent storyteller whose work is located in fantastic literature, and publishes only four books of short stories, covering the period from 1960 to 2008. In this article, I first address a sketch of her literary life in her town, Pinos, in Zacatecas, where her fears, anxieties and obsessions arise and which she captures in her characters. Then some elements of fantastic literature proposed by Borges, Casares and Ocampo, as well as the great influence on his literary life of the writers Alfonso Reyes and Julio Cortázar. Subsequently, I focus on the female obsession of Marcela, one of the characters in the story, *Música concreta* (1961), from her second book.

Palabras clave: infancia, boda, obra poética, literatura fantástica, Julio Cortázar, Alfonso Reyes, obsesión.

Key words: childhood, wedding, poetic work, fantastic literature, Julio Cortázar, Alfonso Reyes, obsession.

Para citar este artículo: Sánchez Reyes, Felipe, "Amparo Dávila (1928-2020): semblanza, ficción y obsesión", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 55-68.

El pueblo minero y su angustia

En su pueblo, lugar de misterio, callejones sombríos y con leyendas de aparecidos, pasa su primera infancia. En su autobiografía escribe que en Pinos sólo se oye el viento de la mañana a la noche, desde que se nace hasta que se muere. Es una niña enferma y solitaria que, durante las noches frías y aterradoras, ni su chimenea, perros ni gatos la calientan, llora de frío y miedo. Como la oscuridad se posesiona del pueblo, "la noche no era su amiga, sino un velo oscuro que se extendía sobre su cama y más allá, encubriendo un sinnúmero de entes deseosos de apoderarse de su menuda humanidad asegura su biógrafo"¹.

Nace en una familia educada y tradicional el 21 de febrero de 1928, en Pinos, Zacatecas, pueblo minero con frío y viento intensos que se filtran por las hendiduras de puertas y ventanas, y calan los huesos. Ella lo describe así en sus apuntes autobiográficos: "El pueblo está situado en la ladera de una montaña y está rodeado de nubes, desde lejos parece algo irreal, con sus altas torres, calles empedradas en pronunciado declive, y largos y estrechos callejones"².

El nombre completo de la autora, afirma Esmeralda Vaquera,³ es María Amparo Dávila Robledo. Sus padres fueron Luis Ángel Dávila Guerrero dueño de una tienda: bodegas vacías y casilleros con estantes, y Lydia Robledo Galván,

¹ Victoria González, Amparo Dávila: escribir desde la memoria, en *Cuadernos fronterizos*, 33, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015, p. 7.

² Amparo Dávila, *Apuntes para un ensayo autobiográfico, Zacatecas, Pinos 2004-2007*, CONACULTA-Instituto Zacatecano de Cultura, 2005, p. 1.

³ Esmeralda Vaquera Herrera, *Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo real, locura y melancolía*. Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2018, p. 17.

esposa tradicional que estudió piano, cocina y bordado; tienen la sirvienta con su niño y el mozo que aparecen retratados en "El huésped". La escritora tiene dos hermanos: Leoncio, el mayor nace muerto, y Luis Ángel, muere cuando ella es pequeña.

En una foto de su infancia, ella aparece parada con un moño en la cabeza, vestido tejido a mano con cinto y pliegues, calcetas y zapatos. Junto a ella se halla su hermano pequeño Luis, sentado en la silla con vestido tejido, calcetas blancas y zapatos negros. Ambos miran directo a la cámara fotográfica que los hechiza, como una maga que les anuncia su futuro incierto. A la muerte de su hermano, queda como hija única, percibe que la muerte anda tras ella y se siente niña abandonada, porque su madre agobiada por la depresión y el insomnio, no se interesa por ella.

Ella posee una casa y la recuerda en la entrevista con Vivian Abenshushan en 2018. La casa donde nace perteneció a un terrateniente rico que perdió una pierna y en su lugar lleva una de palo, a él se le morían sus esposas. Contaban que en la casa, primero, se oía el taconeo de su pierna de palo, luego se aparecía una de sus esposas vestida de blanco, pálida, sin ojos y con una vela prendida. Enseguida crujían puertas y ventanas, pasaban sombras y bultos, se oían suspiros y lamentos.

Asegura a Severino Salazar que la casa tiene un jardín cuadrado en el centro, lleno de enredaderas y habitaciones a los lados. En la parte de atrás hay un segundo patio o huerto con árboles frutales, como lo describe en su cuento "El huésped". Por las noches, en la esquina del patio mira cuervos

o mineros embozados que se envuelven en gruesos jorongos y se meten el sombrero hasta las orejas por el frío, y a mujeres que también se embozan con rebozo y dejan descubiertos sólo sus ojos. Sentados y embozados con el sombrero ancho, sólo les mira los ojos negros como carbones, luego, agobiados por el frío se paran y se pierden en las calles oscuras como una procesión de cuervos. Estos son los recuerdos de su infancia:

Al lado de nuestra casa se encontraba la de mi abuelo paterno, en ella había dos cuartos [...] en el cuarto del fondo había un ataúd en el centro y cuatro cirios nuevos que mi abuelo tuvo durante años, listo para su muerte. En la esquina de mi casa estaba el callejón de las prostitutas, ese era el único lugar del pueblo donde quedaban restos de vida y de alegría: la música del fonógrafo y sus carcajadas. Pero también por ahí transitaba la muerte, con bastante frecuencia se mataban los mineros, y las mujeres se apuñalaban por los hombres.⁴

En la casa de su abuelo también hay un gran patio que recuerda en su cuento, "El patio cuadrado":

era uno de esos patios de provincia, cuadrados, con corredores y habitaciones a cada lado [...] y en los rincones de los corredores "linos embozados permanecían replegados y quietos

⁴ Amparo Dávila, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*, Zacatecas, Pinos 2004-2007, CONACULTA-Instituto Zacatecano de Cultura, 2005, p. 1.

como si fuera un coro secundario; un acompañamiento en sordina, o a *sotto voce*".⁵

También tiene un jardín que le encanta, el Parque Juárez o Parque Hundido que se encuentra dos metros bajo el nivel del suelo. El jardín posee un estanque rústico, su fondo está lleno de agua, lama y musgos, hierbas acuáticas, grietas y peces de colores que brillan y relucen como si fueran de oro y plata al tocarlos el sol. Ella se sienta extasiada a mirar los peces que van, vienen y se meten entre las piedras. Allí se le van las horas, hasta que llega la tarde, el viento intenso sopla y se marcha la luz del sol a iluminar otro continente, o bien, acude el mozo para llevarla a casa. Ése es el jardín que describe en su cuento, "La carta".

Cuando su padre se halla en la tienda conversando con sus clientes, ella se escapa al monte, recolecta piedras, regresa con sus bolsillos colmados, llena los estantes vacíos con sus frascos de pedernales y flores, para convertirlos en oro y perfumes, esa es la única afición en su pueblo de origen.

Ella confiesa en su entrevista con Vivian Abenshushan (2018), "en mi familia ha habido mucha gente con enfermedades psiquiátricas porque, aunque no estén encerrados, están locos", tal como lo refleja en los personajes femeninos de sus relatos. Por ello, es una niña enfermiza que padece de la garganta y tiene fiebre, sus malestares le generan la idea de la muerte y siente que los seres terribles invaden sus noches de infancia, que luego aparecen en su escritura.

Sus padres no le permiten salir de casa, porque el clima del pueblo es gélido y la meten en la gran biblioteca con escritorio de su padre: "donde siempre lo encontraba escribiendo, leyendo, pensando", recuerda en su cuento "El jardín de las tumbas".

La biblioteca tiene una ventana que da a la calle, a través de ella ve pasar la vida. Mas allí no pasa la vida, sino la muerte, porque, como en los pueblos cercanos no hay cementerios, la gente lleva a enterrar a sus muertos a Pinos. Desde los cristales de su ventana contempla con los ojos abiertos las caravanas de muertos por enfermedad o riñas en el prostíbulo cercano, que llevan sobre el lomo de una mula, caballo o tirados en una carreta. A través de su ventana observa no la vida, sino la muerte.

A los cinco años, como tiene a su disposición la biblioteca paterna, dedicada a la literatura, pasa mucho tiempo allí: curiosa, ojea libros, observa sus imágenes, nace su amor por la lectura y se convierte en autodidacta, aunque en la escuela de Pinos aprende sus primeras letras. Lee a Cervantes, Dumas, Zola, Bécquer, y su primer libro: la *Divina Comedia* de Dante Alighieri que marca su vida y le atrae por los terribles grabados de Doré. En ese libro conoce el rostro de los demonios con tridente que rondan sus eternas noches de insomnio, y los círculos helados que la horrorizan, la persiguen en las sombras y se traducen en tremendas pesadillas.

En una foto de su infancia en Pinos, destaca sobre fondo gris la niña de seis años, sentada en un banco de madera. Sobre su cabello corto, negro, se posa un sombrero claro de campana con listón, de donde

⁵ Amparo Dávila, "El patio cuadrado", *Cuentos reunidos*. México: FCE, 2021, p. 175.

sale un pañuelo que acaricia su hombro derecho. Su rostro infantil y ojos expresivos miran directo a la cámara, como si ésta le mostrara su futuro en el arte literario, tiene nariz afilada y labios finos. Debajo del cuello surge su blusa de manga corta con listón y corbata con moño, luego su falda entablada. Su brazo derecho extendido apoya su mano sobre el banco de madera, y la izquierda, semi doblada, se posa en su rodilla izquierda que flexiona sobre la pierna derecha con calcetas blancas y zapatos de dos colores: azul y blanco. Ésta es la última foto que se toma en su pueblo natal, antes de marcharse.

A los siete años sus padres se la llevan a San Luis Potosí a estudiar la primaria en el colegio religioso Motolinía. En esta escuela de monjas, ella las sorprende con sus demonios espantosos y gente condenada que no puede salir de los círculos gélidos de la *Divina Comedia*. Las monjas se horrorizan con sus demonios y condenados, y le enseñan que existe un dios amoroso que la ama y no quiere dañarla como los demonios. Esa enseñanza la alivia por un tiempo de la angustia espantosa que entonces padece y empieza a escribir sus poemas místicos: ese es su verdadero inicio en la literatura.

A los diez años, en sus clases de composición escribe prosa, gracias a estos ejercicios descubre su facilidad para escribir cuentos. En este colegio conoce los escritos religiosos de San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Quevedo y Sor Juana Inés de la Cruz.

Salmos bajo la luna

En San Luis Potosí continúa sus estudios de secundaria en la Academia inglesa de religiosas, *Welcome*, estudia piano y lee a autores ingleses, Shakespeare, Whitman, Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Longfellow, no escribe cuentos, sino salmos. Al terminar la secundaria su salud recae, mantiene reposo y, al carecer de escuelas preparatorias particulares en ese estado, no prosigue sus estudios ni acude a filosofía y letras, como era su ilusión. Durante su reposo descubre su vocación de escritora, escribe pequeños poemas y lee a Kafka, Hesse y D. H. Lawrence, y la poesía española de Prados, Cernuda y Aleixandre.

Cuando mejora su salud, publica sus poemas y cuentos en revistas literarias de San Luis: en la revista *Estilo* del sacerdote Joaquín Antonio Peñalosa, en la revista *Ariel* que dirigen en Guadalajara Emmanuel Carballo y Carlos Valdez. Publica textos en revistas, pero su padre le impide salir con amigas o tener novio.

El catedrático, Joaquín Antonio Peñalosa, la alienta a seleccionar sus salmos y publicar, a sus veintidós años, en San Luis Potosí su primer libro de poesía, *Salmos bajo la luna (poemas paralelísticos)* en 1950. Por esos años se efectúa en Saltillo el centenario de Manuel Acuña, ella acude al evento y entre los invitados se halla el salmista más importante de México: el sacerdote y filósofo Gabriel Méndez Plancarte. Éste, al conocer sus salmos escritos con una métrica diferente, poco usada y conocida, queda gratamente impresionado. Él y el escritor jalisciense Agustín Yáñez le abren el

camino literario, a pesar de los obstáculos que enfrenta en su casa con su padre, inteligente y culto, que no le da la oportunidad de seguir estudiando, ni la alienta para ello, pues considera que la mujer es sólo un objeto. En San Luis conoce a Alfonso Reyes.

Cuando ella le expresa a su padre que marcha a la ciudad de México para buscar su camino en las letras, tampoco la apoya, porque piensa que fracasará. Pero, como sus padres se han separado, su madre la acompaña en su aventura literaria a la ciudad, porque para él, ella "sólo podía estudiar piano, idiomas, cocina, bordado, pero dedicarse a la literatura le parecía absurdo, descabellado"⁶. Por ello, cuando publica su primer libro de cuentos, *Tiempo destrozado* (1959), se lo dedica a su padre que se opuso a que estudiara y escribiera.

Madurez, boda, Cortázar y beca

A inicios de 1950, ella tiene veintidós años y, antes de dirigirse a un baile en San Luis Potosí, capturan su imagen en un estudio: sobre fondo oscuro, su rostro fresco muestra el despertar de su belleza y sus ojos brillantes miran al firmamento promisorio. Posee peinado corto, ensortijado, rostro luminoso, cejas negras delineadas, pestañas rizadas, ojos refulgentes, nariz ancha respingada, labios rojos carnosos y aretes largos en sus orejas. En su cuello marfilino y piel rozagante destaca la cinta negra que

la ahoga en sus noches de insomnio y de angustia en su casa paterna.

Años más tarde se toma otro retrato: sobre el fondo claro destacan su cabellera y suéter de cuello redondo, negros. En primer plano y al centro surge su peinado corto rizado, cejas, pestañas y ojos negros, nariz amplia y labios rojos, su rostro de tez clara se inclina hacia la derecha y es sostenido por su mano izquierda con reloj. Su mirada concentrada fija su rumbo inicial en la poesía y no quita su dedo del renglón: dejar esa ciudad polvorienta y marcharse hacia la ciudad de las letras, México.

En 1954, cuando posee veintiséis años, publica dos libros de poesía: *Meditaciones a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades*, cambia de residencia, de San Luis a la ciudad de México, porque sus amigos escritores viven allí, quiere dedicarse a la escritura y estar donde se dialogue y produzca literatura. Así, a pesar de la oposición de su padre, se instala en la ciudad de sus anhelos, México, "para buscar el camino hacia las letras" y asumir su vocación de escritora. Durante su primer año se enferma de gravedad, pero se recupera.

Ella, escritora de poesía, a partir de su amistad y cercanía con Alfonso Reyes, se convierte en su secretaria durante tres años en la Capilla Alfonsina. Él no sólo la lleva con el psiquiatra español Federico Pasqual del Roncal, para que le elimine sus pánicos nocturnos. También le insiste en que practique la prosa, disciplina que todo escritor debe de ejercitar, pues ayuda mucho a mejorar la prosa, narrativa o poesía.

Le aconseja no dejarse guiar por las agrupaciones ni círculos literarios, y la im-

⁶ Severino Salazar, "Tres encuentros con Amparo Dávila", *Ensayos y artículos reunidos*, México, Juan Pablos Editor, 2013, p. 118.

pulsa a escribir cuentos. A instancias de Reyes, ella vuelve a escribir relatos, que abandonó en su juventud, porque no les dio importancia. Respecto a esto menciona:

don Alfonso quiso que yo practicara la prosa, él decía que era importantísimo para cualquier manifestación literaria, la prosa tenía que ser impecable [...]. Don Alfonso me dijo [los tuyos] son cuentos buenos y los vas a publicar.⁷

Como a él le gustan sus relatos, le exige que los publique en la *Revista de la Universidad*, en *Estaciones* de Elías Nandino, en la *Revista Mexicana de Literatura*, en la *Revista de Bellas Artes* y otras revistas literarias de la época.

En 1958, ella tiene treinta años dedicados a sus miedos y escritos, contrae matrimonio religioso con el famoso pintor zacatecano Pedro Coronel de treinta y siete años, y Alfonso Reyes, su admirado maestro literario, en ausencia del padre de ella, la entrega a su prometido en el altar del templo de San Agustín de la ciudad de México, situado en la calle República del Salvador.

En la foto de su boda, ambos aparecen arrodillados frente al altar. Él tiene los dedos de sus manos entrelazados, porque aún duda de su decisión de dejar sus amoríos y vida mundana. Viste traje oscuro y camisa blanca, tiene frente despejada y cabellos rizados oscuros, porta bigote tupido y mirada cabizbaja, está concentrado en su pen-

samiento abstracto, en la tierra ocre y colorida de sus lienzos.

Ella también tiene sus manos trenzadas junto al corazón enamorado, vestido y manto blancos, inmaculados, y labios rojos ansiosos, palpitantes de deseo. Su mirada de desconcierto se fija directo en la cámara, como si observara el futuro machista de su esposo y dudara en su promesa de dejarla estudiar en su ansiada Facultad de Filosofía y Letras.

Cuando se casa, quiere estudiar, pero su esposo le pone trabas para asistir a clases a la universidad. Ante su belleza, tiene celos de que trate con otros hombres, la enamoren y le roben su valiosa joya de Zacatecas, pues sólo la quiere para él y rehúsa compartir su presencia y creatividad, ideas y escritos que ella le lee. Con él procrea a su hija Luisa Jaina que nace el mismo año de su casamiento y ella deja de trabajar para Alfonso Reyes.

A principios de 1959, cuando nace su segunda hija, Juana Lorenza que fallece, le deja un profundo dolor que la separa de la escritura por un tiempo, la aísla de su esposo y pasa en limpio sus cuentos difundidos en revistas, sin pensar en publicarlos. Un día, por comentarios de Agustín Yáñez, le habla Arnaldo Orfila, director del FCE, y le expresa: "Sé que tiene muy buenos cuentos, cuando los termine de corregir, me los trae. Aquí tiene abierta esta casa para usted".⁸ Ella le lleva el libro de doce cuentos y él se lo publica el 31 de marzo de 1959 en la

⁷ Leonardo Domínguez, "La literatura es un amor al que no le he sido infiel: Amparo Dávila", *El Universal* (México, 21 de febrero, 2017) [en línea].

⁸ Patricia Rosas Lopátegui, "Amparo Dávila: Maestra del cuento (O un boleto a sus mundos memorables)", *Casa del Tiempo*, UAM, México, 2009, p. 68.

colección Letras Mexicanas, bajo el título *Tiempo destrozado*.

En ese mismo año, ya publicado el libro, su amiga argentina del Colegio de México, Susana Esperatti Piñero, sin informarle, se lo manda a Julio Cortázar. Porque está segura de que el libro le va a gustar a Julio, pues pertenece a la literatura fantástica que él escribe. Dos meses después le hablan del Fondo de Cultura Económica para informarle que tienen un sobre para ella, enviado por Julio Cortázar. Esta carta, que después publica Aurora Bernárdez, su mujer, en el epistolario de Cortázar, empieza al estilo de Julio:

París, 20 de junio de 1959. Señorita Amparo Dávila. Muy estimada amiga. Muchas gracias por su libro y la tan cordial dedicatoria. He tenido un gran placer con la lectura de 'Tiempo destrozado', que me parece un excelente libro. En la solapa se habla de esta obra como de su primer libro de cuentos; si es así, admiro la maestría y técnica que se advierten en cada página. [...] Me hará muy feliz recibir otras obras tuyas. [...] De nuevo, muchas gracias, y toda mi admiración. La saluda su amigo Julio Cortázar.⁹

Ella responde y le agradece su generosidad, así inician ambos su larga correspondencia y amistad, como lo atestiguan sus epístolas de 1959 a 1965. El cuento de *El Entierro* está dedicado a Julio Cortázar (1914-1984) y a su esposa, la traductora y escritora, Aurora Bernárdez (1920-2014),

quienes en 1968 se separan, después de quince años de casados (1953-1968); Cortázar muere en 1984, a causa de leucemia.

En 1962, Amparo Dávila y Cortázar coinciden al fin en La ciudad Luz. Como su marido Pedro Coronel se halla trabajando en su estudio de París, ella lo visita, un amigo de ambos le informa que Julio quiere conocerla y la invita a su casa. Acude, lo conoce personalmente y charlan de sus tres grandes pasiones: libros, gatos y jazz. Él le recomienda leer a Edgar Allan Poe, debido a la cercanía literaria que encuentra con su escritura. Pero ella no lo ha leído completo, porque tanto le impresiona, le parece tan terrible y estrujante que, al leerlo, no puede asimilarlo ni terminarlo, y se enferma de colitis. Entonces Julio le regala la traducción de Poe que él y Aurora hicieron, en los años sesenta, para la Universidad de Puerto Rico.

Cuando ella tiene treinta y seis años, y lleva seis años de casada, su matrimonio termina en 1964, para nunca volver a casarse; su exesposo Pedro Coronel muere en 1985, a causa de un derrame cerebral.

En 1966, dos años más tarde de su separación, cuando tiene treinta y ocho años, obtiene la beca para cuento en el Centro Mexicano de Escritores. Sus tutores son Juan Rulfo y Juan José Arreola; sus compañeros, Salvador Elizondo, Julieta Campos y Juan Vicente Melo; y sus amigos, José Agustín y Salvador Elizondo, Guadalupe Dueñas e Inés Arredondo. Con Inés sostiene una amistad profunda pues viven en el mismo edificio, se identifican por el tipo de textos que escriben y ambas ejercen la crítica de sus cuentos. La quiere mucho, pues la considera una amiga excelente y

⁹ Jonathan Minila, *Amparo Dávila. Árboles petrificados*, Sría. de Cultura-Nitro Press, 2016, p. 53.

generosa que la ayuda sin envidias, y es una extraordinaria cuentista. De la beca nace su libro *Árboles petrificados*, que Joaquín Mortiz publica en 1977.

Literatura fantástica

Terminada la semblanza de la autora, ahora revisemos en sus dos primeros libros los elementos de la literatura fantástica, como lo proponen Borges, Casares y Ocampo en su libro:

Crear el ambiente o la atmósfera: los caserones abandonados, las histerias y melancolías, los mustios otoños, así como los castillos [...] Para que la sorpresa de argumento sea eficaz, debe estar preparada, atenuada.¹⁰

Estos elementos fantásticos los encontramos en las casas vacías, sórdidas, donde sólo habita una persona, las histerias de sus personajes masculinos —el hombre que persigue el dolor, el miedo a la oscuridad de Marcos— y femeninos, como lo demuestran “La quinta de celosías”, “La señorita Julia”, “Tiempo destrozado”, “Detrás de la reja”. También las melancolías, miedos nocturnos, sorpresas y castillos abandonados de “El jardín de las tumbas”:

al anochecer nuestro castillo (jugamos a que el convento es un castillo legendario) se transforma en largas y oscuras galerías sumidas en el silencio. Por ningún motivo nos hacen

ir al jardín a atravesar solos el patio central; bajo la luz de la luna se pueblan de sombras aterradoras y monstruosas. Los duraznos y los almendros que el viento mueve semejan espectros que se abrazan a nosotros... mis hermanos y yo siempre hemos creído que en la tumba del obispo está el tesoro que los monjes enterraron cuando dejaron el convento. Hacemos excavaciones a los lados del monumento, pequeños túneles [...] nunca hemos podido llegar hasta el ataúd del obispo porque los agujeros que hacemos un día al siguiente están otra vez llenos de tierra... ahí está sin duda el tesoro y el obispo sin ojos ya y carcomido por los gusanos y esto es superior a nuestras fuerzas.¹¹

Música concreta, la joven sapo

Ahora revisemos a su personaje femenino obsesivo de su segunda obra. En este relato aparecen dos mujeres totalmente opuestas en salud física y mental: Marcela, madura de 40 años, rostro y cuerpo marchitos, desaliñada y obsesiva, casada con Luis, y Velia, jovial, alegre y racional que llega de broncearse en la playa de Acapulco, y esposa de Sergio.

Marcela, la protagonista que se obsesiona con la idea de la amante de su esposo, lleva mucho tiempo sin dormir, fuma en exceso un cigarrillo tras otro. Tiene un aspecto deplorable, memoria olvidadiza, sistema nervioso alterado y un mundo lleno de fantasías que la destruye, vive fuera de la realidad y se abandona a lo absurdo y

¹⁰ Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 8 y 9.

¹¹ Dávila, *Cuentos Reunidos*, México, FCE, 2021, p. 113.

a su loca fantasía. Aunque aún asume la responsabilidad de sus dos hijos, se halla desquiciada, a causa de la traición del esposo. Ella le confiesa a Sergio, su antiguo amigo preparatoriano que ha dejado de frecuentar por mucho tiempo, la infidelidad de su esposo:

muchas veces seguí a Luis, él entraba siempre en el mismo edificio, Palenque 270, y pasaban horas antes de que volviera a salir. [...] Un día llegaron juntos en el auto de Luis. [...] Luis me engaña. [...] Claro que estoy segura, yo misma lo comprobé. Al principio me desconcertaba su actitud de despego hacia mí, cada vez más marcado, sus ausencias. Me inventé muchas excusas, no quería darme cuenta. Hace apenas unos meses que lo descubrí, después supe que todo viene de tiempo atrás, de varios años. Es una costurera.¹²

Cuando ella reclama la traición amorosa a su esposo; él lo niega, considera una invención de ella y ahonda más el problema matrimonial entre ambos. Marcela y su amigo Sergio, ambos de mentalidad conservadora, critican a las mujeres amantes de clase inferior a ellos. Ella la denomina, mujer-sapo, mientras que su amigo Sergio, su confidente que al final se apodera de la obsesión de ella y se convierte en su instrumento criminal, para eliminar la energía negativa y destruir a la rival de su fiel amiga, primero, la denomina “la tipa” o “una muchacha sin edad”, luego le causa lástima y asevera:

Pobre muchacha, su único delito era haberse enamorado de un hombre ajeno. Ese tipo de relaciones siempre le han despertado lástima; siempre sirviendo a la sombra sin poder dar la cara, abrazándose a oscuras, a hurtadillas, abortando al segundo mes llenas de dolor y miedo, botadas con los años como un costal de huesos inservibles.¹³

Marcela, después del abandono de su esposo, se siente una mujer muerta en vida, porque su objetivo, su vida e ilusión que le vendió la sociedad religiosa y puritana, “casados hasta que la muerte los separe”, ya no está ni se acuesta con ella, sino con la otra.

Ella no se considera culpable de que él busque a otra mujer más joven y de clase inferior, menos desaliñada, neurótica y obsesiva que ella, porque defiende a su esposo, se libera de culpas y también lo libera. Ella, primero, reconoce que lo ha perdido, pero no se pregunta las causas, tampoco de qué modo ha colaborado en ello, ni busca solucionar su problema, sólo se martiriza. Aún no se adapta a su realidad de mujer abandonada, prefiere culpar a la otra y crearse el delirio de persecución de que la amante intenta matarla.

Pues ella se halla estancada en su mundo obsesivo: el delirio de persecución de la amante-sapo que, según su fantasía infantil, desea matarla y quedarse con Luis:

Ella es el sapo que me acecha noche tras noche, esperando sólo la oportunidad de entrar y

¹² Amparo Dávila, “Música concreta”, *Cuentos reunidos*, México, FCE, 2021, pp. 103, 100-101.

¹³ *Idem*, p. 109.

hacerme pedazos, quitarme de la vida de Luis para siempre. [...] —¿Por qué ese empeño, esa saña de terminar conmigo?, ya me destrozó al arrebatarme a Luis, ¿qué más quiere?¹⁴

No acepta que es neurótica y obsesiva, tampoco que resulta deprimente, poco atractiva y excitante para su esposo, pues el paso de los años y los dos embarazos han deteriorado su físico y estado anímico. Ella concibe a la amante como una costurera libertina que le arrebató a su marido, además sexuada y pasional, porque ella ya dejó de excitarse y de excitarlo.

Como Marcela representa el delirio y la parte irracional femenina, su esposo Luis busca a una mujer racional, joven y ardiente, sin importarles que sea costurera y de clase inferior a él, porque busca y ansía la juventud fresca y alegre que lo reanime y lo excite, para retener su erotismo perdido ante su esposa madura, ajada y neurótica.

Ella, mujer frustrada sexualmente y ya sin fertilidad, al no recuperar a su esposo frente a la chica joven y exuberante, la asedia la obsesión de que la amante se transforma por las noches en sapo, o más bien, en mujer-sapo. Además, origina su delirio de persecución que la tortura, pues cree que la persigue todas las noches porque quiere matarla:

Ella me persigue noche tras noche, sin descanso, durante largas horas, [...] sé que quiere acabar conmigo y destruirme por completo, hace tiempo que no me atrevo a dormir de

noche, sé cuando llega, cuando se acerca hasta mi ventana; cierro las ventanas, las puertas, vuelvo a revisar, no dejo que nadie las abra, una tortura que me va consumiendo poco a poco hasta que se agote mi última resistencia y me destruya.¹⁵

Se obsesiona no con el abandono de su esposo, sino con que la amante-sapo quiere matarla todas las noches, precisamente cuando él se encuentra en la cama con su amante, lo cual resulta ilógico en la parte racional de su amigo Sergio.

¿Por qué Marcela transforma a la amante en mujer-sapo y no en otro animal? Porque según el investigador Cooper, el sapo representa el “símbolo de la renovación de la vida y resurrección, el mal, el odio, la muerte, el demonio¹⁶”. Según esta definición, si la amante le aporta la juventud, por tanto lo renueva, revitaliza y le proporciona la resurrección pasional al marido que ya perdió su esposa neurótica y obsesiva, entonces la esposa no enfoca su malestar y coraje contra el marido, sino contra la amante, a la que odia y aborrece porque, para ella, simboliza el mal y el demonio: “me mira con odio frío, mortal”.

Y según Biedermann, “el sapo es un animal despreciado y símbolo de la matriz”.¹⁷ Por tanto, Marcela, como mujer frustrada sexualmente, reafirma su posición de desprecio hacia ella, porque la amante, primero,

¹⁵ *Idem*, p. 102.

¹⁶ J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2002, p. 160.

¹⁷ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 414.

¹⁴ *Idem*, pp. 103 y 108.

representa la matriz fecunda que ella ya no tiene ante su esposo, la humedad de su piel y genitales, en oposición a la sequedad de ella, y el placer mundano que ella ya no puede otorgarle.

Y segundo, para ella, la amante encarna el erotismo, libertinaje y sexualidad fértil, la vagina o genitales excitados de la amante. Pues Marcela se obsesiona y describe el rostro y labios —¿inferiores?— excitados de la amante: “la cara es demasiado grande para su corta estatura, no tiene casi cuello, [...] los labios son una línea de lado a lado de la enorme cabeza¹⁸”. También su excitación, fecundidad o embarazo: “se está inflando de silencio, de las palabras que no ha dicho y se ha tragado, se ha inflado”; sus gritos pasionales, fluidos vaginales y orgasmo con el marido de ella:

me envuelve con su estúpido y siniestro croar y croar y croar, con ese olor a cieno que despide, ese olor a fango putrefacto que me va siendo insoportable aguantar, sus miembros se repliegan, se prepara a saltar sobre mí, inflada, moviéndose pesadamente¹⁹

Así Marcela, de mentalidad conservadora, libera de la culpa febril a su marido y se obsesiona con las noches pasionales de él entre los brazos y cuerpo de su amante, disfrazándola de mujer-sapo: su excitación —“croar y croar y croar”—, su líquido y orgasmo —“ese olor a cieno que despide, ese

olor a fango putrefacto”— y con el delirio de persecución que la atormenta.

Así, en este relato nos describe a una mujer madura, marchita y conservadora que se obsesiona no sólo con el erotismo de su esposo, pues recuerda que él pasa muchas horas en el departamento de la amante. También de la amante, a la que transforma en mujer-sapo, símbolo de la renovación y fertilidad de la matriz.

Para concluir, en este artículo primero abordé una semblanza de la vida de Amparo Dávila que vinculé con los temores, angustias y obsesiones de sus personajes. Luego los elementos de la literatura fantástica y la gran influencia de los escritores Alfonso Reyes y Julio Cortázar en su vida literaria. Posteriormente, me centré en la obsesión femenina de Marcela, uno de los personajes de su relato, *Música concreta* (1961), del segundo libro.

Así observamos que sus personajes femeninos tienen, como la autora, entre treinta y cuarenta años, poseen una mentalidad conservadora y baja autoestima, son sumisas, pasivas y católicas acérrimas. Desempeñan las labores femeninas y hogareñas: la costura y el tejido, leen y oyen música o radionovelas.

No sólo son maduras con educación religiosa y puritana, también con mucho deseo e insatisfacción en su vida sexual, como lo demuestra Marcela. Ella reprime sus instintos sexuales porque se avergüenza de su erotismo, es dependiente y se casa con la ilusión de que es “para toda la vida”. Por ello, cuando carece de su esposo en su vida sentimental, quiere retenerlo por eso lo enfrenta, pero al no lograrlo, genera su

¹⁸ Amparo Dávila, “Música concreta”, *Cuentos reunidos*, México, FCE, 2021, p. 111.

¹⁹ *Idem*.

obsesión por la fertilidad y sexualidad de la joven costurera. Esa es la razón por la que prefiere obsesionarse con la figura de la joven amante sapo, que la persigue por las noches y quiere matarla.

Referencias

- Abenshushan, Vivian, *En el jardín del miedo*, 2018. <<https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/en-el-jardin-del-miedo-entrevista-amparo-davila>>.
- Argüelles Rozada, Esther, La tensión autoral en Amparo Dávila: un estudio de la postura feminista de la escritora. *Literatura mexicana*. vol. 33, no. 2, Ciudad de México jul./dic. 2022. Epub 08-Ago-2022. <<https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2022.33.2.7731x04>>.
- Beck, Aaron, Obsesiones y compulsiones. <<https://www.cpaaronbeck.com/psicologos-granda/obsesivo-compulsivo.html>>.
- Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Bornay, Erika, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Cardoso, Regina y Laura Cázares, *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*. México, Tec de Monterrey-UAM, 2009.
- Chávez Lara, María Emilia, *La canción del hada verde. El ajenjo en la literatura mexicana 1887-1902*, México, UNAM, 2012.
- Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2002.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ediciones G. Gili, 2002.
- Dávila, Amparo, *Muerte en el bosque*, México, FCE, Lecturas mexicanas, 1985.
- Dávila, Amparo, *El cuento contemporáneo* (Selección y nota introductoria de Schneider, Luis Mario, México, UNAM, 1991).
- Dávila, Amparo, Algunas consideraciones sobre el cuento, *Tema y Variaciones de Literatura* 12. México: UAM-A, 1998.
- Dávila, Amparo, *Apuntes para un ensayo autobiográfico*, Zacatecas, Pinos 2004-2007, CONACULTA-Instituto Zacatecano de Cultura, 2005.
- Dávila, Amparo, *Poesía reunida*, México, FCE, 2011.
- Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*, México, FCE, 2021.
- Domínguez, Leonardo, La literatura es un amor al que no le he sido infiel: Amparo Dávila, *El Universal* (21 de febrero, 2017) [En línea]: <https://bit.ly/2m7pv2M> [consulta: 23 de febrero, 2017].
- González Pérez, Victoria Irene, Amparo Dávila: escribir desde la memoria. *Cuadernos fronterizos*, 33, 2015, p. 7.
- González Pérez, Victoria, *El silencio destrozado y transgresión de la realidad. Aproximaciones a la narrativa de Amparo Dávila*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2016.
- Minila, Jonathan, *Amparo Dávila. Árboles petrificados*, México, Secretaría de Cultura-Nitro Press, 2016.
- Paredes, Alberto, Amparo Dávila, *Figuras de la letra*, México, UNAM, 1990.
- Robles, Martha, Amparo Dávila. *Escritoras en la cultura nacional*. Tomo II. México, Diana, 1989.
- Rosas Lopátegui, Patricia, Amparo Dávila: Maestra del cuento (O un boleto a sus Mundos memorables), UAM *Casa del tiempo*, México,

2009. https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_elV_num14_15_67_70.pdf
- S/A., Amparo Dávila: una maestra del cuento, *La Jornada Semanal*, sábado 31 de dic. de 2005, núm. 565. <https://www.jornada.com.mx/2005/12/31/sem-amparo.html>.
- S/A. Biografía de la autora Amparo Dávila, libros y obras, por recess time <https://horadelrecreo.com/c-biografia/amparo-davila/>.
- Salazar, Severino y Jaime Lorenzo, Conversación con Amparo Dávila, *Tema y Variaciones de Literatura 6* (semestre 2, 1995), UAM-A. http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/1400/entrevista_con_amparo_no_6.pdf?sequence=1.
- Salazar, Severino, Tres encuentros con Amparo Dávila, *Ensayos y artículos reunidos*, México, Juan Pablos Editor, 2013.
- Salazar, Severino, La narrativa de Amparo Dávila, *Ensayos y artículos Reunidos*, México, Juan Pablos Editor, 2013.
- Sardiñas Fernández, José Miguel, *Árboles petrificados*, de Amparo Dávila: un ciclo cuentístico en torno a la libertad, *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, 20 (2020): 57-79.
- <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/306/263>
- <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/amparo-davila-81.pdf>
- Urrutia Elena, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista*, México, Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006.
- Vaquera Herrera, Esmeralda, *Análisis de la narrativa de Amparo Dávila: abyección, lo real, locura y melancolía*, Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2018. <http://erecursos.uacj.mx/bitstream/handle/20.500.111961/5092/Tesis%20Esmeralda%20Vaquera.pdf?sequence=4&isAllowed=y>.

Una lectura personal de los cuentos de José Emilio Pacheco

ENRIQUE LÓPEZ AGUILAR | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

La obra narrativa de José Emilio Pacheco buscó la brevedad y la concentración. Sus cuentos ocupan un lugar central dentro de su trabajo poligráfico y muestran a un autor siempre experimental, en búsqueda del imposible texto perfecto: desde la minificción hasta los ejercicios realistas y fantásticos, ofrecen las diversas aristas de una realidad compleja escriturada por un autor no menos complejo, perteneciente a la generación del Medio Siglo.

Abstract

José Emilio Pacheco's narrative work sought conciseness and concentration. His tales and short stories occupy a central place within his polygraphic work and show him as an author who is always experimental, in search of the impossible perfect text. From the micro-fiction to realistic and fantastic exercises, they offer various edges of a complex reality written by an author no less complex, belonging to the Mid-Century generation.

Palabras clave: cuento, novela corta, minificción, realismo, literatura fantástica, autocrítica activa, revisión.

Keywords: short story, tale, micro-fiction, realism, fantastic literature, active self-criticism, review/revision.

Para citar este artículo: López Aguilar, Enrique, "Una lectura personal de los cuentos de José Emilio Pacheco", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 69-85.

La narrativa mexicana de los años sesenta produjo un *boom* doméstico paralelo al de Hispanoamérica, en el que no dejó de insertarse prestigiosamente. Dicha explosión se manifestó en el hecho de que las oportunidades de publicar se hicieron mayores porque las editoriales estuvieron dispuestas a invertir en autores desconocidos o jóvenes, pero promisorios; de que se incrementó notablemente la importación de libros sudamericanos; y, sobre todo, de que los lectores mexicanos (la clase media ilustrada y ciertos sectores juveniles e inquietos, también ilustrados o con pretensiones de serlo) se interesaron por leer la nueva literatura mexicana, viajera en el mismo proyecto que embarcaba al resto de los escritores hispanoamericanos.

Ya alejada de las tensiones y discusiones entre nacionalistas y universalistas, la de los sesenta fue una década en la que cristalizaron las narraciones de diversos intelectuales que comenzaban a conformar una de las nóminas ilustres de la cultura mexicana contemporánea y donde confluyeron varios grupos con personalidades visibles como las de Carlos Fuentes, Vicente Leñero, Sergio Galindo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska, Fernando del Paso, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, Gustavo Sáinz, José Agustín y varios más. Esa década vio una multitud de publicaciones de escritores nacidos entre 1925 y 1939, es decir, la generación mexicana del Medio Siglo, y de algunos de los nacidos durante el primer lustro de la década de los cuarenta, a los que Margo Glantz describió como integrantes “de la escritura de la Onda”.

Los autores más jóvenes que publicaron durante los años sesenta eran deudores de trabajos como los de José Revueltas, que apuntaban a un redescubrimiento del mundo urbano y a iluminadoras sugerencias formales, lo mismo que de la ruptura narrativa ocurrida por la obra de Juan Rulfo y Juan José Arreola, a quienes José Agustín llamó “nuestros nuevos clásicos”. Además de los movimientos internos, también fue decisiva la presencia de escritores hispanoamericanos antes menos conocidos, como Jorge Luis Borges o Alejo Carpentier, o los del mismo *boom*: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, José Donoso y Mario Vargas Llosa; lo mismo puede decirse del estilo cultural de muchos de los nuevos narradores: traducir o leer en otras lenguas les permitió un conocimiento de primera mano de las actualidades literarias generadas en Estados Unidos y Europa.

De esta manera, en los años sesenta aparecieron jóvenes cultos (algunos de ellos, polígrafos: ensayistas, traductores, críticos, poetas y prosistas), deseosos de renovar la narrativa, tanto técnica como temáticamente, y herederos de una voluntad de ruptura creativa, pero los esfuerzos literarios del momento no pueden separarse de otros caminos que se abrieron en esos diez años: el rock, la disidencia juvenil, 1968, las crisis políticas nacionales e internacionales, la globalización de la antigua aldea, la transformación de las clases medias, el escepticismo ante la condición “beneficiosa” de la Alianza para el Progreso y el deterioro de la imagen de la familia revolucionaria.

Muchos de esos narradores tuvieron una trayectoria parecida: comenzaron escribiendo

do cuento y terminaron en la novela para, en algunos casos, no volver más al género breve, como si éste hubiera sido un taller preparatorio antes de llegar a la casa grande. Las visitas ocasionales al cuento por parte de algunos de los novelistas no los hizo, necesariamente, cuentistas, aunque esas visitas no sean deleznable. Lo dicho no pierde vigencia respecto al *boom* latinoamericano: salvo Cortázar, los narradores de ese grupo fueron más bien reconocidos como novelistas. Sólo en las generaciones precedentes se encuentra un mayor gusto por el cuento o por una actividad que equilibra el ejercicio del cuento con el de la novela: Borges, Efrén Hernández, Felisberto Hernández, Francisco Tario, Adolfo Bioy Casares, Rulfo, Arreola...

Tal vez, la novela es presentida, junto con el cine y el melodrama, como el género moderno en el que se reconocen el individuo y la colectividad, como antes ocurrió con la poesía épica, aunque el cuento sea más incisivo que la novela para analizar ciertas perturbaciones de la realidad (el cuento, con su carácter astillado, breve y ambiguo, es un claro producto de la fragmentación de la conciencia moderna y de la ruptura de los grandes sistemas –filosóficos, novelísticos, sinfónicos– que aparecen después de la Revolución Industrial en Occidente y, con mayor fuerza, desde mediados del siglo XIX). Por el prestigio contemporáneo del género, es ridículamente inevitable que los amigos de un cuentista terminen preguntándole cuándo se va a decidir por la novela.

Salvo los perseverantes casos de Inés Arredondo y Amparo Dávila como cuentis-

tas, la mayoría de los narradores mexicanos que maduraron su obra alrededor de los sesenta fueron decididamente novelistas o administraron sus mejores armas alrededor de la novela: casi nadie recuerda los primeros intentos cuentísticos de Fernando del Paso (“El estudiante y la reina”) o de Vicente Leñero (*La polvareda y otros cuentos*); el tumulto de novelas oculta, para algunos lectores, al magnífico cuentista que era Carlos Fuentes (*Los días enmascarados, Cantar de ciegos, Agua quemada, El naranjo, La frontera de cristal, Inquieta compañía, Todas las familias felices, Carolina Grau*) y lo mismo ocurre con los libros de narrativa breve de Melo (*La noche alucinada, Los muros enemigos, Fin de semana*).

¿Será cierto que, si en México la vida es una novela, las demás cosas son puro cuento?

José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939-2014), es un escritor que presenta divergencias y semejanzas con las tendencias antedichas. La variedad de su trabajo lo coloca en lo que, lujosamente, se califica de “polígrafo”: además de narrador, Pacheco desarrolló actividades de poeta, escritor dramático, guionista cinematográfico, crítico, traductor, investigador y periodista cultural. Fue uno de los intelectuales más apreciados del país y uno de los mejor conocidos en Hispanoamérica, Estados Unidos y España. Su influencia fue extremadamente perceptible entre los escritores jóvenes y el público, entre otras cosas por la constancia de *Inventario*, sección periodística y miscelánea desde la que escribió acerca de cultura, literatura y política entre 1973 y 2014.

De esta manera, la diversidad, la erudición y lo conciliatorio de su talante y su trabajo lo sitúan en una genealogía que pasa por Altamirano, Alfonso Reyes y Octavio Paz, aunque, a diferencia de los dos últimos, se negó a ser enronizado como *pontifex maximus* de la literatura mexicana y a vincularse con los grupos del poder político y económico.

Su trabajo como narrador concluyó en 2014 con la segunda edición corregida de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), de manera que Pacheco nunca interrumpió ninguno de los quehaceres que lo atareaban, incluidos los poéticos y sus colaboraciones de *Inventario*. Dentro de su obra narrativa, el cuento ocupa más de la mitad de la producción y su trabajo literario se inició con este género al publicar *La sangre de Medusa* en 1958, en los Cuadernos del Unicornio, dirigida por Juan José Arreola. Después, Pacheco publicó en 1963 una más voluminosa colección de cuentos, *El viento distante*, que revisó y amplió en 1969. En 1972, a nueve años de la primera edición de *El viento distante*, dio al público un libro de cuentos plenamente madurado que le mereció el premio “Xavier Villaurrutia”: *El principio del placer*. Finalmente, en 1990, publicó una revisión ampliada de la remota *plaque* de 1958 bajo el título *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, con relatos escritos entre 1956 y 1984: a pesar del título, que remite al de 1958, se trata del cuarto y último libro de cuentos del autor, como si éste hubiera jugado a ser un uróboro cuentístico.

Intercaladas entre estos cuatro cuentarios, Pacheco publicó una novela breve en 1967, *Morirás lejos*, que aumentó su fama como narrador, y de la que hizo una segunda edición corregida, publicada en 1977. Como señalé antes, en 1972 publicó “El principio del placer”, novela corta que da título al libro homónimo. Su penúltimo trabajo fue la brevísima novela *Las batallas en el desierto*, de 1981, que se ha convertido, sin duda, en su texto más popular: a los pocos años de editada inspiró la filmación de la película comercial *Mariana, Mariana* (1987) y una canción del grupo musical Tacvba, “Las batallas” (1992); además, suele ser un recurso ordinario en los materias de literatura del bachillerato mexicano (lo que es motivo de envidia autoral e indicador de la renovación de las lecturas que realizan los jóvenes a partir de finales del siglo xx). En 1999, Pacheco publicó una segunda edición corregida, como lo había hecho antes con el resto de sus libros narrativos, salvo *El principio del placer*.

De lo dicho arriba, se desprende una característica del trabajo literario de Pacheco: la corrección y la reescritura incesantes, actividad que es mucho más visible en sus vertientes como poeta y narrador: casi todas las segundas ediciones suponen el adjetivo “corregida” y corresponde al lector y a la crítica perseguir las diferencias entre primeras y segundas ediciones, aunque debe suponerse que el autor no pretendía imponerle un ejercicio comparativo a sus lectores en tanto que la edición corregida era la que representaba la “actualización” propuesta por su creador, quien concebía el

trabajo de reescritura como parte inherente del de escritura: "la autocrítica activa":

Por lo demás, corrijo, suprimo, añado, aclaro, cambio títulos, con la certeza de que, como dice otro partidario de la autocrítica activa, Frank O'Connor, si es una falsificación se trata de falsificar un cheque caducado hace bastantes años. Prefiero ver en los textos iniciales la colaboración entre un escritor precoz y otro tardío que aún está aprendiendo su oficio. Al joven que fui le digo en desagravio que las modificaciones a los textos de años más próximos no han sido menos severas.¹

Alfonso Reyes decía que se publica para dejar de corregir; José Emilio Pacheco, en cambio, no veía en la publicación el destino final del texto sino una parte del proceso textual, siempre inacabado, perfectible y susceptible de revisiones incesantes: un trabajo de *addenda et corrigenda* sin fin. No deja de ser significativo que el año de la segunda edición corregida de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* coincida con el de la muerte de su autor.

Para efecto de estas reflexiones, me propongo merodear el material reunido en *La sangre de Medusa, El viento distante*, los cinco cuentos de *El principio del placer* –salvo la novela corta que le da título al libro y que considero emparentada con *Las batallas en el desierto*–, y *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Por el hecho de excluir los relatos extensos

que parecen rozar la imprecisa frontera del cuento largo y la novela corta, tampoco voy a tomar *Las batallas en el desierto* como un texto considerable para las reflexiones de este trabajo (me abstendré de discutir la imprecisa taxonomía teórica en lo que se refiere a la conceptualización y delimitación del cuento frente a variedades como "minificción", "cuento largo", "novela corta", "novelette" y "relato").

Partiendo del supuesto de que Pacheco equilibró su producción cuentística con la novelística, revisaré someramente sus recurrentes temáticas para detectar los síntomas de sus cuentos.

Lo primero que aprecia el lector que se acerca a los cuentos de Pacheco es la constancia de ciertos grupos temáticos, también expresados en sus poemas, novelas y artículos, y que parten, nuclearmente, del epígrafe de Henry James que es umbral para *El viento distante*:

*I have the imagination of disaster
–and see life as ferocious and sinister².*

Después de acordar con el autor la imaginación del desastre, sus cuentos se acomodan en los siguientes compartimientos: la niñez y la adolescencia ("El parque hondo", "Tarde de agosto", "El castillo en la aguja", "La reina"), el desastre –social, ecológico, urbano– ("Parque de diversiones", "No entenderías", "Civilización y barbarie", "Jericó", "La fiesta brava"), las relaciones

¹ José Emilio Pacheco, "Nota: La historia interminable", en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, p. 12.

² Tengo la imaginación del desastre / –y miro la vida como algo feroz y siniestro [T. del A.]. *Id.*, *El viento distante*, p. 10.

amorosas frustradas (“La sangre de Medusa”, “El viento distante”, “Aqueronte”), las presencias fantasmales (“La cautiva”, “Algo en la oscuridad”, “Langerhaus”, “Tenga para que se entretenga”), la recreación histórica o de época (“La noche del inmortal”, “La luna decapitada”, “Virgen de los veranos”, “Cuando salí de La Habana, válgame Dios”), la mediocridad (“La zarpa”): en total, veintiún cuentos y seis cajones que no pretenden valer como taxonomía inamovible, pues los autores suelen mezclar preocupaciones y temas: el mismo Pacheco empleó a Adelina, uno de sus personajes adolescentes del mundo jarocho, como protagonista de “La reina” y como incidental de “El principio del placer”³.

La influencia de Borges es visible en el pensamiento literario de Pacheco y en algunos momentos de su prosa narrativa, y es sobre todo perceptible en los cuentos de *La sangre de Medusa*, tanto por la elección de los temas como por ciertas afinidades estilísticas, aunque debe señalarse que la técnica del *pastiche* fue empleada como un recurso muy consciente y eficaz por el autor

³ En ambos textos son notables otras coincidencias: transcurren en el puerto de Veracruz; Adelina y Jorge son adolescentes, hijos de padre militar, que escriben un diario (propiamente, ese es el pretexto narrativo para acercarse a ellos y conocerlos como personajes). No perderé la oportunidad de señalar que los protagonistas de “La reina” y “El principio del placer” no sólo comparten un momento etario con el de *Las batallas en el desierto*, sino también el cronológico, pues los tres textos se encuentran ambientados entre finales del sexenio de Miguel Alemán y el inicio del de Ruiz Cortines. Sólo Carlitos, protagonista de *Las batallas...* es chilango, pues Adelina y Jorge son jarochos.

mexicano, como lo demuestra ejemplarmente el cuento “La fiesta brava”. *El viento distante* refleja una transición estilística que cristalizará en *El principio del placer*, cuentario que representa la culminación del autor en el género: el autor Pacheco se disuelve para fundirse con máscaras ajenas que terminan por convertirse en una identidad propia, lo que sería una realización muy personal del borgeano “el otro, el mismo”. De esta manera, *El principio del placer*, tal vez menos misterioso que *El viento distante*, terminaría por convertirse en el volumen más perfecto del *corpus* cuentístico pachequiano.

La sangre de Medusa, en su inaugural exactitud, propone una obertura de los gestos temáticos que Pacheco elabora en el género cuentístico: la referencia culta que no parece serlo, la restitución verbal de ambientes y hechos del pasado, la connotación trágica en todo destino humano, la mediocridad que se salva por medio de la perseverancia o la paciencia o la destrucción del otro, las historias paralelas que –faulkneriana y cortazarianamente– se explican mutuamente, la peripecia final y la sorpresa; sobre todo, un dejo pesimista y moral que se asoma en cada cuento, independientemente de su tema y estructura, lo que hace de Pacheco una suerte de Marcial o Juvenal contemporáneo.

“La noche del inmortal” es el mejor de los cuentos del libro, con todo y la referencia borgeana que se apunta desde el título. “La sangre de Medusa” también maneja la estructura de historias paralelas (el deterioro de Perseo y Andrómeda envejecidos

frente a la anécdota de nota roja de Fermín e Isabel) que concluye previsiblemente: “[...] al centro de su tumba Perseo y Fermín son el mismo hombre y sus vidas forman una sola historia.”⁴ Los paralelismos entre el mundo mítico de Perseo y Andrómeda se colocan junto al cotidiano y ciudadano de Fermín e Isabel para sobrentender que cada historia es un espejo de la otra.

“La noche del inmortal” despliega un espléndido manejo técnico de la trama: después de una falsa entrada por la que se llega a columbrar un paralelismo entre dos maneras de lograr la fama, la de Eróstrato de Éfeso y la de Alejandro de Macedonia, después de convencer al lector de que el núcleo de la historia es la certidumbre de que destruir lo famoso, como el templo de Artemisa, es una forma de afianzar la inmortalidad, el lector se entera de que lo verdaderamente interesante es que Gavriolo Princip conozca el palimpsesto donde se narra la historia de Eróstrato, de que ese verdadero protagonista vive en Bosnia y de que el texto leído previamente ha sido relatado por el narrador pocos momentos antes de que Princip asesine al archiduque Francisco Fernando en Sarajevo.

El cuento no deja de apuntar a la característica visión desencantada de Pacheco: un hombre incendia una obra de arte y es ajusticiado, un hombre conquista reinos a expensas de las vidas de otros y muere joven en Babilonia, un hombre asesina a dos esposos de la realeza austriaca e inicia la primera guerra mundial: lo que resta es

una dudosa, inútil y evanescente inmortalidad. La posición pesimista que Pacheco ofrece de ésta no difiere de la que Borges presenta en “El inmortal” y la sorpresa del cuento se asemeja a la que el propio Borges prepara en “La casa de Asterión”: el peso del interés narrativo se sostiene en la ignorancia de la identidad del protagonista; la vuelta de tuerca, en su posterior descubrimiento.

La eficacia del cuento radica en la manera como las dos historias se entrecruzan armoniosamente para desembocar en la decisiva, la final; en cómo la sorpresa supera el mero efectismo para darle al cuento una intención de tipo general; en cómo la intensidad y la concentración del texto van potenciando el sentido de una cadena arquetípica para la demostración de que, en cada muerte violenta, individual o colectiva, se cifra la historia de Caín y Abel.

El viento distante fue un inmejorable caldo de cultivo para su autor. Por un lado, a través de otro epígrafe, esta vez de Denis Donoghue, define su percepción del mundo de la infancia, área inexplorada en el libro anterior, y cuyo valor alcanza a obras como “El principio del placer” y *Las batallas en el desierto*: “*Childhood is miserable because every evil is still ahead*”⁵ (el epígrafe es, incluso, irónico: para Pacheco, la maldad no sólo está acechando después de la infancia, sino que ésta queda sometida, de hecho, al poder absoluto del mundo de los adultos; esto significa que la infancia, la

⁴ *Id.*, *La sangre de Medusa*, p. 18.

⁵ La infancia es miserable porque cada maldad prosigue [T. del A.].
Id., *El viento distante*, p. 11.

pubertad y la adolescencia no son ninguna edad dorada). Por el otro, los catorce textos del libro se permean con el tono pachequiano y maduran lo que en el libro anterior era promesa.

En *El viento distante* hay tres textos llamativos por su experimentación: “Parque de diversiones” (expone un catastrofismo episódico en el que se muestran las semejanzas entre la crueldad con los animales y la autodestrucción humana, entre la prisión del zoológico y la prisión de la ciudad, con el añadido de una historia autorreferente, circular, en el que las frases finales coinciden con las del principio, como si el texto se mordiera la cola), “La cautiva” (una historia de horror plena de sugerencias: después de una atmósfera intensa, unos niños se encuentran el cadáver emparedado de una monja, pero, irónicamente, el cadáver se hace polvo cuando el protagonista lo toca) y “Virgen de los veranos” (un extraño *pastiche* rulfiano, insólita exploración en el mundo del campo y muy convincente en el tono).

Los cuentos de infancia, “El parque hondo”, “Tarde de agosto” y “El castillo en la aguja”, preparan la visión desolada que Pacheco siempre ha mostrado cuando reflexiona acerca de esa etapa del ser humano: en el primero, Rafael y Arturo premeditan la muerte de una gata, mascota insustituible de la tía Florencia, para quedarse con el dinero destinado al veterinario: al final, la gata se escapa en el parque hondo, Arturo rompe el billete obtenido con la desaparición del felino mientras le remuerde la conciencia y

[...] Florencia, en otro cuarto, abrió los ojos y buscó al lado de su cuerpo la huella de otro

peso, del cuerpo blando y recio que pulían sus caricias –lentas inútiles caricias con que Florencia se gastaba, se iba olvidando de los días⁶.

El protagonista del segundo, que prefigura al Carlitos de *Las batallas en el desierto*, debe comer cotidianamente en casa de un tío, donde conoce a su prima Julia, mayor que él y novia de Pedro. Una tarde de paseo (en agosto), se quiere atrever a regalarle una ardilla del Desierto de los Leones (no se nombra así, aunque se sugiere), pero las circunstancias provocan una crisis en la relación de Pedro y Julia, y a él lo separan de la prima, todo lo cual acaba con su inocencia y su frescura. Pacheco añade (como en otros cuentos de esta colección) algunos juegos tipográficos que después ya no repetirá con el mismo énfasis: ruptura imprevista de párrafos, alineamiento de frases breves, como si se tratara de versos, en las que se condensan conceptos decisivos para la acción (recurso posteriormente empleado por los escritores de la Onda).

Aún más atroz que los otros, “El castillo en la aguja” ofrece la demolición de su protagonista: Pablo vive en una casa, cerca del mar; un día, invita ahí a Gilberto, su mejor amigo, y a su familia (con ellos también va Yolanda, una niña con la que la atracción es recíproca): el día de la visita, se descubre (él descubre) que es hijo de la sirvienta de la casa.

Sin embargo, “La reina” me parece el más perfecto de este tema y uno de los mejores del libro. No sólo Pacheco describe a Ade-

⁶ “El parque hondo”, en *ibid.*, p. 19.

lina, una adolescente gorda y fea, acomplejada y criticacona, sino que el personaje adquiere hondura por un acierto narrativo: el cuento oscila entre la tercera persona *avec* y la primera, puesto que el lector puede acercarse al diario de la protagonista. De esa manera, la crueldad del relato no puede imputarse al narrador, ya que la aparente objetividad con que se presenta la historia depende de la cercanía de la voz respecto a un personaje cursi, provinciano y quinceañero.

De hecho, la manera como el tono del cuento expresa el lenguaje y los sentimientos de Adelina, sin que parezca condenarlos, aleja la ironía narrativa y ayuda a que el texto se vaya pareciendo a una tragedia doméstica y clasemediera: otra vez, la peripécia final dota de sentido a un personaje aparentemente inocuo: su inanidad se contextualiza en el mundo de sus padres y en la crueldad de Óscar, su hermano. Al final se sabe que Adelina, la fea, ha sido humillada minuciosamente y premeditadamente en el carnaval de Veracruz, pues Óscar y sus amigos también han leído el diario: de alguna manera ha sido violada y exhibida frente al impasible lector, testigo del hundimiento personal de la adolescente.

Los textos catastrofistas confirman una de las constantes del pensamiento pachequiano (“No entenderías”, “Civilización y barbarie”), que plantean la violencia y la destrucción. No obstante el empleo de recursos ingeniosos (un parque violento extiende sus fronteras hacia toda la ciudad, en el primero; la guerra contra los indios norteamericanos, la guerra de Vietnam y la represión contra ciertos manifestantes

se vuelven, como un torbellino, contra Mr. Waugh, decidido defensor del *american way of life*, en el segundo), pero “Jericó” es un breve texto impecable en el que Pacheco muestra su habilidad para extrapolar pequeñas situaciones cotidianas al nivel demencial de una hecatombe cósmica: un hombre, H (¿será un pariente cercano de eme, de *Morirás lejos?*), pasea y decide entretenerse destruyendo un hormiguero (la hormiga es otro de los emblemas fundamentales de Pacheco): el incendio del mismo se convierte en el hongo atómico que se cierne sobre el mundo desde el cielo.

Los cuentos amorosos, escasos y delicados, muestran también el desencuentro esencial en la pareja y la imposibilidad de toda relación: “El viento distante”, uno de los mejores de toda su obra, contrasta el cansancio en el que viven Adriana y el narrador con el afecto casi esperpéntico que circula entre el hombre de la feria y Madreselva, la monstruosa tortuga que exhibe (“[...] vean a Madreselva, la infeliz niña que un castigo del cielo convirtió en tortuga por desobedecer a sus mayores y no asistir a misa los domingos.”⁷). El final apunta a la ambigüedad fantástica: la tortuga no es una niña disfrazada, sino Madreselva en su metamorfosis verdadera contándole al hombre su historia.

La otra, “Aqueronte”, retoma la idea de que las tragedias modernas surgen de lo cotidiano y trivial: por razones absurdas, una joven pareja que se ha gustado en un café nunca logrará encontrarse. Sin embargo,

⁷ *Id.*, “El viento distante”, en *ibid.*, p. 27.

detrás de la aparente simplicidad de la historia, se retoma el tema de la cobardía como obstáculo contemporáneo, como justificación de la mediocridad: ni él ni ella son capaces de arrebatarse la felicidad a un barquero —un mesero— poco dispuesto a cruzar los mensajes o las almas a ningún lado.

Dos de los cuentos más extensos del conjunto llaman la atención del lector por su maestría: “Algo en la oscuridad” y “La luna decapitada”. Tal vez el primero de ellos sea el más exacto y el que mejor configura las preocupaciones de Pacheco, pues no sólo reúne, alrededor del tema de las presencias misteriosas, casi afantasmadas pero contundentes, una mirada recelosa sobre la pareja, sino también la idea de que la paz personal se encuentra acechada por la enemistad agresiva de los otros: más poderosamente que en los demás cuentos del libro, “Algo en la oscuridad” es un catastrofismo que resume de manera individual, alrededor de Ester y su esposo y a partir de ambos, una premisa sustancial que circula las ideas de todo el libro: los otros son el infierno.

Concebido como una especie de juguete teatral, el primer acto muestra los elementos básicos del texto: una casa desocupada en un lugar extraño al que la pareja se ha mudado por razones de trabajo; Ester y su esposo presienten el peligro y la hostilidad del ambiente. El segundo acto, redactado como un mero informe de actividades, muestra los sentimientos de la comunidad a la que han ido a caer los protagonistas: ordenada, aséptica, quisquillosa, intolerante. Al final, dicha comunidad destruye a la

pareja, con el pretexto de haber dejado crecer el pasto de la fachada y de que ha matado cruelmente a una gallina, pero la objetividad del cuento (que se acerca, no sólo en el tono, a la de *Morirás lejos*) revela que la comunidad y la pareja se sienten mutuamente ofendidos y agredidos. Por la vía de la fragmentación comunitaria en individuos desconfiados y atomizados, “Algo en la oscuridad” nos revela uno de los profundos sentidos del pesimismo pachequiano.

“La luna decapitada”, que recrea los años de 1919-1944 a través de la historia de un cruel militar revolucionario, Florencio Ortega, cuya mayor afición es decapitar a sus enemigos, como en la antigua mazorca argentina, es extremadamente interesante en tanto que revela las habilidades de Pacheco para reconstruir ciertos períodos de la historia reciente, con una postura casi documental que le da verosimilitud al texto. Sin embargo, el juego narrativo se complica, pues la historia se cuenta entre dos interlocutores, Pedro Frías y el narrador, lo cual enrarece el tono empleado en la primera parte y tiende a subvertir el efecto final, de orden fantástico: Florencio ha desaparecido porque, de pronto, despierta en las nueve llanuras del Mictlán, entre el viento cargado de navajas, sabedor de que Huitzilopochtli descenderá donde él se encuentra para arrancarle la cabeza.

Este cuento muestra los alcances de *El viento distante*: por un lado, la madurez narrativa de Pacheco y su aptitud para el manejo de los rigores del cuento, pero también un deseo de experimentación formal y de mezcla de tonos y tensiones. En

este sentido, el libro resulta una felicísima transición que desembocará en el siguiente, de cuentos.

El principio del placer, dedicado a Juan Rulfo, reúne cinco cuentos en los que prevalece la inclinación fantástica y una novela corta, independientemente de que sus alegorías amplifiquen un elemento mínimo y lo proyecten hacia dimensiones macrocósmicas. El único cuento que cabe dentro de lo que se puede llamar realismo es “La zarpa”, que retoma la fugacidad de las cosas a través de la envidia que una mujer pobre y fea, Zenobia, le tiene a una rica y bonita, Rosalba. La solución es interesante: el texto se produce a través de la confesión que Zenobia hace en una iglesia y por ella sabemos que la vejez iguala todas las condiciones. El tono es mucho más maduro respecto a otros parecidos en *El viento distante* y confirma una idea que se presenta constantemente en los textos de corte realista de Pacheco: desaparecido el mundo heroico, en el que las tragedias y las aventuras o desventuras ocurrían en un plano superlativo y trascendente, el mundo contemporáneo descubre su fragilidad en los pequeños contratiempos domésticos, en las antiheroicidades familiares, en la mezquindad. Para decirlo de otra manera, “La zarpa” muestra que la aldea global contemporánea ha obtenido para la humanidad una conquista democrática que se traduce en el resplandor de la *aurea mediocritas*.

Los cuentos restantes no sólo compar-ten la intención fantástica, sino algunas líneas temáticas: en todos existe una presencia inexplicable, fantasmal, que tiñe de

irrealidad a las historias; en todos hay una distinta búsqueda experimental que se traduce en formas mucho más maduras para sugerir la desconfianza que Pacheco siente por las interpretaciones dizque coherentes de la realidad; en todas, el protagonista, absolutamente común, queda transformado por la ruptura del acontecimiento fantástico: un escritor fracasado parece volverse víctima de sus invenciones literarias, el bien-intencionado exalumno de una escuela particular se enfrenta con la ambigua fantasmalidad de un compañero muerto del que nadie –salvo él– tiene memoria, una bella y cegatona burguesa pierde a su hijo en Chapultepec después de una terrorífica experiencia maximilianista, un comerciante bonachón zarpa de La Habana rumbo a Veracruz en 1912 y arriba al Puerto –sin percatarse del tiempo transcurrido– en 1982⁸. Sin embargo, en cada caso la solución narrativa es diferente: Pacheco deja de recurrir al nocaut final como alternativa cuentística y, en algunos casos como “Tenga para que se entretenga”, la anticipación del hecho fantasmal no perturba el interés

⁸ La primera edición de *El principio del placer* es de 1972. ¿Cómo no notar una influencia borgeana en el hecho de que la solución fantástica de “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” se posponga diez años después de la publicación del libro? Debe recordarse que los hechos narrados en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, cuento en el que se entremezcla información erudita, realista y fantástica, que fue publicado por primera vez en 1941, agrega al final una posdata de 1947, con la sugerencia de que lo dicho en el cuento se abre a lo posible: en ambos casos, el temblor fantástico ocurre por la posposición del tiempo del libro y del lector, ya que, por así decirlo, lo contado es un hecho que está por ocurrir.

intrínseco del texto; en todos se elabora un tono distinto y un experimento irrepetido.

Tema con variaciones puede ser el subtítulo para la mayoría de los cuentos del libro. El tema (o sus rasgos) ya ha sido enunciado previamente; las variaciones conducen a calidades y tensiones diversas. Como en toda buena sonata o sinfonía, las secciones ayudan a integrar la obra extensa: cada cuento forma parte de una comunidad polifónica, la parte se integra armoniosamente al todo y entonces, casi magia, el libro muestra sus intenciones y posibilidades más profundas: la de revelar, a través de fragmentos, zonas sensibles de la realidad, pues cada cuento se vuelve un *aleph* totalizador a fuerza de ser rendija abierta a lo inmensurable, alusión frente a lo expreso, poema desde la prosa.

“La fiesta brava” es deslumbramiento técnico y formal: un anuncio, colocado en el frontis del texto, dice que se recompensará a quien dé informes acerca del paradero de Andrés Quintana, y antecede a un cuento de ese señor, llamado, coincidentemente “La fiesta brava”: todo eso tiende a convencernos de su existencia a través de dos documentos, pero también a convencer al lector de que ya leyó el cuento que debía, que es muy bueno y se lee de un tirón (ahí se encuentra la infausta historia del capitán Keller, exboina verde, cuyas víctimas en Vietnam son vengadas por los viejos dioses tenochcas, a cuya gravitación se llega ingresando, primero, por la estación del metro Insurgentes, descendiendo, después, entre las estaciones Isabel la Católica y Pino Suárez). La historia ya es fantástica, pero después se asiste al proceso de

manufacturación del cuento leído y a la certeza de que Quintana es un escritor mediocre, fracasado, igual que su relación amorosa con Hilda. Escribe, por encargo de Arbeláez, viejo y exitoso amigo universitario, el cuento del título en una noche. A la hora de la entrega se lo rechazan, regresa a su departamento y, cuando aborda el metro, comienza a repetirse misteriosamente la historia que escribió, comienza a encimar su experiencia personal con la visión del capitán Keller, a quien mira descender donde él dijo que descendería. Todo al final es exacto como en la imaginería de un demiurgo que engendra a otro, sólo que

Andrés gritó palabras que el capitán Keller ya no llegó a escuchar y se perdieron en el túnel. Se apresuró a subir las escaleras anhelando el aire libre de la plaza. Con su única mano hábil empujó la puerta giratoria. No pudo ni siquiera abrir la boca cuando lo capturaron los tres hombres que estaban al acecho.⁹

“La fiesta brava”, además de ser un cuento que subraya los desastres de la guerra en Vietnam, es un cuento que señala las arcaicas presencias fantasmales en el fondo de los túneles del metro capitalino (a la manera de los viejos dioses acechantes, como en la mitología de Carlos Fuentes) y se vuelve un comentario cifrado de algunos de los estilos de la vida intelectual a finales de los sesenta y principios de los setenta. ¿Qué autor detrás del capitán Keller, qué narrador detrás de Andrés Quintana,

⁹ *Id.*, “La fiesta brava”, en *El principio del placer*, p. 113.

qué demiurgo detrás del narrador los estará inventando?

El cuento no sólo sugiere las relaciones misteriosas entre realidad textual y realidad objetiva, y las posesiones de ida y vuelta entre creador y creatura, sino que también se vuelve un comentario sonriente acerca de los *booms* mexicano e hispanoamericano: el texto se vuelve *pastiche*, homenaje y guiño cómplice a la obra de Fuentes (el uso de la segunda persona narrativa en la primera parte, así como el reconocimiento de que eso es como “fusilarse” a Fuentes), a la de Cortázar (las obvias semejanzas con “La noche bocarriba” son comentadas por el propio cuento). Ya en esa vena asociativa, no sé si es querer mirar de más si se me figura muy malechoso que el posible editor del cuento piense remitir el texto a una especie de *Playboy* mexicano y se llame Mr. Hardwick, de que Arbeláez suene un poco a Monsiváis y de que los dos amigos hayan estudiado, un poco informalmente, en Filosofía y Letras de la UNAM. Sólo un hecho irrumpe contra la tensión fantástica de “La fiesta brava”: no es imposible que el metro se detenga tan larga y sorpresivamente entre las estaciones Isabel la Católica y Pino Suárez, o entre cualquiera de las demás.

“Langerhaus” parece un cuento escrito por el puro placer de contar una historia. Ésta, aparentemente mínima y casi kafkiana, habla de la muerte de Langerhaus, compañero de generación del narrador y pianista frustrado, pero nadie lo recuerda: su rostro e imágenes se han borrado con la muerte (y desde antes, cuando era el “puerquito” de todos en la secundaria): es como

si no fuéramos nada pero, al final, cuando ya no se duda de que Langerhaus no existió, el cuento se remite a una curiosa semejanza con “Alguien que anda por ahí”, de Cortázar (aunque este cuento haya aparecido publicado en 1977, corroboración del *dictum* wildeano de que la Naturaleza imita al Arte): a solas y sin los otros, el presunto espectro de Langerhaus acecha desde el piano al narrador.

“Tenga para que se entretenga” corrobora la permanencia de los fantasmas en Chapultepec, no importa que sean residuos del mundo del Segundo Imperio Mexicano (reconozcámoslo: también tenemos nuestro estilo “segundo imperio”), no importa que el cuento apunte a la existencia de un sustrato reaccionario que nos sigue robando la vida: la sombra de un soldado austriaco de Maximiliano (¿o será la del propio Emperador?) se convierte en robachicos, pues secuestra trascendentalmente al niño Rafael Andrade Martínez, de seis años. Esto da origen al trabajo narrativo del cuento, planteado como un informe de Ernesto Domínguez Puga, detective privado, por cuyos oficios cobra (tal vez ahora sea lo más maravilloso del caso) la cantidad de mil doscientos pesos. El texto reúne la eficacia del cuento policiaco y el del fantástico.

Independientemente de que “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” sea una feliz reinterpretación del mito del buque fantasma, es notable en el cuento la recreación de época y la mirada irónica en torno a una clase burguesa y europeizada, temerosa, condenada desde ahí a viajar paralizadamente como “emisaria del pasado”

entre 1912 y 1982: su ineficiencia epocal no impide a esos fantasmas vivos que irrumpen en una realidad desprevenida.

La sangre de Medusa y otros cuentos marginales representa una publicación peculiar para su autor: por un lado, cerró su ciclo como narrador mediante la recopilación de obra dispersa, anterior al cuento que le da título al libro y posterior a *Las batallas en el desierto*; por otro, no fue concebido como un libro unitario, a diferencia de *El viento distante* y *El principio del placer*, sino que circunstancias azarosas y las pesquisas de varios amigos suyos hicieron posible la compilación, aunque el orden y la secuencia de los materiales no dejan suponer lo azaroso del camino seguido por estos. La cronología del libro tiene dos momentos: 1956-1974, años entre los que fue publicada la mayoría de los cuentos (muchos de ellos, con pseudónimo: Alisdair Bishop, Boyd Kopeck, Bernard M. Richardson, Jean-Michel Loisseau...), y 1980-1984, años entre los que se publicaron los cuatro últimos de la colección. Lo heterogéneo de los materiales también se deja ver en el número y formato del contenido: 66 textos que incluyen estructuras casi epigramáticas, minificciones, cuentos realistas y textos fantásticos... Y, pese a eso, el conjunto nunca da la impresión de ser como esas *ensaladas* barrocas que sor Juana recreó en sus villancicos, pues el estilo, el tono, los temas y el característico pesimismo pachequiano ayudan a darle unidad a todo el libro.

Además de que el autor declara haber revisado y corregido exhaustivamente sus materiales, hace una especie de solicitud

bienhumorada a los lectores: "No aconsejo el descenso a los sepulcros hemerográficos para ver las reliquias atroces, pero quien lo desee tiene a su disposición la copia xérox, la microficha, el fax y el módem. Aunque las he modificado por completo [estas páginas], su primitiva estructura sigue intacta"¹⁰. De esta manera, el escritor de 2014 revisó y transformó a los otros autores previos que él mismo fue, incluido al que en 1990 hizo la primera edición del libro.

No obstante la condición heterogénea del volumen, Pacheco consiguió darle unidad y dinamismo agrupando sus materiales en cinco apartados, acatando no sólo secuencias cronológicas sino formales. En el primero se agrupan los materiales que conformaron la edición de los Cuadernos del Unicornio, comenzando por el "Tríptico del gato" (1956). El segundo incluye cuatro textos realistas publicados entre 1960-1968. El tercero incluye dos secciones: "Mínima expresión", que recoge veinticuatro minificciones que rayan en el epigrama, y "Cinco ficciones", que son relatos muy breves. El tercero comienza con cinco textos fantásticos y concluye con la sección "Casos de la vida irreal", con dieciocho textos breves en los que Pacheco trastoca hechos históricos, como "El asesinato de Lincoln"; o literarios, como "Orillas del Escamandro"; o míticos, como "Problemas del infierno"; o ficcionaliza descaradamente, como en "Dentro de una esmeralda". Finalmente, el quinto reúne cinco relatos escritos entre 1980-1984, excepto "Dicen", de

¹⁰ *Id.*, "Nota: La historia interminable", en *La sangre de Medusa y otros relatos marginales*, pp. 11-12.

1974, en los que la realidad se desordena mediante una estrategia alegorizante (“Gulliver en el país de los megáridos”), o la invención de una historia paralela que refleja a otra que se considera verdadera (“La catástrofe”).

De atender la indicación de la página legal del libro, la segunda edición de 2014 fue corregida, indicación de que Pacheco no habría abandonado sus trabajos cuentísticos hasta el último año de su vida.

Por no variar costumbres, *De algún tiempo a esta parte. Relatos reunidos*¹¹ incluye la sorpresa de un extraño y no menos fascinante cuento, no incluido en ningún otro libro, “La niña de Mixcoac”, publicado originalmente en el número correspondiente al 12 de octubre de 2005 de la revista *Proceso*, que fue la colaboración de Pacheco para su columna *Inventario*. En la página legal del libro se indica: “El cuento ‘La niña de Mixcoac’, no recogido en ninguno de ellos [en los tres libros individuales de cuentos y relatos], apareció en 2012, dentro de la compilación de Eduardo Antonio Parra, *Sólo cuentos*, vol. IV”¹², sin ninguna indicación editorial. Si no ocurriera algún otro tipo de rescate o descubrimiento posterior, lo más probable es que ese deba considerarse el último trabajo cuentístico cabalmente terminado por Pacheco. Es de hacer notar que no fue incluido en la segunda edición de *La*

sangre de Medusa (2014), de manera que ahora sólo se encuentra suelto al final del recopilatorio *De algún tiempo a esta parte*.

El cuento, como tal, se encuentra enclavado entre dos paratextos: en el primero, se avisa que el cuento es anónimo y fue enviado a la revista electrónica “argenmex” *Scatamacchia. Narrativa breve*, convocante de un concurso alrededor de la Ciudad de México / D. F., como era vista a mediados del siglo XX, y se aclara que el cuento “La niña de Mixcoac” es anónimo; en el segundo, se incluyen dos intercambios de correo electrónico del 25 de septiembre de 2005, a cargo de Leopoldo y Estela, suscitados por la lectura del cuento: Leopoldo afirma que el texto no le parece autobiográfico y es una precuela de *Las batallas en el desierto*; Estela desarrolla una larga serie de hipótesis acerca de todos los acontecimientos detallados en el cuento. Por el trato que se da entre ellos, se infiere que Leopoldo y Estela son una pareja de enamorados, aparte de comentaristas metatextuales alrededor del texto que justifica su intercambio epistolar, y son usuarios de un lenguaje sentimental semejante al que emplean los protagonistas del cuento.

“La niña de Mixcoac” podría estar ambientado a finales de los años cuarenta o principios de los cincuenta y se divide en cuatro breves secciones narradas en primera persona por el protagonista sin nombre, quien es un niño, lector de Poe, y toma clases sabatinas de inglés con miss Dunne en su casa de Mixcoac, “todavía un pueblo a

¹¹ *Id.*, *De algún tiempo a esta parte. Relatos reunidos*. Era/El Colegio Nacional, México, 2014 (© 2014). 443 pp.

¹² *Ibid.*, p. 6. Hasta donde sé, el libro fue publicado por la Dirección de Literatura de la UNAM con una presentación de Rosa Beltrán.

orillas de la ciudad".¹³ En vez de abordar el tranvía para volver a su casa, al niño le gusta la deambulación "por las calles desiertas y sin pavimento"¹⁴, costumbre que lo lleva a descubrir a una niña de su edad, Lupita, sentada en lo alto de una pared cubierta de buganvillas. Después de varios encuentros sabatinos que enamoran al protagonista, Lupita invita a su interlocutor a subir con ella a lo alto del muro, donde recibe la revelación, por boca de ella, de que son novios. Ese casto incidente de amores púberes, aparentemente sin testigos, desata una condenatoria reacción inesperada en la familia Dunne, de donde se sugiere que el lugar donde está Lupita es un manicomio¹⁵ y, de manera inexplicable, ese encuentro también causa que la niña sea transferida a una institución más severa, por lo que Lupita desaparece. Al final, hay un salto cronológico y el narrador adulto intenta volver a ese Mixcoac, ya engullido por el D. F., y no halla ni la casa de miss Dunne ni aquella con buganvillas, donde se encontraba con Lupita.

Es cierto que hay semejanzas con *Las batallas en el desierto* (no tantas como para convertir al cuento en una precuela de la novela), pero también con "La reina" y con "El principio del placer": la infancia preadolescente se abre al descubrimiento del amor y a padecer la dañina condición

malvada, vigilante, prejuiciosa y perjudicial de los adultos.

Los cuentos de Pacheco muestran el proyecto de una obra inaugural, plena de alusiones a otros autores; pasan por la búsqueda de una voz propia combinada con elementos experimentales y de vanguardia personal; y llegan a la consolidación de un proyecto narrativo y la configuración de un autor en busca del texto incorregible. Lo extraordinario del caso es que el narrador Pacheco siempre se mantuvo dentro de los límites de la brevedad, pues su primera novela no es particularmente extensa; por otro lado, después de *Las batallas en el desierto* parecía que ya no volvería a publicar obra narrativa y sorprendió a sus lectores con la edición revisada de *La sangre de Medusa*, su cuarto y último cuentario, recopilación de materiales que, azarosamente, construyeron un libro.

En el balance personal de Pacheco, su quehacer narrativo se distribuyó a lo largo de cincuenta y ocho años entre una novela (*Morirás lejos*), dos novelas cortas ("El principio del placer" y *Las batallas en el desierto*), y los tres libros de cuentos ya referidos antes. La publicación de los cuentos de Pacheco no difiere, por su ritmo, del trabajo de otros narradores mexicanos contemporáneos, salvo que, como Rulfo, el autor dejó en sus voraces lectores el deseo de que volviera a cualquiera de los géneros narrativos que le fueron cercanos.

Después de 1981, Pacheco prefirió formas un tanto más constreñidas y compactas como la poesía y el artículo (casi siempre, equivalentes a mini ensayos, o al germen

¹³ *Ibid.*, p. 431.

¹⁴ *Ibid.*, p. 433.

¹⁵ ¿La Castañeda? La descripción del cuento hace muy dudosa la hipótesis, pues los muros parecen más propios de un convento.

de los capítulos de un ensayo extenso, como fue el caso de *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*¹⁶, libro compilado por Marco Antonio Campos a partir de diversos artículos más breves acerca del poeta jerezano); esa preferencia siempre lo mantuvo alejado del ensayo y los desarrollos novelísticos de largo aliento, fiel a la convicción de que un buen cuento es memorable, como la buena poesía, y apunta a la perfección, a la intensidad, como en el caso del tímido molusco que fabrica una perla irrefutable.

Bibliografía

- Pacheco, José Emilio. *De algún tiempo a esta parte: relatos reunidos*. Era / El Colegio Nacional, México, 2014 (© 2014). 448 pp.
- . *Las batallas en el desierto*. Era, México, 1981 (© 1981). 68 pp. (Biblioteca Era)
- . *Morirás lejos*. Joaquín Mortiz, México. 1967 (© 1967). 137 pp. (Serie del volador)
- . *El principio del placer*. 3a. ed. Joaquín Mortiz, México, 1977 (© 1973). 163 pp. (Serie del volador)
- . *La sangre de Medusa*. Latitudes, México, 1978 (© 1958). 18 pp. (El pozo y el péndulo)
- . *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. 2ª. ed. corr. Era, México, 2015 (© 2014). 166 pp. (Biblioteca Era)
- . *El viento distante*. 3a. ed. Era, México, 1977 (© 1969). 138 pp. (Biblioteca Era)

¹⁶ Id., *Ramón López Velarde. La lumbre inmóvil*. Sel. y epílogo de Marco Antonio Campos. Era / Secretaría de Cultura, México, 2018 (© 2018). 138 pp.

Mauricio Molina, imaginante

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Este artículo está centrado en los tres primeros libros de Mauricio Molina: una novela, un volumen de cuentos y uno de ensayos. Quiere mostrar cómo cada libro alimenta a los demás y establece relaciones que los enriquecen. De los diversos aspectos que plantea Molina, el más destacado es lo fantástico, que se pone en relación con la modernidad literaria y el fuerte anhelo de cuestionar la realidad.

Abstract

This article focuses on Mauricio Molina's first three books: a novel, a volume of short stories and one of essays. He wants to show how each book feeds others and builds relationships that enrich them. Of the various aspects raised by Molina, the most outstanding is the fantastic, which is related to literary modernity and the strong desire to question reality.

Palabras clave: fantástico, realismo, modernidad, cuento, novela, ensayo, azar, reencarnación.

Keywords: fantastic, realism, modernity, short story, novel, essay, chance, reincarnation.

Para citar este artículo: Torres, Vicente Francisco, "Mauricio Molina, imaginante", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 87-100.

Uno

Quien lee alguno de los libros de Mauricio Molina (1959-2021) difícilmente escapa a la tentación de designarlo como autor fantástico. Y la tentación aumenta si se lee otro volumen suyo, y uno más. Porque Mauricio fue dueño de un mundo absolutamente personal, atractivo e inquietante basado en la convivencia de lo real y lo imaginario, elementos que están en la raíz de toda definición de lo fantástico.

Sin embargo, como la clasificación de este autor como fantástico hace justicia apenas a una parte de sus méritos, designarlo como imaginante, –haciendo eco de un programa televisivo de José Gordon, quien hablaba tanto de artistas como de científicos y destacaba que la imaginación está en la raíz de ambos–, me parece más adecuado. Las palabras de Albert Einstein, por supuesto, siempre fueron una sombra tutelar para Pepe Gordon: La imaginación es más importante que el conocimiento porque éste es limitado y aquella no, había dicho más o menos el creador de la teoría de la relatividad. El uso del término obedece también a otra razón: Mauricio Molina frecuentaba no solo la literatura; la ciencia también era de su interés. Agrego aquí lo que Borges ponderaba en los autores fantásticos –palabras muy justas para la persona del escritor Mauricio Molina–: “la visión perspicua de las cosas imaginarias”¹.

Dos

Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, al entregar su *Antología de la literatura fantástica* (1940), pusieron los cimientos de la idea de lo fantástico en nuestro continente. Para ellos lo fantástico aparece lo mismo en un cuento, un fragmento de novela, una pieza teatral, un relato etiológico, una fábula o un poema. En el prólogo, firmado por Bioy Casares, leemos que las ficciones fantásticas son anteriores a las letras, que los aparecidos pueblan todas las literaturas del mundo y que “Tal vez los primeros especialistas en el género fueron los chinos”². Aquí sucede algo semejante a lo que ocurre cuando se quiere historiar la literatura policial: se recurre a los chinos y después se aterriza en el siglo XIX en general y en Edgar Allan Poe

¹ María Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999, p. 154.

² Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Piragua), 1971, p.7.

en particular³. Por su parte, Borges, en una de las tantas ocasiones en que habló de lo fantástico, dijo:

Las literaturas empiezan con la literatura fantástica y no por el realismo; las cosmogonías acaso pertenecen a la literatura fantástica. Las mitologías, que corresponden al pensamiento primitivo, también. Pero hay algunos temas que se repiten. Yo compilé con Adolfo Bioy Casares una antología de la literatura fantástica y ahí pudimos verificar que los textos, aunque muy diversos entre sí y aunque procedentes de diferentes épocas y países, volvían a los mismos temas. Tendríamos, por ejemplo, el tema de las metamorfosis, el tema de la identidad personal o, mejor dicho, de las confusiones y zozobra de la identidad. El tema de los talismanes, de la causalidad mágica, que se opone a la causalidad real, y luego las interferencias del sueño y de la vigilia, la confusión del plano onírico con el plano cotidiano y (esto sería acaso lo más rico) los temas con el tiempo. Allí entran las profecías y de nuevo los sueños proféticos. De modo que podría hacerse no ya una breve antología como la que hicimos sino una biblioteca fantástica, ordenada, en la cual cada uno de los textos pertenecería casi con seguridad a uno de los rubros que acabo de señalar⁴.

En la antología de 1940, encontramos estos temas: fantasmas, viajes en el tiempo, argumentos cuya acción continúa en el infierno, metamorfosis, acciones paralelas, la

inmortalidad, fantasías metafísicas, vampiros... Y concluye Bioy:

A un anhelo del hombre, menos obsesivo, más perdurablemente a lo largo de su vida y de la historia corresponde el cuento fantástico; al inmarcesible anhelo de oír cuentos; lo satisface mejor que ninguno, porque es el cuento de cuentos, el de las colecciones orientales y antiguas y, como decía Palmerín de Inglaterra, el fruto de oro de la imaginación⁵.

Con el objeto de iluminar lo fantástico a través de textos y no de teorías, vemos que José Bianco, en "Sombras suele vestir", presenta la dilatada existencia de una mujer que, al final, sabremos que estaba muerta. "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius", de Borges, opone al mundo concreto un cosmos ideal y lleva muy alto los dos elementos centrales de lo fantástico: lo real y lo hipotético. "Odin", de Borges y Delia Ingenieros, dice que la vida de un niño duraría lo que el cuerpo de una vela y el pronóstico se cumple; algo parecido a lo que B. Traven desarrolló en *Marcario*, de larga fortuna en el cine mexicano. En la pieza teatral "Un hogar sólido", de Elena Garro, los personajes están muertos y esto puede conducirnos a otra categoría: lo maravilloso, en donde lo sobrenatural existe sin contradecir nuestra cotidianidad.

En "Casa tomada", de Julio Cortázar, una pareja de hermanos es desplazada, paulatinamente, por no sabemos quién o quiénes, porque solo se escuchan ruidos. Es *la cosa*, de la que habló Roger Caillois. Les van

³ Véase Vicente Francisco Torres, *Muertos de papel*, México, CONACULTA (Sello Bermejo), 2003, pp. 15 y 16.

⁴ *Borges, sus días y su tiempo*, pp. 144 y 145.

⁵ *Antología de la literatura fantástica*, p. 17.

cerrando las puertas interiores hasta dejarlos en la calle.

Santiago Dabore, en "Ser polvo", cuenta que un hombre cae del caballo y no se puede mover porque es paralítico. El relato es el fluir de su conciencia y habla de cómo va dejando de ser humano para convertirse en vegetal. Holoway Horn, en "Los ganadores del mañana", anticipa la realidad del día siguiente. I.A. Ireland muestra cómo los fantasmas atraviesan las puertas. George Loring Frost exhibe dialogando a un hombre con un fantasma y, en la pieza teatral "Donde está marcada la cruz", de Eugene O'Neill, aparecen varios espectros.

Giovanni Papini, en "La última visita del caballero enfermo", muestra a un personaje que forma parte de los sueños, un espectro que aparece en la realidad para decirle a su soñador que ya no quiere depender de los que duermen para existir. "El ciervo escondido", de Liehtsé sostiene que los sueños son determinantes de la realidad.

"Los caballos de Abdera", de Leopoldo Lugones, hace que una escultura embista a la gente del lugar.

H. A. Murena, en "El gato", permite que un hombre se transustancie en felino gracias a la sola presencia del animal. Carlos Peralta, en "Rani", presenta a una mujer que de noche se convierte en tigre; un mago la convertirá definitivamente en tigre. Juan Rodolfo Wilcock, recogiendo una leyenda victoriana que hablaba de cerdos chillones que vivían en el drenaje, habla de los donguis, una suerte de cerdos transparentes que habitan en las oquedades. En "Historia de zorros", Niu Chiau consigue que los animales se humanicen. Petronio, en "El lobo", anima-

liza a un hombre y luego lo vuelve a humanizar. En el célebre texto "La pata de mono", w.w. Jacobs introduce el horror al plantear la posibilidad de que un muerto regrese al mundo de los vivos.

El filósofo chino Chuang Tzu, que vivió en los siglos IV y III de nuestra era, en "El sueño de la mariposa" inquiera sobre la preeminencia de la realidad sobre el sueño, y viceversa, tal como lo haría Julio Cortázar en "La noche bocarriba". "El brujo postergado", del Infante don Juan Manuel, hace un juego con el tiempo, hecho que plantea también una cuestión moral. "Historia de Abdula, el mendigo ciego", proveniente de *Las 1001 noches*, hace una parábola de la ambición humana y, "El cuento más hermoso del mundo", de Rudyard Kipling, dice que la capacidad imaginativa y de creación artística es producto de sucesivas voluntades acumuladas.

De una orientalista francesa leemos una ficción en donde la realidad se somete a lo imposible (un Maestro come sopa de pescado y orina peces en un río). Este caso recuerda que la *Antología de la literatura fantástica* también entrega textos rescatados por antropólogos como Georges Frazer.

Edwin Morgan, en "La sombra de las jugadas", establece un paralelismo entre una batalla y la partida de ajedrez que mantienen dos reyes.

En "¿Quiénsabe?", de Guy de Maupassant, los objetos se animan y se mueven.

Edgar Allan Poe, en "La verdad sobre el caso de M. Valdemar", dice que hipnotizar a un moribundo puede retardar el deterioro que llega con la muerte.

Varios cuentos chinos plantean que el hombre se divide en cuerpo y alma; al morir, ambas partes se separan y luego se unen nuevamente.

H.G. Wells, con polvos mágicos, hace que un joven se convierta en anciano.

Tres

Para enmarcar lo fantástico, glosó aquí lo que investigué, en dos autores, hace años, cuando preparaba un texto sobre Francisco Tario. Me refiero a Roger Caillois y Louis Vax. El primero atendió de cerca la literatura de nuestro continente y colaboró en varias de nuestras revistas. Escribió Caillois:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita [...] el cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima. No viola ninguna regularidad: forma parte de las cosas, es el orden o, más vale, la ausencia de orden de las cosas.

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias. Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicción, no obstante, fértil en

peripecias, ya que conoce, él también, la lucha del bien y del mal: existen los genios malos y las hadas malas. Pero una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturalidad, todo permanece notablemente homogéneo. En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. El cuento fantástico no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y que se lo sabe inadmisiblemente, espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante que el cuento de hadas, por ser tal, excluya el misterio.⁶

Caillois habló también de los temas constantes en los relatos fantásticos: el pacto con el demonio, el alma en pena que pide para su reposo que una acción se cumpla, el espectro condenado a un vagar desordenado y eterno, la muerte personificada que aparece en medio de los vivos, la *cosa*

⁶ Roger Caillois. *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*). Trad. Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Barcelona, EDHASA, pp. 10 y 11.

indefinible e invisible pero que pesa, está presente y mata o daña, los vampiros, la estatua, el maniquí, el autómeta o la armadura animados, la maldición del brujo que acarrea daños, el fantasma venido del más allá, la inversión de los territorios del sueño y la realidad, la habitación, la casa o la calle borradas del espacio, la detención o la repetición del tiempo.⁷

A la lista que Roger Caillois formuló en 1958, Louis Vax agregó, en *Arte y literatura fantásticas* (1960), los siguientes temas: el hombre lobo, las partes separadas del cuerpo humano, las perturbaciones de la personalidad como resultado del hipnotismo o de afecciones psíquicas, las alteraciones de la causalidad: “Los ríos no retornan hacia sus fuentes...”⁸

Además de ampliar la lista de Caillois, Louis Vax enumeró una serie de terrenos que lindan con lo fantástico y lo alimentan: lo feérico, las supersticiones populares, lo horrible, lo macabro, la literatura policial –por su misterio– lo trágico (el hombre aparece como víctima de algo o alguien a quien no puede vencer), la utopía –porque lo fantástico y lo utópico reinan en la imaginación–, la alegoría, la fábula –nunca pretendió La Fontaine hacernos creer que los animales hablasen; el lenguaje de los animales es una convención literaria–, el ocultismo, el psicoanálisis –“Los fantasmas consistirán, entonces, en alucinaciones de enfermos. Los sentimientos de extrañeza, de influencia, los presentimientos se en-

cuentran tanto entre los héroes, víctimas de los cuentos fantásticos, como entre los esquizofrénicos, los paranoicos y los psicotécnicos”⁹–, la parapsicología, los juegos de lo visible y lo invisible.

Cuando el antólogo cubano Rogelio Llopis quiso establecer diferencias entre el relato fantástico europeo y el hispanoamericano, acotó lo siguiente:

el primero fue gótico por la arquitectura de los castillos donde se desarrollaba mientras el segundo es ecléctico –combina el humor, la sátira, el realismo, el surrealismo, el onirismo y lo terrorífico–, pretende ampliar la percepción de la realidad y es una mezcla de cosmopolitismo y autoctonismo pues a los temas heredados de la novela gótica europea les agrega los mitos negros, indios y criollos¹⁰.

Cuatro

En 1993, hace 30 años, Mauricio Molina publicó su primera novela, *Tiempo lunar*, deslumbrante por sus ideas, por su factura y por la manera en que trata la ciudad de México. Nada más lejano a como la mostró *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes.

Dos de sus tres epígrafes anticipan la ciudad sumergida, nocturna, lunar y onírica que veremos. El primero es de Ramón López Velarde: “Soñé que la ciudad estaba dentro / del más bien muerto de los mares

⁷ *Ibidem*, pp. 25-28.

⁸ *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971. p. 30.

⁹ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰ Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar (La Vela Latina), 1974, p. 336.

muertos". El segundo corresponde a Ítalo Calvino: "Ocurre con las ciudades como con los sueños: / todo lo imaginable puede ser soñado, / pero hasta el sueño más inesperado / es un acertijo que esconde un deseo, / o bien su inversa, un miedo. / Las ciudades, como los sueños, / están construidas de deseos y de miedos, / aunque el hilo de su discurso sea secreto, / sus reglas absurdas / y toda cosa esconda otra".

Molina trabajó, de 1984 a 1986, en un proyecto de investigación y difusión cultural llamado *Guía de Forasteros*, mismo que estudió con intensidad nuestra capital en los siglos XVIII y XIX. Casi por esos mismos años –Mauricio laboraba en la Torre Latinoamericana, en pleno Centro Histórico–, se descubrió, en 1978, en lo que hoy es el Museo del Templo Mayor, la Coyolxauhqui, piedra fundacional de México Tenochtitlan que vino a develar la concepción mágico religiosa y mítica con que se estableció la que sería nuestra ciudad capital. Dicha concepción planteaba la lucha del día con la noche y la figura despedazada de la Coyolxauhqui fue la personificación de la luna. En un esclarecedor y bello libro, *México – Tenochtitlan, su espacio y tiempo sagrados* (1978), Miguel León Portilla escribió que los Aztecas culminaron su peregrinaje desde Aztlán en el sitio prometido para establecerse, en "la laguna del agua de la luna"¹¹. Anáhuac, asiento del imperio mexicana significa, ni más ni menos, "lugar donde hay agua". Es probable que Molina, en es-

tos hechos, encontrara el interés por la ciudad prehispánica, establecida en medio de lagos, que sería tan importante en la realización de su obra.

La luna atraviesa por diferentes fases, cambia de forma y se renueva. Simboliza la eternidad. Tiene influencia sobre las aguas y las inundaciones. Por eso la noche de esta novela siempre transcurrirá con humedades, lloviznas y episodios en el agua de los drenajes. Como el sol representa el mundo racional, la luna simboliza el mundo de la magia. La cultura popular de los pueblos tacha de lunáticos a los que no caben en el mundo lógico. Así encontramos extrapolados los elementos de lo fantástico.

La novela de Molina presenta una ciudad nocturna en sus mayores y mejores episodios, que se oscurece y se humedece bajo el influjo de la noche y de la luna. Por ello podríamos referirnos a ella como una novela fantástica, que se agencia los elementos de lo maravilloso, aunque Gabriel Trujillo Muñoz ha dicho que es una novela de ciencia ficción.

La novela inicia con la desaparición de Ismael, un amigo de Andrés, el narrador. El primero deja una libreta con un mapa de la ciudad de México, con sitios específicos y horarios, en donde están sobrepuestos los nombres de algunos lugares de la luna. Todo transcurre de noche, y los escasos atisbos del día sirven para acentuar más la nocturnidad.

El mapa traza un itinerario al que Andrés, como un perseguidor nocturno, debe llegar a una hora específica para mirar cosas extrañas. Primero arriba a un parque, de noche, mismo que parece el fondo de un mar retirado, con lodo, restos de agua, algas y

¹¹ Miguel León Portilla, *México Tenochtitlan, su espacio y tiempo sagrados*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 2016, p.20.

plantas. Enterrados en el lodo aparecen, muertos, un ajolote y un cangrejo que tenía una espiral sobre su caparazón. Antes de entrar al parque, halló autos viejos y oxidados en cuyo interior había cadáveres de ahogados. Pero la ciudad no solo es nocturna, lunar y corroída por la humedad; es también una urbe arrasada por la contaminación y el óxido, llena de basura y con sus construcciones derruidas, con ventanas tapiadas. En ella hay episodios en que los objetos desobedecen la ley de la gravedad y flotan en remolino como en una pintura de Remedios Varo.

Entonces aparece Milena, una amiga de Ismael. Ella vive en el sur de la ciudad, una zona arbolada y con vigilancia, ajena a la ciudad en ruinas, de parques muertos. La conoció en unos negativos fotográficos que dejó Ismael y, cuando se topó con ella, vio que tenía un lunar ovalado, rojizo, saliente, como una escama del tamaño de una almendra. El lunar —palabra derivada de luna— estaba en la corva izquierda y tenía la virtud de aparecer y desaparecer, tal como sucede con el satélite de la Tierra. Cuando el narrador fue al departamento de la mujer, vio que tenía, en una pecera, dos ajolotes como mascotas¹². En la sala aparece un cuadro lleno de significado, hecho

¹² Roger Bartra, en *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de antropología e Historia y Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, 2011, escribió que “El axolote aparece ligado a los más antiguos mitos mexicas. Su nombre en náhuatl (axolotl) quiere decir *xólotl de agua* y se ha traducido de diversas maneras: juguete de agua, monstruo acuático...” p. 35.

por uno de los artistas más imaginativos de que se tenga noticia:

Sobre la cabeza de Milena, colgado de una pared, Andrés vio un cuadro que llamó su atención. Era una reproducción de Escher titulada tres mundos. En ella se veía un estanque donde se reflejaban unos árboles secos que extendían las ramas hacia el cielo. Bajo el agua, perdida entre los reflejos de los árboles, había una salamandra. Unas hojas secas flotaban en la superficie [...] Un reflejo, unas hojas secas, una salamandra bajo el agua: tres elementos bastan para hablarnos de los múltiples niveles que habitamos y de la dificultad para acceder a todos ellos a un tiempo.¹³

La simbología —grande-pequeño, arriba-abajo— se prolonga en un pisapapeles,

una esfera de cristal que contenía una miniatura del centro de la ciudad. Sumergidas en un líquido espeso y oscuro, podían verse las iglesias y las calles delineadas con una tinta fosforescente, de modo que daban la impresión de una vista nocturna. Una luna despintada parecía flotar...¹⁴

En el conjunto de fotos de Ismael, que mostraban siempre una ciudad nocturna y en ruinas, aparece un personaje denominado el merodeador. Es una especie de vagabundo que en ocasiones está muerto, tirado en el piso, pero que en otras es un elemento que sugiere el miedo, otra de las

¹³ Mauricio Molina, *Tiempo lunar*, México, Ediciones Corunda (Osa Mayor), 1993, pp. 27 y 28.

¹⁴ *Ídem*.

capas que envuelven esta ciudad soñada por Mauricio Molina.

Para acentuar la idea de caos industrial, de mundo fantasmal, en las noches aparece una sombra viva, un gigantesco tráiler ciego que devora la ciudad en ruinas. Esto explica que en los puntos del mapa no solo haya humedad y ruinas, sino también se registren temblores. Cuando Andrés está en su casa y enciende la televisión, las imágenes están en consonancia con la ciudad que sale a explorar, como detective de una novela de ciencia ficción, por las noches:

La pantalla mostraba campos áridos y agrietados, sembrados de huesos humanos, de esqueletos de ganado y gente con infecciones en la piel y en los ojos. Estas imágenes se alternaban con tomas fijas del disco solar parecidas a las fotos que aparecen en las revistas de divulgación científica. El sol, un círculo anaranjado, ocupaba todo el cuadro de la pantalla y revelaba una serie de manchas oscuras que cubrían diversas zonas. La imagen de aquella naranja infectada se disolvía y volvía la muchedumbre hambrienta y enferma, cubierta de pústulas, los vientres monstruosamente abultados, los ojos opacos como higos secos.¹⁵

El plano de Ismael mezcla los nombres de los sitios de la luna con los antiguos de nuestra ciudad. Uno de los episodios más bellos de la novela es la llegada al *Mare Tranquillitatis*, hoy conocido como La Morgue, y que no es otro que la antigua Biblioteca Nacional. Aquí, un anciano bibliotecario, al

ver el mapa de Ismael, dice a Andrés que conoció a su amigo y que sus fotos tienen que ver con un episodio del siglo XIX: un mendigo sordomudo llevaba entre sus ropas un mapa con marcas en forma de espiral que correspondían a sitios de la ciudad. Aquí encontramos otro símbolo con que Molina insiste en lo que está planteando: la espiral es el remolino del agua que se precipita en las oquedades.

El anciano dijo más:

un mapa puede llevarlo a una zona sagrada, puede formar parte de un saber oculto [...] el itinerario de su amigo podría formar parte de una especie de ritual [...] Quizá su amigo decidió desafiar el azar, experimentar con lo posible, inventar un itinerario que fatalmente conduzca a su desaparición¹⁶.

Todo podría corresponder a una especie de ecuación que, en lugar de números, tuviera objetos, personas y situaciones. El bibliotecario conecta esta fantasía científica con la historia prehispánica de nuestra ciudad:

Como todas las ciudades imperiales, la nuestra se erigió sobre un modelo cosmogónico. La ciudad, con su lago al centro, era un espejo del cosmos. Hoy lo sigue siendo, aunque de un modo secreto: el caos de las calles se asemeja a los núcleos de las galaxias, las zonas vedadas son como hoyos negros. El valle que contiene a la ciudad fue en otro tiempo un lugar lagunoso. El nombre antiguo de la ciudad significa El

¹⁵ *Ibidem*, p. 40.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 55 y 56.

Lugar en el Ombligo de la Luna. Los mitos más antiguos refieren que la luna surgió del fondo del lago donde estaba asentada la ciudad.¹⁷

Cuando Andrés se dirige al *Mare Nebularum*, que corresponde al cuarto de los objetos perdidos, encuentra en el metro a un hombre semidormido, que lleva un gabán con el dibujo de una espiral. Sus zapatos tienen lodo seco, hecho que sugiere su caminar por la ciudad lacustre y nocturna. Una vez en el cuarto de los objetos perdidos, sobre un escritorio, aparece un fósil con forma de espiral. Y todos los objetos flotan porque la gravedad se pierde.

Al salir de ahí, Andrés se asoma por la grieta de una barda y descubre que un lago se está tragando la ciudad. Es la ciudad de México que está remontando el tiempo mientras sus calles se convierten en canales. La misma novela va dando pistas para entender sus propuestas:

Recientes investigaciones acerca de la naturaleza de lo real, conducen a la hipótesis de que se han formado huecos, inestabilidades en la frágil superficie del espacio-tiempo que nos rodea.

Los edificios evacuados por los temblores, las ruinas, las zonas vedadas por catástrofes ecológicas, los espacios abandonados durante años o los lugares cerrados repletos de objetos inertes, provocan un espesamiento de lo real, una densificación de la incertidumbre y son los sitios ideales para que se verifiquen fenómenos que ponen en entredicho las leyes de la realidad.

¹⁷ *Ibidem*, p. 56.

Estos lugares, semejantes a los agujeros negros de la astronomía, al saturarse de masa y energía, producen una especie de curva en el espacio-tiempo, abriendo una fisura por la que pueden desaparecer (hay teorías que afirman que también entran) objetos o seres humanos.¹⁸

Más adelante, encontramos esta hipótesis que puede ayudarnos a comprender más cabalmente la novela porque deja entrar hechos insólitos que, sin embargo, no alteran las leyes de la realidad: “los huecos son inestabilidades de lo real, sitios rodeados de *ruido* e interferencia, archipiélagos en el océano de las leyes naturales”¹⁹.

Los sueños que menudean por el libro, enrarecen todavía más esta novela que, al seguir las pistas de Ismael por lugares señalados y a una hora determinada generan, de manera creciente, el suspenso que concluye en el Mar Interior. Andrés ingresa por una alcantarilla y sale a un lago. En la orilla está el cadáver de Ismael que lleva en la bolsa de su saco una foto de Milena, la mujer lunar que dejó caer una pantaleta manchada de sangre cuando la espiaba Andrés. Ella entronca con el axolote hembra, cuya vulva es parecida a la de la mujer y, como ésta, tiene flujos menstruales. En el reverso decía: “una serie de lugares que solo existían a ciertas horas”²⁰. Insistiendo en las condiciones que producirían el milagro, toda la tensión generada por las peripecias –la novela es una dilatada incógnita– concluye de una manera desconcertante dadas las expectativas

¹⁸ *Ibidem*, p. 85.

¹⁹ *Ibidem*, p. 88.

²⁰ *Ibidem*, p. 104.

llenas de inventiva que había generado. Resulta curioso que esta ambiciosa novela tenga un final que no coincide con las expectativas que despierta. Lo mismo ocurrió con su segunda y más ambiciosa novela: *Planetario* (2017).

Dije al principio de este artículo que el trabajo de Mauricio en *Guía de Forasteros* y el descubrimiento de la Coyolxauhqui muy probablemente acicatearon su interés por la ciudad de México y el mundo prehispánico, pero es necesario agregar algo fundamental.

A finales de los noventa del siglo pasado, después de leer la primera novela, el primer libro de cuentos y el primer libro de ensayos de Molina, tuve la impresión de que habían sido escritos al mismo tiempo. Es decir, alimentaba su creación artística con sus lecturas, mismas que iba plasmando en ensayos deslumbrantes y de una originalidad admirable. Él mismo lo dijo en una entrevista que me concedió:

—Por los vasos comunicantes que observo ¿la escritura de tu libro de ensayos fue paralela a la de tus libros narrativos?

—Absolutamente cierto. De hecho, los tres libros se escribieron al mismo tiempo y responden a un mismo episodio existencial. *Tiempo lunar*, *Mantis religiosa* y *Años luz* abren y cierran un ciclo de mi creación literaria. Para mi trabajo es fundamental el cultivo del ensayo, que es otra forma de creación. Así como no creo que haya mucha diferencia entre el paisaje interior y el exterior, el sueño y la realidad, así no creo que cuando el ensayo llega a ciertas alturas y a ciertos niveles de densidad, sea muy distinto de la creación literaria. Los ensayos me sirven como vasos comunicantes de mi tarea como

narrador [...]. No puedo escribir un libro de cuentos o una novela si no estoy escribiendo una serie de ensayos. Todo forma parte de un mismo estado de ánimo.²¹

En *Años luz* (1995) Molina realizó algo poco frecuente en la literatura mexicana: al repasar las figuras de George Lukács y Mijaíl Bajtín, analistas de las novelísticas totales que llegan hasta el siglo XIX, dice que la literatura de hoy no aspira a dar visiones verdaderas del mundo, con certezas sociales e históricas, sino universos conjeturales, paródicos, enrarecidos, oníricos y fantasmales que beben en la historia mítica y mágica de pueblos como el nuestro. La literatura de nuestros días no se atiene al espejo stendhaliano en el camino, sino a mundos autónomos, con fisuras, grietas que dejan ver el lado oculto de la realidad. En esta versión literaria coloca a Ítalo Calvino, James Joyce, Franz Kafka, Jorge Luis Borges y varios autores más como J. G. Ballard y Adolfo Bioy Casares.

Molina estudia algunas obras relevantes de esos autores para apuntalar lo que sostiene sobre la modernidad literaria, pero lo singular es que analiza e historia los autómatas, los vampiros, la novela gótica, la policial, la de evasión, el tema del doble, el erotismo, el fetichismo, la fotografía, el mundo de los insectos y lo fantástico, entre otras vertientes que han nutrido la literatura universal y la suya misma. Con estos recursos plantea la retirada de lo real.

²¹ Véase Vicente Francisco Torres, *Esta narrativa mexicana*, México, Ediciones Eón - Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2007, p. 422.

Dije arriba que *Años luz* realiza algo poco frecuente en nuestras letras y eso es que, al plantear las estrategias de un puñado de narradores, está pintando el escenario de su propia creación narrativa. Todas las cosas que pondera en sus ensayos son las que utiliza para construir su propio mundo literario. Elemento central es lo fantástico, que Molina pondera así:

Lo fantástico supone un alto grado de extrañeza: el hombre mira al mundo con los ojos del sueño, el miedo o la especulación metafísica, pero siempre con distancia. No se trata de representar al mundo, sino de ofrecer un punto de vista que distorsiona la realidad y la vuelve opaca. Se trata, pues, de preguntar: ¿y si el mundo no fuera así, sino de esta otra manera?

Lo fantástico es un fenómeno típicamente moderno. Para el realismo de lo que se trata es de buscar signos de identidad. El realismo busca que lenguaje y realidad coincidan. Esta intención mimética es opuesta para la literatura fantástica: de lo que se trata es de ir en busca de signos de diferencia o alteridad. En lo fantástico se abre una fisura, una separación irreductible entre narración y realidad: el lector se sumerge en un mundo de entrada distinto al suyo propio. Lo fantástico nos exilia de la realidad, crea su propio orden, su propia lógica.²²

Mantis religiosa (1996), su primer libro de cuentos, maneja algunos temas de lo fantástico y utiliza varios símbolos que conocimos en *Tiempo lunar*.

²² Mauricio Molina, *Años luz*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Cultura Universitaria), 1995, p. 154.

En “El regreso”, el narrador sufre un accidente, sale del hospital y lo llevan a su departamento. Duerme y, al despertar, el tiempo se le echa encima: en su refrigerador encuentra libros deshojados, una caja de fotografías en las que poco se reconoce. En una, su mujer bebía de una botella en la que había una salamandra; en otra, él estaba sentado en un sillón que se encontraba en medio de un charco. Otra vez el elemento femenino y el anfibio de hábitos nocturnos y asociado al fuego. En los cajones hay lápices, brújulas rotas, llaves que no abren alguna puerta y relojes desvencijados. Es decir, la escritura –lápices– permanece mientras la vida no tiene rumbo, no abre alguna posibilidad y el tiempo está abolido.

En “Entropía” asistimos a una locura de la realidad porque el tiempo retrocede inopinadamente; la realidad sufre un desgaste. “Plaza Giordano Bruno” muestra un destino que se cumple de las formas más sorprendidas; en “Radar” aparece un asesino con dotes de murciélago. En “La entrevista”, una reportera, con su grabadora, le roba la voz a un escritor. El *dejá vu*, aparece reiteradamente para decir que las cosas pasadas se repiten en el presente; la ciudad sumergida volverá a ser una presencia constante.

En el cuento titular, la psicoanalista Débora tiene apariencia de *mantis religiosa* y el narrador sueña que ella lo decapita y le chupa su sangre como un vampiro. La historia va más allá de la frontera de lo fantástico porque Débora afirma, con su saber científico, que los entomólogos aficionados lo son no porque sean curiosos, sino porque son posesivos, solitarios, cleptómanos u homosexuales. Viven seducidos por la tenta-

ción de beber el cianuro de potasio en que se conservan los insectos. Como el protagonista se suicida después de destruir sus colecciones y el libro donde él se había convertido en un caso de estudio, se cumple la hipótesis del cuento: a la realidad suelen gustarle las simetrías.

“Desnudo rojo”, cuento bastante realista, deja ver un postulado que siguió Molina en su vida: el artista debe ser heroico para dejar de lado todas las actividades que dan un cómodo lugar en el mundo –posgrados en el extranjero, buenos empleos– y seguir la vocación del arte.

Sus cuentos, como los otros géneros que practicó, son ajenos a la palabrería, pero con planteamientos atractivos y extraños. En “La máscara”, diario de un médico forense, conoceremos el caso de una joven perfecta, una prostituta asesinada por un maniático quien, sin saberlo, la había librado de los dolores del cáncer que ya se extendía por todo su cuerpo. En cambio, los jorobados contrahechos tenían sus órganos perfectos y los ancianos cargaron en su cuerpo balas escondidas durante varias décadas.

En las historias de este libro también está el interés por el centro de la ciudad de México y su vinculación con el lago de Tenochtitlan. Vemos a un anciano médico ebrio que alucina una situación: es un joven que está parado a la orilla del antiguo lago en espera de una muchacha que lo busca para un encuentro sexual.

La imaginación siempre activa de Molina conecta la tecnología con lo fantástico:

El viaje de una imagen por medio de la electrónica me parece tan lógico y creíble como el

viaje de un hombre a la prehistoria para pedir clemencia a las oscuras deidades de las Aguas y la noche²³.

“Primer amor”, uno de los cuentos más bellos del volumen, plantea sucesivas reencarnaciones de la pareja, aunque bien puede convertirse en un arquetipo de los amantes.

Este artículo se ha centrado en los primeros tres libros de Mauricio Molina, pero si revisamos los volúmenes que siguieron, veremos que con los temas aquí señalados fue construyendo un mundo muy personal. Cada nuevo texto fortificaba y embellecía el universo que nos regaló desde hace treinta años a sus lectores.

Bibliografía

- Bartra, Roger, *Axolotiada. Vida y mito de un anfibio mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional de Antropología e Historia y Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales, 2011.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana (Piragua), 1971.
- Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Trad. Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Barcelona, EDHASA, 1970.
- León portilla, Miguel, *México Tenochtitlan, su espacio y tiempo sagrados*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia (ENAH), 2016.

²³ Mauricio Molina, *Mantis religiosa*, México, Editorial Aldus, 1996, p. 103.

Llopis, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar (La Vela Latina), 1974.

Molina, Mauricio, *Tiempo lunar*, México, Ediciones Corunda (Osa Mayor), 1993.

———, *Años luz*, México, Universidad Autónoma Metropolitana (Cultura Universitaria), 1995.

———, *Mantis religiosa*, México, Editorial Aldus (La Torre Inclinada), 1996.

Torres, Vicente Francisco, *Muertos de papel*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Sello Bermejo), 2003.

———, *Esta narrativa mexicana*, México, Ediciones Eón-Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2007.

Vázquez, María Esther, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999.

Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*. Trad. Juan Merino. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1971.

Violeta Mercader: la Nueva Galatea de Ana Clavel

GERARDO VEGA SÁNCHEZ | ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA NÚM. 2, UNAM

Resumen

Los mitos de creación se han concentrado en la figura masculina como protagonista de estas tradiciones orales. Sin embargo, en el arte también existe una exploración sobre las variantes en la relación creador y creatura. Cuando el varón, en su afán por alcanzar niveles supremos de inteligencia o perfección, experimenta con el más grande acto de los dioses creadores (dotar de vida a un ser femenino), aporta uno de los mitos de creación más singulares para el arte: el mito de Galatea.

Ana Clavel retoma este tema en *Las Violetas son flores del Deseo* (2007) y como un *spin-off* del cuento fantástico “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández, le da una vuelta de tuerca a esa conflictiva relación de personajes. Al mismo tiempo, el personaje de Violeta Mercader, se inserta en la larga tradición de ginoides aparecidos en la cultura popular de nuestros días.

Abstract

Creation myths have focused on the male figure as the protagonist of these oral traditions. However, in art there is also an exploration of the variants in the creator and creature relationship. When the male, in his eagerness to reach supreme levels of intelligence or perfection, experiments with the greatest act of the creator gods (giving life to a female being), he contributes one of the most unique creation myths to art: the Galatean myth.

Ana Clavel takes up this theme in *Las Violetas son flores del Deseo* (2007) and as a spin-off of the fantastic tale “Las Hortensias”, by Felisberto Hernández, she gives a twist to that conflictive relationship of characters. At the same time, the character of Violeta Mercader is part of the long tradition of gynoids that have appeared in popular culture today.

Palabras clave: ginoides, narrativa mexicana contemporánea, Galatea, literatura fantástica, ciencia ficción.

Keywords: gynoids, contemporary Mexican narrative, Galatea, fantastic literature, science fiction.

Para citar este artículo: Vega Sánchez, Gerardo, "Violeta Mercader: la Nueva Galatea de Ana Clavel", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 101-111.

Si fue una ofensa contra nuestro propio orgullo el que se nos comparase con un simio, ahora ya nos hemos repuesto de ello; y es una ofensa aún mayor ser comparado a una máquina.

Norbert Wiener

Desde la antigüedad, las alegorías y símbolos contenidos en los mitos han sido adoptados como corsés culturales de control social. Un rasgo consustancial de las culturas antiguas fue la instauración de imágenes, como primigenia forma de lenguaje, para moldear comportamientos garantes del funcionamiento colectivo y hasta el provecho de los privilegiados; sabemos que lamentablemente estos referentes culturales, traducidos como epítetos o estereotipos, han sido el detonante de la intolerancia y la discriminación. Ya no mencionaré, por conocidos, los momentos en que los sectores vulnerables han visto minados su derecho de pertenencia y realización integral por debido a la marginación que conllevan los arquetipos; la obiedad estriba en la asignación de rasgos sociales que la mitología va transformando en costumbres y, con el desgaste de los buenos propósitos, los consolida en dogmas difíciles de cambiar o de romper; sin embargo, cuando esto último ocurre estamos en presencia de un hecho heroico. En la reciente, pero añeja lucha por reevaluar a los sectores vulnerados por los estereotipos, recupero en este breve estudio al género femenino no con el objetivo de poner dedos sobre llagas que no cierran, o para aprovecharme de la inercia impulsada por asuntos de políticas e ideologías. Más bien para recapitular algunos referentes que me sirvan como hilos comunes para ordenar mis impresiones acerca de un estereotipo cultural del cine y la literatura.

Dentro de los sectores férreamente determinados por mitos culturales, encontramos al género femenino; sus posibilidades de creatividad y desarrollo social –aún en pleno siglo XXI– permanecen prisioneras de los avasallantes sistemas mediáticos de control. Como apuntaba Carmen Naranjo, a principios de los años ochenta:

[...] el principal problema de la mujer reside en las actividades de la sociedad misma que, por tradiciones, costumbres, reglas de observancia corriente, no admiten aún los principios legales que la igualan.

[...] el sustento cultural favorece todo el camino hacia la superación en el hombre y todo el detenimiento real de la mujer, enclausurada en actitudes tradicionales que le han confiado un papel secundario dentro de la escena que enfoca la existencia completa de los grupos humanos.¹

La mitología oral adquiere su consolidación tras materializarse en el texto escrito que con recurrencia aporta imágenes y símbolos: cuando el literato construye sólidamente a sus personajes consigue la persistencia de éstos en el recuerdo de los lectores, aun mucho después de terminada la lectura. Así pues, como sustento de la cultura, la palabra escrita ha llegado a establecer ordenanzas inmutables y el otrora mito cultural se convierte, a lontananza, en tradición literaria. Una de ellas, denominadora común de to-

dos los pueblos antiguos, reúne los mitos culturales de creación humana propiciada por la intercesión divina: conocemos distintas historias antiguas relativas al origen de nuestra especie debido a la inspiración y obra de un ser supremo apremiado por contar con un administrador digno de confianza (el varón) que además resguarde y explote los bienes terrenales recién inventados por su creador. Para el pensamiento occidental, el Adán bíblico representa el más conocido.

Algunos resabios de los mitos de creación subyacen en la temática de la invención de autómatas humanoides por injerencia creativa de los propios seres humanos. La tradición de procrear entes de apariencia casi humana mediante procedimientos no biológicos –sean científicos o mágicos– ha sido explotada en diferentes narraciones principalmente después del periodo romántico: los autores de estos textos establecen y vislumbran las complejas relaciones entre el creador y su creatura –un vínculo que la ciencia actual define como sinergia entre el *Homo syntheticus* y el *Homo sapiens*– o juzgan las deformaciones patológicas de la ciencia, reveladas en los retorcidos propósitos de estos procreadores artificiales. En estas narraciones, la necesidad de un defensor ante los peligros, la ambición de mayores conocimientos, de poderes ilimitados, de control supremo, el deseo de mejorar a una especie humana –débil e imperfecta desde su diseño original, según los pensamientos de los protagonistas– o el simple alarde de supremacía tecnológica, suelen servir como los principales motivos para experimentar con la construcción de modelos parecidos al hombre. Sirvan como ejemplos capitales

¹ Carmen Naranjo (comp.). “Mitos culturales de la mujer”, en vv. AA. *La mujer y el desarrollo. La mujer y la cultura: antología*, UNICEF-SEP-Diana, México, 1981 (SEP-Setentas. 316), pp. 10-11.

de esta tradición *El Golem de Praga* de Meyrink y *Frankenstein* de Shelley. En estas narraciones, el humanoide o protohumano simboliza el tremendo poder de la libertad frente a los miedos cotidianos; parafraseo las palabras de Potocki al decir que estas creaturas surgen de una terrible necesidad humana de encontrar la palabra adecuada, la cifra exacta para conjurar el rigor de la muerte; aunque llevar la contraria a *Lex natura* casi siempre provoca la pérdida de control sobre las creaturas y el castigo para los creadores.

Sin embargo, dentro de esta tradición subyace otra más interesante: la creación de *ginoides*² u organismos artificiales con forma de mujer. Acerca del atractivo que ejerce la mujer artificial dentro de las manifestaciones culturales, opina Montserrat Hormigós Vaquero que:

Otro arquetipo sobre la feminidad muy extendido es el de la mujer construida por el hombre y, por ello, mucho más perfecta que la mujer natural [...]. Estas mujeres artificiales suplen lo que más se ama o, lo que es lo mismo, lo que más se teme, son imágenes ideales que el hombre crea para su propio disfrute. Ya se sabe que el cuerpo femenino ha sido utilizado

como vasija e icono que el hombre ha llenado a su antojo a lo largo de siglos de historia y que, en la actualidad, el sexo-género femenino está moldeado por las tecnologías de poder.³

Uno de los primeros textos en expresar el mito del autómatas femenino diseñado por un humano, y piedra angular para entender la línea tradicional de escritos sobre la creación artificial, es la historia de Pigmalión y Galatea. Su origen literario, hallado en la *Metamorfosis* ovidiana, contiene un argumento familiar para el lector: Tras un prolongado celibato, originado por su ira contra las pervertidas y criminales Propéidas, el ofendido Pigmalión esculpe admirablemente a una inigualable mujer en marfil y se enamora enfermizamente de la estatua; Venus obra el prodigio de dar vida a Galatea y posibilita la boda de la pareja. Si hablamos de escritos clásicos, éstos han inspirado múltiples arquetipos femeninos tales como Eva, con su carga mítica de dependencia e impulsividad, o María, símbolo de maternidad y suprema virtud; podemos recordar otros estereotipos literarios femeninos: Pandora, Elena, Sofía, Penélope, Beatriz, Dulcinea, sólo por citar los más recurridos, antes del ominoso etcétera. Galatea mitifica culturalmente a la creatura moldeada por la determinación varonil; su nombre representa desde entonces a la mujer cuya vida queda completamente a expensas de los deseos

² En oposición a la etimología *androide*, Isaac Asimov explica el uso de los términos *ginecoide*, *ginoides* o *ginoidal*: "Un robot con apariencia de mujer se opone a *androide* (que es masculino); así pues, *ginecoide* (en femenino) se refiere a una hembra o mujer. ¿Ahora comprenden por qué llamar «*androide*» a un robot mujer demuestra una ignorancia etimológica?" Tomado de Isaac Asimov. *New guide to Science*, Basic Books Inc., N. Y., 1984, p. 866. La traducción es mía.

³ Montserrat Hormigós Vaquero. "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino", en Antonio José Navarro (ed.). *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002 (Intempestivas, 6), p. 160.

exacerbados de su creador. El mito de Galatea replantea la tradición literaria de creación divina, principalmente la versión judeo-cristiana. Confrontada a la génesis bíblica, la de Galatea manifiesta una intención distinta a la del creador original: mientras que el dios occidental proyecta su imagen perfecta como modelo sobre la creatura humana de varón, Pígmalión se propone el objetivo jactancioso de esculpir a una mujer mucho más impecable que aquellas inventadas por las divinidades griegas.

Simbólicamente, el mito cultural de Galatea contiene un erotismo psicopatológico. En palabras de Juan Eduardo Cirlot⁴, la creación de muñecas se interpreta como una desviación del instinto maternal o una regresión al estado infantil de quien las crea; el paciente enfermo se proyecta en el juguete creado y procura ocultar a su muñeca. El mito de Galatea también conlleva esa patología del varón que intenta usurpar la procreación biológica y suplanta la cópula natural mediante el artificio de la ciencia y la tecnología. La tradición literaria de Galatea contiene una alegoría de la creación artística y de la vanagloria de los creadores: el colmo de la egolatría llega a su cenit cuando el artista padece la locura de la contemplación amorosa que lo orilla a ansiar enloquecidamente la vida para su creatura. La soberbia de los creadores parte de su certeza de saberse superiores, intelectualmente, al resto de los hombres y del riesgo que implica la creación; como refiere Norbert Wiener:

Están de acuerdo [los creadores] en que el milagro de transustanciación puede solamente ser realizado por un sacerdote debidamente ordenado. Más aún, están de acuerdo en que tal sacerdote nunca perderá el poder de realizar el milagro, aunque si es degradado lo realiza con el peligro cierto de condenación.⁵

Si el mito cultural de Galatea, para mal, establece una figura femenina sumisa y depediente de las decisiones de su creador, la tradición literaria posromántica de las gínoides nos revela una imagen renovada del personaje clásico, a la que llamo *Nueva Galatea*. La tradición de la Nueva Galatea adquiere auge con las vanguardias artísticas del siglo xx; como ejemplo recuerdo las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico, que denuncian:

[...] aquel vacío psíquico de la condición humana en la era tecnológica [con la] utilización del maniquí como significante del proceso mediante el cual la máquina rige a la sociedad moderna, en la que el hombre sufre una transformación mimética al convertirse también en máquina y perder el sentido humano de su propia existencia.⁶

Bajo este mismo concepto, el cine expresionista muestra a la más famosa ginoide en *Metropolis* de Fritz Lang (1927): *Futura* –réplica de María, la protagonista– que

⁴ Joan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, 10ª. ed., Siruela, Madrid, 2006, p. 323.

⁵ Norbert Wiener. *Dios y Golem*, S. A., 5ª. ed. Siglo XXI, México, 1998, p. 42.

⁶ Olga Sáenz. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*, UNAM, México, 1990 (Monografías del arte, 19), pp. 52-53.

escapa del control de su creador y provoca el caos social y estructural de la ciudad moderna. El cine de ciencia ficción ha aportado una gran cantidad de mujeres artificiales: basta con mencionar a las replicantes sexuales en *Blade Runner* (1991), la sensualizada máquina asesina de *Terminator 3* (2004), los *cyborg* femeninos y hogareños de cintas como *The Stepford wives* (1975 y 2004), o las audaces rebeldes biomecánicas de *The Matrix* (1999), pasando por mitos refuncionalizados, bajo las luces eléctricas y la música pop de la década de los ochenta, como *Mannequin* (1987) y la serie televisiva *Weird Science* (1994); también cuentan las Galateas virtuales de *Simone* (2003), *Her* (2013) y las violentas ginoides de *Ex Machina* (2015), hasta la pequeña psicópata *M3GAN* (2023).

Al pensar en ciencia ficción, de inmediato llega a nuestra mente la imagen de máquinas, robots y humanoides. Llega a nuestra memoria Isaac Asimov y sus múltiples narraciones sobre la posibilidad de vida artificial y sus complicaciones. En la mayoría de sus historias el protagonista pertenece a esa estirpe robótica que lamenta profundamente su inferioridad con respecto a la especie humana, motivo que lo llevará a cometer actos que procuran o atentan contra la humanidad. Respecto a los creadores humanos que participan en estas obras, muchos de ellos preconizan la tecnología y sus ventajas por encima de lo natural. La creatura artificial vista como un nuevo esclavo garantiza un desempeño más práctico y económico que los sirvientes orgánicos. La idea queda expuesta en *R. U. R. (Ro-*

bots universales de Rossum) de Karel Čapek (1919) bajo el siguiente razonamiento:

[...] el hombre no es predecible ni confiable [y] en el hecho de que las máquinas no tengan las limitaciones humanas en cuanto a velocidad y precisión, hay un motivo [:] Es el deseo de evitar la responsabilidad personal de una decisión peligrosa o desastrosa colocando la responsabilidad en otra parte: [...] en un dispositivo mecánico que no es posible comprender completamente, pero cuya objetividad se da por supuesta.

[...] El esclavo de la lámpara [el robot] no plantea reivindicaciones. No pide un día libre por semana o un aparato de televisión en el cuarto de los sirvientes. De hecho, no pide cuarto de sirvientes en lo absoluto, sino que aparece de la nada cuando se frota la lámpara. [...] vuestro esclavo nunca os hará recriminaciones, ni siquiera con una furtiva mirada inquisitoria. Ahora sois libre de tomar el rumbo a que vuestro destino quiera llevaros.⁷

Fuera de los límites de la ciencia ficción literaria, la narrativa fantástica hereda el mayor número de ginoides que comparten las características de la Nueva Galatea: las inolvidables Olimpia de Hoffmann, Mabelina de Arqueles Vela, Celedonia de Bacarisse, Proserpina de Torres Bodet, la Venus mecánica de Díaz Fernández; entre las vanguardistas. Sin olvidar a las protagonistas anónimas de "Anuncio", "Parábola del trueque" o "Una mujer amaestrada" de Arreola; a Faustine, la ginoide virtual de Bioy Casares; más ade-

⁷ Wiener. *Op. cit.*, pp. 44-45.

lante aparecerá Tanya von Brashlitz de Bukowski. Y principalmente a “Las Hortensias” de Felisberto Hernández. Esta última narración le sirvió como pretexto literario a Ana Clavel, en su novela *Las Violetas son flores del deseo*, para explicar el sentido nuevo que adquiere el asunto de una mujer artificial que ha sido inventada por un varón. Hago notar que los libros que abordan a la Nueva Galatea han sido escritos en su mayoría por escritores varones siendo, nuestra escritora, una de las pocas mujeres que abordan el argumento⁸. La historia gira en torno de Julián Mercader, heredero de una fábrica de muñecas convencionales que, inspirado por el deseo obsesivo que siente por su hija Violeta, decide transformar su producción en series de ginoides, diseñadas a partir de la imagen de la adolescente: “[...] muñecas de tamaño natural, de cuerpos púberes y virginales con las cuales consumir, para decirlo de una vez, una ensoñada violación silenciosa, sin consecuencias [...]”⁹. Así Mercader se enfrenta a sus oscuros temores y tentaciones, en busca de la perfección de sus Violetas, instruido e impulsado por el enigmático Klaus Wagner, resonante de personajes alemanes como el siniestro abogado Coppelius de

Der Sandmann de E. T. A. Hoffmann, o el perverso C. A. Rotwang, *Der Erfinder*, en *Metropolis*. A lo largo de la novela se entretajan las historias de ambos creadores para mostrar el origen de sus pasiones ocultas y su manera de darles rienda suelta, sin que ello les provoque daños morales o materiales. No obstante, cuando las creaturas de Mercader llaman la atención de clientes internacionales, también atraen a una misteriosa secta que tiene “[...] como propósito limpiar el pecado de la lujuria del mundo, librarlo de las tinieblas de la carne y dar paso a la luz de la pureza más absoluta [...]” (p. 118). Esta oscura sociedad amenaza de muerte a Mercader para que desista de fabricar más ginoides.

La narración corre a cargo del propio Mercader mientras espera que su sentencia se consuma a manos de su propia creatura. Argumentalmente, uno de los momentos más comunes en las historias de seres creados por humanos, resulta ser el enfrentamiento y extinción del creador a manos del humanoide; a pesar de que la ciencia y la religión coinciden ahora en que la robótica clínica —es decir el uso de prótesis— habilita o potencia la vida humana para prolongar su existencia, aún existen discrepancias acerca de los beneficios de las tecnologías genética y cibernética: el debate más sólido sigue centrándose en la clonación humana considerada como una experimentación ética y moralmente inapropiada, hasta herética. Así mismo, desde los primeros textos en que aparecen autómatas construidos por hombres, se exponen los riesgos, consecuencias y hasta las penitencias de la procreación artificial. La mayoría

⁸ El cuento “La muñeca menor” de Rosario Ferré también retoma a la Nueva Galatea y es la única narración que he encontrado, en español, que prosigue la tradición de la ginoide. Y, aunque no aborda el tema de las ginoides en un sentido estricto de lo que hablo, la *Andrèida* de Asunción Izquierdo Albiñana, o Ana Mairena, podría pertenecer a esta tradición.

⁹ Ana Clavel. *Las Violetas son flores del deseo*, Alfaguara, México, 2007, p. 111. Las posteriores citas al texto indicarán, entre paréntesis, la página de donde fueron extraídas.

de estos textos literarios mantienen una sinonimia entre la creación y el castigo divino; tal equivalencia se funda en la perspectiva moral determinada por mitos culturales en los que la vanagloria y la egolatría resultan severos pecados que condenarán a los creadores de autómatas. Ya desde textos clásicos como la Biblia, aparecen sentencias contra la sacrílega creación de ídolos artificiales:

[...] las costumbres de los gentiles son vanidad: un madero del bosque, obra de manos del maestro que con el hacha lo cortó, con plata y oro lo embellece, con clavos y a martillazos los sujeta para que no se menee. Son como espantajos de pepinar, que ni hablan. Tienen que ser transportados, porque no andan. No les tengáis miedo, que no hacen ni bien ni mal.

Todos a la par son estúpidos y necios lección de madera la que dan los ídolos.

[...] (Así le diréis: «Los dioses que no hicieron el cielo ni la tierra serán exterminados de la tierra y de debajo del cielo.»)

[...] Todo hombre es torpe para comprender, se vergüenza del ídolo todo platero, porque sus estatuas son una mentira y no hay espíritu en ellas. Vanidad son, cosa ridícula; al tiempo de su visita perecerán [...]. (Jr., 10)

El texto bíblico condena la creación artificial y sentencia que el castigo divino caiga implacable sobre el creador humano y qué mejor instrumento de justicia divina que su propia creatura se vuelva contra el humano. La pérdida del control sobre el autó-

mata —es decir, cuando la creatura adquiere independencia y control sobre sus decisiones— confirma la imperfección de los eternos pigmaliones: nadie puede cometer la blasfemia de igualar a la divinidad sin el riesgo de condenarse mortalmente: He aquí la enseñanza fundamental de la creación surgida de un humano. Desde ese momento previo a su fin, Mercader hace la retrospectiva y reconoce que “[...] abrirse al deseo es una condena: tarde o temprano buscaremos saciar la sed —para unos momentos más tarde volver a padecerla” (p. 9).

La creación de ginoides resulta de una psicopatología infantil que, en el Julián Mercader, encuentra su origen en su convivencia constante, desde muy pequeño, con grupos de mujeres condicionadas y sometidas por los mitos culturales. Ese contacto, tanto en su casa como en la escuela, provoca que el protagonista, inconscientemente, busque perpetuar los cánones sociales falocráticos:

—Le gustan mucho las muñecas a tu hijo —dijo Klaus [...].

—Mientras le gusten para verlas y no porque quiera ser una muñeca... —dijo [mi padre].

—No debes preocuparte, Julián. Tu hijo es de los nuestros [...].

[...] También mis tías, la abuela, mamá misma [celebraron] mi “travesura” [...]:

—Es todo un hombrecito. Aún no cumple los seis años y ya dispone como un señor. Se ve que va a salir a su padre... (pp. 20-21)

Pese a la imposición social de imitar al padre, el unigénito Julián Mercader carece de la atención paterna; la indiferencia de Julián (el padre) se ve suplantada por su

hijo mediante diversas figuras: con las mujeres de la familia, con las muñecas y, principalmente, con Klaus. La ausencia paterna se desvía, por parte del hijo, hacia la búsqueda de la acostumbrada cercanía del colectivo femenino, concretando la suplantación del padre con la fabricación de las Violetas replicadas. En la tradición de la Nueva Galatea, el creador busca sobreponerse a la ausencia de figura paterna fijándose el objetivo revanchista de superar los hechos del maestro. Intrínsecamente, el creador ambiciona mejorar los logros y trabajos que el padre realizó; por esa razón, desde su infancia Julián Mercader busca superar las expectativas de sus preceptores: Anaya, Klaus, Horacio-Felisberto Hernández y al propio Julián padre. Sin embargo, como castigo al desafío de los superiores, la condena del creador Mercader resulta inevitable.

Otro punto interesante de la tradición literaria de la Nueva Galatea se centra en la relación establecida entre el creador y su creatura: ésta revela complejos vínculos de amor y desamor, entre dependencia y rebelión. En todas las historias de autómatas, el creador niega la presencia de sentimientos en su creatura para perdonarse él mismo por el atentado divino de crear vida artificial. En otras palabras, el creador presupone que su creatura, al carecer de emociones y albedrío, actuará únicamente bajo las indicaciones de él. No obstante, para rematar estas narraciones, la creatura demuestra sorpresivamente que ha adquirido la capacidad de razonar decidir y actuar. La creatura aprende a rebelarse contra una autoridad que, abstraída por su labor creativa, no se responsabiliza del acto creativo ni ha sabido

ocuparse de una correcta crianza. La noción de haber sido creada irresponsablemente se convierte en sentimientos de haber sido abandonada y traicionada. Al llegar a ese punto, la creatura reprocha enérgicamente a su creador, con palabras o hechos contundentes, el descuido emocional en que se halla inmersa. La frustración por tales exigencias las expresa así Julián Mercader:

[...] Pero yo no me daba abasto: eran ya cinco [Violetas] y no podía cumplirle a cada una, darles su ración de atenciones y cuidados. A su modo silencioso me lo hacían saber: un descendimiento de párpados inesperado, el movimiento lateral de un rostro como negándose a participar en los rituales y los juegos. También comenzaban a encelarse y a reclamarme. Entonces, por fin, entendí su petición secreta: debía compartirlas, asignarles un padre y un hombre para cada una de ellas [...]. (pp. 94-95)

De esta manera, la Nueva Galatea defiende su derecho a la existencia; se rebela por que se asume como un individuo valioso protegido por la ley universal de todo lo creado. Bajo ese elemental precepto de la vida, le exige a su creador que cumpla con la obligación de concluir óptimamente su trabajo de formación. En ese momento los roles se invierten: quien ordena y establece las condiciones es la Nueva Galatea, y el eterno Pigmalión se convierte en su sirviente. Violeta Mercader defiende celosamente su individualidad y reclama un trato distinto de las de su misma especie, como explica el narrador:

[...] dos muñecas exigieron para sí una identidad y un secreto propios [...]. Ambas eran Violetas pero, como suele pasar con las muñecas y las mujeres en general, muy pronto se hicieron notar y reclamaron un trato diferente. Aquélla [...] resulto ser una Violeta ingobernable por lo que había que someterla siempre de pie [...]. La otra [...], a esa había que castigarla de manera diferente: contemplarla celosa de la imagen gemela que en el espejo se burlaba de sus confusiones [...]. (p. 98)

Sin escapatoria alguna, el creador tiene que escarmentar y asumir su fracaso; no tiene la capacidad de rebatir los argumentos de su criatura y reconoce que tampoco puede deshacerse de ella. En medio de la desesperación, asfixiado por los reclamos de sus Violetas, dice Julián:

[...] Aún no sabía lo que haría con ellas: eran demasiadas para mí y las que ya tenía no tolerarían una traición. Y la traición es una veleidad del alma para la que se necesita fuerza y determinación, facultades que yo no tenía [...] (p. 112).

Julián Mercader, como todos los creadores, sabe que la única alternativa para redimirse es mediante la justicia poética que imparte la muerte; sin una imagen superior que lo respalde o consecuente, sabedor de que la colectividad aplasta al individuo y de que la Nueva Galatea se convertirá en un mecanismo de ejecución, el creador asume con resignación sus últimos momentos y escucha la voz sentenciosa que le dice: “[...] Nada en nuestra vida es fortuito, aunque desconozcamos el sentido del rompe-

cabezas, todo termina encajando en el lugar propicio” (p. 130).

Lamentablemente la caída del creador arrastra también a la criatura, quien quedará envuelta en una atmósfera de vacío, con un futuro incierto, aunque no por ello desesperanzador. En medio de su aparente perdición, la Nueva Galatea suele adquirir la experiencia, independencia y autonomía que irresponsablemente su creador le negó. En este sentido la Galatea de hoy no replica más la imagen de Eliza Doolittle, la humilde florista de Bernard Shaw, ni a Rosenda, la burda campesina de José Rubén Romero: ambas mujeres aleccionadas, sometidas y dependientes por la instrucción del mentor. La Nueva Galatea, en la imagen de Violeta Mercader, adquiere los conocimientos alejada de quien la formó; su experiencia está construida bajo sus propias necesidades intelectuales que, incluso, superan la vana expectativa para la que fue creada. Más cercana al espíritu rebelde, dominante y peligroso de la *Lolita* de Nabokov, esta Galatea refuncionalizada nos propone una alegoría —muy renovada— de la mujer que sabe renacer de sus cenizas, con la fortaleza obtenida mediante un proceso de desprendimiento de las ataduras y una humanización que la eleva del rango de muñeca, “[...] de objeto ritual [...]” en palabras del narrador, al nivel de una triunfante Sibila (dignamente por encima de ninfas y de Lamias) que, independiente y desafiante, orquesta el ceremonial de la vida y de la muerte. La Nueva Galatea ya no se considera la resultante de las fallas de la vanagloria: se ha transformado en el acierto de sí misma, libre y enajenada de todo para corregir los errores del

pasado. La justicia que Violeta Mercader impone al final de la novela no responde a intereses particulares ni a mitológicos cultos moralistas, está sustentada en la justicia de la razón universal; aquélla que sostiene que todos los seres con forma humana –sin importar la materia de su hechura– ocupan un lugar de consideración en el mundo, plenos de facultades y derechos irrevocables. Cuando el creador se reconoce vencido ante leyes supremas e implacables, sólo le queda asumir la pena capital y colocar el cuello ante la guillotina que su propia creatura hará caer. No me queda más que finalizar estos breves discernimientos con las últimas palabras elocuentes y resignadas de Julián Mercader que redondean la superioridad letal que su creatura mantiene ya sobre él:

Ya se aproxima mi hada. Mi ninfa del bosque. Mi amazona. Mi sacerdotisa. Su aroma dulce y cruel remonta las oquedades del sueño [...]. Sus ojos son hipnóticos [...]. Su deseo frontal empuña ahora el filo luminoso de mi propia alborada. No será eterna esta noche. (p. 135).

La novela de Ana Clavel resulta una ficción que conecta con los ancestrales deseos de control, de esos que el vulgo llama también fantasías: ser dioses para crear y controlar. El de esta novela es un universo de seres femeninos que existen sólo en los sueños reprimidos y que provienen del mundo de las ninfas. El personaje de Violeta Mercader bien pudiera ser aquella Telfusa con la que Apolo habló y que posteriormente lo engañó para enviarlo a Delfos. Pero ella no es la que muere en el acto de cobrar justicia: es ella la que ahora derrumbará las

rocas sobre los dioses y que tomará en prenda el nombre de su creador (así como el dios griego se hizo llamar Apolo Telfusio, tras acabar con la ninfa) en una inversión de los hechos que canta el himno homérico. Violeta Mercader y sus replicantes se mueven en el mundo de las nínfulas demoniacas (uso el calificativo que Nabokov acuña para esas Nuevas Galateas) que atraían a los dioses para pisar la tierra (símbolo de ellas mismas) y poseerlas. Ninfas y personajes mitológicos que, como concluyera Roberto Calasso, son los portadores de clarividencias terribles para los humanos; seres que cuando son poseídos o molestados, otorgan conocimientos funestos que llevan a su poseedor a la locura y, finalmente, hasta la muerte de quien los posee.

Bibliografía

- Asimov, Isaac. *New guide to Science*. N. Y., Basic Books Inc., 1984.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 2006.
- Clavel, Ana. *Las violetas son flores del deseo*. México, Alfaguara, 2007.
- Hormigós Vaquero, Montserrat. "Nuevas especies para el panteón de lo grotesco femenino" en *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid, Valdemar, 2002.
- Naranjo, Carmen (comp.). "Mitos culturales de la mujer", en *La mujer y el desarrollo. Mujer y la cultura: antología*. México, UNICEF-SEPDIANA, 1981.
- Sáenz, Olga. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México, UNAM, 1990.
- Wiener, Norbert. *Dios y Golem*, S. A. México, Siglo XXI, 1998.

Fragmentos del libro invisible: una poética de la escritura

DIANA CAMPOS HERNÁNDEZ | LICENCIATURA EN LETRAS HISPÁNICAS, UAM IZTAPALAPA

Resumen

Dentro de la narrativa ocampiana, la imaginación, la lectura, y la escritura son ejes narrativos sobre los que se mueven sus personajes: sus vidas girarán en torno a lo que se dice (dichos, refranes), lo que se escribe (diarios, autobiografías), lo que se lee (novelas, periódicos, revistas), pues no sólo se lee por gusto y afición, se lee o se escribe para ser algo diferente de lo que se es en la vida real. Se lee para reinventarse. Se sueña, se escribe, se imagina para ser Otro. Y para cambiar la realidad. Después de *Viaje Olvidado* (1937), y la dura crítica que su hermana Victoria le hizo saber que el libro tenía “imágenes no logradas”, “defectos”, “imprecisiones”, “negligencia” y “pereza” en su composición, Silvina nos entrega *Autobiografía de Irene* (1948) con un gran cambio en la sintaxis oracional de su escritura. La crítica ha dicho que cumple el patrón narrativo borgeano: que responde a los valores estéticos que Borges y Bioy proponen desde la revista *Sur*, dirigida por la misma Victoria. Sin embargo es en este libro y, en especial, en el cuento “Fragmentos del libro Invisible”, donde desde mi punto de vista, considero que Silvina plantea una poética de su escritura y será a partir de este y sus siguientes libros que la autora llevará a cabo la exploración de diferentes formas y en distintos personajes está propuesta poética y estética. En este trabajo, me propongo analizar la propuesta poética que enuncia Silvina en ese cuento.

Abstract

Within the Ocampian narrative, imagination, reading, and writing are narrative axes on which his characters move: their lives will revolve around what is said (sayings, proverbs), what is written (diaries, autobiographies), what is read (novels, newspapers, magazines), since it is not only read for pleasure and hobby, it is read or written to be something different from what it is in real life. Read to reinvent yourself. One

dreams, one writes, one imagines to be Other. And to change reality. After *Viaje Olvidado* (1937), and the harsh criticism that her sister Victoria made of her, namely that the book had “unsuccessful images”, “defects”, “inaccuracies”, “negligence” and “laziness” in its composition, Silvina He gives us *Autobiography of Irene* (1948) with a great change in the sentence syntax of his writing. Critics have said that it complies with the Borgean narrative pattern: that it responds to the aesthetic values that Borges and Bioy propose from the *Sur* magazine, directed by the same to Victoria. However, it is in this book and, especially, in the story “Fragmentos del libro Invisible”, where from my point of view, I consider that Silvina proposes a poetics of her writing and it will be from this and her following books that the author will carry out in different ways and in different characters is a poetic and aesthetic proposal. In this work, I propose to analyze the poetic proposal that Silvina enunciates in that story.

Palabras clave: autobiografía de Irene, Silvina Ocampo, poética, estética, propuesta de escritura.

Keywords: autobiography of Irene, Silvina Ocampo, poetics, esthetics, writing proposal.

Para citar este artículo: Campos Hernández, Diana, “*Fragmentos del libro invisible: una poética de la escritura*”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 113-128.

El inicio de un viaje

Es “Fragmentos del libro invisible” donde el discurso del narrador personaje será una fuerza que atrae a todos los demás cuentos, los contiene, los fusiona pero, a su vez, los rechaza, los expulsa pues la escritura es vista como enemiga de la *metamorfosis y la colaboración*.

A lo largo de este relato se desprende una propuesta estética en la que se reconoce una sutil reflexión, cuestionamiento, problematización del arte y del mundo que son consustanciales a la obra literaria.¹ La escritura toma cuerpo y se hace realidad, es decir, sólo existe aquello que la palabra nombra, pero la palabra también es rechazada, postergada, pospuesta sólo hasta que cumpla aquello que dicta y organiza la imaginación. El discurso del proceso de

¹ Gaspar, Catalina, *La lucidez poética. Autorreflexividad y poética en la obra de Roa Bastos, Cortázar, Borges y Meneses*, FUNDARTE, Alcaldía de Caracas, Venezuela, 1991. p. 9.

creación literaria se muestra como un prisma, pues a él quedan unidas otras reflexiones como son el origen y la identidad, que se vuelven problemáticas en tanto el proceso de creación literaria es también proceso donde el Yo se re-crea.

En este relato se cuenta la historia de un niño profeta que prepara su viaje hacia el nacimiento, para ello le indica a su madre el lugar donde quiere nacer. El profeta cuenta con cinco discípulos: Nastasen, Lebna, Miguel, Alda y Aralia, a quienes inicia en una especie de búsqueda de Conocimiento. La historia se configura a partir del viaje, situación enmarcadora del relato, durante el cual el narrador personaje enfrenta al mundo mediante la contemplación, esto será el inicio de una búsqueda estética.

Dentro de la historia se observan tres momentos esenciales: en el primero, el narrador personaje reflexiona sobre el proceso de creación; en el segundo, el profeta enseña a sus discípulos “el arte de descubrir mundos alternativos”; en el tercero; hacia el final del viaje, el pequeño sufre una crisis que lo conducirá a la revelación de su origen y su identidad.

Contemplar y escribir

El relato se inicia cuando el profeta comenta el proceso que ha llevado a cabo para la elaboración de sus dos libros: *El Libro de la Oscuridad* y *El libro Invisible*, estos libros poseen una característica especial: no se ha utilizado ningún soporte material donde pueda inscribirse un trazo. No se ha recurrido al papel y tinta, a los soportes tradicionales que hacen posible la

escritura de un texto, de libros tal y como los conocemos pues el profeta rechaza la escritura. La experiencia del profeta lo lleva a vivir una tensión entre la voz y la escritura; la palabra escrita es fija, inmóvil. La tinta, fija; la hoja, inmoviliza. Descree de la palabra escrita, la rechaza, la excluye. Es un instrumento negativo que no sirve para comunicar los pensamientos pues para él la palabra escrita *des-figura* los pensamientos al inscribirse en un papel:

He compuesto dos libros, dos libros invisibles cuyas frases imprimí únicamente en mi memoria, sin recurrir a la tinta, al papel y a la pluma. Desdeño esos groseros instrumentos que fijan, que desfiguran el pensamiento, esos enemigos de la metamorfosis y la colaboración.²

Al escribir se ordena, se fija. La palabra escrita es la organización del pensamiento, y lo que el narrador personaje busca es: la *metamorfosis* y la *colaboración*. Y es que en el tránsito entre la palabra hablada, entre la voz que los dijo y la mano que los escribió se desfiguraron, contrariamente a lo que se piensa, que “la escritura ha servido a veces (¿siempre?) para celar lo que se le confiaba”,³ el profeta designa una *escritura* “otra”, que sólo puede registrarse, grabarse, en la memoria.

² Ocampo, Silvina, “Fragmentos del libro Invisible” en *Autobiografía de Irene*, Buenos Aires: Sudamericana, 1975. En lo sucesivo, cuando se haga referencia a este relato, únicamente se señalarán las páginas entre paréntesis.

³ Emilio Lledo, *El surco del tiempo, Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura*, Barcelona: Crítica, 1992. p. 91.

El pequeño cuida las palabras que emplea para referirse al modo en que ha elaborado sus libros, es decir no dice *he escrito*, sino *he compuesto*, no se basa en recursos materiales para hacerlos, no existe

[...] ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanzando, apretando, acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas...⁴.

No es la mano la que escribe, la que traza la palabra, no hay tinta, ni papel para hacerla visible. ¿Por qué este rechazo a la escritura?, todo parece apuntar en una dirección; la escritura es exterior a nosotros mismo, nos viene de fuera.

El filósofo y lingüista Walter J. Ong nos dice que

[...] según Platón hace decir a Sócrates en el *Fedro*, es inhumana al pretender establecer fuera del pensamiento lo que en realidad sólo puede existir dentro de él. Es un objeto, un producto manufacturado.⁵

Para el profesor y escritor británico Erick A. Havelock,

El ser humano no es escritor ni lector, sino hablante y oyente. [...] La escritura, en cualquier etapa de su desarrollo, es un fenómeno adve-

⁴ Barthes, Roland, "Variaciones sobre la escritura", en *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 87.

⁵ Ong, Walter, *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, Trad., Angelica Sharp, FCE, México, 1996. p. 8

nedizo, un ejercicio artificial, una obra de la cultura, y no de la naturaleza, impuesta al hombre natural.⁶

"La escritura no resguarda el conocimiento de los accidentes de la memoria" como observa Raúl Dorra al respecto del *Fedro* de Platón: Sócrates cuenta como el dios Teut, llega a Tebas para mostrar al rey Tamus un nuevo invento:

He aquí, oh rey, una enseñanza que hará a los egipcios más sabios y más memoriosos, que con ella se inventó el remedio para memoria y sabiduría.⁷

Para Dorra, Teut ofrece al rey "signos visibles que representarían a las palabras. Dado que los signos quedarían grabados en una superficie, su duración en tiempo estaría asegurada."⁸

El rey rechazó tal invento, pues lo consideró peligroso ya que la escritura produciría "en las almas de los que la aprendieron el olvido precisamente"⁹. La escritura iba a propiciar entre los hombres flojera mental, "[...] se volverían perezosos y acabarían depositando sobre los trazos externos una

⁶ Havelock, Erick, "La ecuación oral-escrito: un fórmula para la mentalidad moderna" en David R. Olson y Nancy Torrance, *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, España, 1991, p. 37.

⁷ Platón, *Hippias Mayor. Fedro*, versión directa, introducciones y notas de Juan David García Bacca, UNAM, 1966, p. 91.

⁸ Dorra, Raúl, "Poética de la voz" en *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdéz/BUAP, 1997, p. 169.

⁹ *Ibid.*, p. 169.

confianza que sólo se puede tener en lo que está en el alma".¹⁰

El profeta ve la escritura como algo externo y ajeno, como un *instrumento* que puede perjudicar la labor del proceso creativo pues entorpece la invención o la *metamorfosis y colaboración* ya que la escritura no posee la vitalidad ni el dinamismo de la palabra hablada. En un sistema escrito los pensamientos se fosilizan porque se arraigan a una superficie que no permite el movimiento, en cambio, el narrador protagonista transmite sus pensamientos de viva voz. "El Libro de la Oscuridad", se integraría a una tradición oral, la cual se privilegia en virtud de que modifica y que recrea los libros y esto produce en el profeta, un *goce estético*:

Al principio las frases se formaban en mi mente, con dificultad, con lentitud. Una vez que se arraigaban en mi memoria las hacía repetir por mi madre, y cuando fui mayor, por mis discípulos, que a veces se equivocaban. Estas equivocaciones todavía me deleitan: suelo modificar mi texto de acuerdo con ellas. (p. 93)

En el proceso de elaboración que va de la memoria y la repetición oral interviene el olvido que es la puerta de entrada a la *invención, la creación*. Y ahí también destacará otra actividad, el dibujo: "Ni en un árbol, ni en una piedra, ni en la tierra donde a veces *dibujo* grabé uno sólo de mis pensamientos" (p. 93). (el subrayado es mío).

¹⁰ *Ibid.*

Dibujar-escribir¹¹, la diferencia entre una y otra, parece, un simple trazo, las dos obedecen a un movimiento de la mano; pero no se crean las mismas cosas, mientras en uno es escritura, en el otro es una *imagen*.

Los dos libros surgen a partir del diálogo entre el maestro y sus discípulos, entre el pequeño y su madre, entonces podría decirse que estos textos se re-hacen una y otra vez cada vez que el profeta y los discípulos hablan. Los libros serían la recolección fragmentaria de las frases del profeta que pasan a través de su madre y sus discípulos y vuelven a él transformadas, pero sólo impresas en la memoria. Esto indica que el profeta sabe de memoria su libro, y los discípulos lo olvidan. Lo cual no representa ningún peligro, por el contrario: *el olvido* convierte a sus aprendices en parte del brazo divino que (re)crea el texto. También son autores al re-crear el libro del pequeño profeta. En la repetición se instaura la novedad, la recreación o bien, la recombinación de las frases vía el olvido.

Pero surge nuevamente la duda, ¿existen los libros de los que habla el profeta? ¿Existe el libro sin la escritura? Finalmente, ¿qué nos quiere mostrar el narrador personaje? ¿Cuál es su propuesta? Pareciera que el

¹¹ No hay que olvidar que Silvina estudió dibujo y pintura, y que será una idea constante en la concepción de su poética, como se puede observar en el relato "La continuación" (*La furia*, 1959) donde la narradora protagonista comenta: "Varias veces me preguntaste si estaba dibujando, pues el movimiento de mi cabeza cuando yo escribía parecía el de una dibujante. Siempre me costó inventar paisajes". Donde la palabra *paisajes* sustituye a *trama*. *Páginas de Silvina Ocampo*... p. 71.

lector tiene que volver a leer nuevamente el texto porque de pronto algo se le escapó, algo que no supimos leer o que el profeta no quiere decir. Momento complicado donde la lectura del texto apunta en dos direcciones: la primera; es evidente que palabras habladas y textos escritos se confrontan, o por lo menos eso es lo que parece. Segunda; la propuesta del profeta alude a una escritura invisible pero, ¿cómo leer esa escritura, si nos propone libros donde la escritura no tiene lugar?, el profeta tiene la idea de que la escritura es un elemento de destrucción:

El que se atreva a imprimir mis palabras, las destruirá. El mundo no se reirá de mí sino de él. Mi libro en caracteres impresos se tornaría menos importante que un puñado de polvo (p.93)

Tales declaraciones constituyen una paradoja, porque el rechazo y la condena de la escritura se realizan mediante la escritura misma. Y qué decir de la impresión del texto, no ya de los libros a los que hace referencia: El Libro de la Oscuridad y El libro Invisible, que no se conocen porque son invisibles, sino del texto que el lector tiene entre sus manos.

El profeta hace responsables tanto al impresor como al lector de la destrucción de sus palabras, en tanto han pasado a ser palabras escritas, impresas. La práctica textual que el pequeño profeta nos comenta, designa una escritura otra: que llamaremos como señala Blanchot la de escribir "sin escritura" pues según el escritor francés:

Escribir es, finalmente, negarse a trasponer el umbral, negarse a escribir [...] Escribir sin "escritura" llevar la literatura a ese punto de ausencia en el que desaparece, en el que dejamos de temer a esos escritos suyos que son mentiras, tal es "el grado cero de la escritura", la neutralidad que todo escritor busca, deliberadamente o inconscientemente, y que conduce al silencio¹²

Sin embargo, si la escritura, como señala Blanchot, rechaza el "cambio temporal y pone en orden y clasifica", la voz se pone en movimiento, pero es:

Fugitiva, condenada al olvido donde encuentra su acabamiento, sin huella como sin porvenir, así, lo que ella profiere rompe con la perennidad del libro, su clausura, su estabilidad orgullosa, su pretensión de encerrar lo verdadero y transmitirlo para que lo posea aquel mismo que lo haya encontrado.¹³

Paradójicamente la escritura, "único médium de la vocalidad", va a constituirse extrañamente como

un [...] absoluto de escritura y de voz [...], tiempo y espacio unidos, simultaneidad sucesiva, energía y obra donde se concentra la energía [...], trazado donde el escribir rompe siempre de antemano con lo que *está* escrito.¹⁴

¹² Maurice Blanchot, *El diálogo inconcluso*, trad., Pierre de Place, Caracas: Monte Ávila Editores, 1959, p. 415.

¹³ *Ibid.*, p. 414.

¹⁴ *Ibid.*, p. 415.

Escritura o voz, palabras habladas o textos escritos, ¿a dónde llegamos si es papel? ¿adónde si se profiere una palabra?, se dice que

Toda palabra pronunciada lo es sólo originariamente en un presente y una vez articulado el fonema se convierte en pasado, se esfuma en el tiempo [en cambio] la escritura, es de por sí, el alivio de la memoria, al ser su estructuración y su sustento.¹⁵

Preguntar por los libros es preguntarnos por la escritura, ¿cómo es entonces esa escritura: una escritura que no se escribe, una palabra que no se deja imprimir?, imprimir para dejar rastro, una huella. Una palabra escrita es, en última instancia, una huella.

La relación del profeta con la escritura es ambigua y compleja, relación en la que prevalece, sobre todo, el enfrentamiento y la sospecha, pero ¿qué es la escritura? o mejor ¿es la escritura la única manera de ser una escritura, escribir es sólo lo que se labra en el papel?, por lo menos, es lo que el discurso occidental y hegemónico es lo que nos ha dicho: la escritura como único sistema de autoridad, de poder, pero la duda sobre la escritura recorre y desborda el discurso del profeta llevándolo hasta el límite del propio texto, que se convierte en un espacio de lucha, de confrontación porque ahí se hace la escritura, desde lo que quiere dejar de ser escritura, desde lo que lucha ante la posible tentación de la escritura y sus poderes revelatorios.

¹⁵ Emilio Lledo, *El surco del tiempo*, p. 40.

La ausencia como espacio de creación

*Y ¿por qué en vano anticipé la ausencia
como un fantasma de mi preferencia
buscando siempre contrariar lo actual,
lo mas perfecto a lo que fue ritual,
colocando su insólita figura
junto a la realidad que ha de ser pura
[...] ¿Sólo la imagen permanece y vuela,
como la llama que ilumina y vela?
"Acto de Contrición"
Silvina Ocampo*

Textos que no se dejan ver, es la ausencia la que habla por ellos. El profeta desanda el camino trazado, el camino ya hecho y empieza a escuchar otras voces, poco a poco el profeta comienza a romper con ciertos hábitos estéticos para dar paso a una nueva etapa, donde la actividad creadora dejará de regirse por el orden y la armonía. Un constante ir y venir entre opuestos en la experiencia del profeta: del diálogo al silencio; de la contemplación y el asombro ante la naturaleza, a la meditación, a una búsqueda de lo ausente. El pequeño se aleja de lo "bello natural", pues la percepción de lo bello natural sufre una degradación, ahora lo bello será lo que surja de la imaginación, de lo visto al cerrar los ojos, de lo que nace en la oscuridad de los ojos cerrados.

Existe una "realidad" aparentemente "real", visible y otra que permanece "oculta", muda, pero que dice más, recordemos: "Las flores y todos los elementos que componen la naturaleza tiene voces sutiles. El espacio está tejido por estas voces. El silencio jamás es absoluto" (p. 95), una realidad

que parece estarnos vedada, que no alcanzamos a ver, que está fuera de nuestro alcance porque no sabemos escucharla ni verla. Un lado olvidado a nuestros oídos, a nuestros ojos, pero ¿cómo acceder a ella, si al parecer lo que se nos presenta, *lo dado*, es lo original, lo verdadero?

Esta certeza que el discurso occidental ha impuesto, donde lo real es lo que se deja ver, lo que se deja tocar. Lo tangible, lo comprobable, lo que se ha nombrado o, mejor dicho, en términos que le son propios a la razón ordenadora, conceptualizado.

Esta realidad no es más que una *representación*,

que está hecha para la conservación, el movimiento de la realidad está constituido por destrucciones, por las escisiones provocadas por lo que desaparece, por lo que queda vencido en su propia acción, por lo que muere [...] la representación de la realidad trata de expulsar de sí a la muerte.¹⁶

A esta realidad, fija y continua, “herencia acogedora moldeada por el uso y fijada sobre los pilares incommovibles de la identidad y la presencia” [...] la desborda una realidad no ordenada¹⁷, diversa, múltiple.

Esta representación no respeta la multiplicidad de lo real, lo olvida, o mejor, lo hace olvidar, para escapar del movimiento, de lo que se crea y se destruye, de lo que no permanece. Por eso lo continuo, lo que per-

manece, es tratado como lo que tiene existencia, lo que tiene *valor*, pero sobre todo es lo “verdadero”.

En el proceso de reflexión sobre el proceso de creación, poco a poco el profeta va a señalar una nueva dirección en la que se vislumbra una nueva forma de crear: si la escritura *des-figura*, y la realidad se oculta en las palabras escritas, en esas palabras que quieren dar seguridad, protección, un asidero, porque nos fijan, nos arraigan, el profeta hablará desde la supresión de la presencia:

A veces en medio de nuestro diálogos instaba a mis discípulos a cerrar los ojos y a estudiar la oscuridad (este era uno de nuestros ejercicios diarios) Era penoso al principio. Los ojos cerrados, las moradas de nuestros ojos cerrados eran mundos luminosos donde existían flores, pájaros rostros paisajes, objetos imprecisos” (p. 95)

El juego de presencias y ausencias en el ejercicio de creación va a ser fundamental; el profeta lleva a los discípulos a distanciarse de lo real y de la belleza natural, ahora no importan ya los lugares inspiradores, sino *cerrar los ojos*, y así será para llegar al momento en que la imagen proceda a encontrar su propia forma, su propia belleza. *Silencio*, *oscuridad* y *ausencia* los arrastran a un vacío que deviene en el principio creador de imágenes. Reconfigurar desde la ausencia, la ausencia es creadora de la presencia, del no ser al ser, de la lejanía a la imagen, a la imaginación creadora:

¹⁶ Bedrich M. Olguín Reyes, *Escribir la Fisura. La escritura de José Carlos Becerra y de Alejandra Pizarnik*. Tesis no publicada.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

Uno de mis discípulos descubrió en mi mano, al abrir los ojos una hierba amarilla que nació en los dominios de la oscuridad. Él solo la había visto y la encontró en mi mano.¹⁸ (p. 95)

¹⁸ Sin duda, este pasaje nos remite al artículo de Borges sobre el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge, "La flor de Coleridge". En dicho artículo, Borges nos dice que la historia de la literatura es la evolución de una idea a través de una infinidad de autores. Borges inicia y desarrolla esta idea comentando un pasaje del poeta, Coleridge, el cual transcribo: "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño y le dieran un flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrará esa flor en su mano... ¿entonces qué?"

El estudio incluye también a Orson Welles y Henry James para mostrarnos cómo una idea se recoge y se desarrolla en estos tres autores: la pequeña, delgada, sino es que invisible, franja entre el sueño y la realidad. Este idea da pie en todos los autores a la previsión de los hechos futuros, el viaje al futuro y el regreso al pasado, y la *prueba* de ese viaje al futuro o bien, al pasado. J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Según J. Kogan, Coleridge fue el primero en la Crítica Literaria Moderna en plantear el tema de la Imaginación en la poesía. Coleridge distingue entre Imaginación Primaria y Secundaria. La Imaginación Primaria "la concibo como la potencia viva y agente primero de toda percepción humana y como una reiteración en la mente finita del eterno acto de creación en el Infinito Yo soy. La imaginación secundaria la considero como un eco de la primera, coexistiendo con la voluntad consciente (...) la imaginación secundaria disuelve, difunde, disipa a fin de recrear; o allí donde este proceso se torna imposible en todo caso pugna por idealizar y unificar. Es esencialmente vital, aun cuando todos los objetos (*en tanto que* objetos) sean esencialmente fijos e inertes", citado por Kogan, "La imaginación de Coleridge", en *Filosofía de la Imaginación. Función de la Imaginación en el Arte, la Religión y la Filosofía* (p. 127).

***Mundus Imaginalis:* la experiencia de creación**

*En tus rosales de oro, está el futuro,
Lo que veneraré, lo que es más puro,
porque tus pensamientos son los sabios.
"Sonetos a la imaginación",
Silvina Ocampo*

La presencia de la hierba amarilla muestra a los discípulos la posibilidad de traspasar la franja que divide el sueño y la realidad (como en el pasaje que cita Borges), es su disolución, lo cual revela que la fuerza de la imaginación: reside en crear sus objetos a través de imágenes, es el poder de traer los objetos, de hacerlos reales.

Recogidos en la intimidad, en el silencio, en la oscuridad, donde todo empieza a ser imagen "Él solo la había visto y la encontró en mi mano", una protoimagen que será, al principio, algo informe y que poco a poco se va revelando gracias a ese germen que le dio contorno, una forma. Lograda la contemplación las imágenes toman forma, toman cuerpo. La posibilidad de animar aquello que una vez se vio en la oscuridad: la imaginación deviene principio creador a través de la imagen; "*la actividad de la imaginación es vulnerar límites, traspasar toda barrera que se interponga a su naturaleza*"¹⁹.

La hierba amarilla que nació al *cerrar los ojos*, en los "dominios de la oscuridad" y los dominios de la oscuridad son los dominios de la imaginación. La hierba se revela

¹⁹ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI Editores, México, 2011, p.198.

como semilla de creación²⁰ y de transmutación, pero al final vuelve a ser inaprensible para los discípulos y quizá para el profeta:

Esta planta se llama “Planta dorada”. El viento llevará sus semillas al Monte del Líbano y a las sendas que conducen a Damasco. Florecerá en

²⁰ Este pasaje recuerda varios momentos del Taoísmo en la cultura China que explica José Lezama Lima su libro *Introducción a los vasos órficos*. Según el escritor, el Tao se considera como la cifra de “infinitas mutaciones”, de la lejanía a la imagen, raíz de todo principio creador, donde el tao es el vacío, es el embrión que fija el curso de las mutaciones. Así también, existe la “Trinidad taoísta de lo invisible (mirado sin ser visto); de lo inaudible (escuchado sin ser oído) y lo intangible (tomado sin ser tocado)”. En el relato, todo esto forma parte de la poética del profeta, esta manera de crear donde cada elemento da origen a su contrario, contrario que no es rechazado ni excluido, sino que lo toma en cuenta para entrar en una sinergia, en una armonía creadora. (p. 236)

Ahora bien, en el taoísmo existe también esta flor amarilla, que se conoce como la destilación de la gota de oro, esta gota, según explica José Lezama “se va trocando en vacío creador taoísta, en la flor de oro. El arte destilado se trueca en la naturaleza de la flor de oro, [...] el oro es la luz, flor de oro significa flor de luz. Esa flor ha recibido desde el punto de vista nominal, varios flechazos. Árbol que es una hoguera o un árbol de nombre, surgiendo de la oscuridad subterránea, es tan inaprensable como el tao. La búsqueda alquímica de la pildora de oro, para conseguir la inmortalidad. [...] Esa flor de oro es lo inaprensable que ha sido expuesto con los más diversos nombres: Vesícula germinal, Castillo Amarillo o la tierra de los antepasados [...] oscuro desfiladero, altar donde son producidos conciencia y vida”. (p.238 y 239) “La unidad de imagen y Vesícula germinal es la luz blanca central, la luz del principio de la creación [...]. Es el punto creativo, una unidad inextensa.” (p. 239). José Lezama Lima, “Las eras imaginarias: la biblioteca como Dragón” en *Introducción a los vasos órficos*, Barcelona: Barral, 1971.

mayo y será invisible durante el día. La buscarán los alquimistas porque puede transmutar los metales. (p. 95)

Hierba inaprensible, invisible, otra vez aparece, lo intangible, inasible. Sin embargo, constituye “el milagro” –como dice el profeta– más importante del viaje, pues es el momento en que él decide llevarles a un nuevo lugar de unión entre la realidad sensible y la realidad inteligible: a un mundo imaginal o realidad imaginal,²¹ para luego

²¹ Según Raimon Arola la búsqueda alquímica en términos generales “es el arte de transmutar los metales viles en oro” sin embargo comenta que está definición “es de por sí anacrónica, y en la práctica un sin sentido”.

Las aportaciones más importantes al estudio de la alquimia según Arola han sido las de Marcelin Bethelot, Titus Burckardt, Julius Evola, Mircea Eliade, René Guénon, Fulcanelli, pero, para el autor la más importante es la de Emmanuel d’Hooghvorst, quien en 1951 escribió *Essai sur l’Art de alchymie* para quien “el arte hermético tiene por objeto la metamorfosis completa de todo el ser, alma espíritu y cuerpo, en una indisoluble fusión que hace el milagro de una sola cosa, la Piedra de los sabios. Provisto desde aquí abajo del cuerpo glorioso de la resurrección, el adepto que ha acabado la Gran Obra puede salir de este mundo cuando le place sin pasar por ninguna muerte o, si muere, resucita al tercer día”. Veintisiete años más tarde escribió *Reflexions sur l’or des alchymistes*, “en el que resume magistralmente la hipótesis de la alquimia, tal como era concebida por los antiguos”, según Arola la hipótesis dice así: “La hipótesis de los alquimistas es la siguiente: si el oro, sol terrestre es indestructible, es porque posee en sí un principio físico de inmortalidad. Si los hombres supiesen el poder y la medicina que contiene abandonarían todas sus ocupaciones para emprender la búsqueda del secreto que el soberano creador ha depositado en las minas, con el fin de encontrar aquella curación y regeneración a que aspira el género humano.

mostrarles que eso que imaginaron puede integrarse en la realidad.

Para el profeta, la imaginación será, como ya habíamos dicho, un *proceso alquímico* por el que todo se puede transmutar, pues la imaginación tiene la facultad y el poder de hacer que todo cambie, que todo se transforme. Imaginar es transmutar. Aquí la alquimia y sus procesos están directamente relacionados con la *imaginación creadora*.²² Actividad que muestra a los discípulos las

¡Asombrosa hipótesis la de la alquimia! Pocos hombre parecen sensibles a ella, quizá por falta de imaginación, pero las necesidades de la vida los acucian por todas partes. El estudio de la alquimia, poco costoso, exige sin embargo, una gran independencia frente a esas necesidades o cierta aceptación de la pobreza, a la que nadie quiere por compañera.” Según Arola, la conclusión a la que llega d’Hooghvorst “parece remitirnos al misterio de la cábala, pues según el autor, no se puede entender nada del arte de la transmutación de los metales y, lógicamente, de su operación, si previamente no se ha recibido (*cabala*) el don divino que hace posible aquello que, por medio de la razón y de la ciencia es indiscutiblemente imposible.

Así la originalidad del pensamiento de este autor, entusiasta y fiel seguidor de los textos clásicos, reside en que sitúa la realidad espiritual como principio del arte. [...] se trata de una enseñanza espiritual por medio de la cual el hombre puede conocer a Dios encarnado. Para eso es menester, en primer lugar, concebir cuál y qué es «el lugar Dios». En Arola, Raimon, “Aproximación al término alquimia” en *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente, siglos xv-xvii*, Mandala, Tarragona, 2002. (pp. 46-57)

²² *Ibid.*, Arola comenta que cuando d’Hooghvorst “precisa «por falta de imaginación» es más que probable que se refiera a la «imaginación creadora» que tanto estudió” Henry Corbin. Para Arola es muy importante este filósofo de las religiones, pues fue quien se encargó de estudiar y precisar “que era propiamente la experiencia de Dios” Según Corbin el lugar de unión entre la realidad sensible y la realidad intelligen-

potencialidades de las fuerzas imaginativas, y con ello la posibilidad de crear un mundo. Imaginarlo, soñarlo, *darlo* a la realidad, se diría *escribirlo en la realidad*. Una especie de *escritura imaginativa: la realidad se escribe de y por imágenes*, es un entrelazado, un tejido (*texto*) de imágenes, de imaginación.

En busca del Libro

El viaje hacia su nacimiento es un viaje místico y el viaje fueron las enseñanzas de: creación, imaginación, traslación, transmutación y la última enseñanza es traspasar diferentes mundos, salir de este mundo en este caso vía la muerte y la resurrección:

He vivido mucho; demasiado. Veré morir a mis discípulos. Un día penetraré en las regiones que se extienden más allá de la vida. Las visitaré antes de morir. Para eso he estudiado. (p. 95).

Todo lo anterior no hace sino prefigurar la experiencia mística tanto del profeta como de los discípulos: Lebna y Nastasen meditan su muerte, mueren y acceden a las regiones más allá de la vida. Vuelven de ellas para comunicar al profeta lo que han *visto*.

Esto es lo que ha enseñado a los discípulos sin embargo él tiene aún que terminar su viaje. Al iniciarse el relato el narrador protagonista tiene ocho meses de gestación, y tiene un deseo: nacer en Debra Berham,

ble lo denominó *mundus imaginalis* o la realidad imaginal; un lugar que acostumbraba a definir con una frase de Mohsen Fayz: «donde se corporifican los espíritus y se espiritualizan los cuerpos». (p. 60).

para ello la madre del pequeño deberá cruzar el desierto:

[...] según la Biblia, Dios se manifestó en ese espacio, consagrado a sus escuchas como interlocutores privilegiados de un diálogo que aún es vigente a lo largo de la Historia en forma de una perenne serie de preguntas que, constituyen la esencia misma de la interrogante sobre la condición humana, condición de nómada, errando tras la huella de su semejanza divina.²³

Nómada, exiliado, el pequeño se sitúa fuera del mundo, del tiempo, pero a la vez en un tiempo y en un lugar donde todo está por decidirse, por crearse. Él no ha nacido, pero tampoco ha muerto: “Entre la vida y la muerte, entre el cielo y el infierno: “[...] te puse delante de la vida o la muerte, la bendición o la maldición” (Deuteronomio 30,19). El profeta quiere nacer en Debra Berham, en la Montaña de Luz, llegar ahí sería como llegar a la Tierra Celestial de Hûrqalyâ, “el lugar de Dios” y poder culminar su Gran Obra. Sin embargo hacia el final del relato, este deseo no parece concretarse del todo, pues ya no habla de su nacimiento sino de su muerte:

Estoy casi muerto, pero estoy pensando. Estaré muerto y seguiré pensando.

Tanto afán tuve en nacer en Debra Berham y ahora lo que llevo en mis manos es un puñado de tierra, unas figuras de la oscuridad [...]

Con qué lentitud tan minuciosa tendré que esperar que los siglos renueven las palabras de mis libros y originen un nuevo caudal de objetos que perfeccionarán la felicidad o el dolor. (pp. 100-101)

¿Cómo culminar su Gran Obra si no ha llegado a Debra Berham? y sólo lleva un puñado de tierra, unas figuras de la oscuridad y los fragmentos de sus libros. Sin embargo estos objetos y fragmentos *prefiguran* lo que está por venir;

De acuerdo con esta comprensión, sería preciso que allí donde hay fragmento haya designación sobreentendida de algo entero que anteriormente fue tal o posteriormente lo será [...]. Quien dice fragmento, no sólo debe decir fragmentación de una realidad o momento de un conjunto aún por venir²⁴:

fragmentos, imágenes que animan, que encarnan El libro invisible que es es el relato de la gestación del niño y es el relato de la gestación del texto:

El rito iniciático del *regressus ad uterum* evidencia el hecho siguiente: <<el retorno al origen>> prepara un nuevo nacimiento, pero este no repite el primer nacimiento físico [es el] acceso a un modo nuevo de existencia (que comporta madurez sexual, participación en lo sagrado y en la cultura, en resumen, abertura al espíritu).²⁵

²³ Seligson, Esther, *Escritura y el enigma de la otredad*, México: Ediciones Sin Nombre / Los libros del Arqueólogo / Juan Pablo Editor, 2000, p. 102.

²⁴ *Ibid.*, p. 81.

²⁵ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Editorial Labor, España, 1985 p. 87.

Ese nuevo nacimiento será “Fragmentos del libro invisible” como un objeto cultural destinado al lector, quien, al acercarse a él, entra a “ese espacio cerrado, separado y sagrado”. Para el profeta el espacio textual es “el lugar de Dios”, espacio donde posee el don de la creación, donde se (re)crean las transfiguraciones, donde la potencia imaginadora las hace posibles mediante un gesto textual.

“Soy la continuación desesperada de mi libro”

Sin embargo, la búsqueda no culmina aquí, la exploración no tiene término; en el umbral de la muerte, el narrador pregunta “¿Dónde nació tu primer hilo?”, el profeta no acierta a saber quién o qué es. Ser profeta no lo alienta, no lo ayuda porque aún con su don profético no sabe qué es: “No me conozco. Conozco a los otros a los que me conocen”(p.92), se sabe otro, se sabe diferente. El profeta no es lo que es, y es lo que no es, la otredad es él mismo:

Algunos pastores dicen que soy un monstruo, con largo y sedoso pelo, otros que soy de una belleza deslumbrante y altiva. Dicen que mis ojos son de un azul profundo, de un verde desvaído, tan hundidos en las órbitas que no se puede ver sino a ciertas horas. Dicen que mis pupilas sólo reflejan el rostro de los que comparten mi fervor y que los otros ven en ellas el mero reflejo de una calavera o un mono. (p. 92)

La otredad es lo que le da sentido, y le confiera paradójicamente una identidad, la identidad de lo *otro* y lo cambiante. El

pequeño quisiera llegar a nacer, y lograr la experiencia de vivir: de este modo ser lo que quisiera ser y no lo que es ahora, pero la incertidumbre es esa: no saber qué es. O ser todo lo que se propuso. Nacer en la Montaña de Luz, le ha revelado ser un profeta, un creador, vidente y de alguna manera un *escritor*, aunque, como nos comenta Juan A. Ordóñez que escribió Rimbaud “[...] tanto mayor o más exacto será el conocimiento cuanto más abundantes y diversas sean las alternativas entre las cuales el poeta, el “vidente”, puede discernir”²⁶, porque al final del camino prevalecen las dudas que son como agujones, la exploración no cesa, pues es una exploración de otredad, y la otredad es abierta, sin fin.

Hacia el final del viaje se dice a sí mismo que regresará a su origen divino; “Dios me verá como yo vi las imágenes en la oscuridad. No me distinguirá de las otras imágenes”. (p.101). El regreso al origen, al uno, a la totalidad, pero ahí será imposible que el pequeño demiurgo se distinga, porque ahí es una imagen más, porque es informe, paradójicamente, por esa misma razón puede entonces tomar cualquier forma, porque es “el lugar de Dios” y “Dios se alberga en el hombre” lugar de las transfiguraciones: toma entonces la forma del texto, del libro,

²⁶ Ordóñez, Juan Andres, “Realidad y fragmentación. Un breve acercamiento al fenómeno heteronímico de Fernando Pessoa” en 1888, *Fernando Pessoa-Ramón López Velarde*. Rimbaud dirá: Yo es otro (...). Me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento [...]. Asisto a la eclosión de mi pensamiento [...]. Digo que se deber ser *vidente* hacerse *vidente*. El poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*, p. 21.

donde es todos los personajes que ha imaginado, creado y a la vez ninguno; el narrador personaje sólo existe en su imaginación, es un pensamiento de sí mismo. Se escribe, se recrea incesantemente en su imaginación, en la escritura de su imaginación, en la escritura de su libro:

[...] Soy la continuación desesperada de mi libro, donde encerré a mis discípulos, a mi madre y a mí mismo.

Soy Lebna, soy Nastasen, soy Alda, soy Miguel, soy Aralia, soy mi madre, soy el caballo que espanta a los reptiles, soy el agua del río, soy el tigre que devoró a Nastasen, soy el terror de la sangre, soy la oscuridad múltiple y luminosa de mis ojos cerrados. (p. 101)

Él es su propio libro, su propio texto. Su *autobiografía*, recordemos que en la primera parte del relato cuando nos habla del Libro Invisible nos dice “El segundo libro que actualmente compongo, y que contiene hacia el final mi autobiografía, Se titula El Libro Invisible”. (p. 93) Es la *continuación desesperada* de su libro. Él es su propio argumento donde todo el tiempo dirá yo soy posible mediante la imaginación: yo soy lo que imagino, yo soy literatura y todo lo que emane de mí, mediante mi escritura; el libro como ese espacio textual para renacer, para vivir, para escribir y rescribirse, para morir-nacer: una forma de continuar(se), e ingresar a un espacio donde pasado, presente y futuro, se unen: “Oh, trama suspendida en el espacio, tejido luminoso y abyecto, que unirá el presente, al pasado y el pasado al futuro” (p.100-101), como si el mismo texto fuera el antídoto para “perpe-

tuar lo efímero”, para liberarse, pues “si la forma de un individuo pasa a otra, si nada se pierde”, al inscribirse en la hoja en blanco mediante un gesto textual donde ficción y realidad se *confunden*. Al final el profeta se dice por medio de la escritura, a la que ha rechazado enérgicamente, su discurso se vuelve contra sí mismo, ahí donde la escritura se muestra y se rechaza, se niega sí misma: niega entonces al propio relato y hace de él un punto fantasmal;

Esta paradoja de la escritura permite que por un lado, Fragmentos sea el punto de fusión, confluencia integración, donde todos los cuentos hallan un lugar un sentido, pero por el otro, consciente que ese punto sea un lugar imposible, fantasmal, pues la escritura lo descalifica y lo traiciona. El punto de fusión se transforma, cerrando el círculo de la paradoja en punto de fuga.²⁷

La escritura se habla así misma, pero “Cuando la escritura habla, el gran ausente inevitable es el escritor; pero el libro ya no está sólo. Alguien lo ha sacado de su apartamento. El movimiento de la escritura recomienza”²⁸, es ahí donde el lector puede renovar el libro, como el profeta quisiera: “Con qué lentitud tan minuciosa tendré que esperar que los siglos renueven las palabras de mis libros y originen un nuevo caudal de objetos que perfeccionarán la felicidad o

²⁷ Tomassini Graciela y Stella, Maris Colombo *et al.*, *Poética del cuento hispanoamericano*, Buenos Aires: Universidad Nacional, 1994, p. 102.

²⁸ Ponce, Juan García, *Las huellas de la voz: Imágenes literarias*, México, Joaquín Mortiz, 2000, p. 102.

el dolor” (p.101), escribir en ese Libro Invisible, formar parte de él, ser también una parte del brazo divino para recrearlo, así, “el escribir no pertenece ya al escritor. Ni al libro. El lector ha hecho que la escritura sea.”²⁹, sin embargo, al dejar que la escritura sea, que se eleve por sobre todo cuando nos sumergimos a la lectura, sobreviene también la desaparición del lector;

Si el escritor se aparta de la escritura para dejarla ser, el lector se pierde en ella, para que en su olvido de sí aparezca la escritura. Desde uno u otros extremos se trata en ambos casos de una desaparición.³⁰

Encerrado en su propio libro, en la *continuación desesperada de su libro* donde todo aparece y vuelve a desaparecer, nosotros lectores, también formamos parte de la oscuridad luminosa de los fragmentos del Libro Invisible.

Bibliografía

- Arola, Raimon. *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente, siglos xv-xvii*, Mandala, Tarragona, 2002.
- Barthes, Roland. *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Bedrich M. Olguín Reyes. *Escribir la Fisura. La escritura de José Carlos Becerra y de Alejandra Pizarnik*. Tesis no publicada.
- Blanchot, Mauricia. *El diálogo inconcluso*, trad. Pierre de Place, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1959.

²⁹ *Ibid.*, p. 102.

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1974.
- Lezama Lima, José. *Introducción a los vasos órficos*, Barral Editores, Barcelona, 1971.
- Lledo, Emilio. *El surco del tiempo, Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura*, Editorial Crítica, Barcelona, 1992.
- Dorra, Raúl. “Poética de la voz” en *Entre la voz y la letra*, Plaza y Valdéz/BUAP, 1997
- Gaspar, Catalina. *La lucidez poética. Autorreflexividad y poética en la obra de Roa Bastos, Cortázar, Borges y Meneses*, FUNDARTE, Alcaldía de Caracas, Venezuela, 1991.
- Mircea Eliade. *Mito y realidad*, Editorial Labor, España, 1985.
- Ocampo, Silvina. “Fragmentos del libro Invisible” en *Autobiografía de Irene*, Editorial Sudamericana, 1975.
- Olson, R. David y Torrance, Nancy. *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, España, 1991.
- Ong, J. Walter. *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, Trad., Angelica Sharp, FCE, México, 1996.
- Ordóñez, Juan Andrés. “Realidad y fragmentación. Un breve acercamiento al fenómeno heteronímico de Fernando Pessoa” en 1888, *Fernando Pessoa-Ramón López Velarde*.
- Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Ediciones La Casa de Bello, Caracas, 1992.
- Platón, *Hippias Mayor. Fedro*, versión directa, introducciones y notas de Juan David García Bacca, UNAM, 1966. P.91
- Ponce, Juan García. *Las huellas de la voz: Imágenes literarias*, Joaquín Mortiz, 2000.
- Seligson, Esther. *Escritura y el enigma de la otredad*, Ediciones Sin Nombre Los libros del Arquero / Juan Pablo Editor. México, 2000.

Tomassini, Graciela y Stella, Maris Colombo. Et.
Al. *Poética del cuento hispanoamericano*,
Universidad Nacional de Rosario. Argentina.
1994

Marte y México en el imaginario fantástico de Ray Bradbury

GUNNAR BACKSTROM | INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

Resumen

En una breve descripción se mencionan algunas obras fantásticas de Ray Bradbury, principalmente *Crónicas marcianas* y *Fahrenheit 451*. En cuanto a las *Crónicas marcianas* se señalaron los sueños premonitorios de los habitantes del planeta Marte antes de la llegada de los primeros conquistadores de la Tierra, quienes logran su propósito sólo en la cuarta expedición, debido a la transmisión de enfermedades desconocidas y mortales para los marcianos e inofensivas para los terrícolas. Las tres primeras expediciones no tuvieron éxito en su propósito de conquistar el planeta rojo por las habilidades marcianas de leer las mentes de los invasores y así establecer una defensa aterradora, que daba resultados muy satisfactorios.

Se hace la comparación con “el encuentro de dos mundos”, la guerra de conquista de las tierras del centro de México, comandada por Cortés, y las enfermedades que se propagaron en México, traídas por los europeos.

En *Fahrenheit 451* somos testigos de la transformación de un bombero en fugitivo por dudar y obrar en contra de las políticas perversas de un estado distópico y autoritario.

Además, se hacen breves comentarios sobre algunas pocas narrativas fantásticas bradburianas, ante todo *El hombre ilustrado* y se sugieren unos pocos cuentos de varios libros publicados por este prolífico escritor de ficción.

Abstract

In a short description we will refer to some fantastic literary works of Ray Bradbury, mainly *The Martian Chronicles* and *Fahrenheit 451*. Related to *The Martian Chronicles* we have chosen the anticipatory dreams of the inhabitants of the planet Mars, just before the arrival of the first conquerors from the Earth. The astronauts pursued their

goal only after the forth expedition, due to the transmission of mortal and unknown disease for the Martians and inoffensive for the Earthlings. The first three expeditions ended in failure to conquer the Red Planet due to the martians' abilities to read the minds of the invaders and thus establishing a dreadful defense, that ended satisfactory.

We also compare the invasión of Mars to the incursion of central Mexico, commanded by Cortés, and the disease which was propagated in México, brought by the Europeans.

In *Fahrenheit 451* we show a testimony of the transformation of a fireman into a fugitive, because of his doubts and operation against the perverse politics of a dystopical Nation.

Furthermore, we will comment on a few fantastic bradburian narratives, mainly *The Illustrated Man*, also suggesting some short novels published by this prolific fiction writer.

Palabras clave: Ray Bradbury, *Crónicas marcianas*, *Fahrenheit 451*, Lord Byron, Bernardino de Sahagún, Hernando Cortés, sueños premonitorios, distópico, planeta Marte, Motecuhzuma, William Blake, Sara Teasdale, Edmundo O'Gorman.

Keywords: Ray Bradbury, *The Martian Chronicles*, *Fahrenheit 451*, Lord Byron, Bernardino de Sahagún, Hernando Cortés, distopian dreams, planet Mars, Montezuma, William Blake, Sara Teasdale, Edmundo O'Gorman.

Para citar este artículo: Backstrom, Gunnar, "Marte y México en el imaginario fantástico de Ray Bradbury", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 129-144.

Jorge Luis Borges escribió el prólogo de la versión en lengua española de *Crónicas Marcianas*, quien se preguntó qué había hecho su autor Ray Bradbury para que episodios de la conquista de otro planeta le llenaran de terror y de soledad y cómo podían tocarle esas fantasías de una manera tan íntima. Él mismo contestó que toda literatura era simbólica y que había unas pocas experiencias fundamentales y era indiferente que un escritor, para transmitir las, recurriera a lo "fantástico" o a lo "real".

Ray Bradbury, el hombre que a partir de 1950 se convirtió en un escritor apreciado, no sólo dentro del mundo anglosajón, por sus narraciones fantásticas sobre la colonización del planeta Marte, jamás sacó una licencia para manejar un automóvil. Durante años se había negado a subir a un avión y prefe-

ría tomar el tren. No había televisión en su casa hasta que sus hijas ya crecidas les suplían a sus padres. Entonces, ¿de dónde proviene su interés por el espacio y los viajes espaciales? La respuesta la encontré en la revista *Playboy*, fechada diciembre 1972, versión original en inglés. En un ensayo denominado "From Stonehenge to Tranquillity Base" declara que es evidente que de todo lo que él ha escrito acerca del espacio, lo hace no como un experimento de física paramilitar, sino con "un espíritu emprendedor de carácter religioso". Ciertamente, sobre el tema de religiones y personas religiosas ha publicado varios cuentos, algunos poemas y un libro sobre curas, rabinos y pastores que se sienten desanimados.

Bradbury escribió sobre las personas, sus reacciones, sentimientos y relaciones interpersonales, en un entorno a veces muy automatizado. Es una literatura de ficción nada científica, llena de metáforas que despiertan vivas sensaciones en los sentidos. Aquellos cohetes y viajes interplanetarios no son más que escenarios fantásticos donde los seres humanos viven, se encuentran, interactúan y se dirigen en búsqueda de su propio destino, a veces fatal.

A través de estas páginas comento varios de los episodios de *Crónicas marcianas* que considero son de interés para el lector. Asimismo, resalto la presencia de otra de sus obras fundamentales, *Fahrenheit 451*, novela en la cual un gobierno autoritario no permite que haya literatura de ninguna especie, retrata una sociedad distópica, autoritaria, con una fuerte manipulación mediática mediante una televisión profusa, de dimensiones totalitarias. En ella, los

hombres conscientes deciden aprender de memoria y subterfugiamente toda la herencia literaria de la humanidad que sea posible salvar de las llamas, ya que la literatura estaba prohibida y los ahí llamados bomberos eran los encargados de quemar todo libro decomisado, y a veces quemaban también a su poseedor, cuando se resistiera al asalto de los ejecutores de esta inquisición futurista.

Bradbury publicó episodios o cuentos que califico como "fantásticos" y que en el presente se han transformado en realidad o pudieran convertirse en posibilidades reales en un lapso de unos pocos años. Asimismo, hay otras ficciones de este prolífico autor que hoy en día siguen siendo fantasía pura y que nos producen ese terror y soledad de la que habla Borges. En *Crónicas* encontramos varios ejemplos de ambas características.

Crónicas marcianas es un estudio sobre los imperios y sus conquistas, con el sabor de Bradbury dedicado a las víctimas, documentado en forma de historias cortas. A veces las *Crónicas* están ligadas para formar una narración continua, para darle cuerpo al libro a manera de puentes entre secciones que difícilmente podrían considerarse continuación de una sola historia. Este drama ocurre en un futuro no imposible de imaginar. Cuando fue publicado en 1950 causó una extraordinaria impresión no sólo en el ámbito de lectores de la llamada Ciencia Ficción, en cuyo género fue clasificada la obra, sino entre muchos lectores de la sociedad occidental en general. El autor se volvió conocido y respetado como un escritor sobresaliente de "SF", quien dio al género una pequeña posibilidad de ser tomado en cuenta como literatura "seria".

En la versión original en inglés hubo veintiséis cuentos cortos, de los cuales veinte son el núcleo de la obra, la conquista y colonización de Marte por astronautas e inmigrantes norteamericanos. Los otros seis cuentos los clasifico de inserciones, acaso fuera de sitio. Aunque pocos de estos veinte relatos tengan alguna relación concreta entre sí, el hilo conductor narra la suerte de las tres primeras expediciones y sus encuentros con los habitantes de aquel mundo al que han llegado. Los humanos encuentran individuos muy extraños, los unos de los otros, pero a la vez tan similares a los recién llegados, porque ambos anhelan el amor, y los celos y la envidia les son conocidos. Sin embargo, la capacidad mental de los marcianos era infinitamente superior a la de los forasteros, quienes cayeron en las trampas del manejo de comunicación ínter cerebral, cuando los marcianos se aprovechaban de sus posibilidades para leer el pensamiento y tener acceso a la memoria de los invasores. Ellos sí habían aprendido de sus guerras pasadas porque desde hace miles de años había paz, pero ahora tenían que exterminar a un conquistador que ponía en peligro su sociedad entera.

Durante la cuarta expedición conocemos del descubrimiento de la muerte epidémica de los nativos por alguna enfermedad desconocida, contraída en el trato con los visitantes de los primeros viajes. Era inevitable la colonización de Marte, primero por algunos pocos y luego en cantidades muy elevadas, y la cultura ajena, antiquísima y hermosa de aquel planeta eclipsó. Aparecen algunos solitarios y temerosos marcianos que se salvaron de la epidemia, sin

embargo, incapaces de adaptarse a la nueva civilización.

Por radio llega la noticia de que en la Tierra había estallado la guerra nuclear a millones de kilómetros de distancia y como eran requeridos allá tenían que partir de vuelta al planeta azul, y Marte se despobló. Pasado un cuarto de siglo después del éxodo de regreso al infierno nuclear conocemos la llegada al planeta rojo de no más de dos cohetes de fabricación casera, el arca de la súper modernidad, llevando a dos familias que pudieron escapar de la Tierra devastada, con el fin de intentar establecerse lejos del horror que estaba extinguiendo a la raza humana. El último de los cuentos del libro, que cierra este hilo conductor, nos narra cómo la esperanza de formar familia a partir de un puñado de hijos e hijas de dos parejas parece ser la última oportunidad de salvar a la humanidad de la extinción por su propia mano. Ahora ellos se convierten en marcianos.

Esta narrativa está llena de un profundo pesimismo y nos demuestra la enorme estupidez del ser humano, por nunca darse cuenta y obrar en consecuencia, de que al destruir al otro también abre el camino para destruirse a sí mismo.

La primera expedición a Marte es un relato sobre sueños y cómo estos se convierten en pesadillas. En él, Bradbury nos presenta a una pareja de marcianos, cuya relación matrimonial deja mucho que desear, de características muy de terrícolas. Son notorios los celos del hombre, cuando se entera de que en los sueños su mujer tiene encuentros con un hombre del espacio exterior y de rasgos físicos nunca vistos.

Los primeros párrafos son memorables por la descripción del ambiente, para nosotros muy original. El hombre de los sueños habla un idioma incomprensible, sin embargo, la marciana lo entiende; ella misma supone que por telepatía. Más tarde, la mujer empieza a cantar una canción en alguna lengua desconocida, que a ella le parece hermosa, y ridícula al marido, quien siente que algo grave está ocurriendo. El día siguiente saca su arma para “ir de caza”, un arma que disparaba abejas provistas con agujones envenenados. Al salir se coloca en la frente una máscara plateada, que se ciñe sobre su cara de modo que puede esconder sus sentimientos.

Mientras avanzaba la noche marciana, las intercepciones telepáticas se convirtieron en epidemia. Dentro de los establecimientos públicos, donde la gente marciana concurre, niños y mujeres empiezan a entonar canciones que nadie entiende, y sin embargo las siguen cantando hasta que la angustia les impide continuar. Alrededor del planeta rojo, algunas mujeres despiertan llorando por esas extrañas pesadillas, anuncio de que algo terrible estaba por suceder.

Este preámbulo al segundo intento de llegar a Marte de poco más de dos páginas me lleva a una antigua leyenda mexicana, *La Llorona*, que se cree erróneamente es de los tiempos de la Colonia española. Acaso Bradbury no la conocía, pero su origen se halla en los mitos de los *nahuas*, las tribus indígenas del centro de México, donde se encuentra Tenochtitlan, la ciudad de México. Mito en el cual una diosa en figura de mujer vestida de blanco aparece de noche por las calles, lamentándose a

gritos por la próxima destrucción del mundo y del universo, originada en sus creencias religiosas.

El pequeño relato marciano anterior sobre cantos y angustias nocturnas llega a su conclusión cuando arriba al suelo marciano el cohete de la segunda expedición. Los tripulantes se enfrentan a una situación desconocida para toda persona humana. Bradbury nos prepara un escenario inquietante en el cual algunos marcianos, además de ser capaces para la comunicación telepática, manejaban transferencias interpersonales alucinatorias de carácter psiquiátrico. Tenían la capacidad no sólo para crear imágenes en su propia psique, sino que era posible construir las alrededor de su cuerpo, para que pudieran ser observadas por otras personas. La sociedad marciana estaba considerando a estas personas como enfermos mentales, lo que sucede en el caso de los visitantes extra marcianos.

La cuestión medular de la probable enfermedad mental del capitán de los terrestres es que los marcianos creían que los demás miembros eran invenciones de la psique del jefe. Ya que no conocían cura, la manera de probarlo sería eliminar al que pensaban estaba inventando a los demás personajes, quienes de manera automática desaparecerían. El relato termina con el asesinato de los terrícolas y el suicidio del marciano asesino, atribuyéndolo a que había sido contagiado.

En menos de un año otra expedición, la tercera, entra a la atmósfera ligera de Marte. Parece que los marcianos ahora se han concientizado del peligro que significaba la invasión de su planeta, y preparan una

bienvenida siniestra a los terrícolas, quienes ahora llegan en mayor cantidad. Los astronautas son saludados por sus padres, abuelos y hermanos fallecidos hace mucho, situación que no les preocupaba demasiado, ya que parecía tan real. Todo, porque los marcianos se aprovechaban de la telepatía para sacar de los astronautas sus recuerdos de la juventud e infancia. No sólo de sus familiares más queridos sino el ambiente en general, la casa donde crecieron, su propia recámara intacta con sus cosas, el sabor de su comida favorita y la plática amena de los recuerdos mutuos. Cuando los invitados ponen en duda la veracidad de los hechos, son convencidos por sus propios compañeros de que era mejor disfrutar de la ocasión única que tenían para volver a vivir los años felices de su vida. Por la noche todos están contentos y cuando se disponen a dormir son asesinados. Termina la historia con que los marcianos entierran a los conquistadores, después de un cortejo fúnebre de acuerdo con la tradición de los visitantes.

Las aventuras de la numerosa tripulación de la cuarta y última expedición de conquista están presentes en un relato largo. Lo considero fundamental para el análisis comparativo entre las historias de conquistas, basado en la visión de un escritor que acostumbraba relatar viajes en el tiempo, pasado o futuro.

La suerte de los terrícolas se revirtió a su favor, después de que en tres ocasiones sus intentos por conquistar el planeta rojo habían fracasado. La cuarta expedición es lanzada al espacio, más numerosa y mejor armada, y a bordo se encuentran un ar-

queólogo y un médico. Descienden cerca de las ruinas de una vasta civilización desaparecida hace miles de años. De inmediato el médico a bordo es enviado a revisar las ciudades circundantes. Las primeras cuatro poblaciones visitadas estaban intactas pero despobladas desde hace incontables generaciones. En la quinta ciudad que revisa el médico-astronauta, encuentra que hubo vida que debió haberse extinguido hace muy poco tiempo. La población de la ciudad pereció por una epidemia contagiosa y mortífera, causada por una enfermedad conocida e inofensiva para los hombres terrestres. Hacen los astronautas comentarios de que podría haber algunos solitarios sobrevivientes en las montañas que no hubieran sido contagiados y se olvidan del asunto, a excepción de uno de ellos. La fascinación del arqueólogo por lo que estaba conociendo parecía no tener límites. Bradbury lo describe así: "Era como entrar en una vasta biblioteca al aire libre o en un mausoleo habitado por el viento y sobre el que brillaban las estrellas". Finalmente declama el arqueólogo en voz alta un poema de Lord Byron, del cual Bradbury utilizó el último verso de la primera estrofa para el título de este capítulo: "And the moon be still as bright" ("Aunque siga brillando la luna").¹

Previo a la apuesta total de Hernando Cortés² para su proyecto de conquista de lo

¹ El poema tiene por título "*So, we'll go no more a roving*" ("*Así no más vamos a pasear*") e incluido por Byron en una carta a Thomas Moore, el poeta, en 1817.

² Hernando fue su nombre verdadero. Hernán es una abreviación de tipo literario que encuentro en textos a partir del siglo XIX.

que hoy es México apareció por largo tiempo un cometa grande y reluciente sobre el firmamento azteca y otro fenómeno parecido que acaso pudiera haber sido una aurora boreal. Estos acontecimientos cruciales y varios más fueron un mal agüero para el rey Motecuhzuma, *tlatoani* de Tenochtitlan, quien además era creyente del mito nahua del futuro regreso por el oriente del dios Quetzalcóatl, ya que al recibir la noticia de que habían avistado grandes navíos en la costa oriental, Motecuhzuma expresó a sus allegados que su dios había llegado, que fueran a recibirlo con regalos y de que lo escucharan con mucha diligencia.³

En 1520 una enfermedad desconocida traída por los invasores blancos y barbudos comenzó a diezmar a los indios nahuas en el centro del país, debido a la guerra y las epidemias (viruela, sarampión y la gripe) para ellos desconocidas. El Rey Cuitlahuac murió de probable viruela a pocos meses de haber tomado el mando, después de la violenta muerte de Motecuhzuma. El relato de la conquista por un autor anónimo de Tlatelolco, fechado en 1528, expone en náhuatl que “Entonces se difundió la epidemia: tos, granos ardientes que queman”.⁴

En la contraportada de su libro *La invención de América*, Edmundo O’Gorman, historiador de la UNAM, hace una reflexión sobre las *Crónicas marcianas*. Observa

cómo los habitantes del planeta rojo, en sus sueños, presintieron la llegada a su planeta de los habitantes de la Tierra, y con ellos el fin de su cultura. Desconocemos [continúa diciendo] si los pobladores de nuestro Continente vieron poblados sus sueños con la anticipación de los conquistadores – señales siniestras al menos sí las hubo: cometas, terremotos, indicios en el cielo.⁵

En efecto, la invasión del planeta Marte en sus símbolos se asemeja a la conquista de México. Ray lo confirmó en la entrevista que dio a Philippe Curval para *Magazine Litteraire*, desconozco cuando fue publicado.⁶

Quiero, asimismo, destacar brevemente otros tres cuentos o episodios de las *Crónicas marcianas* antes de pasar a *Fahrenheit 451*: “Encuentro nocturno”, “El marciano” y “El picnic de un millón de años”.

Habría que enfatizar aquí mismo un cuarto relato, que corresponde a una casa abandonada en la cual se escucha una voz dirigirse a sus ocupantes adultos ausentes. La casa está construida con todos los

³ Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*, Libro XII, capítulos III y IV.

⁴ Ángel María Garibay K. tradujo del náhuatl el *Relato de la conquista* y lo incluyó al final de la obra de Sahagún *Historia general de las cosas de Nueva España*, versión de la obra editada por el traductor. La cita está en la página 28, punto 30 del relato.

⁵ Fray Bernardino de Sahagún dedica el primer capítulo del último y decimosegundo libro de su magna obra *Historia general de las cosas de Nueva España* a las señales y pronósticos que aparecieron antes de que los españoles llegaran a México y han sido interpretados por muchos.

⁶ Apunta Bradbury que se trata de “una mezcla de mitos griegos y romanos, de su pasión infantil por el antiguo Egipto, de lo que leyó sobre la invasión de América del Sur por los españoles, en particular de Cortés, y de algunos aspectos de nuestro [de la gente occidental] comportamiento frente a las Indias de América; ahora bien, en la mente [de la gente occidental] nada de todo eso ha cambiado”. Publicado en español en una revista desconocida.

adelantos tecnológicos, impensables para el tiempo de su creación literaria. Según la hora del día se llevaban a cabo ciertas operaciones, tales como hacer el desayuno, aspirar el piso, limpiar los trastes, leer un poema de gusto de los dueños antes de dormir, escuchamos un poema de Sara Teasdale, "There will come soft rains", todo de manera automática, ya que nadie contesta las preguntas del sistema de cuáles serían las preferencias del día. La guerra atómica ha segado la vida sobre la tierra, pero el cerebro automático del edificio inteligente sigue funcionando hasta que haya un accidente en la cocina y la casa arde y el sistema colapsa. Lo último que se escucha repetido una y otra vez es "Hoy es 5 de agosto de 2026", una referencia a la bomba sobre Hiroshima el día siguiente del año 1945. El título del cuento es "Vendrán lluvias suaves".

"Encuentro nocturno"

Uno de los dos protagonistas del encuentro nocturno tan extraordinario, tema de la siguiente narración bradburiana, es una persona norteamericana con nombre y apellido españoles, con toda seguridad de origen latinoamericano. Tomás Gomez (sin acento sobre la "o") es colonizador del planeta rojo desde hace poco tiempo.

Considerada por muchos, y me incluyo, como una de las narraciones más significativas de toda la selección de *Crónicas marcianas*, "Encuentro nocturno" nos lleva a una convergencia en el mismo lugar de dos tiempos distantes, medidos por dos seres con relojes distintos y percepciones

divergentes. Cada quién es capaz de observar su propia época, acaso verdadera o extraída de un futuro o pasado imposible de definir con claridad objetiva. No hay precisión de quién está en el presente y quién es un fantasma de su pasado o futuro. Las sensaciones que experimentan el terrícola y el marciano dejan no más a ellos sino también al lector-observador en un estado de perplejidad. Ninguno de los dos es capaz de tocar físicamente al otro, ya que están en dimensiones distintas. Pueden, sin embargo, percibirse el uno al otro y los dos viajeros se comunican a través de un diálogo telepático, en un tiempo y espacio, se pudiera pensar, evocados por algún factor desconocido que ha ocasionado un desajuste temporal en las leyes de relatividad.

Ray nos pone al tanto de los pensamientos de Tomás mientras va manejando por las carreteras oscuras de Marte, construidas hace miles de años (los *Sacbé*s de los antiguos mayas), pero todavía en buen estado:

Esta noche había en el aire un olor a tiempo. Tomás sonrió. ¿Qué olor tenía el tiempo? El olor del polvo, los relojes, la gente. ¿Y qué sonido tenía el tiempo? Un sonido de agua en una cueva, y una voz muy triste, y unas gotas sucias que caen sobre cajas vacías, y un sonido de lluvia. Y aún más, ¿a qué se parecía el tiempo? A la nieve que cae calladamente en una habitación oscura, a una película muda en un cine muy viejo, a cien millones de rostros que descienden como esos globos de Año Nuevo, que descienden y descienden en la nada. Eso era el tiempo, su sonido, su olor. [...], esta noche

casi se podía *tocar* el tiempo... La camioneta se internó en las colinas del tiempo.

“El marciano”

El siguiente relato marca la conclusión de la colonización. En él conoceremos el trágico final de quién podría ser el último marciano. La historia se conecta directamente con varias otras, en las cuales la telepatía fue una cualidad de los marcianos que a la vez expresó las limitaciones de la mente humana. En este caso va a significar la muerte del marciano que ya no era capaz de controlar sus poderes psíquicos porque sería atrapado entre deseos opuestos y contradictorios de varias personas de manera simultánea. Borges en su prólogo a *Crónicas marcianas* en español hace referencia a que esta narración es una “patética versión del mito de Proteo”, dios helénico multiforme e inmortal que tenía el don de cambiar de apariencia con el fin de escapar cuando trataban de someterlo.

Desapareció el último marciano, quien no podía adaptarse a tantas exigencias simultáneas de la nueva civilización demasiado demandante, hecho metafórico que puede constatarse en la muy difícil incorporación al mundo moderno de los indígenas de Latinoamérica.

“El picnic de un millón de años”

Pasó mucho tiempo sin la más mínima noticia de la Tierra, los largos años de un silencio absoluto. Las ciudades levantadas por los colonizadores idos hace mucho estaban en ruinas y cubiertas de polvo. Las

recientes construcciones no duraron siquiera una generación. Las ciudades marcianas abandonadas todavía estaban allí, ruinas polvorientas hace miles de años pero intactas, afectadas en parte por el vandalismo y saqueo humanos.

Me pregunto de qué ruinas estamos hablando, ¿las ruinas marcianas o las ruinas mayas, de los zapotecas, mixtecos, tolteca-chichimecas, aztecas u olmecas? Ellas allí siguen en pie, después de quinientos, mil o dos mil años de abandono, restauradas y convertidas en gigantescos museos, mientras que en las ciudades de la civilización moderna, los edificios que no llegan a los cien años de antigüedad son derrumbados para dejar paso al levantamiento de enormes esqueletos de largos rieles de acero, cubiertos con mica ahumada por los cuatro costados. ¿Cuántos años durarán?

La última referencia de las *Crónicas marcianas* cierra un conjunto de narraciones sobre lo que sería capaz el ser humano de lograr, sin demostrar jamás qué sucede en las salas de juntas de los comités ejecutivos o políticos, donde echan a andar la avalancha de sucesos que nos pudiera conducir a un suicidio colectivo de dimensiones gigantescas. Bradbury no nos describe la estupidez y testarudez en los seres humanos que toman las decisiones que nos han llevado a esta condición humana, sino el resultado mostrado en las personas como tú o yo, quienes de un modo u otro sólo somos víctimas de un sistema político y social enfermo de raíz. Bradbury se acerca a este dilema como el artista que demostró ser y no pretendió diagnosticar la enfermedad ni buscar soluciones. Manifestó que pudiera

haber alguna esperanza, la cual no proviene de los dirigentes de esta sociedad enfermiza sino de la gente que piensa, razona y actúa en consecuencia.

Las escenas del *picnic* ocurren sobre Marte. Una familia con tres hijos está saliendo en una pequeña embarcación para ir de paseo a ver a los marcianos. Esta familia acaba de llegar en un cohete casero, y no es una visita de turistas, tal como los padres habían explicado a los dos más pequeños en un intento de engañarlos.

Lejos se escucha el ruido de unas explosiones. El padre había volado en pedazos el cohete para que nadie lo volviera a utilizar en un viaje de retorno a la Tierra. Así lo hizo Hernando Cortés con sus embarcaciones llegado a las costas de México, acompañado por medio millar de hombres, quienes sin duda pensaban de qué tamaño sería el botín que les esperaba por arriesgar sus vidas al ir de conquista, que resultaría en un encontronazo entre las culturas europea y mesoamericana.

La verdad atrás de este viaje a Marte comienza a ser asimilada por los niños, jamás regresarían. El hijo mayor de los tres estaba escruñando a su padre para detectar sus reacciones. En el segundo cohete, también construido de manera casera y en secreto, iba a llegar una pareja de amigos, que vendría con sus hijas pequeñas.

La metáfora del Arca de Noé está presente aquí: Primero, en que los sobrevivientes de la guerra mortífera en la lejana Tierra suben a un cohete que los llevará a un lugar a salvo del holocausto de total destrucción, y segundo, ya llegados a su destino, viajan en un barco sobre las aguas y se diri-

gen a un lugar en dónde asentarse e iniciar una nueva vida, en una ciudad marciana bella y abandonada hace centurias por sus constructores. Serán las dos familias las fundadoras de una nueva nación de marcianos. Las últimas líneas de la narración de este sueño aterrador, y del libro, muestra a los hijitos dirigir sus miradas hacia el canal para ver a los marcianos, los cuales son... reflejados por el espejo formado en el agua.

Fahrenheit 451

La novela *Fahrenheit 451* es una denuncia, como bien ha sido interpretada, contra la brutal censura de la actividad libre de pensar, escribir, leer y opinar. Además, Bradbury advirtió a sus lectores sobre la enajenación embrutecedora del hombre moderno a través de la tendencia de simplificar la comunicación oral y escrita para captar una audiencia mayor de subletrados por la radio y la televisión. Lo anterior con el propósito de seducir a la gente para moldear sus preferencias de consumo, y manipular su educación, tanto para destruir su individualidad como para convertirla en gente acrítica que no sepa tomar decisiones, más fácilmente inducida para seguir los lineamientos comerciales o políticos que le sean promovidos a través de los mismos medios.

La mujer que le arrancó la máscara sonriente al bombero infeliz

Al iniciarse el primer capítulo, un hombre de unos treinta años y de oficio bombero, se encuentra con su vecina recién llegada,

una mujer muy joven, casi una adolescente, quien parece ser distinta a otras mujeres que conoce. Por las mañanas ella prefería salir a caminar y sentir el rocío del pasto en lugar de quedarse en casa y tapar sus oídos con audífonos para escuchar música popular, y por las noches platicaba con sus familiares en casa con las luces prendidas en lugar de volver a encerrarse en sí misma en la obscuridad ante la televisión pseudo interactiva, de pared completa. Dijo ella que no estaba interesada en saber cómo funcionaba algo, sino que se preguntaba por qué, y cuando se despidieron ella le preguntaba si él era feliz, y él sabía que ella se había dado cuenta que no lo era, porque llevaba su felicidad por fuera como una máscara incapaz de esconder su verdadero ánimo.

Al volver a encontrarse comenta ella sobre la situación de sus compañeros de escuela, donde por cierto deja de acudir porque no podía adaptarse al ambiente. Era frecuente que se mataran los alumnos entre sí en actos violentos o eran sacados muertos entre los fierros en accidentes automovilísticos. Ella le describe cómo era la educación en las escuelas, a la cual no podía integrarse. No dejar hablar a los alumnos, clases constantes por televisión, horas de actividades deportivas, más clases de transcripción y reproducción de imágenes televisadas. Nunca había tiempo para preguntas, ya que las respuestas siempre estaban allí preparadas. Los textos impresos casi no existían.

En este mundo surrealista de Bradbury, lejos de ser una sociedad de ficción, en lugar de apagar fuegos, los bomberos *quem*

los libros confiscados por las autoridades, todos ellos considerados peligrosos para la comunidad. Después de los encuentros que tiene con la joven por el lapso de una semana presenciaria cómo una mujer prende fuego a sus libros y *a sí misma* en lugar de que los bomberos hicieran su siniestro trabajo. Esta experiencia, de que una persona sea capaz de quemarse viva a razón del *significado* del contenido de sus libros, le afectaría profundamente, porque el personaje principal todavía no había entendido la razón que llevaba a seres humanos excepcionales a luchar por sus convicciones de libertad de expresión ante inquisiciones de instituciones civiles, autoridades gubernamentales o religiosas.

El bombero ya tenía fuertes dudas porque había escuchado a un anciano sentado en un parque, quien le había platicado sobre la belleza de la palabra poética de los tiempos pasados, y que no le hablaba de las cosas sino del *significado* de las cosas, cuando le recitaba algunas estrofas. En aquel momento el bombero Montag no podía entender del todo lo que le estaba diciendo el viejito, aunque las inquietudes se quedaron sembradas en el fondo de sus pensamientos, las cuales no podían ser externadas ante su superior y jefe de bomberos sin despertar sospechas. Éste último, sin embargo, se había dado cuenta del cambio en el ánimo de su subordinado y comienza a desconfiar de su lealtad.

Aunado a lo anterior, la desesperación por la creciente enajenación de su esposa, así como la muerte por suicidio de algunas amistades, lo habían deprimido y mostraba dificultades para seguir cargando la

máscara de felicidad superficial encima de sus emociones en ebullición.

Después del primer contacto con la chica, ella se va corriendo a su casa y desaparece. Montag se dirige a la suya y abre la puerta. Su casa era oscura, silenciosa y ahí no se respiraba felicidad. De paso hay inclusión de una novedad tecnológica, la cual ahora se ha vuelto realidad, la llave electrónica mediante un sensor automático de los dedos de la mano. De inmediato se nota que el ambiente cambiará a través de una sola oración de tres palabras, “*dejó de reír*”.

Se queda pensando y hablando un rato con su otro yo antes de abrir la puerta de la recámara. De nuevo, Bradbury presenta otra primicia tecnológica para los lectores de hace setenta años, los audífonos pequeños que caben en las cavidades del oído. Como siempre, Bradbury se aprovecha del invento simbólico de tecnologías novedosas para marcar el ambiente de sus actores, en el cual sienten soledad, frustración, miedo y desesperación. Bradbury nos hace participar en la desgarradora experiencia de Montag, puesto que somos testigos de un intento de suicidio de la mujer.

Después de que su esposa se hubiera recuperado del suicidio malogrado en sólo un día gracias al adelanto de la ciencia médica, Montag inútilmente habla con ella para hacerle entender que estaba enferma, ya que fue el tercer intento fallido de quitarse la vida. Montag desea salvarla y a su matrimonio a punto de quebrarse.

Lo anterior, por supuesto, no liberaba a la gente de las causas que originaban su baja estima. Se convertían en víctimas reincontinentes de una sociedad neurótica, cuyos

habitantes vivían con una máscara colocada que escondía su depresión con una sonrisa ilusoria. Se atragantaba la gente con la obsesión por volver a tomar las píldoras o coger el automóvil para manejar a velocidades mortíferas. Mildred, su esposa, creía que era feliz, porque no estaba consciente de su realidad, mientras Montag en unos pocos días se conscientizó de su desdicha, porque se había dado cuenta de que era capaz de pensar de manera crítica y se sentía *solo, absolutamente solo*, en un mundo de enajenados e infelices, en el cual casi todos llevaban una mueca enmascarada de una felicidad inexistente.

La televisión utilizada como brazo político de educación

Contrario al bombero Montag, su esposa no comprendía que era enajenada e infeliz. Ella se entregaba completa al mundo manipulativo, enajenador y conformista, simplón y de valores falsos de la televisión de pantalla ancha de tres paredes.

La televisión del tamaño de una o varias paredes puede considerarse hoy día un logro reciente de la ingeniería electrónica, traspasada a grandes dimensiones, o de tamaño estándar a través de la pantalla de una computadora conectada a una cámara de video o incluso en un tamaño diminuto mediante un teléfono celular con la función de video incluida. La comunicación interactiva corresponde a un diálogo en ambas direcciones, no sólo escuchar sino dialogar con quienes se encuentran del otro lado de la pantalla, función que hoy se denominaría videoconferencia. Cuando Bradbury

ideó su novela, hace más de sesenta años, nada de eso existía más que en la imaginación brotante del autor.

En la novela, una obra de teatro por televisión "interactiva", la participación simulada del oyente se obtiene mediante un truco, un micrófono falso que no comunicaba al difusor del programa televisivo. De todas maneras, se lograba el propósito de engañar a los televidentes para que "participaran" en el programa junto con los actores. Los guiones de dichos teleteatros estaban preparados de manera personalizada al dejar el rol de un personaje del espectáculo para el auditorio, quien podía participar y declamar su parte del diálogo desde el sillón de su casa. De verdad que Bradbury nos muestra un diálogo diabólico entre sordos en lo que les tocaba decir a los *Actores de Casa*, en el cual habría que notar la absoluta simpleza de sus intervenciones.

Los programas que se transmitían por la televisión "interactiva" bradburiana eran de muy baja calidad artística, de un contenido fácil de entender por la gente común y con el empleo de un vocabulario cada vez más sencillo, es decir tal como se ha convertido la televisión comercial de ahora. No tiene importancia si la televisión hoy es interactiva o no lo es, las empresas modernas han demostrado que hay otros métodos de atraer la atención de la gente.

En este mundo de ficción literaria de Bradbury, la llamada televisión de calidad había muerto hace años. No sólo dejó de existir sino de plano había sido prohibida por las autoridades, y casi nadie tenía recuerdos de aquellos tiempos cuando todo era diferente. La individualidad había muer-

to y el conformismo y la incapacidad para pensar de manera crítica se expande hasta llenar cada rincón de los hogares de este país imaginario, a excepción de unos pocos individuos que cada vez más eran encarcelados por su excentricidad individualista, es decir por su "peligrosa" actitud de pensar y de sembrar dudas en la gente. Es de notar que cuando Montag salía a trabajar, se colocaba alrededor de su brazo el distintivo del Cuerpo de Bomberos, la salamandra como un símbolo del fuego. ¿Fue la idea de Bradbury la de evocar el símbolo del nacionalsocialismo?

Durante los primeros años de la Guerra Fría, Bradbury mostró en sus narraciones una profunda inquietud por el futuro del ser humano, en ambientes distintos. El juego de las naciones poderosas de armarse con equipo bélico cada vez más sofisticado con un poder de destrucción mayor acercaba a la humanidad a un holocausto de mayores proporciones que llevaría no a una guerra entre vencedores y perdedores, sino a una destrucción de ambos bandos. Bradbury nos muestra que el hombre no ha sabido controlar su instinto de autodestrucción.

Muy cercano a la catástrofe estuvieron los personajes bradburianos al caer las bombas y lo encontramos en las últimas páginas del *Fahrenheit 451*, cuando el héroe está a salvo de sus perseguidores de la policía política, que nunca penetrarían en la profundidad de los bosques para buscarlo. Desde ahí, en compañía de otras personas en la misma situación escuchan pasar por encima los bombarderos enemigos y en la oscuridad de la noche observan cómo el horizonte se ilumina por una bomba atómica

que cae sobre la gran ciudad de donde habían salido a escondidas o huyendo de una persecución, que fue el caso del bombero Montag. Después de haberse tirado al piso para protegerse de la onda expansiva, deciden regresar caminando sobre las viejas vías del ferrocarril en desuso para ofrecer sus brazos en la recuperación de sobrevivientes y el libro termina con el comienzo de la marcha nocturna hacia las ruinas de la ciudad.

Una circunstancia que ha despertado la curiosidad de muchos lectores es que los fugitivos tienen que evitar llevar consigo los libros más apreciados para evitar ser arrestados. La técnica que escogieron consiste en aprender de memoria un capítulo o un libro no tan voluminoso. Otro de los fugitivos advierte que ese método no es infalible, pero fue su decisión de obrar de esta manera. El fondo de este plan consiste en que habrá gobiernos con más libertad y será cuando podrían reunirse para ensamblar las piezas en un rompecabezas literario.

Por suerte, Montag se puso en contacto con la persona que encontró en un parque hace tiempo y él le proporcionó un receptor de radiofrecuencia con los audífonos invisibles del oído. El bombero cautelosamente había extraído algunos libros de alguna biblioteca que le tocó quemar, de los cuales llevó la Biblia al anciano, quien entonces se había comunicado con Montag para leerle algunos capítulos. De lo que pudo memorizar fue alguna fracción de la *Revelación* (el *Apocalipsis*) y del *Eclesiastés*. Finalmente, escogió el *Apocalipsis de San Juan*. De este repitió para sí mismo los siguientes versos del 22.2: “Y, a cada lado del río / había

un árbol de la vida / con doce clases distintas de frutas, / y cada mes entregaban su cosecha; / y las hojas de los árboles servían para curar a las naciones”⁷. Así, Montag ingresó a la sociedad secreta de los guardianes de libros, las personas que llevan dentro de sí mismas alguna parte de un libro de la biblioteca universal.

De estas resumidas reflexiones relacionadas con dos libros de Ray Bradbury voy a cerrar mis argumentos a excepción de que del baúl de las obras bradburianas puedo escoger y hacer comentarios breves sobre otras fantasías de su vasta producción:

En el cuento inolvidable “El Mesías”, publicado en *Mucho después de Medianoche*, Bradbury describe al sacerdote que se encuentra en Marte. Está durmiendo y despierta al escuchar ruidos en la iglesia. Se levanta y encuentra a un marciano espantado, convertido en la figura de Jesús, cuyas manos todavía sangran. Entre las súplicas de aquel ser excepcional de dejarlo libre, explica que su mente está aprisionada por el fuerte espíritu del sacerdote, que lo ha llevado a transformarse en la figura de sus deseos más íntimos. El sacerdote se aferra a la oportunidad de ser la única persona en dos planetas de estar frente al hijo de Dios, y se niega a ver la realidad objetiva. El marciano insiste diciendo que el sacerdote está “ante su propio sueño y que sólo está observando sus propias necesidades espirituales”.

⁷ Bradbury, *Fahrenheit 451*, Tercera parte, Fuego Vivo, Último párrafo. Traducción del inglés al español: Alfredo Crespo.

El hombre ilustrado, novela en que un hombre excursionista a pie se encuentra con otra persona para pasar la noche en el mismo sitio. El segundo individuo está totalmente tatuado de la cintura al cuello con 18 escenarios, que en la noche cobran vida y reproducen historias plasmadas en el libro, una verdadera ensalada de cuentos fantásticos. El libro termina con un epílogo espeluznante.

La feria de las tinieblas, novela en la cual subrayamos el capítulo sobre el carrusel que al dar la vuelta hacia adelante los ocupantes se envejecen y cuando gira en el sentido contrario uno se vuelve más joven.

Asimismo, el famoso cuento hecho película sobre el viaje hacia la época de los dinosaurios, "El sonido de un trueno" ('A Sound of Thunder') está incluido en *Las doradas manzanas del sol*.

La narración "Here There Be Tygers" es una protesta contra la destrucción del medio ambiente. Sin embargo, todo sucede sobre un planeta desconocido, donde llega un cohete para prospectar posibilidades de aprovechar los minerales del subsuelo. El planeta reacciona, como si fuera un ser vivo con gigantescos poderes, por los ultrajes del ser humano.

El título podría haber sido tomado de un poema de William Blake llamado *The Tyger*, en el cual el tigre se vuelve pacífico y no mata a seres humanos gracias a la conversión del ambiente en un paraíso terrenal. La trama bradburiana convierte la realidad en un infierno para aquellos que destruyen y en un edén para los que cuidan la naturaleza. Apareció en el libro *The Day It Rained Forever*, versión europea de *A*

Medicine for Melancholy, y en este último no estaba incluido ni en su versión española. La traducción al español la encontré en una revista española, señalada en la hemerografía, aunque se incluyó en *R is for Rocket* de 1962 (*C de Cohete* fue el libro en español). No tengo ninguno de los últimos dos.

En *Las maquinarias de la alegría*, un conjunto de relatos escritos por Ray Bradbury entre 1949 y 1964, aparece una narración de sólo cuatro páginas, "Tal vez nos vayamos", en el cual los sueños precursores de un viejito y su nieto, indios norteamericanos, les anuncian la llegada de cambios trascendentales y fatales que afectarían la vida, no únicamente a los dos indígenas, sino a los habitantes nativos de un continente: la llegada de los hombres blancos. Considero que este cuento, lleno de metáforas, es uno de los mejor logrados de toda la producción del autor.

Con todo lo anterior, considero terminada esta pequeña exposición, seleccionada de algunas obras de Ray Bradbury.

Bibliografía y hemerografía consultada

Con créditos a los traductores

Notas: *significa que el libro contiene por lo menos una referencia a México y los mexicanos. Los libros referidos sin editorial y país de origen no los he podido conseguir. © seguido por el año corresponde a cuando el libro se publicó en su primera edición en inglés, aunque no necesariamente corresponde a su primera publicación ya que

muchos textos fueron divulgados en revistas antes de aparecer juntos en libros.

The Martian Chronicles,* Bantam Books, USA 1972 (© 1950).

*Crónicas Marcianas**, Minotauro, Argentina, 1973, traducción Francisco Abelenda

The Illustrated Man,* (1951).

El Hombre Ilustrado,* Minotauro, México, 1990, traducción Francisco Abelenda.

Fahrenheit 451, The 40th Anniversary Edition, Simon & Schuster, USA 1993 (© 1953, 1967, 1993)

Fahrenheit 451, Plaza & Janés, España 1973, traducción Alfredo Crespo.

The Golden Apples Of The Sun,* Bantam Books, USA, 1970 (© 1953).

Las Doradas Manzanas del Sol,* Minotauro, Argentina 1974, Traducción Francisco Abelenda.

A Medicine For Melancholy,* Bantam Books, USA, 1981 (© 1959, 1975).

Remedio para Melancólicos,* Minotauro, Argentina, 1974, traducción Matilde Horne y Francisco Abelenda.

R Is For Rocket, (1962).

C es De Cohete,

Something Wicked This Way Comes, (1963).

La Feria de las Tinieblas, Minotauro, Argentina 1975, traducción Joaquín Valdivieso.

*Machineries of Joy** (1964).

Las Maquinarias de la Alegría,* Minotauro, España 1980, traducción Aurora Bernárdez.

The Day It Rained Forever,* Penguin Books Chaucer Press, Gran Bretaña, 1966 (© 1959).

El día que llovió para siempre,* (2006).

Long After Midnight,* Bantam Books, USA ©, 1976.

Mucho después de media noche,* Minotauro, España, 1998, traducción Marcial Souto.

O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*, Lecturas mexicanas 63, FCE-SEP, México, 1984.

La Biblia, Antigua versión de Casiodoro de Reina (protestante), revisión de 1960, Sociedades Bíblicas en América Latina, USA, 1960.

Cuento "Aquí hay tigres", *Revista Nueva Dimensión*, 1969/1, España, Traducción S. Mas.

Philippe Curval, "Ray Bradbury. El viajero de octubre", tomado de *Magazine Litteraire*. Traducción de Sylvia Corona. Probablemente se publicó en una revista mexicana bajo el rubro de "Transfiguraciones".

Historia, islas y cultura: el paisaje maravilloso de Alejo Carpentier

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Este artículo nos acerca a la profunda narrativa del escritor Alejo Carpentier. Nos permite entender la modernidad y el crisol de culturas que se dieron en el Caribe americano, desde el descubrimiento del Nuevo Mundo (1492) hasta los destellos de la Revolución francesa y la Ilustración, y su repercusión en los procesos de independencia de América Latina a inicios del siglo XIX. Es el acercamiento a esta época a través de lo *real maravilloso americano* que aparece en obras como: *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962), que muestran nuestra realidad singular y la construcción de una conciencia americana.

Abstract

This article approach us to the deep narrative of the writer Alejo Carpentier. It allows us to understand the modernity and the melting pot of cultures, that take part in the American Caribbean, since the discovery of the New World (1492) to the sparkles of the French revolution and the Illustration, and the effect that it had in the Independent movements of Latin America in the beginning of the XIX century. It's the close up to these times through the real wonderful American that appears in books like: *The kingdom of this world* (1949) *The Century of the lights* (1962), that show our singular reality and the construction of an American conscious.

Palabras clave: Cultura, real maravilloso americano, crisol, conciencia americana

Keywords: Culture, real wonderful American, melting pot, american conscience.

Para citar este artículo: Bernal Alanís, Tomás, "Historia, islas y cultura: el paisaje maravilloso de Alejo Carpentier", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 145-156.

Juntos formemos una orden sagrada como hacen los monjes. Tomemos como patrono a San Cristóbal, el gigantesco varón, que levanta en sus hombros a Jesús Niño y lo pasa a través del océano y se moja solamente hasta las rodillas... ¡Cristo y oro; he aquí nuestro doble objetivo! No para perder la vida terrena, como los frailes; ni la celestial, como los necios e infieles piratas; sino para conquistar a la vez el reino de los cielos y el de la tierra... ¡Has comprendido?

Nikos Kazantzakis, *Cristóbal Colón*

I. Introducción

El mundo novelesco del escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980), deslumbra por su lenguaje poético, mítico, telúrico, maravilloso, musical, y sobre todo, por qué supo atrapar en sus letras el espíritu caribeño del Nuevo Mundo.

Los grandes momentos del encuentro de los mundos es captado por la magia y riqueza del lenguaje y las imágenes creadas por un autor que supo conciliar y enfrascar en un diálogo permanente las distintas vertientes culturales que se enfrentaron en el Nuevo Mundo, concreta y espacialmente, en el Caribe, lugar de Islas, de Historias, que realizaron cruces interculturales para conformar una amalgama de culturas compuestas por: los indios, los negros y los europeos.

Tres culturas: la indígena, representando al Nuevo Mundo, los negros, como extensión del mundo y los europeos, como los integrantes del viejo mundo. Estas tres razas, con su historia y su cultura, determinarán en mucho la conformación del mundo moderno, en sus múltiples relaciones, para estructurar un orden mundial lleno de desigualdades entre los conquistados y los conquistadores. La escena estaba puesta y los países desarrollaban el gran teatro del mundo que estaba por venir.

Este artículo se introduce en las aguas profundas de la Historia para recordar un poco ese mundo maravilloso latinoamericano descrito por la magia y la

imaginación de un gran escritor como lo fue Alejo Carpentier, pionero de formas y estilos que marcarían con el tiempo a otros escritores que hicieron posible construir un alma americana, una conciencia de lo americano.

II. El inmenso mar

El encuentro de Europa y las supuestas Indias, es un largo viaje en el tiempo y un intermitente sueño por encontrar otros espacios, otras formas de vida. Es lo que describió maravillosamente el escritor francés Jean Marie Gustave Le Clézio, en su texto ensayístico: *El sueño mexicano. El pensamiento interrumpido*, donde analiza los deseos y pensamientos tanto del viejo mundo como del futuro mundo nuevo descubiertos (léase América).¹

La época del Renacimiento en Europa en el siglo XIV es un intento por rescatar lo grandioso del mundo clásico (las culturas griega y romana), recrear el amor a las artes y las ciencias, dar nuevas interpretaciones a la antigüedad (las viejas disputas entre los antiguos y los modernos), encontrar otros sentidos a la existencia humana a través del desarrollo de las humanidades y las ciencias que se van transformando y consolidando (por ejemplo el paso de la alquimia a la química), de la lucha por establecer la ciencia *su status* ante la magia y la religión, por sólo hablar de algunos debates e

ideas de un período crucial en la historia de la humanidad.

El Renacimiento y los tiempos venideros hasta llegar al período de la Ilustración (siglo XVIII), son campo y tierra fértil para sembrar dudas, hipótesis, teorías, sueños, visiones, que harían de este tiempo de largo aliento, un espacio para conocer, investigar, probar, mostrar, cuantificar y donde la ciencia, pilar de la modernidad, iba a desplazar a otros conocimientos o formas de percibir y explicar la realidad, como la magia, emblema de un tipo de conocimiento en cierto momento de la evolución humana, como bien lo advirtió el poeta William Butler Yeats:

Y así como el músico y el poeta hechiza, encanta y domina con un conjuro su propia mente cuando quiere hechizar la ajena, el hechicero creaba o revelaba, tanto para sí como para los demás, a ese artista o genio sobrenatural, esa mente en apariencia transitoria y hecha de muchas mentes, cuya obra vi, o creí ver, en aquella casa suburbana. Y también tenía en su poder las puertas, según parece, de aquellas otras mentes menos transitorias, el genio de la familia, el genio de la tribu, o quizá, cuando su alma era lo suficientemente potente, el genio del mundo. Nuestra historia habla de opiniones y descubrimientos, pero en tiempos antiguos, cuando, creo yo, los hombres mantenían la vista clavada en esas puertas, la historia hablaba de mandamientos y revelaciones.²

En ese mundo de mandamientos y revelaciones, de ese mundo sagrado que vive y

¹ Para mayor información véase Le Clézio, Jean Marie Gustave. *El sueño mexicano. El pensamiento interrumpido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

² Yeats, William Butler. *Magia*. Buenos Aires, Interzona, 2018. Pp. 48-49.

no muere frente a un mundo más profano y laico, que también tiene sus retos y sueños puestos más allá de donde la vista se pierde en el horizonte de los mares. Pero, a la vez, es una carrera en el crecimiento de los mundos materiales y espirituales por establecer la armonía posible entre los reinos de este mundo y los mundos celestiales.

La mirada del hombre de ese tiempo, intuye que hay otros espacios por descubrir, conocer, estudiar y, poder agregarlos a la geografía de la época. Los mapas, el uso de la pólvora, la utilización de la brújula y otros instrumentos, la navegación, y en general, la utilización de la ciencia y los conocimientos, se enfilan a esta aventura de la imaginación y el descubrimiento. Los poderes materiales y los espirituales, las futuras naciones y la iglesia, la espada y la cruz, son símbolos de esta aventura humana. Como lo expresa la historiadora Isabel Soler:

El viaje oceánico que inicia la mentalidad renacentista es una imagen de esa incertidumbre desasosegante y el impulso que engendra la inquietud por penetrar en lo desconocido. El viaje por el espacio desconocido obliga al hombre a reflexionar sobre la definición del mundo que convencionalmente ha establecido a partir de su propia dimensión histórica; el descubrimiento de la realidad supone una nueva ruptura de la escala de valores.³

La lucha de los futuros imperios, en especial España y Portugal, son los grupos

comerciales y los intereses eclesiásticos los que hacen posible organizar una serie de viajes que al fin terminan en tierra firme. Lاپso de tiempo lleno de incertidumbres, dudas, apoyos, rebeliones, que parten de los puertos, punto de encuentro y comercio, pilares del capitalismo y la ganancia. Del deseo de dominar, de competir y salir victorioso a toda costa, como lo enfatiza Cristóbal Colón en la obra teatral de Nikos Kazantzakis:

Por la fuerza. ¿Cómo quieres que de otra manera se haga la voluntad de Dios en este mundo? Los hombres de rebelan; las cosas se oponen; tierra, mar y alma se resisten. ¡Se necesita la fuerza! Y si entras en el Paraíso con violencia entrarás. Lo dicen las Escrituras. Aquel piloto era un portugués. Si lo dejaba vivir, entregaría el secreto a su rey Y Castilla podía perder las islas doradas que Dios me regaló, pues a Castilla pienso yo regalarlas.⁴

La historia del continente americano iniciaba sus pasos en un mundo dominado por la fe, los intereses comerciales y el cruce inevitable de culturas que conformarían un *crisol cultural*, donde el pasado, el presente y el futuro serían el escenario de la obra de Alejo Carpentier, serían los tiempos y los espacios caribeños, insulares, los que darían vida a una de las narrativas más complejas y fascinantes salida de un escritor latinoamericano.

³ Soler, Isabel. *El nudo y la esfera El navegante como artífice del mundo moderno*. Barcelona, Acantilado, 2003. p. 54.

⁴ Kazantzakis, Nikos. "Cristóbal Colón" en *Obras Seleccionadas. T. I. Novelas. Teatro. Viajes*. Barcelona, Planeta, 1968. p. ii75.

III. El escritor y sus paisajes

De origen europeo, Alejo Carpentier sincretiza la vida cultural, económica, política y social latinoamericana para enmarcar la posibilidad de construir una conciencia americana. Cual *Penélope nocturna*, la obra de Alejo Carpentier, es un profundo y constante diálogo con la Historia, las Islas del Caribe y la Cultura(s) que representa ese espacio geográfico, como un lugar privilegiado para rastrear esas historias visibles e invisibles que el mundo moderno construye, en esos tiempos de larga duración de los que hablaba el historiador Fernand Braudel.

Su contacto con André Breton y el Surrealismo, le permitió asomarse a otros umbrales de la realidad, y en ese sentido, el cuerpo novelesco de Carpentier se inscribe en la formulación de un mundo maravilloso por descubrir y explicar, como una forma de identidad americana frente a la historia que fue producto del descubrimiento del Nuevo Mundo, el tiempo colonial y los procesos de independencia de América Latina.

El espacio temporal que retrata Carpentier en sus novelas: *Ecué-Yamba-O* (1935), *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *La guerra del tiempo* (1956), *El siglo de las luces* (1962), *El recurso del método* (1974), *Concierto Barroco* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979), abarca desde el inminente descubrimiento de América hasta principios del siglo xx.

Es un espacio de historia que enmarca las luchas por la modernidad entre los imperio y las tierras recién descubiertas, todas a partir de esos procesos de transcultura-

ción entre los pueblos, razas y culturas que se mezclan, se contraponen y se complementan para explicar la historia de las islas del Caribe, en general; y la de Haití, en particular, como lo propone Seymour Menton:

Aunque se trata de una historia muralística de la lucha por la independencia de Haití desde mediados del siglo xviii hasta el primer tercio del xix, cuyos protagonistas están ligados por la figura mítica o tal vez histórica de Ti Noel, la historia de Haití está subordinada a la cuestión filosófica y la justicia social en todas las sociedades pese a los muchos obstáculos y pese a la improbabilidad de conseguirlos.⁵

A los ojos de la Historia y de la visión eurocentrista, el Nuevo Mundo es descubierto por un error geográfico: pensar que eran las Indias, y por la imaginación europea de lo que Edmundo O’Gorman llamo “la invención de América.”⁶

El gran teatro del mundo tenía un nuevo escenario donde se desarrollaría un momento estelar de la humanidad, como lo llamo en su momento el escritor Stefan Zweig, donde dos mundos, dos visiones de la historia se encontrarían para participar del banquete universal del desarrollo humano y de la repartición de la riqueza. Como lo ha manifestado el historiador Carlos Alberto Montaner:

⁵ Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 38.

⁶ Para tener mayor información de este proceso véase O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Una historia que desde sus inicios fue percibida como ilegítima e injusta por todos sus actores principales: españoles, criollos, indios, y negros, cada uno desde su particular repertorio de quejas y agravios, y todos con una parte de razón... Una historia en la que la sociedad se fue forjando, hecha de estos retazos étnicos escasamente integrados, no consiguió segregar un Estado en que los intereses y los valores de la mayoría se vieran reflejados. Una historia que generó ciertas costumbres, actitudes y una particular visión económica, reñidas por la creación y la conservación de las riquezas.⁷

América Latina llegaba tarde al banquete universal, seríamos desde esa época y hasta la actualidad pueblos supeditados a los intereses de los imperios y las grandes potencias europeas. Nuestra condición periférica iba a constituir un peso histórico para llevar a cabo nuestra configuración nacional y la constante búsqueda de la unidad latinoamericana. El sueño bolivariano ha sido una permanente ilusión de la conciencia y la libertad americana.

Iniciaba la larga travesía latinoamericana por ser reconocidos e integrados al mundo como enfatiza Carlos Fuentes:

Más allá del mundo del imperio, el oro y el poder, más allá de las guerras entre religiones y dinastías, un valiente mundo nuevo se estaba formando en las Américas, con manos y voces americanas. Una nueva sociedad, una nueva fe, con su lenguaje propio, sus propias costumbres, sus propias necesidades. Esta realidad

constituyó un nuevo desafío para España, el de renovar su misión cultural, que siempre consistió en ser centro de incorporaciones y no de exclusiones culturales.⁸

Con la profundización de las diferencias sociales, y la posterior incorporación de otras potencias: Francia, Inglaterra, Estados Unidos, etc., el mundo americano realizó sus procesos de independencia entre 1808-1820 y se enfrentó al mundo de la doble fe: la espada y la cruz. Y gran parte del siglo XIX, fue un proceso sangriento y de permanentes guerras por consolidar a las jóvenes repúblicas recién independizadas para intentar desterrar las herencias coloniales y a los grupos contrainsurgentes.

Las armas y la Iglesia construyeron el mundo colonial americano con: la conquista espiritual y la conquista militar que causarían una inestabilidad permanente durante todo el siglo XIX y la aparición de la figura del Caudillo, que muchas veces se transformó en Dictador. Por otro lado, los ecos de la Revolución Francesa de 1789 convulsionaron y trajeron vientos de cambio a unas Colonias que buscaban su independencia de las Metrópolis para convertirse en naciones e integrarse al mundo civilizado de la industria, el comercio y el progreso.

Y la historia de América Latina, fue un constante acorde y diapason entre el pasado y el presente, entre la tradición y la modernidad, el interminable entrecruzamiento cultural de una arquitectura de lo barroco y lo musical de las campanadas de

⁷ Montaner, Carlos Alberto. *Las Raíces torcidas de América Latina*. México, Temas de Hoy, 2018. p. 19.

⁸ Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México, Taurus, 2009, p. 282.

un mundo que despertaba de un letargo para encontrarse con el mundo moderno de la individualidad, de la lucha entre las naciones, y el concierto de un mundo subyugado por las mercancías, la competencia, el mercado y el progreso de las naciones como espacio vital de la evolución humana, de los pueblos y las razas.

Es el momento de las luces, de esa Ilustración que ilumina el pensamiento y hace de la ciencia y la educación el principal móvil para el desarrollo de los pueblos, como lo establece el pensador Alexis de Tocqueville:

Comenzaré recorriendo con ellos esa primera época de 1789, en la que el amor a la igualdad y el amor a la libertad se reparten su corazón; esa época en que no sólo quieren fundar instituciones democráticas, sino instituciones libres; cuando no sólo anhelan destruir privilegios, sino reconocer y consagrar derechos.⁹

En este momento histórico, finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, se ubican dos de las más célebres novelas de Alejo Carpentier: *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962). Dos novelas que tienen al tiempo histórico como un ingrediente esencial para comprender los procesos de independencia y la posterior forma de organización social, en que la revolución termina en una dictadura para olvidar los viejos principios de libertad, igualdad y fraternidad y terminar en una fiesta de dolor, violencia, destrucción y soledad del mismo poder y dictadura.

⁹ Tocqueville, Alexis de. *El Antiguo Régimen y la Revolución*. Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 27.

Los amaneceres revolucionarios traen consigo la misma noche de sus esperanzas. El poder es ejercido, centralizado y dirigido al mismo pueblo, que en un determinado momento parecía ver otro mundo. Las novelas de Carpentier son zonas de delirio, que transmutan los valores de cambio en condiciones de esclavitud y sujeción de la población a los caprichos del dictador y de una élite que es favorecida por ese cambio social.

IV. Los mundos de Carpentier

La propuesta de Alejo Carpentier es identificar que el mundo americano es único, singular, que obedece a una lógica de explicación de la realidad donde los elementos de la vida cotidiana configuran una forma nueva de acercarse y aprehender la realidad en un mundo lleno de belleza, variedad, donde el diario acontecer asombra al hombre con una imaginación desbordada sobre la naturaleza americana y el devenir de la existencia humana. El mismo Carpentier así lo define en 1948:

Lugares de un pasado siempre suspendido entre los extremos polos de lo real y de lo irreal, de lo fantástico y de lo comprobable, de la conseja y del hecho... sin darse cuenta aún que, en ese mundo, los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía

no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías.¹⁰

A partir de aquí y teniendo el antecedente del realismo mágico de las obras de: Arturo Uslar Pietri, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, entre otros, la literatura americana, creará un rostro personal y rescatará su realidad para salir del laberinto de lo nacional o continental para manifestarse como una literatura universal con voz propia y un cuerpo de obras que crean por sí mismas, un canon de la literatura latinoamericana que encuentra su voz personal en el concierto literario de las naciones.

El tiempo de las novelas de Carpentier, es el tiempo de la modernidad, de la ciencia hecha realidad para explicarla y comprenderla. Es reconocer que el tiempo tiene pasados, presentes y futuros, que es una conjugación de hechos y circunstancias que explican el acontecer humano, como lo específica Paul Verdevoye:

De ahí el sentido metafórico de los viajes de ida y vuelta entre América y Europa emprendidos por Carpentier y sus personajes, en el espacio, la cultura, en el tiempo. El tiempo elegido por Carpentier es muchas veces el siglo XVIII, pero este tiempo abarca desde la conquista hasta la era moderna.¹¹

En sus páginas transitan personajes desde el descubrimiento del Nuevo Mundo como: Cristóbal Colón hasta Chaikovsky del siglo XX, todos actuando en su mundo, su momento, como personajes que viven y cuestionan su época. La literatura de Carpentier es un constante viajar por los tiempos, por esas posibilidades que abre la misma literatura, como un laboratorio de la creación artística y de la poesía del momento histórico.

La literatura de Carpentier nos lleva de la mano a ese mundo de lo real maravilloso americano, que es existente, que cuestiona en forma permanente la realidad y los valores del viejo mundo, de esa Europa que agoniza en su imaginario occidental de racionalidad absoluta que trata de imponer en tierras americanas. Como lo expuso la estudiosa Aimée G Bolaños:

...Carpentier subraya que no basta con estudiar la historia de cada nación, es necesario, a la par, interpretar la historia de América Latina en su heterogénea complejidad, en su unidad contradictoria. También nos incita a una relectura cultural de América reconstruyendo las imágenes de su autoctonía, en la fecundidad de sus clásicos, en la originalidad de su expresión, que no ha cesado de perseguir sus signos identificadores.¹²

¹⁰ Carpentier, Alejo. *De lo real maravilloso americano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, pp. 33-42.

¹¹ Verdevoye, Paul. *Las novelas de Alejo Carpentier y la realidad maravillosa*. Ponencia leída el 24 de abril de 1981, en un Homenaje a Alejo Carpentier realizado en la Sorbona, p. 327.

¹² Bolaños, Aimée G. *Conciencia de América en Alejo Carpentier*. Comunicación presentada en el Congreso Latin America: between representations and realities de la *Association for Latin American and Caribbean Studies* (24 al 26 de octubre de 2002), en la Universidad de Québec, Montreal.

Y Carpentier se encuentra entre esos pioneros que descubren en América Latina y el Caribe, un mundo desbordado de mitos, símbolos, imágenes y otros muchos elementos, que ya habían contemplado autores como Domingo F. Sarmiento, Euclides Da Cunha, José Martí, Manuel Ugarte, José Carlos Mariátegui, Leopoldo Lugones, Gilberto Freyre, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y muchos más que iniciaron a construir la conciencia americana. Como lo expuso el mismo Alejo Carpentier:

...de todas aquellas realidades subyacentes, de todas aquellas pulsiones soterradas... que hacían de nuestra historia *una historia distinta a las demás historias del mundo*. Historia distinta, desde un principio, puesto que este suelo americano fue teatro del más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta: encuentro del indio, del negro, y del europeo de tez más o menos clara, destinados, en lo adelante, a mezclarse, entremezclarse, establecer simbiosis de culturas, de creencias de artes populares, en el más tremendo mestizaje que haya podido contemplarse nunca.¹³

Y las novelas de Carpentier muestran este inmenso y complejo crisol de historias y culturas que hacen de las tierras americanas, un escenario exuberante de realidades del viejo y el nuevo mundo, sumado a un espacio geográfico y social de intensas

y permanentes luchas por construir a la nueva sociedad americana.

El reino de este mundo, es una representación cortesana del mundo europeo en una América que imita pero también expone su realidad en un tiempo de cambios, como lo expresa Carpentier:

Conducido por sus amos y mayores a caballo, escoltados por guardias con armamento de campaña, los esclavos iban ennegreciendo lentamente la Plaza Mayor, donde las cajas militares redoblaban con solemne compás.¹⁴

Es un reino que se construye con la explotación del trabajo de los negros, del papel evangelizador de la iglesia, del crecimiento y acumulación de la riqueza, de la lucha por el control marítimo y comercial, con la difusión de la ciencia y la Ilustración como medios para la superación de los pueblos y las razas, todo esto en un supuesto espacio de libertad, tolerancia y democracia entre los pueblos y al mismo interior de las colonias.

Pero el ambiente de rebelión de los criollos y los negros, a través de la condición de cimarrón, hacen de las sociedades coloniales un espacio de lucha abierta y silenciosa entre todos los grupos sociales. Los derechos del hombre y las proclamas de igualdad social y el fin del esclavismo son consignas que a final de cuentas derrumbarán el poder de las viejas metrópolis en América Latina.

¹³ Carpentier, Alejo. "Conciencia e identidad de América" en *Ensayos Selectos*. Buenos Aires, Corregidor, 2007. p. 157.

¹⁴ Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. México, Seix Barral, 2008. p 47.

Y la riqueza y la monumentalidad de ese poder europeo quedo expresado en ese mundo barroco que entretejió los intereses civiles y religiosos durante la época colonial para expresar el progreso y la civilización en tierras americanas expuestas en la impresionante construcción de palacios reales y en las grandes catedrales, como lo muestra Carpentier:

Centenares de hombre trabajaban en las entrañas de aquella inmensa construcción, siempre espíados por el látigo y el fusil, rematando obras que sólo habían sido vistas hasta entonces, en las arquitecturas imaginarias del Piranese.¹⁵

Obras magnas que quedaron, después de los movimientos revolucionarios, en ruinas y en el abandono total como emblemas de un pasado glorioso y la soledad total del dictador derrocado. Historias de utopías, de sueños inalcanzables, la geografía americana en su fauna y flora, en su abundancia y variedad mostró en la cotidianidad que éramos otra realidad donde la fuerza telúrica, el mundo de los muertos y la presencia de la magia convivían con las fuerzas racionales de occidente.

No era sólo el siglo de las luces si no también un período de terror, de guerras, persecuciones y luchas que asolaban el mundo entre las metrópolis y las colonias y que en la guillotina tenían el símbolo supremo del poder y la muerte contra los rebeldes. El terror campeo por Europa y fue trasplantado al nuevo mundo. La Revolu-

ción francesa se extendió por América y quería imponer un nuevo orden, que la condición humana fuera libre y ciudadana, pero estos vientos de cambio no llegaron a ser tales:

Las islas de Tobago y Santa Lucía habían caído en poder de los ingleses; Rochembau había tenido que capitular en la Martinica. En cuanto a la Guadalupe, era objeto de continuos ataques que agotaban los recursos del gobernador militar. Además, nadie ignoraba que los colonos de las Antillas Francesas eran unos canallas monárquicos.¹⁶

Y así en esos tiempos de pestes, profecías, venganzas, muertes, hechizos, dolor, migraciones, el viejo y el nuevo mundo se enfrentaron para construir la modernidad y una relación de explotación del hombre sobre el hombre, de unas naciones sobre otras, el capitalismo se asomaba para quedarse a vivir entre esa melancolía del pasado y ese optimismo hacia el presente.

V. Réquiem por un mundo

Los sueños del hombre por trascender, conocer, controlar, explotar, han creado a lo largo de la historia acontecimientos y hechos que cimbran en determinado momento al mundo. Desde el descubrimiento del nuevo mundo en 1492 y hasta la Revolución francesa de 1789, el crisol de culturas en América Latina llegó a un esplendor y un ocaso jamás visto.

¹⁵ Carpentier, Alejo. *Op. cit.*, p. 102.

¹⁶ Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 118.

Y en el caso de las letras americanas nadie ha sabido recrear ese ambiente histórico como el escritor cubano Alejo Carpentier. Un narrador nato que encontró en las islas del Caribe la materia prima para construir una catedral magistral de las letras, la música y la arquitectura del universo americano en su singularidad de ese mundo maravilloso americano.

La historia de América Latina tiene en la pluma de Alejo Carpentier un maestro cronista de lo americano, de nosotros y de los otros, un auténtico buceador de las aguas profundas que nos permitieron, por lo menos, mostrarnos ante el mundo y darle a las letras latinoamericanas un espacio respetable en el horizonte de las letras universales. No me queda más que terminar con estas palabras del mismo Carpentier:

Con lo sabido en tiendas y talleres: con lo oído en una taberna cercana, donde muchas memorias se refrescaban al calor del aguardiente; con lo narrado por personas de las más diversas condiciones y estados, empezó una historia a constituirse a retazos, con muchas lagunas y párrafos truncos, a la manera de una crónica antigua que parcialmente renaciera de un ensamblaje de fragmentos dispersos.¹⁷

Esa es la historia que quiso recoger y narrarnos Alejo Carpentier como parte de una memoria dispersa, pero no por ello, una colección de historias excelsas sobre el alma latinoamericana del ayer, del hoy y del mañana que nos han identificado con

una conciencia americana en constante transformación en el tiempo.

Bibliografía

- Bolaños, Aimée G. *Conciencia de América en Alejo Carpentier*. Comunicación presentada en el *Congreso Latin American: between representations and realities de la Association for Latin American and Caribbean Studies* (24 al 26 de octubre de 2002), en la Universidad de Québec, Montreal.
- Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona, Barral Editores, 1973.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos Selectos*. Buenos Aires, Corregidor, 2007.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. México, Seix Barral, 2008.
- Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- Carpentier, Alejo. *De lo real maravilloso americano*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Fernández-Armesto, Felipe. *Las Américas. Historia de un hemisferio*. México, DEBOLSILLO, 2014.
- Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México, Taurus, 2009.
- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid, Alianza Editorial, 2017.
- Kazantzakis, Nikos. "Cristóbal Colón" en *Obras Selectas. T. III. Novelas-Teatro-Viajes*. Barcelona, Planeta 1973.
- Le Clézio, Jean Marie Gustave. *El sueño mexicano. El pensamiento interrumpido*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Lucerna, Manuel. *Breve historia de Latinoamericana*. Madrid, Cátedra, 2010.

¹⁷ Carpentier, Alejo. *Op. cit.*, p. 343.

- Matamoro, Blas. *Alejo Carpentier y la música*. Madrid, Fórcola Ediciones, 2018.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Montaner, Carlos Alberto. *Las Raíces torcidas de América Latina*. México, Temas de Hoy, 2018.
- O’Gorman, Edmundo. *La invención de América*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Roig, Joan. *Colonialismo e Imperialismo. África, Asia y Oceanía bajo el yugo europeo*. Barcelona, EMSE EDAPP, 2017.
- Rowe, William. *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Soler, Isabel. *El nudo y la esfera. El navegante como artifice del mundo moderno*. Barcelona, Acantilado, 2003.
- Taladoire, Eric. *De América a Europa. Cuando los indígenas descubrieron el Viejo Mundo (1493-1842)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Tocqueville, Alexis de. *El Antiguo Régimen y la Revolución*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Verdevoye, Paul. *Las novelas de Alejo Carpentier y la realidad maravillosa*. Ponencia leída el 24 de abril de 1981, en un Homenaje a Alejo Carpentier, realizado en la Sorbona.
- Yeats, William Butler. *Magia*. Buenos Aires, Interzona, 2018.

Las costuras de lo fantástico en *El makech púrpura*

CLAUDIA PALACIOS SOTELO | ESTUDIANTE DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

En este artículo se exploran los diferentes usos del género fantástico en el cuentario *El makech púrpura* de Daniela Armijo, publicado en 2022 por Interior 403. A la luz de los teóricos Tzvetan Todorov y Roger Caillois, se exploran algunas características del género fantástico y sus diferencias y cercanías con respecto al género maravilloso y el género mimético. De esta forma, se busca ver de qué manera, en los cuentos de *El makech púrpura*, se establecen relaciones entre estos tres tipos de ficción o de representación de la realidad. Asimismo, se analizan algunos recursos literarios que permiten la articulación tanto de lo fantástico como de lo maravilloso: las temáticas y conflictos arquetípicos que aborda el cuentario; el uso de la voz gramatical y de la polifonía; la creación de espacios y atmósferas; los momentos de trasgresión; las expectativas y el bagaje cultural del lector. La selva y las posibilidades de lo gótico dentro de este ámbito, así como la presencia de los animales, ocupan un lugar central dentro del cuentario y del artículo.

Abstract

This article explores the different uses of the fantastic genre in the storybook *El makech púrpura*, written by Daniela Armijo and published in 2022 by Interior 403. In the light of the theorists Tzvetan Todorov and Roger Caillois, I explore some of the characteristics of the fantastic genre and its differences and closeness with the fantasy and the realistic genre. I seek to see how, in the stories of *El makech púrpura*, relationships between these three types of fiction or representations of reality are established. Likewise, I analyze some literary resources that allow the articulation of both the fantastic and the fantasy genres: the topics and archetypal conflicts developed by the stories; the use of grammatical voice and polyphony; the creation of spaces and atmospheres; the

moments of transgression; the expectations and cultural baggage of the reader. The rain forest and the possibilities of the Gothic within this space, as well as the presence of animals, occupy a central place in the storybook and in the article.

Palabras clave: *El makech púrpura*, género fantástico, género maravilloso, género mimético, la selva, lo gótico, animales.

Keywords: *El makech púrpura*, fantastic genre, fantasy genre, mimetic genre, rain forest, Gothic, animals.

Para citar este artículo: Palacios Sotelo, Claudia, "Las costuras de lo fantástico en *El makech púrpura*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 157-170.

Establecer lo que se entiende por literatura fantástica (sus límites y vecindades con otros géneros, sus procedimientos) puede parecer, a estas alturas, una tarea ociosa. Mucho se ha escrito desde que teóricos como Tzvetan Todorov o Roger Caillois dictaron las coordenadas para ubicar esta expresión dentro de la constelación formada por los cuentos de hadas, la literatura maravillosa, la literatura de ciencia ficción e, incluso, la literatura policiaca, por nombrar algunos géneros y subgéneros afines a ella.

Sin embargo, la literatura fantástica sigue siendo un medio creativo y de expresión, una herramienta que sirve para entrar a la ficción y, mediante el velo de lo sobrenatural, plantear problemáticas pertenecientes a los distintos momentos históricos que van marcando la condición humana, junto con sus correlatos sociales. Continúa, pues, atrayendo a escritores que expanden las posibilidades de lo fantástico, poniendo en duda tanto el conjunto de características que permiten clasificar una obra bajo este rubro, como la existencia misma del género. Desde su aparición¹ hasta nuestros días, lo fantástico se ha revelado como una de las expresiones más fecundas, prolíficas y maleables de la literatura.

La aparición de cada nueva obra que insinúa la presencia de lo fantástico despierta la necesidad crítica de observar sus constantes: el uso de la am-

¹ Roger Caillois sitúa el apogeo de lo fantástico entre los años que van de 1820 a 1850 en "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica", en *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, p. 21.

bigüedad, la construcción del relato mimético, el desgarramiento o la fisura que irrumpen en el decorado realista, el orden del mundo y la idea de realidad contra la que este tipo de literatura se manifiesta. Cada nuevo uso de lo fantástico se posiciona con respecto a las categorías con las que el género se ha identificado (la realidad, lo sobrenatural, el espanto, la muerte, el mal, el más allá, el misterio, lo oculto, lo posible) y se inserta, por relaciones de semejanza o de oposición, dentro de las diferentes subcategorías que se han establecido.

Escrito con el apoyo del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico de Quintana Roo y publicado en 2022 por Interior 403, *El makech púrpura*, de Daniela Armijo, suma sus procedimientos y estrategias narrativas, sus hallazgos y sus vueltas de tuerca a esta larga tradición. Lejos de ser sólo una recopilación, los siete relatos ubicados en la selva que componen *El makech...* suponen una propuesta editorial en la que cada cuento (y su lugar dentro del libro) ha sido cuidadosamente seleccionado para conformar un proyecto narrativo con unidad estilística y temática.

Entre otros acercamientos, es factible abordar este libro como una exploración de diferentes posibilidades de lo fantástico hoy en día. Algo que la lectura de estos cuentos pone de manifiesto es que lo fantástico es un recurso y no un fin: la presencia de los elementos que llaman a lo sobrenatural obedece más a necesidades técnicas y expresivas que a la creación de un mundo donde se rompen las leyes físicas y materiales del universo.

En este cuentario, observamos la tensión que cada relato establece entre una representación mimética y aquella donde lo extraordinario se filtra mediante una serie de recursos literarios. Algunos de estos recursos serían los elementos donde se cifra la presencia de lo sobrenatural, las herramientas verbales de las que se sirven los relatos para situar al lector en la ambigüedad y la forma que tiene cada historia de jugar con el bagaje y las expectativas con las que el lector entra a estos cuentos.

Aún más: los cuentos de *El makech...* terminan por mostrar el reverso de lo fantástico. La experiencia de cada relato ilumina lo opuesto de lo sobrenatural o lo inusitado: la realidad llana y simple, modesta, pero llena de símbolos que permiten al ser humano su tránsito por el mundo. Ese mundo está representado aquí por la selva: su fuerza inconmensurable y desconocida, su capacidad de adaptación y camuflaje, sus alcances en la vida humana, la forma en que lo oculto trastoca la existencia.

Señalar el carácter realista de los relatos que componen *El makech púrpura* puede parecer, por lo menos, desinformado con respecto a los mecanismos de un género que exige, para su existencia, un marco de representación de la realidad lo suficientemente claro y establecido para que el elemento fantástico constituya una amenaza de ese orden. En palabras de Caillois: "Lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para mejor devastarlo."² Así, lo

² *Ibid.*, p. 13.

fantástico depende tanto de los elementos que resquebrajan la realidad como de la representación que se haga de la misma. La verdadera naturaleza del uso de lo fantástico se juega en la manera en que se establece la relación entre la realidad y lo sobrenatural.

En *El makech púrpura*, esa relación entre la realidad y lo fantástico se articula mediante algunos rasgos clave de los relatos. Por ejemplo, están la anécdota y la temática desarrolladas por cada cuento: un aspecto que comparten los siete relatos es la sencillez de ambos elementos. En “Veneno de serpiente”, leemos la historia de Pamela y Mariana, dos hermanas que, en el umbral de la adolescencia, llegan a vivir a Chetumal y conocen a Irene. A su manera, las tres se acercan a las propiedades curativas (o mágicas) de los animales, y Mariana e Irene intentan llevar sus hallazgos hasta las últimas consecuencias. En “Ya cayó la carne”, asistimos a un juego de chicos llevado a cabo por tres primos en una hamaca; aquí ocurre un accidente y Andrés, a quien podemos considerar el protagonista del relato, pierde la vida. En “Columba”, Néstor, vendedor de pozol y eterno solitario, pide un deseo: el amor de una mujer. Su petición se cumple en la forma de una chica que es casi una paloma y que se le anuncia con un presagio. En “El descanso de las muñecas”, Alfonso pierde a su hija en un trágico accidente, viaja a la selva para tomar distancia de su esposa y ahí lleva a cabo un ritual que le ayuda a asimilar su duelo. En “Cabeza de perro” un hombre es víctima de un secuestro y muere a manos de una mujer que usa su cadáver para elaborar extraños monstruos, compuestos a

base de partes de animales disecados. En “Uxpeké (la cura del llanto)” Karina y Beto, una pareja de turistas, se extravían en busca de ayuda pues Beto ha sido picado por un insecto desconocido y su salud comenzaba a deteriorarse. Llegan a un pequeño poblado donde, al parecer, los esperaban. Por último, en “El makech púrpura”, Balito comienza un nuevo trabajo en un restaurante. El dueño, que ejerce una extraña fascinación en el chico, pierde a su nieta. Balito debe ayudarlo a dejar algo en la tumba de la niña.

Las temáticas y conflictos que podemos encontrar en estos relatos son prácticamente arquetípicos: el amor, el crecimiento y la muerte. Esta característica resulta inesperada, entre otras cosas, porque por momentos los cuentos parecen hablarnos de las creencias casi íntimas de los pobladores de una región. Como veremos, dichas creencias tienen tal peso en los relatos, que hacen que éstos oscilen entre lo fantástico y lo maravilloso, puesto que por momentos lo sobrenatural parece instalarse plenamente.

La voz gramatical es otro de los aspectos donde se cifra la relación entre lo mimético y lo fantástico, tal y como Todorov ha señalado:

En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable. *El diablo enamorado*, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. *Aurelia*, los cuentos de Gautier, los de Poe, *La Venus de Ille*, *Inés de las Sierras*, las novelas cortas de Maupassant, algunos relatos de Hoffmann: todas estas obras siguen la re-

gla. Las excepciones son casi siempre textos que, desde varios puntos de vista, se alejan de lo fantástico.³

Así, la primera persona es la más identificada con el género fantástico. No obstante, la mayoría de los relatos de *El makech...* están escritos en tercera persona⁴. En este cuentario, la elección de “un narrador no representado” supone una separación de la subjetividad del *yo*, nos aleja del viejo truco del narrador poco confiable (el narrador que está muerto, como en Henry James o Juan Rulfo), y nos pone en el aprieto de decidir si el narrador en tercera persona (y los personajes que aparecen en cada cuento) participa o no de la creencia en lo sobrenatural.

El uso de la tercera persona constituye una distracción frente a los mecanismos del género, al no colocar inmediatamente al lector en las convenciones de lo fantástico. Además, si consideramos que en la mayoría de estos cuentos lo sobrenatural no sucede de manera explícita, y que todo está siendo narrado desde un punto de vista “objetivo”, el lector parece encontrarse con relatos realistas.

Hasta cierto punto, es como si la poética de Daniela Armijo apostara por relatos sobrios, decorosos, equilibrados en su composición, en vez de inclinarse por el despliegue masivo de subjetividad que genera el uso de la primera persona (y de los efec-

tos que dicho despliegue provoca en los posibles acercamientos a lo que llamamos realidad). Dicho de otra forma: mediante la elección de esta voz gramatical, los cuentos de *El makech...* no dependen únicamente del uso de la primera persona, sino de la disposición efectiva de otros recursos literarios que, a su vez, tendrán nuevos efectos en la irrupción de lo insólito.

En este sentido, se vuelve crucial notar la presencia de las otras voces al interior de cada cuento. En ocasiones, son introducidas a través de una primera persona, como en “Ya cayó la carne” donde también leemos el relato de la abuela de Andrés, que completa la trama principal, narrada en tercera persona. En “El descanso de las muñecas”, están las entradas del diario (que también leemos desde el *yo*), donde Alfonso va dando cuenta de sus impresiones sobre su estancia en Xcalac.

También está la voz de la abuela (otra abuela) en “Uxpeké (la cura del llanto)”. Es una voz en segunda persona que se dirige a Karina (la llama “muchacha”), mientras le explica a ella (y al lector) la forma en que sus destinos se unieron. Nuevamente, en este cuento, la voz en tercera persona presenta una parte de la historia (las vacaciones de la pareja, sus impresiones de la cueva de las serpientes, sus incipientes problemáticas), mientras la otra voz complementa la historia con los sucesos que ocurrieron al nieto de la anciana.

En este caso, además, se hace claro que la abuela cree en los hechos que está refiriendo, mismos que para otros personajes y para un lector convencional resultan “extraordinarios”. Esta polifonía (a la que

³ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 60.

⁴ Con excepción de “Cabeza de perro” y “Veneno de serpiente”.

se suman los diálogos de los personajes) contraponen la creencia de unos a la falta de creencia en otros, de manera que lo fantástico se manifiesta en el punto de intersección de todas las miradas que confluyen.

El uso del espacio y la creación de atmósferas en estos cuentos tienen un papel crucial en la articulación de las posibilidades de lo fantástico. La presencia de la selva es fundamental, en tanto que pone una distancia decisiva con respecto al mundo de la razón, e instaura un ámbito donde operan otras reglas. En muchos de estos relatos vemos claramente la forma en que los personajes se internan paulatinamente en este otro mundo, mientras negocian con sus leyes.

En “Veneno de serpiente”, una adolescente cuenta la historia de una familia (la suya) que acaba de mudarse de la Ciudad de México a Chetumal. Si tomamos en cuenta, además, que se trata del primer cuento del libro, el que abre las puertas a la lectura de *El makech...*, es posible interpretar esta llegada como una bienvenida al lector, quien también acaba de entrar al mundo de la selva.

Junto con las chicas de “Veneno de serpiente”, nos enteramos de la fauna que vive en Chetumal, cuyo calor es calificado de “monstruoso”⁵. La narración introduce a “Tufi”, un jardinero cuyo rostro Pamela no alcanza a ver mientras él habla con su hermana: sólo puede identificar sombras, vacío, como si no tuviera cara. A través de

Tufi entramos en contacto con los animales que pueblan *El makech púrpura* y conocemos las propiedades curativas de algunos de ellos: “El hígado de paloma cura heridas, comer lagartija es bueno para la elasticidad, la cola de alacrán tostada y molida quita las verrugas, una gota de veneno de sapo puede matar a un león.”⁶ Leemos también sobre la naciente obsesión de Mariana, hermana de Pamela, por atrapar cadáveres de animales y “experimentar” con ellos.

Aunque en “Veneno de serpiente” no ocurre un suceso sobrenatural, es posible identificar la presencia de lo fantástico en varios aspectos. El primero de ellos es la fascinación de Mariana por los cadáveres de animales. Más allá de lo que pase con las prácticas de la chica, el sólo interés de utilizar la materia muerta de estos cuerpos y de investigar sus posibles repercusiones en los vivos nos pone en relación con lo fantástico, al hablarnos de las rupturas con las leyes de la razón y acercarnos a los mecanismos de la magia.

A esto se suma el motivo de la anomalía o monstruosidad señalado por Caillois⁷, que aparece desde el momento en que Mariana se pone a jugar con cadáveres a la manera de un doctor Frankenstein y que adquiere su máximo grado de concreción en el experimento que ella e Irene planean llevar a cabo. Irene, que tiene el rostro y el abdomen cubierto de cicatrices, está dispuesta a beber la piel molida de una serpiente negra para que éstas vuelvan a sangrar.

⁵ Daniela Armijo. *El makech púrpura*, p. 6.

⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷ Caillois, *op. cit.*, p. 17.

Por lo demás, el cuento trata sobre las inquietudes que viven Pamela y Mariana, de diez y doce años, en su tránsito hacia la adolescencia. Pamela teme que sus padres se enojen por la amistad que ambas hermanas tienen con Irene, desea participar en los juegos de Mariana e Irene, pero se siente excluida y asustada. Por su parte, en el acercamiento de Mariana a los experimentos con animales, constatamos un deseo de conocimiento propio, independiente, que desafía los preceptos impuestos, en este caso, por la institución de la ciencia.

“Veneno de serpiente” es un cuento sobre crecer, ser aceptado, y tantear los límites impuestos por otros. Todo ello apunta a pensar que el uso de la primera persona tiene que ver con el hecho de que es un relato de iniciación, un *bildungsroman*. Es decir, pareciera que la elección de la primera persona en este relato tiene que ver más con atender las necesidades formales de un *coming of age* que las del género fantástico.

El otro cuento de este volumen narrado en primera persona es “Cabeza de perro”, el relato con más peculiaridades dentro del cuentario. Podría pensarse como el “anticuento” de *El Makech...*, debido a que es el único relato donde lo fantástico no se despliega, pero sí el mal. Asimismo, porque sólo en “Cabeza de perro” tiene lugar la muerte violenta del héroe, perpetrada por un elemento maligno, aunque no fantástico. Por último, porque es un cuento narrado en primera persona, que no utiliza este recurso para insinuar lo extraordinario.

“Cabeza de perro” comienza por el final: un repartidor de refrescos nos hace saber que está en sus últimas horas, que fue

drogado y secuestrado por Pascuala, una mujer mayor a quien conoce porque ella prepara el mejor pozol de los alrededores y lo vende en su puesto a pie de carretera. Así se entera de que Pascuala es taxidermista y de que, por las noches, sale al bosque en busca de cadáveres de animales que más tarde disecciona. Ahora, nos dice el narrador, él será parte de la colección de esculturas que fabrica la anciana:

De la pared frente a mí cuelgan esculturas hechas de *animales fantásticos*: un tucán con caparazón de tortuga y cuernos de chivo; un pez con patas de pollo y plumas de faisán; un tigrillo con cabeza de lagarto y un jabalí con las fauces abiertas que muestran, en lugar de colmillos, dos dedos humanos [...]⁸ (el subrayado es mío).

Es, por lo menos, curioso el hecho de que un cuento donde se utiliza la palabra “fantástico” lo haga en un contexto de una violencia espeluznante, realizada únicamente por seres humanos. Esto, debido a que no encontramos la presencia del mal en el resto de los cuentos de *El makech...* Los personajes secundarios mueren víctimas de accidentes, y cuando esto sucede lo fantástico contribuye a reestablecer el orden. El único cuento en que sucede algo maligno no es, pues, fantástico, sino realista. Aquí, el repartidor de refrescos muere de manera brutal, pero sobre todo retorcida:

⁸ Armijo, *op. cit.*, p. 54.

Los chinos, me explicó mientras caminaba a la mesa de fondo y escudriñaba el cadáver del perro decapitado, los chinos pagan bien por mis alebrijes. Los venden ahí, o los coleccionan. Dios sabrá qué harán con ellos. Dios sabrá.⁹

Visto desde otro ángulo, es como si fuera necesario que el mal aparezca en un libro de cuentos fantásticos. Pero aquí, a esta necesidad del género se la da una vuelta, pues en ningún otro texto de *El makech púrpura* podemos hallar la presencia del mal asociada con lo sobrenatural. Esto le da una función extra a “Cabeza de perro” dentro del cuentario: gracias a su presencia es posible notar que en el resto de los relatos lo fantástico no está vinculado con el mal. Así, cuando el mal aparece, lo hace exclusivamente en el plano de lo real, del mundo de la razón tal y como lo conocemos. El verdadero mal, lo maligno, no es fantástico: es humano y profundamente absurdo.

En el resto de los cuentos, lo fantástico comienza a insinuarse mediante otro recurso clásico del género: la presencia de momentos trasgresores por donde se cuelean las reglas de otro mundo. En el primer relato leemos sobre la quema de un alacrán. En el tercero sobre un presagio ocurrido en una iglesia, en una tarde de lluvia y truenos en que una paloma se acerca decididamente al protagonista y defeca cerca de su sexo. En otro de los cuentos leemos sobre la desobediencia de un chico que bebe la leche de una cerda, por lo que recibe el

castigo de no poder llorar. En otro, un descuido provoca el asesinato de un jabalí que era sagrado y no debía morir. En otros, es la muerte de un personaje secundario lo que dispara la necesidad de procedimientos que desafían las leyes de este mundo. Se trata en todos los casos de momentos en que se fragmenta la realidad. Hay fisuras minúsculas por donde se insinúa el espanto.

Además del espacio de la selva, los cuentos de Daniela Armijo presentan atmósferas que conducen hacia lo fantástico mediante la manipulación de lo que Caillois llama “los marcos *a priori* de la percepción: el espacio y el tiempo.”¹⁰ En todos los cuentos de *El makech...* los ambientes se enrarecen, los límites del tiempo y el espacio se ven trastocados. En “Ya cayó la carne” observamos la forma en que el recurso del movimiento sirve para introducirnos a lo sobrenatural. A través de la oscilación de la hamaca, Andrés “entra” a la fotografía que está pegada a la pared, donde aparece su abuelo:

Sus primos decían que era mejor cerrar los ojos para no marearse tan rápido, pero él prefería dejarlos abiertos y ver las cosas deformarse con la velocidad [...]. Le gustaba a Andrés mirar esa foto durante el juego de la hamaca porque el balanceo daba la ilusión de que las plantas se movían: en la imagen su abuelo parecía diminuto en medio de las ceibas y las lianas y las hojas en el suelo seguramente húmedo, porque ese día, *contaba la abuela, llovió como si Dios estuviera enojado* [...].¹¹

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Caillois. *Op. cit.*, p.34.

¹¹ Armijo. *Op. cit.*, p. 21. El subrayado es mío.

A partir de la mención a la abuela, entra el relato de ésta. Nos da cuenta de lo que ocurrió aquel día de tormenta en que el abuelo y uno de sus hijos fueron de cacería y accidentalmente mataron a un jabalí que no debían: “ese no es de acá, no es nuestro. No podemos matar a ese *kitam*”¹². Mientras el juego de la hamaca continúa, la historia contada por la abuela, sucedida muchos años antes, se va desarrollando. Por fin, comprendemos, el animal cobra su venganza tomando la vida del chico: mientras se balancea en la hamaca, Andrés (accidentalmente también) se clava uno de los colmillos que el abuelo removiera del jabalí muchos años atrás.

En “El descanso de las muñecas”, un cuento sobre el duelo, vemos cómo un hombre va perdiendo la noción del tiempo o, mejor dicho, adquiere otras pautas: “¿Cómo medir el tiempo cuando nuestros ritmos internos parecen responder a una dimensión alterna y turbulenta?”¹³ Éste es otro relato donde vemos al protagonista internarse en la selva y, con ello, perder paulatinamente los lazos con lo racional. Al llegar a Xcalac entra a un ámbito donde existe lo mágico o sobrenatural; aquí los pobladores aceptan la autoridad espiritual de doña Mirsaiguana-sacerdota. Alfonso comienza a reconocer la presencia de este mundo para participar de sus rituales. Lo sobrenatural se articula a través de una poética casi *gore* en la que se contraponen imágenes de vida con imágenes de muerte:

Alfonso se encuentra de pronto en el cuarto de al lado, frente a la cuna, viendo los ojos de Georgina, quietos, absortos como dos alcanfarillas negras e infinitas. No olvida la boca de su hija: púrpura, en terrible contraste con la madera blanca de la cuna.¹⁴; [...] esa foto donde aparece sentada en el pasto, sonriendo con las mejillas limpias y no marcadas con hilillos de vómito seco; con los ojos mirando a la cámara y no a ese lugar perdido donde ahora está.¹⁵

La muerte de otra niña en el pueblo de Xcalac, la hija de unos pescadores que se ahoga en el mar por tratar de alcanzar una tortuga, supone una nueva fisura. Mientras atiende la misa fúnebre, Alfonso no puede evitar darse cuenta de que algo más está sucediendo en ese momento, una “extraña orquestación de imágenes”¹⁶, compuesta por elementos religiosos y la figura de una tortuga estampada en la camiseta de un muchacho del pueblo. Doña Mirsa se acerca a Alfonso para indicarle que las almas necesitan un amuleto para pasar al otro lado. Más adelante, la mujer de Alfonso lo llama y le dice que es momento de regresar. Esto, tal vez, termina por decidir al protagonista. Una foto y un biberón que atesoraba servirán como los objetos para realizar el tránsito. Este cuento termina con la aceptación de Alfonso de participar en el ritual que permita a su hija ir al otro lado.

De la misma forma en que Alfonso debe entrar por completo en la selva para encontrar la salida a su duelo, una pareja de

¹² *Ibid.*, p. 24.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

turistas se interna en un pueblo desierto y participa en un (otro) ritual para encontrar su camino de regreso. “Uxpeké (la cura del llanto)” casi actualiza la dicotomía civilización/barbarie mediante estos personajes que, o bien buscan aventuras extremas, sorprenderse ante el espectáculo de una naturaleza bella e inclemente (como es el caso de Karina, la esposa) o bien, tienen “nostalgia de lo rural”, mientras procuran un acercamiento a lo otro con los ojos de un “antropólogo frustrado”¹⁷ (Beto, el esposo).

En este relato se manifiesta por completo la mirada del turista, del incrédulo, que ya se insinuaba en “El descanso de las muñecas” a través de un personaje secundario. Esta mirada pone en juego el uso de lo fantástico al presentar a personajes que participan de lo sobrenatural frente a otros que no creen en ello.

Como si las menciones a Indiana Jones o al “antropólogo frustrado” no fueran suficientes, en el cuento leemos un ritual mediante el cual una abuela cura a los dos Betos: uno, el esposo que fue picado por un insecto desconocido; el otro, el niño que bebe la leche de la cerda y recibe un castigo por su desobediencia. Este ritual nuevamente desafía la interpretación del lector, que puede verlo con una mirada externa, como la creencia de personas alejadas del mundo de la ciencia y lo racional. O bien, como un hecho verdadero, un ritual que respondió a diversas causas y funcionó, cambiando el destino de los personajes involucrados. En todo caso, el relato está

dando cuenta de una cosmovisión en la que se cree y que está siendo funcional en el momento de la ejecución del ritual.

En este cuento vemos una proliferación de animales que se muestran cada vez más activos. Está, en primer lugar, la cerda cuya leche bebe el nieto y por la cual se desata el castigo; las serpientes que la pareja de turistas visita; el misterioso animal que pica a Beto durante las vacaciones y las larvas que salen de sus picaduras; los guajolotes que mantienen a raya a Karina cuando ésta pretende impedir el ritual.

A lo largo de todo el cuentario, los animales actúan como una conexión entre el poder de la selva y el hombre. Éste sería el último de los rasgos que contribuyen a crear lo fantástico-ambiguo en *El makech púrpura*. Tenemos todos los bichos que se nombran en “Veneno de serpiente”; los animales que otros personajes reconocen como mágicos o sagrados, como el jabalí, la cerda y el makech; los animales muertos que doña Pascuala diseca, o las serpientes que cuelgan del techo de una cueva. Encontramos animales, incluso, en las portadas de los discos:

Habían encontrado un cedé en el cajón de la abuela. La caja tenía la foto de tres señores vestidos con traje azul, y abajo en letras blancas decía *Danzones inolvidables*. Alguien, con pluma roja, les había dibujado a los señores bigotes y narices de cerdo.¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

Además, en muchos de estos relatos uno de los personajes principales está completamente asociado a un animal en particular. Está Irene, que viste de negro y tiene una serpiente tatuada en una pierna. O Mirsa, cuya piel asemeja las escamas y la papada de una iguana. Uno de los cuentos más representativos al respecto es “Columba”. Aquí, la descripción de esta mujer, que la hace parecer realmente una paloma, es clave a la hora de insinuar lo fantástico:

Los silencios de Columba revelaban las irregularidades de su respiración. Había cierto arrastre en las inhalaciones, como el croar de una fuga de agua que ha formado un charco: *curr, curr, curr...* Los gorgoteos se volvían más fuertes conforme iba llegando la noche; dejaba caer la cabeza en el cuello de encaje blanco, parduzco de mugre, y Néstor le daba un golpecito en la espalda para despertarla. Ella se ponía de pie, lo envolvía entre sus brazos forrados de tela negra. Él apoyaba la cara en su pecho: lo sentía temblar como una pelota de agua tibia. Columba salía al jardín y Néstor, desde el ventanal, la observaba alejarse de espaldas hasta que su silueta se fundía en la oscuridad verdosa de los árboles. La noche la llamaba a resguardarse en un rincón que sólo ella conocía.¹⁹

“Columba” podría calificarse como uno de los cuentos más fantásticos de *El makech...* debido a que el personaje principal parece participar por completo de lo insó-

lito y vivir dentro de lo extraordinario. Es casi un cuento de hadas: en él, Néstor solicita a los poderes sobrenaturales (a Dios, en una iglesia) que una mujer lo quiera (o que por lo menos quiera estar con él sexualmente). En la madrugada del día siguiente, una paloma se estrella contra el ventanal de su casa. En vez de tirar su cadáver, Néstor lo ofrece a la laguna al terminar su jornada. Columba aparece tiempo después: sale del agua, le dice que viene de la isla de los pájaros.

La relación sexual (central en el deseo de Néstor) se muestra mediante una serie de velos donde se juega con la posibilidad de que la mujer sea una paloma:

Sólo Néstor llegó a sentirla desnuda, sentirla porque no pudo verla: el sol era tan atosigante que las gotas de sudor ácido que le resbalaban por la frente lo obligaron a cerrar los ojos y se aferró, en medio del graznar enloquecido de los pájaros por la tarde que caía, al cuerpo de una mujer por primera vez, y lo tocó y lo encontró suave y resbaladizo como plumaje de paloma.²⁰

“Columba” también parecería un cuento que recoge motivos tradicionales, en el que asistimos al romance entre un monstruo (un animal: una paloma) y uno hombre quien, por sus características físicas (una gordura que aleja a las mujeres) se acerca igualmente a lo monstruoso. Llama la atención aquí el epígrafe con el que comienza el relato: “Dale pozol a una paloma y mira qué pasa”, atribuido a un “Vendedor de pozol

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

en Bacalar”, que apela al saber popular de una región. Esto hace pensar en el relato más como eso: como un cuento de hadas, o una leyenda.

Por último, está la estructura circular. “Columba” comienza con la aparición de la mujer en la vida de Néstor. Sólo hasta el final, el relato da cuenta de la muerte de la paloma y de la ofrenda que el protagonista hace a la laguna, vaticinando la llegada de Columba. Esta característica le da el cuento una cualidad de historia interminable, que recomienza cada vez que llega al final.

Mediante estos personajes se hace posible la entrada de lo fantástico al relato. Por ejemplo, en “El descanso de las muñecas” vemos la forma en que Mirsa mantiene diálogos con algo que está en otra parte, invisible al resto de los hombres:

Me gusta su prudencia y la agradezco, pero me inquieta... Sospecho que no necesita saber nada de mí porque ya lo sabe todo. Algo hay en su forma de hablar que me hace sentir que para ella mis palabras son una confirmación de cosas que ya conoce o que puede vislumbrar. Es vieja, los viejos muchas veces tienen esa actitud de no sorprenderse con nada. Sus silencios son raros. Cuando le cuento algo, muchas veces se queda callada, sólo sonríe y asiente, como si al escucharme estuviera al mismo tiempo hablando con alguien más y esa otra voz dijera algo sobre lo que yo digo, y ella con esa sonrisa expresara estar de acuerdo.²¹

La descripción juega con las características de la vejez para dejar en la ambigüedad la posibilidad de que doña Mirsa esté hablando con alguien más. A diferencia de usos más realistas, como los que podemos encontrar en los cuentos de *El matrimonio de los peces rojos* de Guadalupe Nettel²², donde los animales le permiten a la autora examinar (a partir de agrandarlos) rasgos de la naturaleza humana, en los relatos de Daniela Armijo los animales son un medio para que lo sobrenatural se abra paso. En Nettel, los animales se humanizan o los humanos se animalizan. En Armijo, cada cual conserva sus características: los humanos se presentan frágiles y temerosos. Los animales, impasibles, en relación directa con lo incomprendible, a lo que los seres humanos no tienen acceso.

Otro ejemplo de ello sería Don Benjamín, protagonista del último cuento, que lleva el mismo nombre que el volumen. A lo largo del relato se asocia a este personaje con un escarabajo, una ballena, un dinosaurio y un árbol. Podríamos suponer que el hecho de que Don Benjamín merezca más de un “avatar” se debe a que es el más sabio de los personajes que aparecen en *El makech púrpura* o, por lo menos, quien despierta más admiración en Balito, el otro personaje principal de este relato.

Este cuento nos relata la historia de Balito, un chico de un poblado cercano a Chetumal, llamado Blanca Flor, que conoce a don Benjamín en un mercado y comienza a trabajar para él en su restaurante en

²¹ *Ibid.*, pp. 39-40.

²² Cfr. Guadalupe Nettel, *El matrimonio de los peces rojos*.

esta capital. Se trata de un texto breve y sencillo, centrado en el misterio que produce don Benjamín en el muchacho y, por consiguiente, en el lector. A lo largo de casi todo el relato, sospechamos de don Benjamín, quien nos es descrito continuamente en relación con diferentes animales: se desliza entre las mesas como una ballena antigua, algo en su manera de hablar recuerda a un dinosaurio, se le ve “descargar contra una plancha de acero un cerdo del tamaño de un niño de dos años.”²³

Las patas del bastón de don Benjamín recuerdan a las del makech (el animal de los dioses, como lo llama su dueño), un escarabajo finamente adornado que don Benjamín guarda en un estuche y que saca a veces a pasear, atado a una cadena, por su pecho. La muerte de Yuliet, la nieta de don Benjamín, irrumpe en el relato. Don Benjamín le pide a Balito que lo acompañe al cementerio y lo ayude a cavar en la tumba de su nieta, para liberar ahí al escarabajo. Tras una serie de estampas que anuncian un final terrorífico (el velador los deja pasar a cambio de unos billetes, Balito recuerda historias de terror relacionadas con cementerios, se detienen en un montículo custodiado por ángeles de cemento, una paloma murmura algo al verlos llegar), el chico logra su objetivo de cavar hasta chocar con la madera del ataúd y el makech comienza “su descenso entre los grumos sueltos de la tierra.”²⁴

Este cuento podría tomarse como el reverso de un relato de terror. Desde el prin-

cipio se nos anuncia la presencia de lo sobrenatural mediante un sinfín de recursos clásicos que constantemente rompen las expectativas del lector, mientras imprime una serie de viñetas e imágenes que constantemente evocan lo gótico dentro del ámbito de la selva. Sin embargo, en ningún momento del relato tiene lugar lo sobrenatural propiamente, como no sea de manera simbólica: abrir una tumba para dejar que un escarabajo descienda a las profundidades de lo desconocido y acompañe y guíe a un ser amado.

Es decir, en el último momento, el relato acerca al lector lo más que puede a ese mundo velado que necesitamos para obtener sentido. Sin embargo, lo fantástico queda en entredicho, sin manifestarse de forma inequívoca, sino sólo como una posibilidad en la subjetividad de sus personajes y del lector. Esto da una vuelta completa al cuento, que tras prometer un relato de terror, entrega una historia sobre la soledad y los ritos que operan y que son necesarios (tanto en los personajes como en los lectores) para acompañarnos.

Las características aquí señaladas hacen que los cuentos de *El makech...* oscilen entre lo mimético, lo fantástico y lo maravilloso. Los relatos en sí mismos e incluso el orden en que aparecen juegan constantemente con estas posibilidades. Ahora bien, cuando Caillois señala que: “el cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y

²³ *Ibid.*, p. 73.

²⁴ *Ibid.*, p. 82.

donde la magia es la regla"²⁵, podemos pensar que algunos cuentos de *El makech...* se introducen a ese universo. Hay un encuentro con el mundo "normal" y el mundo maravilloso. Podría pensarse en un mundo maravilloso *dentro* de un mundo regido por las leyes de la razón.

Este cuentario es una muestra de los alcances del género en tanto expresión de los temores del ser humano, pero sobre todo de sus creencias. Algunas diferencias con respecto a modelos más prototípicos del género es que aquí el prodigio, lo sobrenatural, no supone una ruptura desgarradora de la realidad tal y como la percibimos. Otra diferencia sería que, de hecho, el prodigio ayuda a restituir el orden. Con excepción de algunos cuentos, el acontecimiento insólito "salva" al personaje.

Al hablar del género maravilloso, Caillois asocia esta expresión a una época en que los seres humanos no tenían ningún control sobre las fuerzas de la naturaleza y que por tanto imaginaban, de manera ingenua, con gobernarlas. El control sobre ese mundo indómito y desconocido era la materia de lo maravilloso. Después, lo fantástico nos habla de un hombre que considera haber establecido los límites de lo posible y lo imposible, las leyes del mundo natural, pero que continúa perplejo ante el misterio más indescifrable: la muerte, ensombrecida aún más tras los avances de la ciencia y la razón. Si ambos géneros son una expresión de una postura determinada frente al mundo, conviene preguntarnos por los usos de lo

fantástico hoy en día, después de que los caminos del género se han explorado ampliamente y en medio de la crisis de la razón, la verdad y los discursos.

¿Cuáles serían, entonces, las preocupaciones latentes que motivan la creación de estos cuentos? En muchos casos, estos relatos dan cuenta de una cosmovisión que sí acepta lo sobrenatural, mientras juega con las expectativas del lector. Hay un deseo de recrear un saber popular, de inventar y dar forma a las leyendas que pueblan una realidad concreta. Vemos aquí un mundo constituido a base de prácticas y creencias que permiten al ser humano lidiar con su fragilidad, y dialogar con el amor, el crecimiento o la desobediencia, pero sobre todo con la muerte.

Bibliografía

- Armijo, Daniela. *El makech púrpura*. México, Interior 403, 2022.
- Caillois, Roger. "Del cuento de hadas a la ciencia-ficción. La imagen fantástica", en *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona, Edhasa, 1970.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia Editora, 1981.
- Nettel, Guadalupe. *El matrimonio de los peces rojos*. Madrid, Páginas de espuma, 2013.

²⁵ Caillois, *op. cit.*, p. 10.

“Un doctor” de Manuel Payno, antecedente vampírico

CECILIA COLÓN H. | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, AZCAPOTZALCO

Resumen

Este artículo tiene el objetivo de mostrar que durante el siglo XIX hubo varios autores mexicanos que escribieron dentro del género fantástico. Manuel Payno, uno de los más importantes narradores de ese siglo, escribió un cuento que también puede ser considerado como un antecedente de literatura vampírica en México, lo cual es un descubrimiento importante y aquí se dan las evidencias del hallazgo y sus características vampíricas.

Abstract

This paper will show that during 19th century there were many authors who wrote fantastic literature. Manuel Payno, one of the most important writers of the century, wrote a tale that can be considered an antecedent in the vampiric literature in Mexico. This is an important discovery. Here I will give some evidence of this finding and its characteristics.

Palabras clave: Literatura de vampiros, Literatura fantástica, Cuento fantástico, Narrativa vampírica del siglo XIX.

Keywords: Vampire Literature, Fantastic Literature, Fantastic tale, Vampiric Narration during the 19th century.

Para citar este artículo: Colón H., Cecilia “«Un doctor» de Manuel Payno, antecedente vampírico”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 171-180.

Introducción

Durante el siglo XIX se afianzó en Europa la figura del vampiro como un arquetipo literario que ha sobrevivido y evolucionado hasta nuestros días. Durante ese siglo varios autores europeos escribieron cuentos y novelas que le fueron dando al vampiro su esencia, una imagen cada vez más definida hasta llegar al más terminado y temido: *Drácula* de Bram Stoker, novela publicada en 1897, cien años después del texto considerado como el primero que abre esta tradición vampírica: “La novia de Corinto” de Johann Wolfgang von Goethe, poema publicado en 1797.

Mientras tanto, ¿qué pasaba en México? Nuestra historia nacional decimonónica tuvo muchos acontecimientos bélicos, amén de cambios de gobierno, guerras tanto intestinas como con otros países –recordemos las intervenciones de Estados Unidos y Francia–, sin contar los vaivenes económicos y sociales que se suscitaron en ese siglo XIX precisamente a partir del cambio fundamental que significó para México la Guerra de Independencia.

Al estudiar esa época nos damos cuenta de que no sólo eran las grandes guerras las protagonistas, también hubo un problema de identidad que era importante saldar lo antes posible si se deseaba conseguir una personalidad única para este naciente país. No olvidemos que fue en 1816 cuando se publicó *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, considerada la primera novela que retrataba al tipo mexicano, ya no era una copia de los modelos literarios que venían de España, se puede decir que Fernández de Lizardi fue el primer novelista auténticamente mexicano que, además, empleó un lenguaje más propio, con el que se sentía identificado el pueblo, copió los dichos que escuchaba de la gente en las calles y esto empezó a dar una idea muy clara de lo que poco a poco sería el mexicano: “Fue el primero en captar el “color local” de este México caótico que se estaba formando, y del mexicano, el mestizo que no es ni español ni criollo ni indio: es el tipo nacional.”¹ No hay que olvidar que la literatura tuvo un papel determinante en este proceso de identidad y que fue definitivo para que se consolidara la existencia de México y lo mexicano. Se ha dicho que el XIX fue el siglo de la novela, pues gracias a ella, además de que los lectores y las lectoras tenían un momento de esparcimiento, también había una enseñanza, pues era el vehículo idóneo para compartir un conocimiento, tomando en cuenta que no todos podían ir a una escuela en esos años.

¹ Cecilia Colón, *Dos siglos, una novela: Monja y casada, virgen y mártir*, p. 39.

Ahora bien, ante un panorama tan complicado, no fue tan fácil la aparición de la Literatura Fantástica en general y mucho menos la del vampiro en particular, lo cual explica la ausencia de este personaje literario en la narrativa mexicana.

La investigación que he hecho en nuestro ámbito nacional y he vertido en un largo artículo titulado: “Hay un nuevo habitante en la Ciudad de México: el vampiro” (2018) arrojó que en el XIX no se escribió algún cuento o novela que llevara por protagonista a un vampiro, al contrario de lo que sucedió en Europa, sin embargo, esta investigación me llevó a descubrir algunos antecedentes; uno de ellos es la novela *Oceánida* (1887) de Rafael de Zayas Enríquez, cuya protagonista, aunque no es precisamente una vampiresa, sí está considerada como la primera *femme fatale* mexicana, en palabras de Esther Hernández Palacios. *Oceánida* es un personaje femenino que, sin chupar sangre, sin hacer el paso de la muerte a una vida diferente, como sucede con los vampiros, seducía a todo aquel que se le acercaba, recordemos que las características de la *femme fatale* están muy cercanas a la vampiresa y la seducción es una de las más importantes.

Sin embargo, al continuar con esta investigación, el año pasado revisé algunos cuentos de Manuel Payno, Justo Sierra y Vicente Riva Palacio y encontré, con enorme sorpresa, que ellos habían escrito algunos cuentos que quedaban perfectamente como antecedentes de un corpus vampírico que se consolida en México hacia finales del siglo XX y lo que va de este XXI.² De aquí que, aunque no podemos hablar de un corpus vampírico mexicano como tal en el XIX, sí podemos hacer mención de algunos textos, aparentemente aislados, que tienen como personaje a un vampiro y, más que eso, se trata de un desarrollo en el cual, aunque no veamos a uno, todo apunta a una presencia vampírica, generalmente, sólo insinuada. “Un doctor”, cuento de Manuel Payno, posee esta última característica, pues, aunque no vemos nunca al personaje, ante una lectura atenta y puntual, sabemos que está allí.

Por otro lado, cabe apuntar que, en la antología hecha por Fernando Tola de Habich y Ángel Muñoz Fernández, titulada: *Cuento Fantástico mexicano. Siglo XIX* (2005), el cuento que seleccionaron de Payno fue “El diablo y la monja” –bastante más conocido y estudiado que “Un doctor”–, que se publicó por primera vez en *El Álbum Mexicano*, en 1849. Posteriormente, Ana María Morales, en su antología titulada: *México Fantástico* (2008), coincide con la antología anterior al abrir este recorrido por la Literatura Fantástica con “La calle de Don Juan Manuel” de la pluma de José Justo Gómez Conde de la

² Revisese mi artículo, “Hay un nuevo habitante en la Ciudad de México: el vampiro” para conocer el corpus de novelas de vampiros al que me refiero.

Cortina, fechado en 1835; después incluye un cuento de Guillermo Prieto llamado: “El estudiante” de 1842 y de ahí se va a “La fiebre amarilla” de Justo Sierra que, si bien el autor lo publicó en su libro *Cuentos Románticos* de 1896, antes salió a la luz en *El Monitor Republicano* en 1868. Lo que llama la atención es que ella no haya incorporado ningún cuento de Manuel Payno en su libro. Hay varias coincidencias tanto de autores como de algunos textos en ambas antologías, entre las dos suman un buen número de cuentos: la primera contiene 32 y, la segunda, 14, todos inscritos en la Literatura Fantástica Mexicana del siglo XIX y principios del XX, lo cual da una buena idea de lo que significó este género entre los escritores mexicanos.

Manuel Payno (1810-1894) es más conocido por sus novelas *El fístol del diablo* (1845-1846) y *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891) que su narrativa corta y es una lástima porque como cuentista es bastante buen narrador en contraposición de lo que se decía de él como novelista, que era un poco descuidado y esto quizá se debe a que las dos novelas mencionadas salieron a la luz por entregas, de ahí que las fechas de publicación correspondan a dos años, pues fue el tiempo que tardó en escribir y publicar todos los capítulos, esto podría explicar un poco el descuido de su narrativa o del olvido involuntario de algún hecho de la novela, pero eso no quita que su estilo tenga la calidad esperada del siglo XIX y que él sea uno de los novelistas mexicanos más importantes de esa época.

“Un doctor” de Manuel Payno

El cuento “Un doctor”³ de Manuel Payno está dividido en cuatro pequeños capítulos que van marcando los pasos de tiempo. El narrador es el propio médico, cuyo nombre nunca se dice, él habla con un interlocutor que tampoco sabemos quién es, pero le platica esta parte de su vida; nos damos cuenta de su existencia porque a veces se establece un diálogo en donde ambos se hacen preguntas para aclarar alguna situación.

Este cuento, de primera intención, podemos inscribirlo en el romanticismo mexicano más puro, pues, aparentemente, es una historia de amor frustrado. El médico se enamora de Cecilia, su paciente, a quien había conocido de niña, pero cuando vuelve a verla, convertida en una hermosa joven de 15

³ Aunque el cuento se publicó por primera vez en *El Museo Mexicano* en 1843, está fechado en 1842 que, seguramente, fue el año en que Payno lo escribió. También se encuentra dentro del tomo XIV de las *Obras Completas* de Payno, edición de CONACULTA, sin embargo, actualmente, es posible leerlo en su libro *Novelas cortas* publicado por Editorial Porrúa.

años, sus sentimientos hacia ella se transforman. Sin embargo, si leemos el cuento desde una mirada vampírica, la interpretación cambia por completo y vamos a ver cuáles son esos elementos que parecen muy sutiles, apenas insinuados, pero que son vampíricos. Recordemos que en la novela *Drácula*, el protagonista aparece muy poco, pero todos hablan de él y actúan en función de él, en esto radica mucho de su fuerza como personaje.

Comenzamos con los primeros síntomas de “enfermedad” que le dice la nana de Cecilia al doctor:

—¿Qué tiene? —le interrumpí con agitación.

—No lo sé, Doctor: no come, no duerme; cada día se pone más extenuada y más pálida.

—Vaya, veo que no es cosa de cuidado —le interrumpí sonriendo—, esa enfermedad es amor: curaremos a esa niña casándola, si el novio es bueno.

—Ni lo imagine usted: mi ama jamás ha amado a nadie. Es una enfermedad física y terrible la que padece.⁴

Nos podemos preguntar, ¿realmente la joven está enamorada? Eran los síntomas clásicos del amor en aquel siglo XIX, pero cabe hacer énfasis en las palabras de la nana cuando dice: “—Ni lo imagine usted: mi ama jamás ha amado a nadie.”, nos hace suponer que el amor no es la causa del malestar y podemos creerle, pues ella la conoce muy bien. Por otro lado, también agrega: “Es una enfermedad física y terrible la que padece.”, lo cual nos hace sospechar que hay algo más, aunado a esto, una reflexión del doctor nos hace pensar que el asunto no es tan sencillo:

Cabizbajo me retiré, contemplando que tenía que luchar a brazo partido con la muerte, para arrancar de sus manos a esta flor casi marchita, era un desafío formal, era un lance en que mi reputación, mi orgullo, y un afecto indefinible y culto, me obligaban a poner todo mi estudio, todo mi cuidado en volver la salud a Cecilia: sin embargo, la enfermedad [...] es peligrosa, y además había hecho ya muchos progresos.⁵

¿Qué es lo que sospecha el doctor? Parece que ni él mismo lo sabe, sobre todo, cuando dice que la enfermedad es peligrosa y ha hecho estragos, es obvio que él conjetura algo mucho más delicado de lo que se ve a simple

⁴ Manuel Payno, “Un doctor”, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

vista. Cuando el médico revisa a Ceci, la sintomatología es muy similar a la que presentaban todas las inocentes damas decimonónicas que recibían la visita de un vampiro: no come, no duerme, cada día se pone más extenuada y más pálida. Síntomas clásicos de visitas vampíricas nocturnas. No olvidemos que la nana fue quien comentó que la enfermedad no es el amor, ella presiente algo más. El médico intenta curarla con todos los remedios que le suministra y los paseos al aire libre; con todo esto logra, supuestamente, alejarla de la muerte.

Cuando ella comienza a sentirse mejor, lo suficiente para poder salir de su casa y dar un paseo del brazo de su médico, él se da cuenta de que está enamorado de Ceci, pero es tímido, y aunque piensa en confesarle sus verdaderos sentimientos no se atreve y así se lo dice al interlocutor que no conocemos:

—Inútil será decir a usted que yo estaba loco de placer y de orgullo sintiendo el ligero peso del brazo de Cecilia. Quise por primera vez insinuarle, que el que había sido su médico sería su esposo; que el que la había puesto de nuevo en el camino de la vida, sería también en lo de adelante su guía y su compañero; pero tenía un nudo en la garganta y no encontraba palabras con qué comenzar mi declaración.⁶

Vemos que el narrador, a pesar de todo, es un hombre extremadamente introvertido que no se anima a declarar su amor, pues ve en Cecilia a su mayor ideal y tal vez, por eso mismo, no se atreve a decirle nada. Sin embargo, logra hacerlo a través de una carta, esa misma que se aprendió de memoria y que le repite a su interlocutor; al leerla vemos que está muy en el estilo del siglo XIX, llena de un romanticismo en donde se desborda el amor:

Cecilia, el que fue médico de usted y la libró de la muerte, ha tenido la locura de pensar que podría tal vez llegar a ser su esposo. ¿Consentiría usted, Cecilia mía? ¿Aceptaría usted mi pequeña fortuna y mi grande amor? ¿Aceptará usted a un hombre lleno de defectos físicos, pero cuya alma entera la consagrará a la felicidad de usted? Ruego a usted que conteste a quien es su obediente servidor que b. ss. pp.⁷

La respuesta de ella a la carta es un tanto ambigua, no se sabe bien a bien qué decisión tomará, pues por un lado le dice que lo aceptará como parte del compromiso a quien le debe la vida, “pero si usted quiere mi amor

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

y mi ternura, le ruego que me conceda un plazo para resolverme.” Ella insinúa muy sutilmente, además, otras cosas: “Si acaso amara yo a otro, si conservara una esperanza alimentada desde mi niñez, si pronunciara un sí falso en el altar, ¿le parecería a usted, doctor, que pagaba dignamente sus servicios?” Esto abre la puerta para conjeturar acerca de si hay “otro” y si ese “otro” es aceptado por la sociedad y su familia, aunque nunca lo vemos. Así que sin rechazarlo *de facto* le pide un plazo para poder resolverle. Ante esta negativa, el médico se desespera y piensa en lo peor: desde suicidarse hasta exigirle una satisfacción.

Sin embargo, al cabo de pocos días, visita nuevamente a Cecilia para obtener la respuesta que anhela y su sorpresa es enorme cuando ve que en la casa de ella estaban velando a un difunto y que ese difunto era la propia Cecilia. Si ella ya estaba casi curada, ¿por qué recayó tan rápido? Sólo habían pasado cuatro días.

La muerte puede ser una alegoría del vampiro, pues su presencia está muy asociada con ella, recordemos que él ya visitó ese reino y sabe lo que es morir y resucitar a una vida diferente. Por otro lado, Ceci siempre está como muerta por las descripciones que hace el narrador de ella:

Eran las facciones delicadas de la niña que yo había conocido; pero alteradas por el sufrimiento; sus ojos negros y rasgados no brillaban con la alegría de la niñez; sus mejillas estaban encarnadas, pero no era el color de la juventud, sino el efecto de la calentura y agitación del camino. Por lo demás, Cecilia, extenuada con las mejillas hundidas, con los labios sin color, y con un tinte de melancolía indefinible, era a mis ojos más interesante que lo había sido en otro tiempo.⁸

Junto con el doctor, los lectores vemos a una joven melancólica y enferma, pero es en el XIX cuando este aspecto era tan atrayente en las damas jóvenes.

Veamos otro ejemplo más explícito de vampirismo:

Cecilia fijó en mí sus negros ojos, y se puso más encendida: yo saqué mi reloj para contar las pulsaciones, y evitar que los circunstantes conocieran la turbación que me causó su mirada [...]

—¿Tiene usted apetencia de comer?

—Ninguna.

—¿Y sed?

⁸ *Ibid*, p. 15.

—Mucha.

—¿Y siente usted dolor de cabeza?

—Por las tardes.

—¿Qué más le duele a usted?

—El pecho.

Al oír esta palabra me puse pálido; fingí tos y me cubrí la mitad de la cara con mi mascada. Cecilia tosió también, se puso pálida, y exclamó:

—¡Jesús mío! Qué ardor tan terrible.

—¿Ardor, Cecilia, y dónde?

—En el pecho, Sr. Doctor; parece que tengo una llama. Agua, por Dios, una gota de agua.

—Sí, agua es menester; pero le mezclaremos una poca de goma —le dije—. No tenga usted cuidado; todo eso es a causa del camino y de la agitación.

—¿Y el corazón duele?

—Sí, señor; y me late con tal violencia que me ahoga. Doctor, agua.

Cecilia entrecerró los ojos, y su respiración era trabajosa. Me acerqué y oí los latidos de su corazón, como los sonidos de la péndola de un reloj de sala.⁹

Cecilia está enferma de amor, pero no de un amor normal, terrenal, el dolor del pecho puede significar la mordida del vampiro. El cuento está fechado en 1842, para esos momentos, en varios cuentos de vampiros todavía éstos mordían en el pecho no en el cuello, ejemplo de esto es “No despertéis a los muertos” (1823) de Ernst Raupach,¹⁰ lo que puede dar perfectamente la idea de una mordida vampírica.

Cecilia tiene mucha sed y no hambre, si bien estos síntomas pueden ser de varios padecimientos, también pueden ser de un vampirismo naciente, pues algunos personajes así lo han manifestado, como la protagonista de *La sed* (2001), de Adriana Díaz Enciso.¹¹ Lo cual también abonaría en su originalidad, ya que en el XIX la mayoría de los vampiros no explica los síntomas de su conversión, lo cual haría que este cuento fuera aún más interesante.

⁹ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁰ Durante muchos años, la autoría de este cuento se le atribuyó a Johann Ludwig Tieck, pero de un tiempo a esta parte, se corrige el error y se le da el lugar al verdadero autor: Ernst Raupach (1784-1852).

¹¹ Aunque *La sed* es una novela mucho más moderna, es de las primeras en las que se exponen los síntomas de la transformación vampírica. La mayoría de los vampiros del XIX no explica qué sucede durante su conversión, por lo que es difícil saberlo, sin embargo, es hasta el XXI cuando los personajes describen con lujo de detalle esa desesperación de sed, pero no pueden apagarla tomando agua, sino bebiendo sangre. Otras dos novelas que también muestran esto son: *Olfato* (2009) de Andrés Acosta y *Desmodus, el vampiro* (2013) de José Carlos Vilchis Fraustro.

Una última situación muy notoria sucede cuando el día en que el médico se asoma a su ventana, poco antes de que Cecilia muera, tiene un mal presentimiento y así se lo manifiesta a su interlocutor:

—El quinto día —continuó el doctor—, amaneció el cielo cubierto de nubes: un viento frío del Norte comenzó a soplar, y una ligera llovizna caía por intervalos. Abrí la ventana de mi cuarto, y dije para mis adentros: Estas malditas nubes y este aire frío, van a destruir todo mi trabajo. [...] ¿Usted sabe lo funesto que son estos **días fríos y nebulosos** para los que padecen del pecho?¹²

El vampiro se puede transformar en rata, lobo, murciélago y niebla. La narración del párrafo anterior nos indica que tal vez éste ronda a Cecilia en forma de niebla y no la dejará escapar, pues adquiriendo esta apariencia puede entrar a cualquier lugar, además de que el clima de esos días le sienta muy bien a él por ser muy similar al de su lugar de origen.

La declaración de amor del médico por medio de la carta parece acelerar el final de Cecilia, pues si ella se alivia podrá casarse con el doctor y se supone que ella ya estaba en vías de recuperar su salud. Desgraciadamente, cuando él va a buscarla, ella ya está muerta, el vampiro no permite que se la arrebatase y se le adelanta.

A modo de conclusión

El cuento termina abruptamente con las lágrimas del recuerdo de aquel amor frustrado, pues cuando el médico cree que le ganó la partida a la muerte, ella va por su premio.

Como todos los cuentos románticos, “Un doctor” tiene un final trágico, es la clásica historia de amor que no logra un final feliz, pues algo se interpone entre el médico y Cecilia y ese algo es ni más ni menos que un vampiro, un personaje que no se ve, pero hay pruebas de su presencia.

El vampiro siempre ha mordido el cuello, también lo ha hecho en el pecho, inclusive en el brazo,¹³ pero su evolución, unida al erotismo, cambió el lugar de la mordida al cuello. En consecuencia, una de las cosas más interesantes de este cuento es, precisamente, esa ambigüedad con la que se juega todo

¹² *Ibid.*, p. 17. Las negritas son mías.

¹³ Revítese “La muerta enamorada” (1835) de Teófilo Gautier, en donde Clarimonda, la vampira, muerde el brazo de su amado para chuparle unas gotitas de sangre, las suficientes para no morir, pero tampoco hacerle daño a él.

el tiempo, ese si es o no es que vemos desde que Cecilia presenta los primeros síntomas de enfermedad y el médico se da a la tarea de querer arrebatársela a la muerte sin lograrlo y aquí cabría una pregunta: ¿realmente era la muerte o era un vampiro?

Bibliografía

- Acosta, Andrés. *Olfato*. México, Ediciones SM/CONACULTA, 2009.
- Colón, Cecilia. *Dos siglos, una novela: Monja y casada, virgen y mártir*. Introducción Cecilia Colón, México, UAM-Azcapotzalco, 2012. (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades. Serie Estudios).
- . “Hay un nuevo habitante en la Ciudad de México: el vampiro”, en Colón Hernández, Cecilia y Ociel Flores Flores (coords.). *Los otros y nuestros monstruos: acercamientos a la literatura fantástica*. Presentación Cecilia Colón y Ociel Flores, México, UAM-A, 2018, pp. 69-128.
- Díaz Enciso, Adriana. *La sed*. México, Editorial Colibrí/Secretaría de Cultura Puebla, 2001.
- Gautier, Teófilo. “La muerta enamorada”, en Siruela, Jacobo de. *El Vampiro*. Introducción “Imaginar el vampiro” de Jacobo de Siruela, Traducción Violeta Pérez Gil, 2ª. edición, Madrid, Editorial Siruela, 2002, pp. 159-191.
- Morales, Ana María. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México, Ciro Ediciones, 2008.
- Payno, Manuel. “Un doctor”, en *Novelas cortas*. Apuntes biográficos Alejandro Villaseñor y Villaseñor, 2ª. edición, México, Editorial Porrúa, 2004, pp. 14-20. (Colección “Sepan cuántos”..., 622).
- Tola de Habich, Fernando y Ángel Muñoz Fernández. *Cuento fantástico mexicano. Siglo XIX*. Prólogo Fernando Tola de Habich, México, Factoría ediciones, 2005. (La serpiente emplumada, 34).
- Vilchis Fraustro, José Carlos. *Desmodus, el vampiro*. México, Editorial Terracota, 2013. (La Escritura Invisible, 50).

Visitando al Infrarrealismo

HIRAM BARRIOS | EGRESADA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA
DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

La publicación de la novela de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño despertó el interés por el infrarrealismo mexicano. Ante la ausencia de fuentes documentales, las ficciones de la novela y las anécdotas de los que fueran sus integrantes han terminado por construir una imagen mítica de la agrupación, así como de su apuesta literaria. En este ensayo se busca una aproximación a la poesía de este movimiento a partir de las publicaciones dadas a conocer por sus integrantes durante los años setenta.

Abstract

The publication of the novel *Los detectives salvajes* (1998) by Roberto Bolaño aroused interest in Mexican infrarealism. In the absence of documentary sources, the fictions of the novel and the anecdotes of those who were its members have ended up building a mythical image of the group, as well as of its literary bet. In this essay he seeks an approach to the poetry of this movement from the publications made known by its members during the seventies.

Palabras claves: Roberto Bolaño, Infrarrealismo, poesía de los setenta, protesta cultural.

Keywords: Roberto Bolaño, Infrarealism, poetry of the seventies, cultural protest.

Para citar este artículo: Barrios, Hiram, "Visitando al Infrarrealismo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 181-198.

*Hay que insistir sobre los decididamente
superterroristas poetas infrarrealistas.*

Efraín Huerta

Varios motivos han contribuido al interés que despertó el movimiento infrarrealista, el principal, sin lugar a duda, fue el éxito de *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño. La novela, considerada por algunos críticos la más importante después del *Boom*, narra las aventuras de una generación de poetas rebeldes embarcados en una búsqueda existencial. Una recreación fiel de la Ciudad de México —sobre todo de su ambiente literario— fue clave para la develación de uno de tantos episodios soslayados en la historia de nuestras letras. No hay acercamiento al fenómeno que no parta de este punto: “Mucho de la leyenda y del aura que tendrán los infrarrealista en el futuro —dijo Juan Villoro en su momento— se deberá a esta novela excepcional”.¹ La predicción parece acentuarse con los años.

El deceso trágico de Bolaño, en 2003, desató cierta efervescencia en torno al movimiento setentero, a tal punto que hablar del infrarrealismo fue —y aún sigue siendo en algunos círculos académicos— una suerte de “moda intelectual”. No pocos seguidores, inspirados en la obra, inician una búsqueda salvaje por encontrar a los poetas *viccerrealistas* de la novela: se anuncian, sin concretarse la mayoría, documentales, investigaciones académicas y tesis universitarias en México, Chile, Colombia, Norteamérica y España. Aprovechando la atención que despierta la novela, y en un claro intento de oficializarse, algunos poetas que formaron parte del movimiento pronto comienzan a contar su propia historia del grupo.

No es exagerado decir que Bolaño fue el primero en poner el dedo en el renglón: antes de su novela, el movimiento continuaba, como en su tiempo, al margen de la cultura oficial. Una serie de actividades escandalosas (algunas de ellas narradas en la novela, como el conflicto en el taller de Juan Bañuelos, “poeta campesino”, o la intención de sabotear y secuestrar a Octavio Paz) sirvieron para tildarlos de revoltosos y con ello excomulgarlos del medio literario: la actitud contestataria fue la principal causa de un rechazo que devino en descrédito y un tanto en censura. Los actos que fueran la causa de su exclusión, no obstante, llevan implícitos una protesta cultural que ni siquiera fue contemplada por José Agustín en *La contracultura en México* (1996).

¹ Juan Villoro, “Testimonios”, en “Infrarrealismo”, comp. de Rebeca López y Raúl Silva, *Nomedites*, audiorevista, núm. 8, Cuernavaca, 2007.

Rockeros, proto-punketos, continuadores de la lectura y la traducción de los *beat* iniciada por Sergio Mondragón, no encajan ni si quiera en el espacio para la contracultura ya sancionada, bien por rechazo, por desconocimiento o bien porque, en términos generales, el impresionismo y la vaguedad, todavía un año antes de la novela, eran las notas más comunes. Basten un par de ejemplos: en *Radicalizar e interrogar los límites* (1997), un estudio sobre la poesía mexicana de las décadas de 1970 y 1980, sólo se les menciona para aludir a una “veta social”, producto de “conflictos socioeconómicos”:

La revista *El Ciervo* fue la que aglutinó a los infrarrealistas, entre los cuales despuntaron poetas como Ricardo Castillo (n. 1954), a quien se le considera, junto a Jaime Reyes (n. 1947), uno de los que mejor ha sabido interpretar las enseñanzas de Sábines.²

Ni los poetas que se mencionan formaron parte del grupo, ni *El Ciervo* “aglutinó a los infrarrealistas” como apuntaba la investigadora. Gustavo Jiménez Aguirre, en *El Horizonte*, uno de los primeros portales electrónicos que buscaba historiar la poesía mexicana reciente, refiere el término de forma despectiva para abordar cierto registro en la poesía de Alfonso D’Aquino:

el montaje narrativo e intertextual permea la densidad referencial de la segunda parte del libro [*Profisa*], cuyo extenso poema “La peste” se detienen oportunamente al borde del precipicio “infrarrealista” en que se desempeñaron tantos talentos jóvenes.³

“El precipicio infrarrealista” es entonces una tara, un defecto juvenil que el poeta debe evitar. Lo curioso es que la frase supone que a dicho precipicio se puede caer si se desmesura el “montaje narrativo”, la “intertextualidad” o la “densidad referencial”, aciertos que podrían adjudicarse, por ejemplo, a la llamada poesía neobarroca.

En ambos casos se trata de menciones vagas para convalidar la permanencia de una supuesta poesía de denuncia en autores que, aunque se acercan al infrarrealismo, no lo representan, mucho menos lo ejemplifican. La existencia del grupo, perdida entre citas erróneas e imprecisiones, por decir lo menos, o deliberadamente silenciadas, por decir lo más, ilustra el grado de ignorancia y ninguneo al respecto. ¿Cuál es entonces la verdadera esencia de este

² Ana Chouciño Fernández. *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1980*, México: UNAM, 1997, p. 23.

³ Gustavo Jiménez Aguirre. Prólogo a *El horizonte de la poesía mexicana*, firmado en marzo del 1997, en <<http://www.horizonte.unam.mx/eloriz.html>> (consultado el 28 de febrero de 2022).

movimiento? ¿Tuvo alguna apuesta digna de rescatarse? ¿Fueron tan sólo una vanguardia a destiempo y por ello un pastiche que no merece la atención, como han querido sus detractores? ¿O acaso, en otro extremo, podría decirse que ha participado en la formación de la escritura poética de nuestros días, como defienden quienes fueran sus integrantes? En las siguientes líneas propongo una lectura que pondere la apuesta de este movimiento, un acercamiento que permita arriesgar una respuesta a estas interrogantes.

Entre la anarquía y el desmadre

Pocos son los documentos que han sobrevivido del infrarrealismo. El conocimiento que se tiene de la agrupación es, por tanto, sumamente escaso, ambiguo y muchas veces anecdótico. Ante el difícil acceso a estos materiales –ausentes, incluso, de las principales bibliotecas públicas del país– no es de extrañarse que el movimiento se revista de misterio, de leyenda. Existen, entre las diversas versiones de su gestación, un par de antecedentes que me parecen significativos: según uno de sus miembros fundadores, José Vicente Anaya, el movimiento surgió entre 1974 y 1975, a partir de un taller de poesía que tenía la intención de establecer un grupo “vitalista” del que despuntarían los primeros integrantes:

El grupo de poetas infrarrealistas se formó en 1975. Un antecedente: por 1974 nos juntábamos los poetas Mara Larrosa, Lorena de Rocha, y Carlos Rodríguez de Alba; formábamos una especie de taller de poesía independiente, amistoso, que hacíamos en mi departamento (calle Nueva York, colonia Nápoles). Jugábamos a que según nuestras personalidades teníamos un nahual/animal: Lorena, Leona; Mara: Foca; Carlos Rodolfo: Venado; Vicente: Toro. Por eso decíamos tener un taller de “poetas animales”. Creíamos en una poesía VITAL y por eso también nos decíamos VITALISTAS.⁴

Futuras reuniones en fiestas, bares, librerías o cafeterías como el café La Habana fueron congregando a poetas como Roberto Bolaño, Bruno Montané, Víctor Majarás-Ruiz, Estela Ramírez o Sergio Loya. El deseo compartido de hallar la autenticidad de la poesía convencería a estos jóvenes de emprender una protesta que diera cauce a su descontento.

En otro flanco, aparece el fanzine *Zarazo*. Su único número (enero de 1974) es otro precursor indiscutible. Preludia algunas inquietudes del grupo e inclu-

⁴ José Vicente Anaya en entrevista con Heriberto Yépez. “El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes”, en *Replicante*, núm. 9, otoño 2006, p. 136.

so las proclamas de sus manifiestos posteriores. Aquí brota la réplica al discurso grandilocuente y exagera la recuperación de los espacios del habla cotidiana –como el chiste o el discurso publicitario– heredados de la antipoesía de Nicanor Parra, quien incluso figura en el epígrafe que abre dicha publicación: “No hablamos para ser escuchados sino para que los demás hablen”. Se trata de un fanzine propagandístico cuyos textos son, en su mayoría, manifiestos en potencia:

Zarazo: Fruto en su punto / Chavo-chava en edad de merecer / Momento de clímax en el acto sexual / Sobredosis de copas / Achispados / Medio chiles / Fem.- Mixtura de vidrio molido para envenenar roedores, perros rabiosos y lo que se inscriba en la lista.⁵

La rebeldía juvenil perfila una poética que expresa la insatisfacción con su mundo inmediato. La poesía “infra” compartirá esta posición inicial: jóvenes “achispados”, descubriendo la sexualidad, que presentan su ejercicio poético como un producto corrosivo, “vidrio molido para envenenar”, dispuesto a lanzar una estocada, un zarpazo. Poetas “a medio madurar”, trazan una de las direcciones que tomará el infrarrealismo y dejará una cicatriz sobre todo en la poesía del más sobresaliente de los que en él militaron: Mario Santiago, el legendario “Ulises Lima” de *Los detectives salvajes*, quien figura como el coordinador y editor responsable de esta publicación.

La validez que ha adquirido la versión de Bolaño obliga a una primera aclaración: el infrarrealismo no fue la ocurrencia de un poeta, como la versión novelesca cuenta, ni gira alrededor de un par de personajes. Ubicar a las poetas que inspiraron *Los detectives salvajes* ha sido la tarea de muchos, empeñados en atender una pregunta un tanto secundaria: ¿quiénes fueron los protagonistas de esa gesta y qué fue de los “verdaderos” vicerrealistas? Tras el éxito de la novela circularon no menos de cuatro listados, elaborados por distintos integrantes o allegados a éstos. El interés que Bolaño suscitó ha traído a colación no sólo la pertenencia al grupo, sino el problema de su paternidad: más de uno ha querido adjudicarse la invención o la “verdadera esencia” de lo que éste fue. Para José Vicente Anaya, el infrarrealismo nació cuando una docena de poetas se pusieron de acuerdo en la necesidad de “hacer algo diferente, auténtico, intenso”. Jóvenes con la conciencia de emprender un cambio,

⁵ *Zarazo*, núm. 0, México D. F., enero de 1974, p. 1. Reproducido fragmentariamente en “Infrarrealismo”, comp. de Rebeca López y Raúl Silva, *Nomedites*, audiorevista, núm. 8, Cuernavaca, 2007.

unidos por las mismas inquietudes rebeldes y contestatarias, que terminarán por consolidar lo que a la postre bautizarían como “Movimiento Infrarrealista”.

Entre 1975 y 1977, los años de mayor activad, publican *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*,⁶ financiada por Juan Cervera, poeta español alocinado en México, y al año siguiente presentan el único número de su órgano de difusión: *Correspondencia Infra*, en la que incluyen el “Primer manifiesto” redactado por Bolaño. Asimismo, preparan la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, con una presentación de Efraín Huerta y prólogo del escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja. Ésta reúne a once poetas hispanoamericanos de los cuales tres pertenecen al infrarrealismo: Roberto Bolaño, Mario Santiago y Bruno Montané.⁷ En el prólogo, Donoso Pareja apunta que la poesía de *Muchachos desnudos* puede considerarse un complemento a uno de sus trabajos previos que tituló *Poesía rebelde de América* (1971), una antología en la que figuran algunos nombres que también incluye Bolaño en su compilación: Hernán Lavín Cerda, Luis Sardíaz, Beltrán Morales y Eduardo Verástegui. En *Poesía rebelde de América*, el escritor ecuatoriano proponía una diferencia entre “rebeldía y revolución”, que retoma para abordar a estos poetas:

En el primer caso [la rebeldía] escribí, “se trata de no obedecer, de resistir, de salirse de un orden al que se considera –y la mayor parte de las veces es– injusto. En el segundo –la revolución–, el asunto está en tirar abajo ese orden, en cambiarlo”. Planteaba, asimismo, que la poesía no puede cambiar el orden social (puesto que sólo da un testimonio y concientiza a muy largo plazo) sino la militancia política, y que su única posibilidad revolucionaria es frente a sí misma. (*Muchachos desnudos...*, pp. 13 y 14)

Según esta división, los poetas del infrarrealismo pertenecen a una clase de escritores desobedientes, que no buscan cambiar el orden en aras de uno presumiblemente distinto, sino salirse de él, impugnarlo. El movimiento infrarrealista buscaba además adherirse a una suerte de hermanada continental que incluía a poetas vinculados con movimientos como Hora Zero de Perú, como Jorge Pimentel o Eduardo Verástegui, o a voceros de la revolución como

⁶ AA. VV. *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. México-Lora del Río: Asunción Sanchís, 1976. Los poetas incluidos son: José Vicente Anaya (1947-2020), Roberto Bolaño (1953-2003), Mara Larrosa (1955), Cuauhtémoc Méndez (1956-2004), Bruno Montané (1957), Rubén Medina (1955), José Peguero (1955) y Mario Santiago (pseudónimo de José Alfredo Zendejas, 1953-1998).

⁷ Roberto Bolaño (comp.). *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*. México: Extemporáneos, 1979.

el cubano Luis Suardíaz. Aunque a los *infras* no les sobraron detractores ni simpatizantes, habría que notar que fueron escritores extranjeros quienes decidieron apoyar al grupo. Quizá su condición de extranjería, Juan Cervera y Donoso Pareja, español el primero, ecuatoriano el segundo, fueron quienes alentaron la aventura de estos poetas. El hecho es significativo si pensamos que sucede lo mismo con el estridentismo: en un principio fueron los extranjeros quienes se propusieron estudiarlo y valorarlo, el propio Bolaño, en un afán reivindicativo, entrevistó a Arqueles Vela, Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, sus principales exponentes, aún con vida cuando surge el movimiento *infra*.

En el contexto represivo de su nacimiento (la matanza del 68 o el halconazo del 72), la rebeldía —que se traduce en resistencia a las normas y preceptos establecidos para el arte— era una respuesta a las políticas culturales que imperaban durante la época formativa de dichos escritores. Rebeldes con causa que se identifican bajo un “ismo” que los orilla a seguir clichés de la vanguardia, como la diatriba, el escándalo y, sobre todo, la confrontación. Anécdotas al respecto han alimentado la figura mítica de poetas malditos. En *La línea y el círculo* (1981), Jaime Moreno Villarreal analiza una “polémica constante” que sostuvieron Roberto Vallarino, Luis Roberto Vera y el movimiento comandado por Roberto Bolaño: los primeros, desde *Cuadernos de literatura* y *El Zaguán*, respectivamente, comenzarían a nombrarse herederos de la “mejor tradición” mexicana (Contemporáneos, Octavio Paz) y occidental (T. S. Eliot, James Joyce, Paul Valéry); los segundos, enemigos de Octavio Paz y su tradición, buscarían vincularse con ciertos escritores y tendencias menos apreciadas, específicamente, con el estridentismo. En una esquina, los poetas conscientes de la tradición literaria que buscan integrarse a ella, los *cultistas*; en la otra, los poetas rebeldes que reniegan de su herencia cultural y pretenden abolirla con un discurso coloquial y antipoético: los de *la pinche piedra*.

Detrás de estas posturas antagónicas se esconde una confrontación cuyo trasfondo delata los mecanismos de dominación en el discurso de lo poético. Bajo dicha dicotomía se encierra la riña por escalar en el medio cultural, reproduciendo las prácticas políticas que han ejercido los intelectuales en el país: la “polémica constante” entre los “catrines” y los “salvajes” es una estrategia con la que los jóvenes entran de lleno en la lucha por el poder. Resulta significativo que, al hablar del infrarrealismo, Moreno Villarreal se refiera únicamente a Roberto Bolaño porque es el chileno quien, a nombre del movimiento, toma la palabra como impugnador del orden establecido. No significa que todos los poetas infrarrealistas se situaran en algún polo de dicha dicotomía, ni aun que las palabras de Bolaño fuese el sentir del grupo: “Esta

evidencia –señala Moreno Villarreal– de la asimilación del fenómeno al discurso del poder no implica que de hecho todas las manifestaciones de los jóvenes poetas estuvieran ya marcadas por el mismo estigma”.⁸

Al recordar la mencionada disputa entre estos grupos (o, mejor dicho, entre estos personajes) es necesario hacer una segunda aclaración: el infrarrealismo no fue movimiento aislado, ni mucho menos el único que pudiera considerarse de resistencia. La década que los ve nacer está marcada por el fenómeno grupal: a principios de 1970, y hasta finales de la década, aparecen en México una serie de colectivos de artistas no tradicionales o que se desenvuelven fuera de los circuitos establecidos para la producción y circulación del arte. Tan sólo en la capital mexicana surgen agrupaciones como Arte Acá, Suma, El taco de la perra brava, Peyote y la compañía, por mencionar algunos. En el ámbito literario, como no había sucedido antes, se registra una considerable cantidad de revistas y editoriales hechas por “poetas jóvenes” o que fijan su atención en la nueva generación de escritores.

La abundancia de poetas estuvo motivada por cuestiones extraliterarias y no por parámetro literario alguno: fueron consecuencia de la explosión demográfica y, principalmente, del auge petrolero que permitió la inversión en universidades y el desarrollo en cultura a través de la instauración de premios y la promoción de talleres o eventos literarios. El presidente Luis Echeverría, ante la crisis de legitimidad de su gobierno, aumentó el presupuesto destinado a la cultura y la educación universitaria. Entre 1970 y 1975, la UNAM registró el incremento más alto de matrícula en toda su historia: 108.28%, mientras que el aumento presupuestal fue 349.83%.⁹

En este contexto, la posibilidad de mantener una publicación periódica o de editar un libro de autor, a un precio relativamente bajo, sumado a los apoyos otorgados por el estado y el incremento de estudiantes a nivel universitario generaron una sobrepoblación de “poetas jóvenes”. Gabriel Zaid, en *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980), calculaba unos seiscientos poetas que inician carrera y consignaba más de doscientas revistas y suplementos culturales en los que éstos presentaban su trabajo.

Es en este torbellino de autores, colectivos y publicaciones –la mayoría de ellas marginales– en el que nace, se desarrolla y muere el movimiento infrarrealista. Tras el *crack* petrolero de 1982 y caída del peso, mantener una

⁸ Jaime Moreno Villarreal. *La línea y el círculo*. México: UAM, 1981, cap. IV, “Poesía y reproducción”, pp. 89.

⁹ César Espinoza y Araceli Zúñiga. *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*. México: UNAM-STUNAM, 2002, cap. 1.

publicación fue un lujo que muy pocos pudieron costear. Poco a poco concluye el ciclo para muchas editoriales y revistas independientes y del censo de Gabriel Zaid tan solo un puñado de jóvenes seguirá la carrera literaria. Quizá por falta de vocación, por falta de talento o por autoabandono, los poetas que antes pululaban comienzan a desaparecer del medio literario. Sucederá lo mismo con los infrarrealistas: varios de sus integrantes abandonarán la escritura dejando apenas una mínima muestra de poemas no del todo accesibles (y no del todo convincentes) y pocos se dedicarán a la creación literaria, una razón de peso por la que no ha encontrado un espacio en la posteridad.

En medio de este orbe de propuestas, ¿qué tendría en común la escritura de estos jóvenes que se identifican bajo una misma bandera? En *Pájaro de calor*, Juan Cervera encuentra en el nombre un “curioso estandarte” y anula una posible comunión tras señalar las semejanzas, en una definición por demás esquiva: “El infrarrealismo es para mí, tras una lectura, un aire dionisiaco cruzado por una intensa vocación de ser libre”. Donoso Pareja, al igual que Cervera, escribe sin conocer el manifiesto de Bolaño, por lo que deduce que “no existen propuestas teóricas del movimiento” pero advierte que, “ni parecería posible a partir del trabajo de los restante poetas infrarrealistas”.

Las afinidades detectables, afirmaba desde entonces Donoso Pareja, son menos que las diferencias. Una mirada panorámica expone más disyuntivas que coincidencias. En una selección de poesía, por ejemplo, Cuauhtémoc Méndez, el compilador de la muestra y también integrante del grupo, se quejaba de la falta de un equipo de trabajo: “El infrarrealismo en un NO-GRUPO vinculado azarosa-vocacionalmente por una necesidad de enfrentamiento común”.¹⁰ Jóvenes con tendencias revolucionarias, incluso algunos de militancia izquierdista (sabida es la cercanía con José Revueltas; Mario Santiago incluso le brindaría homenaje completo unos años después, al incluir “Papasquiario” en su pseudónimo, para señalar el lugar de nacimiento del escritor duranguense), que encarnan un enfrentamiento común reflejado en una conducta desafiante contra el orden institucional. Aunque en su mayoría mexicanos, descendientes del 68, también coinciden en el grupo varios poetas sudamericanos: hijos del pinochetazo como Roberto Bolaño, Juan Esteban Harrington y Bruno Montané o deportados por la dictadura, como el peruano José Rosas Ribeyro.

¹⁰ La muestra fue reunida en 1983 y estaba destinada a publicarse en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*. Distintas razones impidieron que saliera a la luz. Cuauhtémoc Méndez. “Diez poemas y once poetas infrarrealistas”, en “Infrarrealismo”, comp. de Rebeca López y Raúl Silva, *Nomedites*, op. cit.

En casi toda la vanguardia se pueden hallar rasgos de misoginia (Filippo Tommaso Marinetti quería glorificar el odio a la mujer) y este movimiento, por supuesto, no es la excepción. Varias mujeres integraron el grupo, pero sólo una fue considerada en sus publicaciones: Mara Larrosa. Efraín Huerta, en el poema que abre *Muchachos desnudos*, escribe con sorna:

y, ¿se fijaron?, ni una sola hembrita,
con tan buenas, guapamente sabrosas que son
y que escriben como Afroditas que surgieran
no de un pantanoso taller literario
sino de un bárbaro océano de pantalones de mezclilla.

(*Muchachos desnudos...*, p. 10)

Si bien algunas mujeres fueron parte de esta aventura (Guadalupe Ochoa, Gelles Lebrija, Lorena Rocha, las hermanas Vera y Lara Larrosa, entre otras), parece más una pandilla de hombres que se desenvuelven entre la rebeldía y el relajó: "las características individuales de los infras –señaló Cuauhtémoc Méndez– convierten en utopía el objetivo de formar un grupo sólido y coherente, salvo en la anarquía y el desmadre".

Entre la anarquía y el desmadre, sin embargo, había una inquietud poética que sobrevive en pequeñas muestras que por distintas razones no han podido ser valoradas. Poetas en formación, comparten inquietudes y preocupaciones juveniles, como el surgimiento de la sexualidad que juega un papel medular en su poesía (los títulos de sus publicaciones lo sugieren: *Zarazo*, *Pájaro de calor*, *Muchachos desnudos* o *Revista Menstrual*). Sexualidad desinhibida, amor idealizado o erotomanía, cada uno, sin embargo, con una visión singular en este que podría ser uno de los pocos núcleos temáticos en común en estos poetas.

Roberto Bolaño prueba con distintos registros, por ejemplo, con composiciones breves que buscan una imagen postal (el "haikú de Occidente" en palabras de Sandro Cohen) o bien el poema narrativo de largo aliento. Su quehacer poético de entonces, sin embargo, dista mucho del ingenio que en la narrativa lo ha consagrado. Sin mucha ruptura, su escritura poética sigue de cerca las propuestas en boga entre los poetas jóvenes de su generación:

ENSÉÑAME A BAILAR

a mover mis manos entre el algodón de las nubes
a mover mis piernas atrapadas por tus piernas

a conducir una moto por la arena
 a pedalear en una bicicleta bajo alamedas de imaginación
 a quedarme quieta como estatua de bronce
 a quedarme inmóvil fumando delicados en ntra. esquina
 [...]

 enséñame a abrir las piernas y métemelo
 contén tu histeria dentro de mis ojos.

(*Pájaro de calor*, p. 9)

Más que un grito de equidad o una protesta feministas —una mujer que exige ser instruida en aquello que la sociedad conservadora intenta vedarle, acorde, a primera vista, con el contexto en que se inscribe el poema— el discurso apunta a una descentralización del sujeto poético: la voz lírica que no se identifica con la voz del autor. Se trata de una técnica que presenta un retrato o un personaje con el que intenta abrir una cadena de identificaciones entre el autor, el texto y el lector.¹¹ Mara Larrosa, siguiendo también este artificio, firma como “Celestin Freinet” un poema de *Pájaro de calor*:

Pintamos la luz, el aliento de los seres vivos y en ese *Hacer empezamos a reconocer lo inventado*, a sentir el peso y las dimensiones del mundo. Después nos encontramos con los tanques y los soldados en las calles.

(*Pájaro de calor*, p. 13)

Bolaño asume la personalidad de una mujer sin nombre, una desconocida que funciona más como insignia; Mara Larrosa, con esta técnica, indaga en las experiencias del pensador francés, aludiendo al tanteo experimental que éste planteara. Máscaras tan disímiles que bien pertenecen al mundo de la intelectualidad, al colectivo imaginario de la experiencia anónima o, inclusive, al ámbito del cómic, el cine y la televisión: en *Correspondencia infra*, José

¹¹ A pesar de las diferencias entre los poetas nacidos en 1950 (generación a la que podría circunscribirse los poetas del infrarrealismo), persisten en ellos esquemas, modelos y puntos de partida que permiten contemplar su producción poética en un conjunto. A juicio de Evodio Escalante, la técnica del retrato se ha impuesto entre dichos poetas: “A menudo esta persona es un escritor, pero puede ser también un personaje de la vida real, de la propia literatura o de la mitología urbana. Verónica Volkow fija a Sor Juana Inés de la Cruz. Rafael Vargas fija a Susana San Juan, pero también al poeta John Berryman [...]. Roberto Vallarino fija a una desnudista inconforme con su trabajo. Gabriel Trujillo a su amigo el escritor Benito Gámez y a Guillermo de Nassau...”, Evodio Escalante. *Poetas de una generación 1950-1959*. México: Premia, 1988, p. 10.

Peguero detalla una pintoresca escena en la que “Batman y Robin hacen el amor saliendo de su baticueva con una niña que violó el pingüino”.

En los variados matices de esta técnica, será Mario Santiago quien construya una literatura de la alteridad basada en retratos, personificaciones o cuadros que extrae de la música, la pintura, la mitología urbana y sobre todo de las letras. Para T. S. Eliot, el progreso de un artista es una continua extinción de la personalidad. Una personalidad que se difumina cuando se disfraza. La máscara literaria permite borrar estas fronteras al asimilar elementos de la escritura con la que dialoga. En esta poesía se encuentran latentes varias propuestas e influencias estéticas, pero en Mario Santiago estas presencias se conjuntan, se mezclan, se vinculan o se confrontan. Es ésta una poesía de escapes o, para decirlo con una de sus palabras, de *fugas*: evasiones, huidas. Las citas y menciones que deja en el camino trazan la ruta de sus modelos: Mario Santiago redacta una “carta” escrita por una “mala discípula de Wilhelm Reich”, o bien, “poemas a la manera de Richard Belfer” o “monólogos” a propósito de Richard Brautigan. Para presentar una serie traducciones de este último, Mario Santiago no escribe un exordio o una semblanza, sino que acude a un poema que ya prelude el tono de sus traducciones:

¿Qué esto no es una nota literaria? (¿dónde viven arqueólogos llorones?).

Una colilla de cigarro / un rock sabor de zarzamora / una noche acostado con luces de neón / no tartamudean como el alfabeto morse de las notas literarias.¹²

“Demasiado joven para morir, demasiado viejo para seguir rocanroleando”, como se titula la sección, pone en marcha una forma de ajustar al español, no la dicción norteamericana, sino en algo presumiblemente distinto: sigue de cerca al poeta, pero más que un apego o una técnica de apropiación muestra un reciclaje beligerante y arbitrario. Lo llamativo en esta presentación, y más aún en las traducciones, no es fidelidad a Brautigan sino forma peculiar de traicionarlo, de reescribirlo con los recursos del lenguaje que privilegia. Brautigan escribe: “You have put a circle of castles / around my penis and you swirl them / like sunlight on the wings of birds”, Mario Santiago traduce:

tú has puesto castillos circulares alrededor
de mi pene]

¹² Mario Santiago. “Demasiado joven para morir, demasiado viejo para seguir rocanroleando. (Monólogo interior a propósito de la poesía de Richard Brautigan)”, en *Plural*, núm. 61, octubre de 1976, p. 51.

y los has puesto a dar vueltas
 igualito como la luz del sol
 besa las alas de los pájaros

El ejercicio de la traducción fue empresa de varios integrantes del infra, entre ellos, Roberto Bolaño y Bruno Montané que exploraron con el francés de Raymond Queneau y Alain Jouffroy, o Mario Santiago y Rubén Medina, por ese entonces traductores esporádicos de poesía norteamericana (generalmente cercana a la generación *beat*). Pero fue José Vicente Anaya el más prolífico en ese ámbito: tradujo poesía y narrativa del inglés, el japonés y el chino, al se debe una de las antologías más emblemáticas de la poesía *beat* en nuestro país: *Los poetas que cayeron del cielo* (1998).

Al margen de sus elecciones al traducir, existe un deseo por explorar autores contemporáneos no del todo conocidos para construir los cimientos de su andamiaje poético. La llamada "transcreación" es un fenómeno que comienza a tomar fuerza en los setenta y en los escritos infrarrealistas de la época hay atisbos de creaciones hechas a partir de: los títulos, epígrafes y dedicatorias, sugieren los enlaces con propuestas que van de Arthur Rimbaud a la vanguardia histórica, estableciendo continuidad con la vanguardia latinoamericana y las tendencias de posguerra como los *beat* norteamericanos, los Eléctricos de Francia, los poetas Pop de Liverpool o los jóvenes iracundos. Un intento por actualizar la tradición incorporando poéticas disidentes, excluidas de canon o no del todo valoradas por éste.

Mario Santiago configura un esquema de trabajo basado en modelos trasgresores: recupera y reactiva distintas técnicas que caracterizarán su escritura poética: retoma, por ejemplo, procedimientos del futurismo como la incorporación de signos numéricos y tipográficos o la adjetivación de sustantivos ("machetes-lenguetazo", las "navajas-pupila", "escritura-taladro", "vocablos-lija", etc.); construye imágenes, algunas veces de raigambre vanguardista ("el paraguas oxidado de la vida / no quiere desplegar sus alas") o, como en la poesía de Ginsberg o Kerouac, la influencia del jazz moldea el vaivén rítmico, la soltura y la improvisación de una poesía muy interesada en experimentar con la musicalidad de las palabras.

Otro modelo de experimentación se encuentra en la propuesta de Nicenor Parra, de quien obtiene un lenguaje agresivo, que no teme a la grosería o el albur; antipoético en la medida en la que recurre a un léxico callejero o a la jerga juvenil y en la manera que aborda situaciones no poetizables según preconcepciones regidas por el buen gusto. Un lenguaje de la calle que, sin embargo, se encuentra saturado de referentes culturales:

A la fuga Cristo
 mis cantos & mis vírgenes
 mi costal de culpas
 en pleno basurero
 el cráter de mi Diógenes
 mi hígado tan buitre
 mi sol haciendo circo.
 A la fuga el hurra
 el teponaxtle nunca
 las mulas de maíz quiero decir
 son mi comal mi caricia mi color & mi relincho.¹³

Como los escritores de “la Onda”, Mario Santiago no se despegaba de su vocabulario juvenil sino que lo convierte en parte medular de su expresión. El vínculo entre estas generaciones es más profundo de lo que parece: para Parménides García Saldaña, el lenguaje de los barrios (el lenguaje ñerito) “es escudo y puñal [...] afrenta, reto, desafío a las buenas costumbres y defensa, parapeto, guardia de costumbres prohibidas. [Diferencia] un mundo que vive en la aventura, de otro que niega toda posibilidad de vivirla”.¹⁴ Esto sucede con la jerga de los suburbios llevada al plano de lo poético: la aventura del lenguaje insubordinado es la constancia de una vida de desenfreno. En la poesía de Mario Santiago, el problema del otro subyace de raíz porque la alteridad no sólo involucra la indagación en el inconsciente sino también la exploración con el lenguaje.

Pero la poesía del grupo, como he dicho, no comparte denominar común. A diferencia expresa de la dinámica popular de Mario Santiago, algunos como Mara Larrosa o Bruno Montané, muestran líneas de trabajo un tanto opuestas: en la primera, una carga de referencialidad hacia cierta delación de carácter ético; en el segundo, sin el espíritu combativo, una poesía contemplativa cuyo modelo es un lirismo de corte intelectual: una forma aceptada y probada de escribir poesía, pero sin sediciones en el terreno de la sintaxis poética. La selección léxica de Montané se construye a partir de la cierta sinestesia visual (luz, blanco, noche, oscuridad, incendio, luminosidad). “Palabras que caen desde el terciopelo bordado” como sugiere él mismo en un poema de *Muchachos desnudos...* La inclinación a ocupar palabras “delicadas” en aras

¹³ Mario Santiago Papasquiaro. “Introitus”, en “Infrarrealismo”, comp. de Rebeca López y Raúl Silva, *Nomedites*, op. cit.

¹⁴ Parménides García Saldaña. *En la ruta de la Onda*, 2ª ed. México: Diógenes, 1974, pp. 55-56.

de la típica exquisitez –que además de merodear en los tópicos ligados a la claridad y la transparencia, tocan algunos lugares comunes: “laderas, vientos claros o húmedos, campos verdes o agua estancada”– lo colocan más de cerca de la estética que se dicen atacar. La poesía de Montané es, por mucho, contra lo que el lenguaje de Mario Santiago se levanta.

Bruno Montané construye su ideario poético a partir de clichés literarios como la locura o el sueño. La postura frente al lenguaje determina el modo de abordar un tema: “Todo deviene desde adentro como en sueños”, anota, y reivindica las posibilidades vivenciales de lo onírico:

Espejismos no somos nosotros
Sino: enciendan la luz junto a la cama
y prueben a ver si el fósforo quema
a ver si el miedo no es tan horrible
y tan humano como en un sueño
prueben también si un sueño no
es peligroso cuando lo soñado
comienza a ser verdad

(*Pájaro de calor*, p. 17)

Otro de sus colegas, Rubén Medina, opta por la realidad tangible:

una masturbación es sólo una masturbación
nunca olvidar eso
aunque tengamos los músculos más nítidos
en la cabeza
i toda la imaginación se sublime de nuestro lado
i las manos nos relinchen y las uñas
se entierren como espuelas en la espalda.¹⁵

Medina no confía en los poderes evocativos de la imaginación (ni del sueño) y apunta, como si quisiera contradecir a Montané, que

una masturbación es sólo una masturbación
i políticamente hablando es un acto
burgués decadente sin ningún compromiso

¹⁵ Rubén Medina. “the masturbation o cómo hablar de la praxis”, en Mario Santiago (selección y prólogo), “Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos”, en *Plural*, núm. 63, diciembre de 1976, p. 35.

es como olvidarse del mundo por un momento
sin ninguna finalidad creativa.

Según estas propuestas, no parece que la poesía *infra* se levante contra estilo alguno. Más aún, en algunos casos se muestra deudora de las estéticas canónicas de la tradición. José Vicente Anaya recuerda la tradición amorosa de la generación de medio siglo: Eduardo Lizalde de *El tigre en la casa* (1970), los sonetos de Tomás Segovia o los poemas de Rubén Bonifaz Nuño:

Pero cómo no amarte
si andas por ahí
felina jaguar,
como si la ciudad fuera la selva,
cambiando de dirección al viento...

(*Pájaro de calor*, p. 7)

El poema concluye con un yo lírico cautivo de un amor no conseguido:

Quedé atrapado.
Amándote aún
como te lo digo ahora, atrapado
entre el amor que no me das y te declaro

(*Pájaro de calor*, p. 7)

Poesía que se olvida del mundo, a la que no interesa el acontecer sino su historia personal en él. Mientras algunos, siguiendo a T. S. Eliot, advierten que la poesía no es la expresión de la personalidad, sino el escape de ésta, otros se descubren en un "yoísmo" limitado que, además, pregonan a conciencia, como en este poema de Cuauhtémoc Méndez:

Yo sé,
Mario Santiago, amigo,
que si te muestro mi poema
vas a decir:
"Es muy circunstancial.
No logras explotar las emociones,
se te pierde.
Hay líneas deslumbrantes en tu tono,
nomás que no las aprovechas..."

Te complaces, no te exiges.
Además la descripción te come, te estereotipas”

Pero bien sabes cómo me duelen las palabras,
cómo se me sube la tristeza,
cómo tanta vida borracha.
Digo, en el momento que padezco,
No tengo ya ni ganas de lamentarme
o revelarme contra tus argumentos.

(*Pájaro de calor*, p. 16)

El poema es autorreferencial sólo en un momento: en la crítica adjudicada a Mario Santiago, que bien podría aplicarse a más de un poema *infra* de esta época. Cuauhtémoc Méndez parte de los poemas de amistad de Catulo, pero en este diálogo confesional predomina el sentimiento sobre la reflexión que delata el procedimiento imitativo un tanto simplón. Entre las composiciones de Méndez, sobresalen las “catulianas” que, como ésta, no rehabilita del todo los signos del modelo que el propio poeta plantea.

Para algunos más aventajados, sin embargo, la poesía o su idea de creación no está centra en el yo y sus subjetividades. Mediante la inversión de formas, símbolos y valores arraigados, participan en el cuestionamiento del discurso literario tradicional. Pero el deseo de renovación es la apuesta literaria no sólo de esta generación. La lucha individual aporta rupturas más significativas, por ejemplo, en la experimentación formal de *Un (ejemplo) santo de gato pinto* (1975) de José de Jesús Sampedro o en los juegos textuales de *Sastrerías* (1979) de Samuel Walter Medina, o bien en la renovación del lenguaje poético a cargo de Coral Bracho o de Alberto Blanco, algunos de sus coetáneos que también empiezan a publicar en la década de 1970.

Los poetas ya no cantan, ahora conversa (algunos eructan). Las poéticas de posvanguardia –antipoesía y coloquialismo– no sólo alimentan la propuesta del grupo sino que son el andamiaje de varios jóvenes que en él militaron. También hay en éstos una cercanía con la poesía urbana de poetas de su generación, como Arturo Trejo Fuentes, Carlos Oliva o César Benítez y no pocas similitudes con los poetas que erróneamente ha sido clasificados como *infr*: Jaime Reyes y Ricardo Castillo. La poesía *infr*realista, sin embargo, no siempre representa una ruptura o ésta es bastante limitada. Quizá por ello cierto denuesto al poner en la balanza las propuestas poéticas frente a la iconoclastia y la parafernalia con que solían anunciarse.

Juzgar a estos poetas, teniendo en cuenta únicamente sus resultados, podría pasar por un error crítico: el infrarrealismo fue sobre todo una batalla cultural, un movimiento sintomático que cuestionó los valores, los usos y los gestos sociales de la poesía en el ambiente artificioso que se desarrolló. Un acervo de instintos, de ideas y de proyectos quedó guardado en espera de engrosar las páginas de una literatura se resguarda en otras formas de entender y asumir la creación artística y que descubre la permanencia de tradiciones al margen del corpus de la literatura mexicana reciente.

Referencias

- AA. VV. *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. México-Lora del Río: Asunción Sanchís, 1976.
- Anaya, José Vicente y Yépez, Heriberto. "El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes", en *Replicante*, núm. 9, otoño 2006.
- Bolaño, Roberto (comp.). *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. México: Extemporáneos, 1979.
- Chouciño Fernández, Ana. *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1980*, México: UNAM, 1997.
- García Saldaña, Parménides. *En la ruta de la Onda*, 2ª ed. México: Diógenes, 1974.
- Escalante, Evodio. *Poetas de una generación 1950-1959*. México: Premia, 1988.
- Espinoza, César y Zúñiga, Araceli. *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*. México: UNAM-STUNAM, 2002.
- Jiménez Aguirre, Gustavo. Prólogo a *El horizonte de la poesía mexicana*, marzo de 1997, en <<http://www.horizonte.unam.mx/eloriz.html>>.
- López, Rebeca y Silva, Raúl. *Nomedites*, audiorevista, núm. 8, Cuernavaca, 2007.
- Mario Santiago. "Demasiado joven para morir, demasiado viejo para seguir rocanroleando. (Monólogo interior a propósito de la poesía de Richard Brautigan)", en *Plural*, núm. 61, octubre de 1976.
- _____. (selección y prólogo), "Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos", en *Plural*, núm. 63, diciembre de 1976.
- Medina, Rubén. "the masturbation o cómo hablar de la praxis", en Mario Santiago (selección y prólogo), "Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos", en *Plural*, núm. 63, diciembre de 1976.
- Moreno Villarreal, Jaime. *La línea y el círculo*. México: UAM, 1981.

Los matices de la maternidad en *El cuerpo en que nací y La hija única* de Guadalupe Nettel

LAIZA SABRINA DE LA TORRE ZEPEDA | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO
DE MÉXICO

Resumen

El propósito de este trabajo es explorar las diversas formas de la maternidad en la obra de Guadalupe Nettel. Parto de una breve reflexión sobre el tema en la literatura hispanoamericana contemporánea que ha cobrado importancia en los últimos años, se ha despojado del mito de la madre perfecta para visibilizar la experiencia materna con todos sus matices. Posteriormente, abordo la manera en que se refleja la maternidad desde la novela autobiográfica *El cuerpo en que nací*, abuela y madre reconstruyen una visión que se verá reflejada en la autora desde la perspectiva de una niña y joven hasta la mujer adulta, quien escribe la historia. Es en *La hija única* donde descubriremos otras caras de la maternidad a través de las historias que se entretajan, se plasma un panorama de realidades sobre la elección de ser o no madre en la época actual.

Abstract

The aim of this work is to explore the various forms of motherhood in the work of Guadalupe Nettel. I start with a brief reflection on the subject in contemporary Spanish-American literature, since it has gained importance in recent years, it has stripped off

the myth of the perfect mother to make visible the maternal experience with all its nuances. Subsequently, I address the way in which motherhood is reflected from the autobiographical novel *El cuerpo en que nací*: grandmother and mother reconstruct a vision that will be reflected in the author from the perspective of a girl and a young woman to the adult woman, who writes the history. It is in *La hija única* where we will discover other faces of motherhood through the stories that are interwoven, an outlook of realities about the choice of being a mother or not in the current era is captured.

Palabras clave: Guadalupe Nettel, maternidad, sororidad, narrativa, literatura contemporánea.

Keywords: Guadalupe Nettel, motherhood, sorority, narrative, literature contemporary.

Para citar este artículo: De la Torre Zepeda, Laiza Sabrina, "Los matices de la maternidad en *El cuerpo en que nací* y *La hija única* de Guadalupe Nettel", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 199-224.

Introducción

*Soy a toda madre, mala madre, desmadre, mamacita,
mamá, madre, soy y no, soy dos corazones en un
cuerpo, soy dos cuerpos unidos por
la necesidad, por voluntad, a veces por la fuerza, a veces por la ciencia,
madre multiplicidad.*

Gabriela Jauregui.

Al leer la obra de Guadalupe Nettel nos encontramos con una narrativa particular, muestra temas que salen de la norma, mira con detalle aquello que pocos se atreven a indagar. Desde este punto de vista, un tema claramente propuesto en su última novela, *La hija única* (2020), es la maternidad. El texto expone diferentes caras de la mujer ante el hecho de ser madre, no es la mujer perfecta, es una persona con impulsos, deseos, manías, agotamiento, demonios, insatisfacciones y frustraciones. Por eso atrapan las historias, forman una trama de tres realidades aparentemente disimiles: la primera, la de mujer que decide no ser madre; la segunda, la que posterga la maternidad y se enfrenta desde el embarazo ante la incertidumbre que le depara

el destino tanto a ella como a su hija; y tercera, la madre soltera atormentada por la relación que vive con su hijo.

Como preludeo a este panorama de maternidades se presenta *El cuerpo en que nací* (2011), aquí aparecen la madre y abuela de la protagonista. La historia transcurre en la década de los setenta del siglo xx, la madre vive una sexualidad e ideas libres y en contraposición está la abuela, una mujer recatada que encara la visión decimonónica, tratando de imponer disciplina y orden según sus normas. La voz que narra, referente de Guadalupe Nettel, recuerda su niñez y adolescencia, parte de estos dos universos para crear su propio concepto de maternidad que poco a poco se va determinando en su escritura y visión del mundo.

Comenzaremos con una breve reflexión sobre la maternidad en la literatura hispanoamericana contemporánea, para mostrar cómo ha dado un giro importante en las voces de las mujeres. Escritoras que narran desde la perspectiva de ser madre, la manera en que se enlaza con su vida y su relación con la escritura. Ante la narrativa de la maternidad, que ha cobrado impulso en los últimos años, cabe destacar la obra de Guadalupe Nettel, en especial en su última novela *La hija única*, que plasma un panorama de realidades sobre la elección de ser o no madre. Por lo que se pretende analizar la maternidad en sus diversas experiencias, como criar en soledad, en tribu y los roles de crianza que refleja la sociedad en la actualidad.

Breve reflexión sobre la maternidad en la literatura hispanoamericana contemporánea

El tema de la paternidad está presente en la literatura, la figura del padre y la relación con el hijo¹. En cuanto a la madre, se ha destacado desde una figura abnegada, una idea romantizada de protección, cuidado, amor, la madre buena y silenciosa. Pero hay también algunos casos de madres terribles², la

¹ Así lo demuestran autores como Kafka con *Carta al padre*, Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*, Chéjov en su relato *El padre*, Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, por mencionar algunos. Relaciones tormentosas dentro de una infancia violenta, sus obras describen al padre despiadado y reflejan el sufrimiento ante una infancia vulnerable.

² Autores como Rimbaud o Marcel Proust vivieron ante la sombra y el control de la madre. Algunos ejemplos que muestran a la madre terrible es *La casa de Bernarda de Alba* de Federico García Lorca, también varios cuentos de Inés Arredondo como "Canción de cuna", "Olga" o "Sombra entre sombras". En *Las abandonadoras*, (véase Begoña Gómez Urzaiz, *Las abandonadoras*, Madrid: Ediciones destino, 2022), indaga en las maternidades turbulentas, reflexiona sobre la presión social y familiar entorno a la madre que abandona a sus hijos, como es el caso de Doris Lessing o María Montessori.

cuestión es desde qué perspectiva se ha escrito, en su mayoría, fueron hombres quienes han abordado el tema.

Encontramos infinitud de manuales, revistas y libros de autoayuda sobre el embarazo y la crianza, pero si buscamos en las novelas, la poesía, el teatro, hallamos muy pocas obras. La literatura ha sido desde hace mucho tiempo un territorio masculino, y cuando la maternidad aparece en los textos firmados por hombres, lo hace desde el punto de vista del marido o del hijo. La vida de las mujeres queda invisibilizada [...] el patriarcado no solo ha silenciado la experiencia materna en lo social, sino también en lo cultural.³

Si bien encontramos escritoras a lo largo de la historia de la literatura, la visión comienza a transformarse a partir de la segunda mitad del siglo xx, es la lucha de las mujeres escritoras con hijos que se apropian de sus letras. Desde ese trayecto hasta nuestros días se ha dado un impulso a la literatura escrita por mujeres. Para Beatriz Espejo: “La maternidad, como el amor y la muerte, sólo se conocen por la experiencia [...] implican infinitud de reacciones y sentimientos”⁴. Tal como apunta Espejo, la forma de hablar sobre la maternidad se ha transformado, ya no es la madre que espera en casa y da la vida por sus hijos, es la experiencia que aviva en la literatura.

Abordar el tema de la maternidad en la literatura es entrar en un campo diverso, tal como es ser madre, un mosaico de posibilidades que enfrenta esta palabra. En la última década de este siglo se ha mostrado el interés de autoras por nombrar esa parte tan personal como la maternidad; lo que refleja su complejidad, con todas las vicisitudes que se enmarcan en esta experiencia. En *Linea Nigra*, Jazmina Barrera hace énfasis en la maternidad y el acto de la escritura. Menciona la necesidad de que haya más libros sobre el tema, que sobren, buenos y malos, hacer un canon, una tradición, porque es importante abordar la vivencia materna desde diferentes perspectivas:

“Claro que hay pocas cosas escritas por mujeres sobre embarazo y lactancia ¿a qué hora iban a escribir? Y el poco tiempo que tienes, quieres escribir sobre otras cosas, sobre exploradores, artes marciales, yo qué sé”. Me dice esto Gala, que es escritora

³ Esther Vivas, *Mamá desobediente. Una mirada feminista de la feminidad*, México: Ediciones Godot, 2021, p. 72.

⁴ Beatriz Espejo, *Atrapadas en la madre. Antología de cuentos*, México: Alfaguara, 2006, p. 13.

y tiene un bebé de un año. Estamos en la casa platicando, mientras nuestros hijos duermen⁵.

La autora incita a escribir sobre la maternidad, lo cual no es una moda, como se ha banalizado, es un acto de libertad, enuncia lo que ha sido vedado y excluido sólo a un ámbito privado; es una necesidad de expresar las tonalidades con las que se refleja la maternidad. De acuerdo con Esther Vivas:

Las reflexiones de Adrienne Rich o Jane Lazarre sobre las caras contrapuestas de la maternidad corresponden a un periodo histórico donde las relaciones entre patriarcado, emancipación femenina y maternidad eran mucho más rígidas que en la actualidad. Sus experiencias personales reflejan dificultades vitales más marcadas que las de nuestra generación [...] inauguraron una reflexión ensayística y autobiográfica de la maternidad en clave feminista que ha continuado en otras voces⁶.

Esta literatura ha tenido auge en el siglo XXI, son escritoras nacidas entre las décadas de 1970 y 1980 quienes reflexionan sobre la maternidad, el parto, la lactancia, la transformación de sus cuerpos. Son también madres disidentes que escriben a partir de textos híbridos⁷, navegan entre lo narrativo y autobiográfico, crónicas, ensayos y poesía, destacando así autoras de diferentes latitudes. En el caso de España: Nuria Labari *La mejor madre del mundo*, Katixa Aguirre, *Las madres no*, Silvia Nanclares, *Quién quiere ser madre*, Lara Moreno, *Piel de Lobo*, Belén García Abia, *El cielo oblicuo*, Lea Vélez, *Nuestra casa en el árbol*, Iguázel Elhombre, *Masa madre*; en Argentina: Lola Arias, *Lengua Madre*⁸, Claudia Piñeiro, *Una suerte pequeña*, Virginia Cosin, *Partida de nacimiento*, Mariana Yuszcsuk, *Madre soltera*, Samantha Schwebblin, *Distancia de rescate*; en Perú: Gabriela Wiener, *Nueve Lunas*; en Chile: Lina Meruane. *Contra los hijos* y Claudia Apablaza, *Diario de quedar embarazada*; en México:

⁵ Jazmina Barrera, *Linea Nigra*, México: Almadía, 2020, p. 143.

⁶ Esther Vivas, *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*, México: Ediciones Godot, 2021, p. 73.

⁷ En el prólogo de *El nudo materno* de Jane Lazarre, Carolina del Olmo expresa que los libros importantes de la maternidad son una mezcla de géneros autobiográficos, género híbrido, reflexiones ensayísticas con información personal.

⁸ En el performance *Lengua madre* (2021), Lola Arias dilucida sobre el parto, la crianza, la no maternidad, a través de un espacio híbrido, diferentes mujeres discuten el pasado y el futuro, desde diversas experiencias del maternar.

Jazmina Barrera, *Linea Nigra*, Brenda Navarro, *Casas Vacías*, Valeria Luiselli⁹, *Los ingrátidos*, Isabel Zapata, *In vitro*, Daniela Rea, *Fruto*, Tania Tagle, *Germinal* y Guadalupe Nettel, *La hija única*. Son algunas escritoras que han destacado el tema.

Es desde esta riqueza que se nombra a las madres, ya no a la mujer abnegada que da todo por su familia e hijos, es un personaje con matices, tal como sucede en la vida, ríe, ama, anhela, sufre, se cuestiona. Desde esta perspectiva para Grace Morales:

La generación de finales del s. xx profundiza en estas heridas familiares, pero ahora lo hace con nuevas herramientas y una actitud que ya no pide perdón ni busca su sitio. Por primera vez, las autoras no solo critican el estado de cosas, sino que van a defender su derecho a ser personas imperfectas frente a las exigencias de autoridades masculinas, políticas y comerciales.¹⁰

Guadalupe Nettel aborda en *La hija única* algunas caras de la maternidad que se viven hoy en día. De ahí el interés por esta novela, ya que abre un panorama de vivencias sobre el ser o no madre. Laura, la protagonista, es quien presenta a Alina, su amiga, a Doris, la vecina y a su propia madre. Estos personajes se encuentran bajo el contexto de la lucha feminista que enuncia la sororidad. Aunque es en esta última novela donde se muestra claro el tema de la maternidad, desde la novela autobiográfica, *El cuerpo en que nací*, se reflejan la madre y abuela, quienes reconstruyen la visión de la maternidad que tiene la autora. Sin olvidar el cuento "Felina"¹¹, en el cual se disputa la idea de tener un hijo. Nettel desmonta estereotipos, derriba tabúes al abordar el hecho de ser madre en esta época de incertidumbre e individualismo, devela lo que tanto se ha ocultado. Es tiempo de visibilizar a las madres y demoler los patrones de la mística de la feminidad¹².

⁹ En esta novela Luiselli no sólo narra la maternidad, aborda otros temas, cabe destacar que la protagonista de la historia es madre de dos hijos y busca los momentos adecuados para escribir su novela, lo cual es uno de los motivos dentro de la literatura de la maternidad.

¹⁰ Grace Morales, *El fruto de tu vientre: maternidad y literatura*, disponible en <<https://www.jotdown.es/2017/06/frutovientre-maternidad-literatura/>>.

¹¹ Cuento de Guadalupe Nettel que pertenece al libro *El matrimonio de los peces rojos*, México: Páginas de espuma, 2021.

¹² Conocido por Betty Friedan como "el malestar que no tiene nombre" refiere a todos esos conceptos e ideas tradicionales que existen acerca de la feminidad, esa vida de ama de casa que debe dar todo por sus hijos y ser feliz, deja a un lado los verdaderos sentimientos de la mujer, así como su identidad.

Las madres en *El cuerpo en que nació*

Para estudiar el tema de la maternidad en la obra de Guadalupe Nettel iniciaremos con *El cuerpo en que nació*. Partiremos desde del contexto en que vivió la autora, tanto su infancia como adolescencia. La novela presenta a una familia en los años setenta, con ideas progresistas tal como se menciona en la obra. Los padres tenían una idea diferente de la educación para sus hijos, quienes asistían a un colegio Montessori, que implica más flexibilidad y libertad en la enseñanza. Fomentaron también la idea de la inutilidad de la religión, así se muestra una ruptura con creencias impuestas por la sociedad. De igual manera avivaban una educación sexual libre de tabúes, los padres mantenían una apertura de pareja. Posterior a esta vida familiar llega la separación, los recuerdos de diversas reuniones que realizaba la madre con un nuevo círculo de amistades, como artistas y gente de teatro, extranjeros, homosexuales, personas diferentes de las que frecuentaba cuando estaba en pareja con el padre. Después llegaría una depresión a causa de un amor no correspondido, lo que conduce a un exilio que llevaría a la madre a estudiar un doctorado en Francia. Lo anterior es un antecedente que refleja a una mujer, quien comienza a romper paradigmas, no es el estereotipo de la madre abnegada, ella sufre, se deprime, lleva una vida sexual libre y va en busca de su realización personal como profesional:

Mi madre era también una persona increíblemente cariñosa, en parte por naturaleza, pero también con el objetivo de educar a seres humanos sensibles, capaces de recibir y transmitir afecto [...] mamá superaba los estándares de belleza no sólo mexicana sino de cualquier país con posibilidades de competencia.¹³

Por otra parte, se encuentra la abuela materna, quien está a cargo de la tutela de sus nietos por un año, mientras la madre se instala en Francia. Esta mujer representa un mundo decimonónico, impone leyes arbitrarias, basadas en una supuesta inferioridad de las mujeres respecto a los hombres. Era la década de los ochenta y la abuela refleja una educación colmada de prejuicios, exalta las virtudes de su nieto y rechaza las acciones de su nieta, quien no perdía el momento de rebelarse contra la opresión de la abuela; como muestra de esta rebelión comienza a jugar fútbol, juego que al parecer de la abuela era solo para hombres. Este personaje de la abuela se matiza de manías, acumulaba

¹³ Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nació*, México: Anagrama, 2021, p. 42.

objetos antiguos, revistas, periódicos y otros papeles, además de conservar la ropa de su difunto marido, así como de sus hijos y de ella misma. Solía ser impuntual y no le gustaba cocinar, pero inculcaba los modales del *Manual de Carreño*. La abuela no permitía tampoco que la nieta leyera, así fue, como acto de desobediencia, que descubre en el librero de su madre *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez, este libro refleja las vivencias de la protagonista: “esas páginas contaban la historia de una chica, apenas mayor que yo, que vivía esclavizada por su abuela”¹⁴.

Más tarde la protagonista vivirá con su madre en Francia, la narración se centra en las vivencias de la adolescente en la búsqueda y aceptación de su entorno, así como las diferencias culturales. Pero regresa a México, por mal comportamiento, nuevamente la acoge la abuela: “Sin embargo, contra todas mis expectativas, la segunda vuelta no fue tan insoportable como el partido inicial. Fuera del asunto de los modales en la mesa, mi abuela mostraba por mí una indiferencia cortés que hacía la vida cotidiana tediosa pero apacible”¹⁵.

Otro aspecto que hay que destacar con respecto a la madre es que desde que su hija era pequeña se empeñó en arreglar el ojo, esa marca de nacimiento que la hacía ser distinta; había ahorrado durante diecisiete años para la operación ocular. Un viaje a Filadelfia que terminaría en un fracaso para la operación, sin embargo, trajo una complicidad entre ambas, compartieron días en el que derrocharon parte de los ahorros en ir de compras, también visitaron museos como una manera de aceptar la diferencia. Es a partir del discurso personal que mantiene Nettel con su psicoanalista que conocemos el sentir hacia la madre:

No, doctora Szalvski. Pienso que a mi madre no le guardo rencor, pero sí reconozco un sentimiento de amargura para todo lo que pudo haber sido nuestra relación y no es ni será nunca, a pesar de los buenos momentos que pasamos cada tanto, a pesar de la complicidad que nos une en muchas ocasiones. A veces sobre todo cuando le ataca una de sus crisis de hipocondría que siempre me hacen titubear, imagino el día de su muerte y entonces vislumbro el insondable vacío que dejará en mi vida cuando eso suceda.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 79.

¹⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹⁶ *Ibid.*, p. 108.

Nettel refleja ya desde esta novela una ruptura del orden patriarcal, cuestiona los estereotipos impuestos, incluso la abuela con su orden y recato es vista con detenimiento, mostrando sus defectos y manías. Con respecto a la sociedad mexicana hasta hace muy pocos años se ha caracterizado por el mito de la madre santa y abnegada, asumiendo su responsabilidad por un padre ausente. Mujeres que nacieron durante la década de 1950 bajo un contexto de cambios políticos y culturales, las que realizaron estudios universitarios para darle una independencia a su vida: “Dueñas de nuestros cuerpos, dueñas de nuestras vidas, era la consigna de las mujeres feministas a principios de la década de 1960 y durante la de 1980, cuando exigían la liberación de los métodos anticonceptivos y la despenalización del aborto”¹⁷. Lo anterior apunta hacia las presiones sociales de las mujeres que no son madres, desde el lenguaje, las leyes, son mujeres etiquetadas como raras. Este es el contexto social en el que vivieron la abuela, la madre y la protagonista de la historia. Una madre que puede estudiar un posgrado en el extranjero, la abuela que se empeña en seguir con sus estructuras rígidas y la protagonista que en su infancia como adolescencia comienza a romper los estereotipos deseados, es rebelde ante los mandatos de la madre y abuela. Además de estas maternidades disímiles se encontrará la de la autora, de manera sutil se plasma la experiencia de la maternidad y el acto de la escritura, al narrar una obra autobiográfica y escribir con disciplina mientras espera en un café a que su hijo salga de la guardería: “Cada mañana, después de dejar al niño en la guardería, me voy al mismo café. Tengo mi mesa y mi bebida predilecta. Son mis cábalas”¹⁸. En este pasaje de la novela se refleja la imagen de la escritora que es madre y busca momentos de intimidad, mientras su hijo está bajo el cuidado de otros, regresa a su oficio, al ir al café cada mañana se conecta con ella misma. Estas breves líneas manifiestan lo que varias autoras abordan en cuanto el tema de la maternidad y la escritura: la búsqueda del momento preciso en que se dedican a escribir.

Maternar en *La hija única*

En *La hija única* descubrimos otras caras de la maternidad a través de las historias que se enlazan. Desde la mirada de Laura, una mujer quien decide no tener hijos es así como conocemos a Doris, la vecina, ella vive con su hijo

¹⁷ Yanina Ávila González, “Mujeres frente a los espejos de la maternidad: las que eligieron no ser madres” en *Desacatos*, núm. 17 enero-abril, 2005, p. 110.

¹⁸ Guadalupe Nettel, *El cuerpo en que nació*, México, Anagrama, 2021, p. 188.

Nicolás, y Alina, la amiga de años de Laura, aquella que no quería tener hijos, posterga la maternidad y finalmente está embarazada, pero recibe la noticia que su pequeña tiene pocas posibilidades de vivir. Nuevamente está presente la relación madre e hija, como en *El cuerpo en que nací*. Nettel aborda algunas caras de la maternidad en la época actual para conducirnos a la idea de enfrentar la crianza y la necesidad de generar un vínculo de apoyo entre mujeres. Es el maternar un neologismo impregnado de matices y representaciones, cuidar, entablar lazos afectivos, es un acto de libertad, pero también presenta nuevos roles que se están manifestando en esta época. El cuidado de las cuerpos:

Hablo de las maternidades en diversas cuerpos en las que maternar también es resistencia, es ternura y aprendizaje, es conexión, y también es tejer redes de solidaridad entre muchas mujeres, mujeres de generaciones diferentes, mujeres distintas de mundos diversos que de otra forma quizás no tendrían un vínculo en común.¹⁹

Maternar es retornar a la manada, cuestionar todo lo que se ha creado a partir de la maternidad, para transformar la narrativa heredada. Para Jane Lazarre: “incluso en su mejor faceta, la madre es una persona normal con sus limitaciones y no la contenedora del vasto tesoro de potencial humano que origina y alimenta este mito cultural”²⁰. Por ello, es preciso abordar la maternidad desde sus diversos rostros, tal como lo logra Nettel, quien retrata la maternidad contemporánea, en un tiempo acelerado, maternar es una: “experiencia límite y transformadora”.²¹ Es momento de aliarse con otras mujeres, sentirse apoyadas, crear un pacto:

Una crianza colectiva que se levanta contra el sistema al que nos sometemos y que en esencia nos divide. Una crianza que tiene que ver con los hijos y con el cuidado de los otros, con la capacidad de ver y estar en empatía con los demás. De cuidado, habla, escucha y creación.²²

La maternidad necesita menos juicio y más sororidad, las madres precisan ser escuchadas, apropiarse de sus experiencias, considerar el embarazo, el parto, la

¹⁹ Gabriela Jauregui, “Fiera hija: maternidades conversadas”, *Mucha madre*, México, Almadía, 2021, p. 40.

²⁰ Véase prefacio de la autora. Jane Lazarre, *El nudo materno*. Barcelona, Las afueras, 2018, p. 10.

²¹ Dice Silvia Nanclares en el prólogo de *Maternidades precarias* de Diana Oliver, Barcelona, Arpa, 2022, p. 8.

²² Andrea Fuentes, *Mucha madre*, México, Almadía, 2022, p. 100.

lactancia, el puerperio y la crianza como momentos de identidad. Las mujeres necesitan ser atendidas por otras, ver la maternidad como una responsabilidad colectiva y sacarla de ese estado individual al que se ha sometido por mucho tiempo. Marta Sanz dice: “Nosotras somos, incluso cuando nos rebelamos, nos detestamos, luchamos, mujeres amables en toda la extensión de la palabra. Mujeres de tres o cuatro generaciones [...] desde perspectivas y lugares plurales, pero siempre comprometidas”.²³

Por lo anterior, se puede considerar que hay también en *La hija única* una idea precisa, la necesidad de materner en colectivo, generar un vínculo, una tribu con otras mujeres. Un espacio de absoluta confianza con las otras sin ser juzgada sino comprendida ante su forma de materner. No hay una única manera de practicar la maternidad: madres solteras, maternidades divergentes, mujeres que postergan la maternidad o no desean ser madres, es una decisión que implica apropiarse de la cuerpa. Tal como reflexiona Silvia Nanclares: “Necesitamos más madres preguntonas, más madres reflexivas, más maternidades puestas al sol, al aire, con las heridas fuera hasta que se haga costra en compañía, con el gozo al aire para que se sepa todo, y no sólo la dificultad implícita, las quejas y los miedos insalvables”²⁴. La complejidad de la maternidad aborda también sus equívocos, tal como sucede en la vida. Por ello, *La hija única* rompe estructuras, las pone sobre la mesa para comprenderlas. La madre que ha dado un giro a su vida y decide ser activista feminista, el conflicto de la narradora con su madre, la relación tortuosa de los vecinos y la maternidad de Alina. Todo forma parte de dar lugar a la crianza y a las mujeres que intervienen en ella.

Por otra parte, ha sido una constante en la obra de Nettel las alegorías con animales, tal como se muestran en los cuentos de *El matrimonio de los peces rojos*. En el caso de *La hija única*, ante la extrañeza de los procesos naturales, Laura mira con desconcierto el nido de las palomas, quienes cuidan con dedicación el huevo de otra especie. Esta imagen se mostrará en diferentes momentos de la novela, puede comprenderse de diversas formas. Aludir así a Laura, quien entra en la vida familiar de sus vecinos Doris y Nicolás, también está al pendiente del embarazo de Alina y el nacimiento divergente de su hija Inés. O puede hacer énfasis en la manera en que Marlene cuida a Inés como si fuera su propia hija. Es también el nido que nosotros los lectores anidamos al mirar con detenimiento otras posibilidades de la maternidad y observamos cuando las palomas abandonan el nido: “La cría

²³ Marta Sanz en prólogo de *Tsunami. Miradas feministas*, México, Sexto Piso, 2019, p. 6.

²⁴ Véase prólogo de *Maternidades precarias* de Diana Oliver, Barcelona, Arpa, 2022, pp. 10-11.

de las palomas, ese pájaro feo, como extraído del cielo eternamente nublado, había nacido en mi propia casa, ¿tenía acaso algún significado?”²⁵. Más adelante en la novela Mónica explica a Alina:

Muchas hembras de diferentes especies se hacen cargo de los cachorros de otras [...] Pasa también con los pájaros. Algunas ponen sus huevos en nidos ajenos, donde la hembra de una especie distinta ya depositó los suyos, para que sean esas aves quienes se ocupen de sus polluelos.²⁶

Por lo que queda claro la manera en que Alina, Doris, Laura y Marlene abordan la idea de sororidad y crianza compartida. A este respecto la activista Elianne Elbahum escribe:

La maternidad es personal. Cada una la construye, o no, como puede y poco agregan las opiniones y preguntas. Por eso, cada vez que me encuentro con una embarazada, intento no preguntar, no atomizar, dejarla ser en su proyecto de maternidad. Sin opiniones ni pareceres, sino con alegría y emoción de quien lleva a su hijo adentro, una sensación única y alucinante.”²⁷

Esta maternidad personal a la que alude Elbahum da sentido a la manera de ser madre, respetando, sin mostrar juicios, pero acompañando el vínculo entre madres, la tribu es fundamental. Por ello, se levantan las voces y el acto de escritura sobre la maternidad, para no sentirse solas; al leer nos identificamos con las otras.

No maternidad

La mujer que no quiere tener hijos es un personaje reciente en la literatura, no visibilizado en otros momentos de la historia por ser juzgada socialmente: “En este contexto cultural, que una mujer diga en voz alta que no quiere ser madre o que no quiere tener hijos produce una fisura en el orden del discurso dominante que descoloca cultural y subjetivamente a los y las escuchas”²⁸.

²⁵ Guadalupe Nettel, *La hija única*, México, Anagrama, 2021, p. 151.

²⁶ *Ibid.*, p. 195.

²⁷ Elbaum, Elianne, *El despertar de la maternidad. Un recorrido íntimo*, Buenos Aires, Editorial Barenhaus, 2020, p. 17.

²⁸ Yanina Ávila González, “Trasformando la ecuación: mujer =madre” en Saldaña Tejeda, Abril, Lilia Venegas Aguilera y Tine Davids, *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato/Editorial Ítaca, 2017, p 252.

En la actualidad muchas mujeres deciden no ser madres, como apunta Lina Meruane en su ensayo, *Contra los hijos*, en el expresa la necesidad de salir del cerco doméstico dejando atrás las culpas, estudiar carreras y oficios para ser independientes. Además de estar contra los hijos prepotentes y dictadores, lo está contra las madres, no todas, apunta, pero sí de aquellas que “bajaron el moño y renunciaron angélicamente a todas sus otras aspiraciones, contra las que aceptaron procrear sin pedir nada a cambio, sin exigir el apoyo del marido-padre o del Estado”²⁹. Es para la autora un retroceso del logro del feminismo, por lo que abre un debate sobre la maternidad y no maternidad. La decisión de no tener hijos conlleva varios motivos, pone en juicio el mito del saber instintivo natural y espontáneo que significa ser madre. Fuera de la norma y lo deseable se encuentra la no maternidad. Para María Fernández Miranda son muchas las razones por las que una mujer decide no ser madre, su deseo de lograr lo que se propone es visto por la sociedad como egoísmo o ambición:

A la mujer que tiene descendencia se le llama madre; a la que no está emparejada, soltera; a la que ha perdido su pareja, viuda. Las que no tenemos hijos carecemos de un nombre propio, así que en vez de definirnos como lo que somos debemos hacerlo desde lo que no somos: no madre. Nos vemos avocadas a catalogarnos desde la negación porque representamos una anormalidad.³⁰

En *La hija única* a lo largo de la novela, Laura dejará clara su postura, ella no quiere ser madre:

Durante años traté de convencer a mis amigas de que reproducirse constituía un error irreparable. Les decía que un hijo, por tierno y dulce que fuera en sus buenos momentos, siempre representaría un límite a su libertad, un peso económico, para no hablar del desgaste físico y emocional que ocasionan: nueve meses de embarazo, otros seis meses de lactancia, desveladas frecuentes durante la niñez y luego una angustia constante a lo largo de la adolescencia.³¹

Laura es una mujer dedicada a sus estudios, realizó una maestría en Francia, en ese momento de su vida se encontraba en pareja con un artista asturiano, quien deseaba ser padre. Aunque la protagonista estuvo tentada con la idea

²⁹ Lina Meruane, *Contra los hijos*, México, Random House, 2021, pp. 6- 7.

³⁰ María Fernández - Miranda. *No madres. Mujeres sin hijos contra los tópicos*. México, Plaza & Janés, 2017, pp.4-5.

³¹ Guadalupe Nettel, *La hija única*, México, Anagrama, 2021, p. 16.

del embarazo, tiempo después resuelve imposibilitar esa opción mediante una cirugía. A partir de esa decisión su relación se desgasta. Por lo que se marcha y viaja al sur de Asia para visitar varios monasterios. Regresa a México: “cuando las jacarandas cubren las calles de la ciudad con flores color violeta”³². Laura escribe su tesis de doctorado en su apacible departamento, cuando transcurre el entramado de historias: las palomas que anidan en su casa, los vecinos y sus constantes riñas, Alina y su embarazo, el distanciamiento con su madre, quien forma parte del colectivo feminista La Colmena.

Medel Villar considera, a propósito del cuento “Felina”, el desplazar de la maternidad, tal como se muestra en *La hija única*. Según la autora, hay dos puntos para desarrollar la maternidad en el cuento: “El proyecto de ser madre se presenta como un obstáculo para el crecimiento de la vida profesional e intelectual de la protagonista [...] la maternidad es vista a la luz de un deseo de amar y proteger al otro”³³. Tal como en el cuento, Laura prioriza su crecimiento profesional, pero conforme se desarrolla la historia se verá que la protagonista materna a sus vecinos, a su amiga y a ella misma. Para Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo hay una necesidad de revisar el orden simbólico sobre la maternidad: “La ecuación mujer-madre ha sido problematizada y considerada como elemento de las representaciones tradicionales de la maternidad. El rechazo de la maternidad es una posibilidad en las sociedades contemporáneas como un acto de voluntad del sujeto mujer”³⁴. Es así como la no maternidad es una elección, por no desear ser madre, por percibirlo como una atadura, un deber impuesto ante el orden social que deja a la mujer en el ámbito privado, dentro del hogar, dependiente del cuidado de los hijos. En *La hija única*, Laura explica que en su generación muchas mujeres han decidido abstenerse de ser madres:

A diferencia de la generación de mi madre para la que resultaba aberrante no tener hijos, en la mía muchas mujeres decidieron abstenerse. Mis amigas, por ejemplo,

³² *Ibidem*, p. 25. Esta alusión del regreso a México cuando las calles se visten de violeta hace referencia al movimiento feminista, que permea a lo largo de la novela, ya que el color violeta es representativo de la lucha feminista.

³³ Mara Itzel Medel Villar, “Felina”: gatos y otras animalidades” en Inés Ferrero Cándenas, *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato, Ediciones del Lirio/Universidad de Guanajuato, 2020, p. 155

³⁴ Luzelena Gutiérrez de Velasco Romo “Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres” en Claudia L. Gutiérrez Piña, Gabriela Tejo Valencia y Jazmín G. Tapia Vázquez (coord.). *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2021, p. 19.

se podían dividir en grupos igual de grandes: las que contemplaban abdicar de su libertad e inmolarse en aras de la conservación de la especie, y las que estaban dispuestas a asumir el oprobio social y familiar con tal de preservar su autonomía.³⁵

Laura tiene clara la decisión de no tener hijos, pero materna a su manera, cuida de ella misma, la escritura es parte fundamental de su vida. En un momento de la novela se compara el acto de la escritura con la gestación de Alina:

Yo estaba cada vez más concentrada en la escritura de mi tesis, que algunos días me daba por comparar con la gestación de mi amiga. Decidir la estructura de ese libro que se urdía en mi mente y en mi computadora era como formar un esqueleto que imaginaba sólido y ágil a la vez. A veces también mi propia creación me provocaba náuseas.³⁶

El reto de Nettel fue crear un personaje con la convicción de no ser madre, pero deja claro que la maternidad está presente en su vida y sus relaciones: con su madre, amiga y vecina. La idea de matenar, acuerpar, cuidar de los hijos de las otras, plasma la necesidad de la sororidad, una alianza con las mujeres, comprometerse con su cuidado. Si bien es cierto, cada vez hay más mujeres que desean no ser madres, en el ámbito social sigue siendo cuestionado como una forma de comportamiento subversivo:

Las mujeres no han permanecido inmutables al trascurrir histórico y han surgido nuevas posiciones subjetivas con sus consiguientes formas de comportamiento subversivo, como las mujeres que no desean ser madres y las que anteponen su desarrollo profesional a la maternidad. Y como formas de disciplinamiento social, de “normalización”, de los sujetos corresponden las formaciones sociales de la época, las mujeres “indisciplinadas” y “anormales” desarrollan nuevas estrategias de supervivencia. Interpreto la postergación como una de ellas.³⁷

A partir del personaje de Laura, Nettel nos muestra una mujer que sale del cerco doméstico, dejando atrás las culpas, estudia una carrera para ser independiente, pero cuida de las madres que están inmersas en su vida: entiende las

³⁵ Guadalupe Nettel, *La hija única*, México, Anagrama, 2021, p. 18.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

³⁷ Marta Lamas, “Postergar la maternidad: dilema individual y síntoma cultural” en Saldaña Tejera, Abril; Liliana Venegas Aguilera y Tine Davids (coord.) *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Guanajuato: Editorial Ítaca/Universidad de Guanajuato, 2017, p. 190.

preocupaciones de su amiga ante su embarazo y crianza, además apoya a su vecina, cuida de ella y de su hijo. Lo anterior deja clara la necesidad de hermanarse, encontrar a una amiga con la cual compartir incertidumbres, angustias, también momentos de felicidad que produce ser madre. Para Marcela Lagarde: “La sororidad tiene un principio de reciprocidad que potencia la diversidad. Implica compartir recursos, tareas, acciones, éxitos... Reconocer la igual valía, está basado en reconocer la condición humana de todas, desde una conceptualización teórica de lo que significa”³⁸. Para Anatxu Zabalbeascoa, en *La hija única*, Nettel reivindica la posibilidad de no ser madre y sin embargo ser maternal³⁹. La maternidad y no maternidad será una decisión propia, que cada mujer se cuestione detenidamente sobre los motivos en el que están sujetas varias circunstancias, es un proyecto de vida.

Criar en soledad

Otra cara de la maternidad es la de criar a un hijo sola⁴⁰. Muchas mujeres crían en soledad por diversas razones, ya sea por decisión o porque la vida las ha puesto en esa situación. En la maternidad en solitario las mujeres viven otro maternar: dividen sus ocupaciones, trabajo, casa, escuela, además de ello, se enfrentan con sentimientos como frustración, agobio, culpa⁴¹ y prejuicios sociales por salir de la norma. “La maternidad en solitario: esa gran nube que ennoblece a la vez que ensucia y margina”⁴². Es un reflejo de esta sociedad individualista, muchas mujeres crían y educan solas, lo cual expone la idea de cuidar sin tribu. Ante esta soledad se necesita quién sostenga, sentirse escuchada y valorada, no estar sola, sino acuerpada por otras.

³⁸ Marcela Lagarde. “Mujeres en la red” El periódico feminista. 2009. Disponible en <<https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1771>>.

³⁹ Anatxu Zabal Beascoa. “Guadalupe Nettel: Antes si una mujer elegía no ser madre, quedaba sumida en la sospecha” *El País*, 2021, disponible en <<https://elpais.com/eps/2021-04-24/guadalupe-nettel-antes-si-una-mujer-elegia-no-ser-madre-queda-sumida-en-la-sospecha.html>>

⁴⁰ Este tema de la soledad en la crianza lo retoma Luisa Josefina Hernández en *Una noche para Bruno* (Luisa Josefina Hernández, *Una noche para Bruno*, México: Alfaguara, 2006), pero es desde la mirada del niño que se muestra un espacio cerrado y el vínculo madre e hijo, así como la decisión de vivir juntos y tener grandes experiencias. Así sucede dentro del departamento de Doris, aunque la relación aquí es tortuosa, es Laura la que abre ese espacio, ya no se verá sólo al niño violento, sino las razones de su actuar, así como su vulnerabilidad.

⁴¹ Tal como escribe Marina Yuszczuk en su poemario “Madre soltera”: Soy esa clase de monstruo, / una mezcla de furia con ternura/de susurros con ganas de gritar, / ¿y qué más? /de confusión y claridad/ de confusión completamente blanca, p. 14. (véase Marina Yuszczuk, *Madre soltera y otros poemas*, Buenos Aires: Batt&Ríos, 2020).

⁴² Violeta Celis, *La Tigra*, *Mucha madre*, México: Almadía, 2021, p. 51.

En *La hija única*, la novela inicia con el anuncio de los nuevos vecinos, Doris y su hijo Nicolás. La convivencia entre ellos es violenta, el niño insulta y grita. Conforme transcurre la novela nos enteramos de la razón de esta relación conflictiva: “las crisis de su hijo habían comenzado hacía dos años y once meses, a partir de un accidente de coche en el que había muerto su padre”⁴³. Doris vivió en provincia, después del accidente de su esposo se fue a vivir con su hijo a la Ciudad de México. Su trabajo como vendedora de productos bancarios le permitía permanecer en casa y salir sólo por lo necesario. Su momento de libertad era fumar fuera del departamento para despejarse la cabeza. Las crisis de violencia del marido las vivió el hijo cuando era un bebé, pero el niño replica esas acciones violentas, ahora con la madre, quien vive cansada, lo que la lleva a una fuerte depresión, podía permanecer varios días en cama, sin comer.

Con la mirada minuciosa que escribe Nettel conocemos a una familia monoparental, sin enjuiciar comprendemos el sentir de Doris y de Nicolás, entendemos las acciones violentas del niño y la tristeza constante de la madre, no ponía música desde que murió el esposo, había olvidado estar alegre, podía pasar un día sin hablar con su hijo, a quien no soportaba. Nadie se había ocupado de Doris y Nicolás, hasta que Laura entró en sus vidas, maternando. Poco después Doris toma la decisión de separarse de su hijo, lo cuidaría su hermana por un tiempo. Doris se cuestiona su actuar, pero no puede cuidar de su hijo en sus condiciones: “Lo único que siento es hartazgo por su furia y sus constantes groserías. A veces me digo que hubiera sido mejor no tenerlo. Es horrible, ¿no te parece? Las madres normales no piensan ese tipo de cosas ¿verdad?”⁴⁴

Laura acompaña al niño a la terminal de autobuses, para ir a Morelia donde lo esperaría su tía, ante el vacío que deja Nicolás, Laura decide cuidar de su vecina: “Desde que se fue Nicolás, he concentrado todos mis esfuerzos en cuidar de Doris. Es mi manera de compensar el vacío que me dejó su hijo y también la forma de garantizar su regreso.”⁴⁵ Se muestra la fraternidad y el apoyo de Laura para acompañar a Doris, la novela refleja la importancia de la sororidad.

⁴³ Guadalupe Nettel, *La hija única*, México: Anagrama, 2021, p. 65.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 223.

Ese día trapeamos toda la casa. Lavamos hasta las cortinas. Me di una escapada al mercado y compré un ramo gigante de hierbas para limpias, además de una loción de siete flores que me recomendó el tendero para ahuyentar a los malos espíritus. Quemamos copal en su casa y entre las dos le lanzamos todo tipo de conjuros al fantasma de su esposo para que ahuecara de ese lugar en él no tiene nada que hacer.⁴⁶

A partir del personaje de Doris se muestra la imagen de una mujer que ha heredado una crianza colmada de violencia y no es consciente de ella hasta que la agota. A través de este personaje Nettel rompe el mito de la madre feliz y satisfecha, muestra en cambio a una mujer que vive un momento complicado dentro de su maternidad, lo que ha experimentado ha sido una constante violencia que la ha mantenido sumida en depresión. Para cuidar se necesita un refugio y sostén, que Doris encuentra con Laura.

Maternidades divergentes

A manera de prefacio *La hija única* aborda la vulnerabilidad y fragilidad de la vida, narra la pérdida de un hijo, ese tema tabú, el dolor de la madre que deja cicatrices tatuadas en el cuerpo: "La muerte de un recién nacido es algo tan común que a nadie sorprende [...] y deseo que siga vivo, que nadie perturbe su sueño y tampoco su vida, que todos los peligros del mundo se aparten de él"⁴⁷. Estas primeras líneas hacen hincapié al duelo, lo delicada y efímera que es la vida. Es un cuestionamiento, porque el libro aborda la maternidad, pero mira hacia esos lugares poco comunes que se dejan a un lado, como es la pérdida y el duelo de un hijo. En *La hija única* se hace una reflexión de la gestación, parto y lactancia en un ámbito inesperado. El cuerpo de la mujer habitado por otro cuerpo, extraño y diferente a la norma.

Al igual que Laura, Alina no quería tener hijos, cuando se conocieron ambas vivían en Francia. Alina tenía un buen trabajo que le permitía apoyar a sus padres, por lo que posterga la maternidad. Desde el punto de vista de Esther Vivas: "Somos hijas de una generación que luchó, y mucho, para hacer de la maternidad una elección; nosotras creíamos que teníamos la batalla ganada, pero no éramos conscientes de los condicionantes sociales, económicos y

⁴⁶ *Ibid.*, p. 224.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

ambientales que nos lo dificultarían”⁴⁸. Vivas se refiere al postergar la maternidad y las dificultades para quedar embarazada, como someterse a tratamientos de reproducción y la pérdida del control del cuerpo que esta implica. Por su parte, Marta Lamas expone que las mujeres que han comenzado a postergar la maternidad y convertirse en madres tardías por razones laborales que les permitan consolidar su desarrollo profesional:

Como socialmente se reproducen narrativas donde la maternidad aparece como el destino natural de las mujeres y se cree que la mujer se “completa” siendo madre, la decisión de tener un hijo también responde muchas veces a cumplir con el mandato de la cultura internalizado psíquicamente [...]. Y es así, con el proceso de naturalización que se hace de la maternidad y con su intensa glorificación cultural, muchas mujeres acatan ese ideal cultural y lo siguen reproduciendo.⁴⁹

Así sucede con Alina, al regresar a México conoce a Aurelio y deciden ser padres, la espera se atrasa más de un año en la que Alina se somete a tratamientos para quedar embarazada: “Durante años temí repetir los errores que cometió mi madre con mi hermana y conmigo. Tuve que desactivar ese miedo para atreverme a ver que en realidad yo sí deseo formar una familia”⁵⁰. Por otra parte, en la portada del libro, se ilustra un nido con un huevo extraño color turquesa, lo cual marca lo diferente, que es una constante en la obra de Guadalupe Nettel, en este caso, se verá reflejado con la imagen de las palomas cuidando a un huevo que no es suyo:

Debían ser más de las doce cuando desperté. Las dos palomas habían vuelto. Estaban sobre el nido arrullando a un volumen que me pareció superior al de antes. ¿Añoraban la presencia del otro huevo? ¿Vivían su desesperación como una pérdida dolorosa o era algo para lo que las palomas y los demás animales están preparados, mientras que los seres humanos simplemente no lo podemos tolerar?⁵¹

⁴⁸ Esther Vivas, *Mamá desobediente. Una mirada feminista de la maternidad*, México: Ediciones Godot, 2021, p. 26.

⁴⁹ Marta Lamas, “Postergar la maternidad: dilema individual y síntoma cultural” en Abril Saldaña Tejera; Liliana Venegas Aguilera y Tine Davids (coord.) *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Guanajuato: Editorial Itaca/Universidad de Guanajuato, 2017, p. 180.

⁵⁰ Guadalupe Nettel, *La hija única*, México: Anagrama, 2021, p. 27.

⁵¹ *Ibid.*, p. 74.

Laura descubre el nido cuando Alina está en las primeras semanas de embarazo, poco a poco se va acostumbrando a su presencia, al final de la novela las palomas construyen un nuevo nido. Poco tiempo después Alina le da la noticia a Laura que está embarazada, el anuncio no fue bien recibido por la amiga, desde su perspectiva: "Alina estaba a punto de desaparecer para unirse a la secta de las madres, esos seres sin vida propia que, con grandes ojeras y aspecto de zombie, arrastran cochecitos por las calles de la ciudad"⁵². Sin embargo, la acompañó durante todo el embarazo, incluso a algunas citas médicas, estuvo pendiente de la gestación hasta que a finales del séptimo mes reciben la noticia de que el cerebro de la bebé no estaba creciendo, al parecer del médico, Inés no viviría, le auguró una vida fatídica, sin pensamientos ni movilidad. Ante un panorama desesperanzador de los médicos Alina y Aurelio quedan devastados. La poca información que encuentran en la red sobre la microcefalia y lisencefalia no ayudaba. La novela refleja la difícil situación que pasan las mujeres al saber que su maternidad será distinta, las expectativas sobre la crianza dejan de tener sentido:

Los humanos y los animales nos parecemos en muchísimas cosas, más de las que estamos dispuestos a reconocer, pero hay otras en las que nuestras especies no coinciden. La forma de enfrentar la maternidad es una de ellas. Por otro lado, me pregunto cuántas madres devorarían a sus hijos enfermos, así sin más, si la ley no se los impidiera.⁵³

Hasta ese momento de la novela se refleja la condición de Inés como un hecho fatal, pero conforme se va presentando la historia el nacimiento de la bebé y los sucesos que le preceden sabremos que todo ese panorama desconocido por los padres será parte del reconocer una manera diferente de criar. Nuevamente la necesidad de crear un vínculo, una tribu, con familias que viven estas realidades para no permanecer aisladas de la sociedad que no comprenden las diferencias. Si la maternidad en sí tiene muchos retos, angustias, cansancio, desvelos, ese lado que se silencia; una maternidad divergente requiere de cuidado, conocimiento y apoyo: "La maternidad cambia la existencia para siempre"⁵⁴. En la novela todo fue un proceso de aprendizaje desde la noticia de la condición, esperar el nacimiento para despedirse de su hija, dejar

⁵² *Ibid.*, p. 29.

⁵³ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 106.

el cuerpo a merced de los médicos quienes erraron su diagnóstico. Inés, llena de vitalidad les demuestra otra manera de ser, vivir día con día.

Inés abrió los labios y engulló el pezón como si lo hubiera hecho siempre. En cuanto notó la succión, todo alrededor de Alina empezó a dar vueltas. Hubiera querido levantarse y salir huyendo, pero no tenía fuerzas ni siquiera para protestar o para quitarse la niña de encima. El suelo de aquel lugar era una boca inmensa a punto de deglutirla.⁵⁵

La novela expone en repetidas ocasiones los retos por los que pasa Alina ante este maternar que desconoce, cuando nace Inés la madre no sabe qué hacer, ya que se había hecho la idea del duelo, pero ahora se enfrentará a la crianza, es real su desconuelo y angustia. Esto es lo conmovedor dentro de la historia porque se adentra en los sentimientos de cada personaje y su forma de ser madre. Después de doce semanas de cuidado llega el alta de maternidad, Alina debe regresar al trabajo, toma la decisión de buscar una cuidadora, fue así como llegó a sus vidas Marlene, la niñera quien se convirtió en una integrante más de la familia. Nuevamente hay otro reto, enfrentar los celos, Alina se siente desplazada por la niñera. Pero su amiga Mónica le habla sobre lo permeable que ha sido siempre la maternidad a través de la historia, los hijos criados por la servidumbre, las matronas, abuelas, tías; se trata de un intercambio de roles para cuidarse entre mujeres: "siempre hemos cuidado a los hijos de otros, y siempre hay otras que nos ayudan a cuidar a los nuestros. Por supuesto que crean lazos entre los niños y esas madres sustitutas"⁵⁶. Con Alina conoceremos otros matices de la maternidad muy ocultos por la sociedad, el maternar a una hija en situación de discapacidad. Cabe destacar que dentro de la novela solo se encuentra un personaje masculino que colabora con el cuidado, Aurelio, el esposo de Alina. Y nuevamente Nettel sale de la norma al presentar una familia distinta, ya no solo es madre, padre e hija, esta familia la integra también Marlene.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁶ *Ibid.*, p.195.

Relación madre e hija

Desde el siglo xx la idea de las relaciones entre madres e hijas se ha reflejado en la narrativa⁵⁷, bajo el contexto, la ideología y los cambios políticos como sociales que han modificado la manera en que se abordan estas relaciones. Nettel muestra claramente estos cambios desde la perspectiva de una niña y joven que vive a finales del siglo y de una mujer adulta, que es madre en el siglo xxi. A partir de *El cuerpo en que nací* y *La hija única* descubrimos la relación entre madre e hija, lo cual determina la manera de percibir la maternidad de la autora. Ya desde la primera novela de Nettel descubrimos la rebeldía de la hija hacia la madre que se repite en la última novela. Se presenta a la madre, como una figura que somete; está también la falta de comunicación, entre madre e hija, lo que provoca el distanciamiento y la ausencia. Es una relación compleja, que pese a sus diferencias se muestra el afecto y la aceptación a través de momentos de complicidad. Ya en su adultez la hija se verá reflejada en la madre, como efecto de espejo.

Otro aspecto importante para destacar será que en *La hija única* veremos a una madre subversiva, refleja el despertar feminista al pertenecer al colectivo La Colmena, la mujer que cuestiona las creencias impuestas decide ser una activista, con su actuar da un salto ideológico. La diferencia entre ambas novelas radica en que, mientras en *El cuerpo en que nací*, la relación se centra en la niñez y adolescencia, dejando pequeños momentos del presente en el que la autora escribe la novela cuando su hijo está en la guardería. En *La hija única*, la relación es la de una mujer adulta y su madre de la tercera edad, se muestra una relación distante, pese a ello, ambas buscan momentos de complicidad, como cuando pasan un fin de semana fuera de la ciudad: “Mi madre y yo nos acurrucamos sobre los sillones y seguimos hablando de todo y nada [...] En algún momento la conversación cayó sobre Alina. Le conté que iba a tener un bebé y que a pesar de todas mis reticencias a la maternidad me sentía feliz por ella”⁵⁸. La frase hecha de que un hijo te vuelve mejor persona, para Laura eran sólo prejuicios del patriarcado. Se refleja una preocupación por

⁵⁷ Ver Beatriz Espejo y Ethel Kolteniuk Krauze (comp.), *Atrapadas en la madre. Antología de cuentos*, México: Alfaguara, 2006. Cabe mencionar que la relación madre e hija se ha manifestado en diferentes épocas de la literatura, como es el caso de la lírica popular, tal como apuntan Berenice Romano Hurtado y Sonja Stajnfeld en “De mujeres: relación madre e hija en la lírica popular” (ver Acela Montes de Oca Hernández y Jorge Asbun Bojalil (coord.) *Temas de interculturalidad en América Latina*, México: Fontamara, 2019).

⁵⁸ Guadalupe Nettel, *La hija única*, México: Anagrama, 2021, pp. 46-47.

parte de la madre, quien desea que su hija pueda tener hijos o una pareja para que no esté sola, lo que se ha destacado como lo normalmente establecido. Pero sabemos que los personajes de Nettel se alejan de la norma. Ante el descontento y disputa por la idea de la maternidad la madre reflexiona en cuanto a la crianza en soledad: "Nadie me había explicado cómo ser mamá, tampoco me habían advertido del grado de cansancio y desamparo que una llega a sentir [...] eso nadie te lo cuenta cuando se habla de maternidad. Es uno de los secretos que aseguran la continuidad de la especie"⁵⁹. Ese momento de comprensión y respeto de la madre a la hija sobre la decisión de no tener hijos muestra la ruptura de la norma, que hace visible otra cara de la maternidad silenciada, la del agobio, la soledad y el desamparo. Hay sin duda una constante en esta relación que impera, la hija se siente cuestionada, mientras que la madre juzgada:

Para ser honesta, nunca me había llevado muy bien con mi madre. Aunque nos queremos mucho, nuestros encuentros están llenos de ficciones y a veces también de dolorosas chispas. Según dice, yo siempre estoy cuestionando el pasado, y a ella nada de lo que hago en el presente le parece bien. Esa tendencia que tenemos las hijas a ver en los errores de nuestras madres el origen de todos nuestros problemas y esa tendencia que tienen las madres a considerar nuestros defectos como la prueba de un posible fracaso.⁶⁰

Al ver que la madre está ausente y ocupada Laura se desconcierta, más aún cuando sabe el motivo de sus ausencias, el despertar feminista de la madre causa extrañeza en la hija. La Colmena es la comunidad de mujeres organizadas para protegerse y apoyarse entre todas, colectivo que rescata a mujeres en situación de riesgo, con tres sedes en la ciudad, tenía guardería, ofrecía asesoría legal y psicológica, además de talleres de autodefensa y estrategias para enfrentar la violencia. En ese lugar la madre se veía alegre, empoderada, familiarizada con sus labores dentro del colectivo. "Sentí unas ganas tremendas de permanecer ahí con ellas. De formar, aunque fuera por el espacio de unas horas, parte de aquel grupo; de hablar con otras mujeres del miedo, la rabia y la impotencia que yo también siento cuando escucho el recuento de los asesinos"⁶¹.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁶¹ *Ibid.*, p. 190.

En otra visita a la casa de la madre, Laura se percató de lo diferente que era desde que asistía a La Colmena, ahora leía *Calibán y la bruja* de Silvia Federici y *Una habitación propia* de Virginia Woolf. La madre habla con Laura sobre la maternidad, ahora desde otra postura:

–La maternidad es un mandato social –siguió diciendo–. Y en casi todos los casos, impide que las mujeres hagan algo de su vida. Hay que estar convencida de querer ser madre antes de lanzarse a semejante aventura. Yo, por ejemplo, dejé la universidad cuando los tuve a ustedes, y por supuesto de asistir a asambleas. Ahora estoy recuperando esa parte olvidada de mí misma.⁶²

Esta madre que ha recuperado el tiempo perdido y revalora el sentido de ser mujer, de la maternidad y la relación con su hija. A través de estos personajes Nettel nos muestra el sentido de materner, el cuidado y la sororidad entre mujeres. El despertar feminista queda latente a lo largo de la novela; es la madre de la protagonista que refuerza la importancia del movimiento.

Conclusiones

A partir de las diversas manifestaciones de la maternidad en la obra de Guadalupe Nettel podemos concluir que, en efecto los personajes salen de la norma, dejando atrás la idea romantizada de la madre perfecta y abnegada, para mostrar los matices de la maternidad en la sociedad actual. Mujeres que se cuestionan y dejan a un lado los roles establecidos.

En *El cuerpo en que nací*, marca la importancia de la interacción abuela, madre y nieta para reflejar la idea de la maternidad con la imagen de la autora escribiendo en un café mientras su hijo está en la guardería, expone así un motivo: el de la maternidad y la escritura. Con el personaje de Laura en *La hija única*, entendemos la necesidad de generar un vínculo de apoyo entre mujeres, la importancia de materner, concepto que no solo aborda el cuidado de un hijo, ella materna a sus vecinos, a su amiga como un acto de sororidad, también materna al escribir. La relación madre-hija rompe las estructuras. La madre al ser activista feminista comprende el nuevo valor de la maternidad como elección, no como imposición. Con el personaje de la madre de Laura comprendemos que las redes de solidaridad se extienden al reunirse mujeres de diferentes generaciones. Hay una ruptura del orden pa-

⁶² *Ibid.*, p. 209.

triarcal al cuestionar los estereotipos. Con Alina y Doris atendemos a nuevas formas de establecer una familia, la importancia del cuidado y la protección, de comprender que lo distinto es necesario para la sociedad, por este motivo es momento de visibilizar estas realidades.

El final abierto es un parteaguas de posibilidades en donde las historias no terminan por escribirse. Nettel es una de las escritoras que impulsan la narrativa de la maternidad para reflexionar desde diferentes perspectivas la vivencia materna. La madre como personaje literario que vive, ama, anhela, pero también tiene culpa, agobio y se cuestiona.

Bibliografía

- Ancheita, Alejandra, "Somos guerreras, maternando en la desigualdad" en *Proceso*, 2022, disponible en <<https://es.scribd.com/article/573442864/Somos-Guerreras-Maternando-En-La-Desigualdad>>.
- Ávila González, Yanina, "Mujeres frente a los espejos de la maternidad: las que eligieron no ser madres" en *Desacatos*, núm. 17 enero-abril, 2005, pp. 107-126.
- Ávila González, Yanina, "Trasformando la ecuación: mujer =madre" en Abril Saldaña Tejada, Lilia Venegas Aguilera y Tine Davids, *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Guanajuato: Universidad de Guanajuato/ Editorial Ítaca, 2017, pp. 249-274.
- Barrera, Jazmina, *Linea Nigra*, México: Almadía, 2020.
- Celis, Violeta, "La Tigra", *Mucha madre*, México: Almadía, 2021.
- Espejo, Beatriz y Ethel Kolteniuk Krauze (comp.) *Atrapadas en la madre. Antología de cuentos*, México: Alfaguara, 2006.
- Elbaum, Elianne, *El despertar de la maternidad. Un recorrido íntimo*, Buenos Aires: Editorial Barenhaus, 2020.
- Fernández-Miranda, María. *No madres. Mujeres sin hijos contra los tópicos*. México: Plaza & Janés, 2017.
- Fuentes, Andrea (ed.), *Mucha madre*, México: Almadía, 2022.
- Grace Morales, *El fruto de tu vientre: maternidad y literatura*, disponible en <<https://www.jotdown.es/2017/06/fruto-ventre-maternidad-literatura/>>.
- Gómez Urzaiz, Begoña, *Las abandonadoras*, Madrid: Ediciones Destino, 2022.
- Gutiérrez de Velasco Romo, Luzelena. "Maternidad, maternaje y desmaternidad en la actual literatura mexicana escrita por mujeres" en Claudia L. Gutiérrez Piña, Gabriela Tejo Valencia y Jazmín G. Tapia Vázquez (coord.). *Escrituras de la maternidad. Miradas reflexivas y metáforas en la literatura hispanoamericana*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2021. pp. 17-36.
- Hernández, Luisa Josefina, *Una noche para Bruno*, México: Alfaguara, 2006.

- Jauregui, Gabriela, "Fiera fila: maternidades conversadas", *Mucha madre*, México: Almadía, 2021.
- Lamas, Marta "Postergar la maternidad: dilema individual y síntoma cultural" en Saldaña Tejera, Abril; Liliana Venegas Aguilera y Tine Davids (coord.) *¡A toda madre! Una mirada multidisciplinaria a las maternidades en México*, Guanajuato: Editorial Ítaca/Universidad de Guanajuato, 2017.
- Lagarde, Marcela, "La política feminista de la sororidad", en *Mujeres en red. El periódico feminista*, 2009, disponible en <<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1771>>.
- Lazarre, Jane, *El nudo materno*. Elena Vilallonga, trad. Prólogo Carolina del Olmo, Barcelona: Las afueras, 2018.
- Medel Villar, Mara Itzel. "Felina": gatos y otras animalidades" en Inés Ferrero Cándenas, *Otros modos de ver: el microcosmos literario de Guadalupe Nettel*, Guanajuato: Ediciones del Lirio/Universidad de Guanajuato, 2020, pp. 153-170
- Meruane, Lina, *Contra los hijos*, México: Random House, 2021.
- Nettel, Guadalupe, *El cuerpo en que nací*, México: Anagrama, 2021.
- _____, *La hija única*, México: Anagrama, 2021.
- Oliver, Diana, *Maternidades precarias*, Silvia Nanclares (prólogo), Barcelona: Arpa, 2022.
- Romano Hurtado, Berenice y Sonja Stajnfeld, "De mujeres: relación madre e hija en la lírica popular" en Acela Montes de Oca Hernández y Jorge Asbun Bojalil (coord.), *Te-mas de interculturalidad en América Latina*, México: Fontamara, 2019, pp. 133-158.
- Sanz, Marta (ed. y prólogo), *Tsunami. Miradas feministas*, México: Sexto Piso, 2019.
- Yuszczuk, Marina, *Madre soltera y otros poemas*, Buenos Aires: Batt & Ríos, 2020.
- Vivas, Esther, *Mamá desobediente. Una mirada feminista de la maternidad*, México: Ediciones Godot, 2021.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth, "De madres, hijos y otras cuestiones afectivas: comentarios críticos y analíticos a las temáticas recurrentes en las narradoras mexicanas nacidas a partir de 1970", en *La ventana. Revista de Estudios de Género*, 2012, disponible en <https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362012000100007>.

Libertad y subjetividad

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

Este ensayo presenta dos reflexiones complementarias, una política y otra metafísica. Con ambas se intenta repensar las extraviadas categorías filosóficas de *sujeto* y *subjetividad* para entender qué significa ser libres. Primero se reflexiona sobre cómo la actual sociedad neoliberal establece ciertas formas de control que han transitado de la biopolítica (Foucault) a la psicopolítica (Byug-Chul Han) o sociedad biográfica (Delory-Momberger) y definen tanto la libertad como la subjetividad. Después, a partir de Husserl (reducción fenomenológica) y Merleau Ponty (cuerpo cognoscente), se propone la idea de que no estamos en el mundo, sino que somos de él, lo cual nos permite entender, en términos ontológicos, cómo se constituye el sujeto y su libertad.

Abstract

This essay has two complementary reflections, one political and the other metaphysical. With both, an attempt is made to rethink the lost philosophical categories of *subject* and *subjectivity* to understand what it means to be free. First, we reflect on how the current neoliberal society establishes certain forms of control that have transitioned from biopolitics (Foucault) to psychopolitics (Byug-Chul Han) or biographical society (Delory-Momberger) and defines both freedom and subjectivity. Then, based on Husserl (phenomenological reduction) and Merleau Ponty (knowing body), the idea is proposed that we are not in the world, but that we are of it, which allows us to understand, in ontological terms, how the world is constituted, subject and his freedom.

Palabras clave: sujeto, subjetividad, biopolítica, psicopolítica, sociedad biográfica, epojé, reducción fenomenológica, cuerpo cognoscente, libertad.

Key words: subject, subjectivity, biopolitics, psychopolitics, biographical society, epoché, phenomenological reduction, knowing body, freedom.

Para citar este artículo: Martínez Ramírez, Fernando, "Libertad y subjetividad", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 225-244.

Formas de control

En sus obras *Vigilar y castigar* y *La verdad y las formas jurídicas*,¹ Michel Foucault explica el tránsito del poder soberano —que se actualiza en la plaza pública mediante el espanto: al supliciar a la víctima, el monarca les recuerda a sus súbditos quién manda— al poder disciplinario, que se ejerce en espacios cerrados bajo un estricto régimen de control y vigilancia cuya expresión emblemática fue el panóptico carcelario de Jeremy Bentham. Este tránsito respondió a un cambio en la forma de producción de riqueza, de la agraria a la industrial. Había que disciplinar los cuerpos mediante la negatividad del adiestramiento para adaptarlos a las nuevas formas mecánicas de producción que trajo la revolución industrial. Aunque por distintos medios, ambos tipos de poder crean sujetos obedientes, dóciles. Al respecto, Gilles Deleuze acota que la biopolítica disciplinaria —que actúa sobre los cuerpos y los comportamientos— ha pasado de los espacios cerrados a otros, abiertos y virtuales, desterritorializados, donde rigen el consumo televisivo, el marketing, el endeudamiento privado, las empresas, las computadoras.² Más aún, hoy hemos transitado —sostiene Byung-Chul Han— de una sociedad panóptica correccional a otra panóptica digital. A diferencia de la familia, la cárcel, el hospital, la escuela, la fábrica, el cuartel, y todos esos lugares a los que se refiere Michel Foucault como espacios disciplinarios cerrados, donde se ejerce el poder coactivamente, es decir, a diferencia de esta *biopolítica*, ahora vivimos una *psicopolítica*,³ un poder que está en todas partes y no precisa de una disciplina que se imponga desde la negatividad del castigo y la norma. Asistimos a la era del rendimiento y la transparencia, de la información que circula sin contexto y carece de interioridad.

¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002; *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa, 1996.

² *Vid.* Michel Foucault, *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*, Madrid: Akal; Gilles Deleuze, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", disponible en <<https://journals.openedition.org/polis/5509>>.

³ Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona: Herder, 2014.

Este neoliberalismo convierte al ciudadano en consumidor y espectador. El sujeto sometido ni siquiera es consciente de su sometimiento: piensa que es dueño absoluto de su ideología. Se trata de un poder que complace y al mismo tiempo da forma. No vuelve sumiso sino dependiente. Es afirmativo, genera emociones positivas para explotarlo. Nuestro papel es compartir, comunicar opiniones y necesidades, deseos, preferencias, contar nuestra vida como si fuera una conquista absolutamente personal. "Me gusta", *like*, he ahí la confesión con que los buscadores alimentan, no al *Big Brother* analógico sino al *Big Data* virtual. Ahora es posible predecir y alimentar los gustos, las preferencias, generar la ilusión de libertad y hacerla operar a nivel psicodramático, pulsional.

Hoy el cuerpo es liberado del proceso productivo inmediato y se convierte en objeto de optimización *estética* y técnico-sanitaria. Así, la intervención *ortopédica* cede a la *estética*. El «cuerpo dócil» ya no tiene ningún lugar en el proceso productivo. La ortopedia disciplinaria es reemplazada por la cirugía plástica y los centros de *fitness*. El yo como obra de arte es una apariencia hermosa, engañosa, que el régimen neoliberal mantiene para poderlo explotar totalmente.⁴

Se trata de un sentimiento de libertad que el neoliberalismo alimenta para multiplicar su capital y extender sus tentáculos, inclusive a los rincones más oscuros de la psique.

Hoy cultivar la inteligencia emocional resulta un dogma de fe. Gestionamos la existencia como una empresa y cada uno tiene su destino en sus manos. Somos libres. Si flaqueamos o nos agotamos en el intento, siempre existirá la terapia, la psicología normalizadora que nos ayude a configurar una nueva narrativa emocional que potencie, no el pasado, sino el futuro, el cual debe lucir siempre prometedor, para que la psique continúe en el camino de la productividad. La subjetividad está cooptada por esta positividad sin límites, desnuda frente al ordenador, encuentra sus afectos con un *click* y existe bajo el imperativo del rendimiento. Las sociedades de hoy han vuelto emocionales y por eso la depresión se vuelve una enfermedad ahí donde todo es productividad, estímulo, atención dispersa, y también intolerancia al hastío, pérdida de capacidad contemplativa, histeria, auto-explotación, cansancio, estrés⁵. El *logos*, la Razón, la intuición, ya no funcionan, resultan inútiles ante la sospecha de que, como quiera que sea, en el pasado no han conducido a ninguna parte, y hoy ni siquiera sabemos ni queremos saber qué son. La

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Vid. Byung-Chul Han, *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder, 2012.

ética, la verdad, son invenciones filosóficas moribundas, principalmente ahora que todo se decide por la acumulación de datos, de información, y se puede crear una posverdad y apostar por el poshumanismo. Los *likes* y los *clicks* que introducimos en el buscador, todo lo que compartimos en las redes sociales, dicen más de nosotros mismos de lo que sabemos. Le permiten al algoritmo predecir nuestras necesidades y orientarlas. Individualismo ácrata que nos ha convencido de tener el control sobre nuestros cuerpos y nuestras mentes. Sin embargo...

La sociedad humana es una narración, un relato del que necesariamente forma parte el olvido. La memoria digital es una adición y acumulación sin lagunas. Los datos registrados son *enumerables*, pero no narrables. El guardar y recuperar se distinguen sustancialmente del recuerdo, que es un proceso narrativo.⁶

Es decir, seguimos buscando el sentido, la diferencia, la desviación que convierte nuestra vida en un buen drama y la aventura personal en un acto de heroísmo, al menos en el pequeño círculo de nuestras influencias.

Revire metafísico

Uno de los grandes misterios y problemas de la filosofía ha sido siempre cómo logra constituirse o definirse *la objetividad*. Este misterio vive en el centro, por ejemplo, de toda reflexión ética, cuando se intenta definir qué es lo bueno, un *en-sí* o *a-priori* o un *para-sí* o *a-posteriori*. Ello nos coloca de inmediato –sólo por citar los casos más emblemáticos– ante Platón y las ideas perfectas –*idos*– *versus* Aristóteles y el concepto de virtud como hábito o conducta que descansa en los actos repetitivos, en la experiencia; o ante Kant y el imperativo categórico, es decir, la idea de una intencionalidad humana que es capaz de descifrar y apegarse a *la* razón universal de todo acto moralmente bueno, en oposición al empirismo de Hume, para quien la moral es asunto adquirido y, por tanto, subjetivo; también nos coloca ante la formulación más reciente –y con frecuencia mal entendida– de que todo es una construcción social, en contraposición con la idea de que hay determinaciones psico-biológicas que no dependen de la cultura y su arbitrariedad. Esta pugna o dialéctica entre objetividad y subjetividad también vive en el centro de toda reflexión epistemológica, que hoy resulta ineludible para las ciencias, sobre todo para

⁶ Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, p. 53.

las ciencias sociales, que ven comprometido su “objeto” de estudio si no hacen una reflexión previa sobre cómo es que éste se construye o delimita. Esto es, deben justificar su propia labor científica⁷ mediante una perifrasis meta-cognoscitiva, o sea, mediante una reflexión sobre su propia tarea epistémica, a fin convencerse y convencernos de que generan conocimiento útil y representan una inversión necesaria en la búsqueda de “la condición humana” –no “la naturaleza humana”– y de las explicaciones de la *socialidad* o la cultura. Esta dicotomía objetivo-subjetivo afecta, desde luego, la reflexión estética, por ejemplo, cuando se intenta definir qué es lo bello o dilucidar cómo se forma el gusto o se constituyen las bellas artes.

Por otra parte, y relacionado con este asunto de la objetividad-subjetividad, hoy se han propuesto tantos “giros” conceptuales y teóricos, que la reflexión sobre *el sujeto*, que ha sido central en la filosofía, parece haber perdido importancia. Cada uno de estos virajes, dice Carlos Reynoso⁸, generan un *efecto eureka* que da la impresión de abrir nuevos horizontes al conocimiento científico: giro-filia que postula obsolescencias, propone “nuevos” paradigmas o rupturas epistémicas que intentan parecerse a las revoluciones científicas caracterizadas por Thomas Kuhn⁹. Estas revueltas teóricas participan –con frecuencia muy a su pesar– en la creencia en un perfeccionamiento y progreso científico, del cual el relativismo posmoderno duda por consigna. Gran parte de estos giros no duran mucho tiempo. Los más afortunados –como el giro ontológico, el interpretativo o el mismo posmodernismo–, no tienen clara su preceptiva y se van articulando discursivamente, sin líneas teórico-metodológicas precisas, mediante contribuciones inestables y aleatorias de quienes se inscriben en ellos porque no les queda más remedio o por seguir el imperativo de la moda epistemológica. Se trata de una liturgia triunfalista que, desde los centros de saber, invade con artículos, ponencias, libros y sus respectivos grupos de poder que diagnostican, siempre con el mismo estribillo, la estulticia positivista de los otros giros o escuelas, a los que acusan de herederos de la letanía nomológico-deductiva –Reynoso *dixit*– de la modernidad, razón por la cual deben ser cancelados o sustituidos. Así, en este mundo de la pos-verdad

⁷ En el entendido de que hacer ciencia es un asunto radicalmente distinto a profesar creencias o defender saberes, digamos simbólicos, que circulan con otra clase de prestigio y de pregnancia.

⁸ Carlos Reynoso, *Que se vayan todos: giros críticos en las ciencias sociales y posociales*, disponible en <https://www.academia.edu/64655442/Que_se_vayan_todos_Giros_cr%C3%ADticos_en_las_ciencias_sociales_y_pos_sociales_2023>, con acceso el 12 de julio de 2023.

⁹ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

y del pos-humanismo, se ha extraviado la reflexión sobre el sujeto –cognoscente, moral, estético, existencial–, que ha sido central en la filosofía. En este vértigo giratorio, en esta sociedad líquida, se pretende encontrar epistemologías sólidas y perdurables, se proponen repertorios metodológicos y estilos discursivos que resultan efímeros, aunque impositivos. Escribe Carlos Reynoso:

...no faltó quienes propusieran como principio metodológico a instanciar en campaña la observación participante, la observación a secas, la entrevista (estructurada o no estructurada), el método de estudio de casos, la simetría (también llamada dialógica o polifónica), la “experiencia”, la inmersión cultural, la interacción cara a cara, la recolección de datos u otros procederes de sentido común que existían desde que Alfred Cort Haddon inventó la expresión “trabajo de campo” y que no valía la pena ni siquiera catalogar.¹⁰

Lo que importa es girar, aunque se carezca de una sistematicidad a la altura de la pretendida radicalidad teórica. Lo que importa es la reflexión meta-discursiva, el cómo debe ser y hacerse ciencia, sin que ello se traduzca en metodologías y técnicas claras, pero sí solemnes. Ya nada es aceptable, aunque cada *viraje* o *pos* reclame –dice Reynoso– a un padrino filósofo –o al menos sociólogo– para defender su hondura y originalidad. Este relativismo girante nos ha hecho abandonar o poner en duda categorías clásicas como sociedad, realidad, verdad, familia, historia, entre muchas otras, y desde luego, en algún momento extraviamos también la noción de sujeto o la usamos vagamente apelando a la existencia de “subjetividades”, todas ellas relativas, arbitrarias, pero definitivamente plausibles y teatrales. Hoy, para no ser cancelados, preferimos hablar de deconstrucción (alejada de la propuesta derridiana original), descripción densa (Clifford Gertz), etnografía experimental, representaciones sociales (S. Moscovici), construcción social de la realidad (K. Gergen), imaginario social (C. Castoriadis), categorías que en su abuso y contagio han perdido también su poder heurístico, explicativo y, con frecuencia, se usan dogmática o ingenuamente, como metáforas omniscientes que todo mundo domina, en las discusiones menos académicas de los tiktokeros, youtuberos, influencers, feminismos radicales, reflexiones *woke* o *despiertistas*, en las batallas culturales en busca de la familia y las tradiciones, y demás... Los grandes discursos –el de la modernidad o el del marxismo, por poner dos casos– se han rendido o han sido satanizados ante modas intelectuales, a

¹⁰ Carlos Reynoso, *op. cit.*, p. 7.

veces excéntricas, con frecuencia coyunturales y muy breves, otras ocasiones más prometedoras e imperativas, pero igualmente abandonables o, en el mejor de los casos, de culto. Las cuestiones epistemológicas esenciales –insiste Carlos Reynoso– se dirimen a fuerza de habladuría, *ad hominem* o con el silencio. Se perdió la exactitud conceptual a fuerza de la proliferación discursiva y cualquier cosa es posible en esta era de la pos-verdad. Sólo hay que colocarse estratégicamente en uno de estos giros: hermenéutico, interpretativo, lingüístico, estudios latinoamericanos, estudios culturales, de la memoria, ético, subalterno, decolonial, poscolonial, feminista, de género y sexualidades, historiográfico, afectivo, pos-hegemónico, hacia el Sur, narrativo, etcétera, y defender que lo asumido es auténticamente superior, emancipatorio, está éticamente fundado, resulta liberador; hay que situarse en una *anti* o en un *pos*, cultivar presupuestos teórico-metodológicos de nicho u obligatorios dentro de una comunidad epistémica, y fraguarse el prestigio revolucionario merecido, confiando en que tarde o temprano llegará la gloria, se saldrá de la ignominia conquistando el saber auténticamente universal que premie nuestro talento incomprendido...

Ante el fin de los grandes relatos decretado por Lyotard y reduplicado giratoriamente, ahora nos hemos refugiado –aduce Delory-Momberger¹¹ en pequeños relatos, donde un individuo posmoderno, que no reconoce referencias ni recursos ideológicos, políticos, morales, ni espirituales, abandonado a su pequeña ocupación en una sociedad gerencial cuyos valores son el consumo y el éxito material, se narra a sí mismo. Estos pequeños relatos se pretenden alejados de los proveedores tradicionales de grandes discursos, como son las religiones y las ideologías políticas. Las categorías expertas de las ciencias sociales –construcción social, representaciones o imaginarios sociales, interaccionismo simbólico, inconsciente, complejo, deconstrucción, ideología, heteronormatividad, poder–, bajan al sentido común, a la vida ordinaria, para orientar las conductas individuales y afianzar la idea de un individuo abierto al mundo, cuya reflexividad y presunta autonomía de acción y producción lo colocan en el centro de su propio relato, de sus propias conquistas, de su *ser*, de su sí-mismo. Ello se manifiesta mediante una narrativa de auto-realización donde el individuo, y sólo él, es la institución central de la sociedad, la sede de su propia existencia, obligado a encontrar en sí mismo "...las competencias de su conducta y de su acción"¹².

¹¹ Christine Delory-Momberger, "Sentido y narratividad en la sociedad biográfica", *Revista de Antropología y Sociología: VIRAJES*, 19 (2), pp. 265-281. DOI: 10.17151/rasv.2017.19.2.13.

¹² *Ibid.*, p. 276.

...este individualismo reflexivo está presto a invertirse en un individualismo normativo; ya que sus motivos (responsabilidad, autonomía, realización de sí) se han recuperado, en particular gracias al mundo de la empresa liberal, con fines de rentabilidad económica y de gestión de recursos humanos. Se transforma, entonces, en una ideología de la excelencia y del desempeño.¹³

Ideología neoliberal de la superación personal, que ha logrado colarse en los rincones más encubiertos de la conciencia, o del ser, o del sujeto, del sí mismo, del *self*, del yo, de la persona –como guste llamársele–, hasta parecer la única forma “natural” de estar en el mundo. Ideología que, no obstante, preserva las diferencias entre los que tienen todo y los que carecen de lo más elemental, que se propaga a nivel de conciencia de sí, de representación imperativa del yo, y se desparrama hacia todas partes, rizomática o diaspórica, sin contemplaciones, virtualizada, como naturaleza del mundo, como principio ontológico y político, pero sigue siendo sólo favorable a unos cuantos, continúa siendo violencia simbólica, esa violencia material antes llamada pequeño-burguesa que logró liquidar a los grandes discursos gracias a su alianza con algunos giros y cancelaciones, hasta satanizar cualquier forma de comunitarismo y utopía social, y transformó la búsqueda del sentido en ingenuidad, pues la única racionalidad posible consiste en asumir que bueno es aquello que uno hace por sí mismo, pues tal es la condición humana, competitiva, individualista, autosuficiente, pluri-ideológica. Es el *homo oeconomicus* que preside la nueva razón moderna, la mano invisible que rige hasta en la psicología neoliberal, donde el individuo es “un *analogon* de la empresa de libre mercado”¹⁴. Que cada quien satisfaga sus intereses y atienda su razón calculadora. Contarse a sí mismo, ser el héroe o la heroína que logró vencer de manera solitaria las adversidades, es hoy el imperativo social, un instrumento de reconocimiento moral y de autoafirmación. El sentido de la existencia descansa en nuestra capacidad productiva. El mito interiorizado de hoy consiste en lo que Horkheimer denominó escepticismo burgués¹⁵ y Slavoj Žižek¹⁶ ha llamado violencia estructural y simbólica. Y a esto le llama Momberger *sociedad biográfica* y Byung-Chul Han, *psicopolítica*.

En este devenir inter-subjetivo se imponen formas de pensamiento e ilusiones de libertad que terminan por convertirse en añagazas que hoy, con

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Max Horkheimer, *Historia, metafísica y escepticismo*, Barcelona: Altaya, 1998.

¹⁶ Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2009), Buenos Aires: Paidós.

el nombre de giros e ismos, pos u objetividad, condicionan el mundo de la vida, inclusive de los intelectuales, de la gente que se asume pensante, “bien educada”, comprometida, y tiene la *intelligentsia* como propiedad inenajenable, *sui generis*; su trabajo les ha costado conquistar lo que *son* y no tienen por qué compartirlo, gratuitamente, con patanes que no lo valoran o no nacieron para esas alturas inconmensurables de la sabiduría. Individuos ideologizados que están más allá del bien y del mal y critican desde sus chalets lo mal que está el mundo. Nadie los merece. Escribe Žižek:

Los nuevos comunistas son «como nosotros»: izquierdistas culturales, académicos corrientes y molientes; no se da ninguna transformación radical subjetiva. El «comunismo» se convierte en una isla a la que uno se «retira», un perfecto ejemplo de lo que se podría denominar «oportunismo con principios», es decir, seguir fiel a ideas «radicales» abstractas como método para permanecer «puro», evitando «compromisos», porque uno también evita cualquier compromiso en la política real.¹⁷

Lo de hoy, pues, es un capitalismo neoliberal rampante. Promete conquistas que nunca llegarán. Esta época neoliberal impone la ideología del rendimiento y la optimización, o lo que más arriba hemos llamado narrativa de auto-realización, donde, muy convenientemente, el trabajador se convierte en “empresario” que se explota a sí mismo en aras de una supuesta libertad de ser y hacer. Las condiciones están dadas, solamente hay que atreverse. Dice Byung-Chul Han: “El sujeto del rendimiento, que se pretende libre, es en realidad un esclavo. Es un esclavo absoluto, en la medida en que sin amo alguno se explota a sí mismo de forma voluntaria.”¹⁸ La sociedad del rendimiento convierte el fracaso en algo personal, y trae como consecuencia los nuevos padecimientos neurológicos: síndromes, neurosis, trastornos, ansiedades, estrés, etc., y con ello toda una industria de las enfermedades de la psique. No hay factores externos ni condiciones materiales adversas que expliquen las capitulaciones o derrotas. La nueva forma de subjetivación descansa en la consigna de que el capital –económico, político, cultural, de todo tipo– está al alcance de todos. Nada nos puede hacer fracasar.

¹⁷ Slavoj Žižek, *Como un ladrón en pleno día. El poder en la era de la Poshumanidad*, Barcelona: Anagrama, 2020. Disponible en <<https://www.perlego.com/book/3173796/como-un-ladrn-en-pleno-da-el-poder-en-la-era-de-la-poshumanidad-pdf>>.

¹⁸ Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, p. 7.

Subjetividad rescatada

Pero, ¿qué es el *sujeto* en medio de esta *subjetivación* ideológica aparentemente única? ¿Es posible recuperarlo, volver a hablar filosóficamente de esa entidad elusiva, que metaforiza cualquier perspectiva, por minoritaria o pretenciosa que sea? En este ensayo propongo un re-acercamiento y caracterización del mismo a partir de la fenomenología, sobre todo de Edmund Husserl y Maurice Merleau Ponty. La intención es dejar claro que detrás de muchas reflexiones científico sociales y humanísticas, detrás de este vértigo giratorio, bío y psicopolítico, de esta sociedad biográfica, están, efectivamente, algunas que han resultado fundamentales en la filosofía. Se trata de una especie de *revire metafísico*, con el cual deseamos reivindicar las búsquedas de siempre, sobre todo la búsqueda del sentido, que hoy parece extraviada, o por lo menos desfalleciente, en medio de tanta productividad.

Descartes encontró la base apodíctica de todo saber en su *ego cogito*, “yo pienso”, al cual postuló como prueba de la existencia de todo, inclusive de Dios. Con ello inaugura una forma de pensar que es a la vez epistemológica y ontológica, que quiere resolver el conflicto entre objetividad y subjetividad. Desde luego, este presupuesto será criticado, entre otros, por el materialismo histórico, tachándolo de apoteosis del espíritu burgués, individualista.

Según Edmund Husserl, la fenomenología es el cartesianismo del siglo xx. Pretende una reconstrucción radical de la filosofía como unidad fundamental de las ciencias, de lo racional. Se trata de una vuelta a la subjetividad, un retorno a lo único indubitadamente existente, el *ego filosofante*, que busca “camino apodícticamente ciertos por los cuales se haga accesible en la interioridad pura una exterioridad objetiva”¹⁹. Se trata de inaugurar el camino radical que va del objetivismo incauto al *subjetivismo trascendental*.

Según Husserl, hay una experiencia del mundo —llamémosle modos de conciencia o, de manera más débil, percepción sensible— que precede a todas las demás, es pre-científica, continuada, ininterrumpida, ante nuestros ojos, incuestionable, corporal. Se le llama trascendental porque no permanece encerrada en sí misma, de manera solipsista, sino que se alcanza afuera, en lo que no es ella, pero la hace ser lo que es. Al perder la certeza del mundo, se pierde la socialidad, la cultura: “...en suma, el mundo concreto entero es para mí, en vez de existente, sólo fenómeno de ser. Pero sea cual fuere el resultado

¹⁹ Edmund Husserl, *Las conferencias de París. Introducción a la fenomenología trascendental*, México: UNAM, 1988, p. 5.

de la pretensión de realidad de este fenómeno de ser, el ser o la ilusión, él mismo, como fenómeno mío, no es ciertamente una nada, sino precisamente lo que hace por todas partes posible para mí el ser y la ilusión.”²⁰ Esta pérdida de certeza, en tanto algo que le acontece al yo filosofante, no es una nada, no desaparece, sólo obliga a no elaborar juicios de valor sobre algo incierto. El mundo no desaparece en tanto fenómeno de ser para alguien, es decir, *para-sí*. A esta actitud frente a lo fenoménico sin contenido de verdad aún, le llama Husserl *epojé fenomenológica*: inhibición universal de toda toma de posición, de todo juicio de valor, frente al mundo objetivo, donde objetivo quiere decir “objeto fenoménico”, esto es, no representa una cualidad epistémica o valorativa. En la *epojé* “me aprehendo puramente como aquel yo y aquella vida de conciencia en los cuales y mediante los cuales el mundo objetivo en su totalidad es para mí y es como precisamente es para mí”²¹. En mis pensamientos (*cogitationes*), el mundo cobra validez de ser, tiene sentido. No es que lo tome como directamente existente. Solamente es el origen de mi ego puro. Todavía no hay algo así como una realidad, solamente una subjetividad trascendental, y trascendental es lo fenoménico que no soy yo pero que no es sin mí. Por eso es subjetivo y por eso es trascendental. Yo y mi vida permanecemos intactos en su validez de ser. A diferencia del presupuesto psicológico, para el cual la vida anímica es *en* el mundo, fuera de la conciencia, para la *epojé fenomenológica* no se da por existente un mundo físico que valide al yo puro, el cual se alcanza a sí mismo solamente en sus pensamientos, los cuales existen como pensamientos sólo a partir de la *fenomenicidad*. Sin embargo, el *cogito* no es –como afirmó Descartes– la causa del mundo, un mundo que, en caso de existir, es trascendente y no suprime mi ser, el yo –ego–trascendental– que ni precede ni sucede al mundo, sino que es concomitante a él. Por tanto, lo primero que debe hacer el filósofo es reflexionar sobre sus cogitaciones, para después determinar la mundanidad del mundo, su constitución como realidad independiente de la subjetividad.

Para empezar, el *ego cogito* tiene un *cogitatum*, un objeto de conciencia y, con él, modos de conciencia cambiantes, es decir, modos de darse lo subjetivo: pensar, recordar, percibir, juzgar, valorar, desear, soñar, fantasear... El mundo, para empezar, es lo pensado en los pensamientos –la cogitata de las cogitaciones–. El ego fenomenológico es, de esta manera, espectador de sí mismo, de su vida de conciencia. Lo que vale, para empezar, no es la vida ingenua del mundo, el darlo como existente; lo que vale es la subjetividad,

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

primer reducto de la experiencia. “Si me sitúo por encima de esta vida entera y me abstengo de todo llevar a cabo cualquier creencia en el ser que tome directamente al mundo como existente –si dirijo mi mirada exclusivamente a esta misma vida como conciencia del mundo–, me obtengo como el ego puro en la corriente pura de mis cogitaciones.”²² Pero esta subjetividad no existiría si no está entregada a algo, y ese algo –cogitatum– escinde el yo, el ego puro, lo trasciende, lo hace vivir y lo convierte en espectador trascendental, que tiene al mundo como fenómeno, como algo que le aparece. Justamente a esto se le llama *reducción fenomenológica*, al paso inevitable del yo a lo fenoménico que, aun en su ausencia de valoración –*epojé*–, es la base del yo pienso, de la subjetividad trascendental, la cual es trascendental porque implica una escisión, porque es a la vez el pienso –cogito– y lo pensado –cogitaciones–.

¿Pero en qué consiste entonces la diferencia abismal entre los juicios fenomenológicos sobre el mundo de la experiencia y los juicios objetivos naturales? La respuesta puede darse así: como ego fenomenológico me he convertido en espectador de mí mismo, y no tengo como válido nada más que lo que encuentro inseparable de mí mismo, nada más que mi vida pura, y por cierto exactamente del modo como la reflexión primigenia intuitiva, me descubre para mí mismo.²³

La subjetividad trascendental está en el comienzo de todo filosofar, de toda ciencia, de todo saber, pero sólo se da trascendiéndose, sólo se alcanza a partir de sus cogitaciones, que son el primer barrunto de un mundo al que podríamos llamar objetivo, pero que por ahora sólo es un modo de conciencia, que difiere del *cogito* cartesiano porque no está encerrada en sí misma.

A decir de Dermont Moran,²⁴ pocos siguieron a Husserl en su premisa de la reducción fenomenológica. Además, no existe una sola fenomenología, la cual se convirtió en una práctica más que en un sistema, pero fue eclipsada por otros movimientos, como el estructuralismo, el posestructuralismo, el multiculturalismo, el posmodernismo y la filosofía analítica. Sin embargo, su primera gran aportación fue evitar las malas construcciones de la experiencia, de las tradiciones religiosas y culturales, del sentido común y de la ciencia. Se trata de librarse de los pre-juicios, de rechazar los métodos únicos de investigación, de sospechar del positivismo y de premisas metafísicas, a priori, de ir más allá del empirismo estrecho, de rechazar la concepción única del

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 19.

²⁴ Dermont Moran, *Introducción a la fenomenología*, Barcelona-México: Anthropos-UAM-I, 2014.

conocimiento como representación de la realidad. Busca captar la vida como es vivida, porque es ella la que se sabe a sí misma. Postula un comienzo sin presupuestos, un volver a las cosas mismas, regresar a la intuición, a lo dado-ahí, al ser-ahí (Heidegger). Hay que atender los fenómenos en sus modos de darse a nosotros, atender la experiencia pre-predicativa, la que aún no se ha convertido en juicio. Hay que regresar, según frase de Husserl, al “mundo-de-la-vida”. Y a decir de Merleau-Ponty, el papel mediador con este mundo vivido es nuestro propio cuerpo. Estamos arrojados al mundo, como cuerpos existentes. De ahí la idea de que sólo existe la objetividad para la subjetividad.

Maurice Merleau-Ponty, en la tercera parte de su *Fenomenología de la percepción*,²⁵ habla del ser-para-sí y del ser-del-mundo. Explica que el *cogito* cartesiano es un modo de existencia que nada debe al acontecimiento, al tiempo; da la impresión de ser un absoluto, una eternidad encerrada. Y cuestiona: ¿cómo distinguir entre el pienso y lo pensado, entre la percepción y lo percibido? Si veo una pluma, es necesario que haya una pluma, es decir, es necesario abrirse a un mundo, a una realidad. Si dudo de que esa puerta existe, no hace falta más que caminar hacia ella y darse con las narices en su materialidad para comprobar que efectivamente está ahí. Hay que partir del supuesto de que a través del cuerpo sabemos y poseemos el mundo; el humano y el mundo forman una unidad indisociable: no existen uno sin el otro.²⁶ Si percibimos algo, no sólo es cierta la percepción, también es lo percibido, es decir, todo idealismo es realismo. Es cierto que pienso. Pienso que veo, por lo tanto, veo. Si veo, hay algo que veo. Independientemente de si la percepción sensible nos engaña, no podemos engañarnos con respecto del hecho que ella nos abre un mundo. No existe algo así como la intimidad de la conciencia, porque toda ella es trascendencia, es decir, está siempre abierta al mundo, al mismo tiempo en sí y fuera de sí. Toda interioridad es exterioridad, porque el cuerpo no puede estar fuera y dentro del mundo. El *cogito* –como creía Descartes– no es inmanencia psicológica, no es el contacto ciego de la sensación consigo misma, es “el movimiento profundo de trascendencia, el contacto simultáneo con mi ser y con el ser del mundo”²⁷. La apariencia –lo percibido– es realidad en mí, aunque la realidad no se muestre toda ni la poseamos toda. Saber un objeto es saber que lo sé. La conciencia siempre es auto-conciencia. Merleau-Ponty lo dice bellamente:

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, México: Planeta-Agustini, 1993.

²⁶ Tanto el racionalismo como el empirismo los ven como entidades separadas y extrañas entre sí.

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 386.

...amar y saber que uno ama no son más que un solo acto, el amor es consciente de amar, la voluntad consciente de querer. Un amor o una voluntad que no tuviesen consciencia de sí, serían un amor que no ama, voluntad que no quiere, tal como un pensamiento inconsciente sería un pensamiento que no piensa.²⁸

Esto no significa que en todo momento estemos ante esta auto-conciencia. Lo natural no es experimentar nuestros sentimientos, sino vivirlos. No nos poseemos en todo momento, no sabemos toda nuestra realidad, siempre quedan cosas por saber y por vivir. La conciencia se sabe a sí misma pero no es transparente a sí misma. Ni nos poseemos de manera absoluta, ni somos ajenos a nosotros mismos de manera absoluta. La existencia es un acto, un constante hacerse. El acto es el movimiento de la voluntad entre lo que soy y aquello a lo que apunto. Es decir, la existencia es algo que se consume y se consume en su propio existir. Estamos arrojados a ella y sólo a través de los actos somos y nos sabemos a nosotros mismos: cuando amamos, al dudar, cuando deseamos, ahora que escribo... El yo-pienso y el yo-soy son lo mismo. La conciencia es la existencia. No existen esencias antes de la existencia. Es la experiencia la que funda la esencia. Otra manera de decirlo –siguiendo a Aristóteles– es que no existe el espacio sino las cosas espaciales, no existe el tiempo sino las cosas temporales. Somos nosotros –nuestro cuerpo– los que espacializamos y temporalizamos. El tiempo y el espacio pueden llegar a ser abstracciones, pero primero se nos dan de manera déictica, como aquí y allá, antes y después, como actos existenciales. Es nuestro cuerpo el que *sufre* la temporalidad, el que envejece, se mueve, percibe. En suma, el cuerpo es la condición de posibilidad del mundo, pero no hay cuerpo sin mundo. De todo esto se sigue que el pensamiento –*cogito*– no es la posesión de sí sino un alto en el acto de ser, de existir. Me poseo, pero me escapo. Soy un ente lanzado que cuando se piensa, es decir, cuando es auto-consciente de este estado de fuga, no la detiene, pero sí la sabe, y quizás saberla nos dé la impresión de detenerla, porque en ese momento el acto que es la existencia se sabe a sí mismo como existente. Ser y existir son modos de conciencia, que sólo son posibles porque somos cuerpos arrojados al mundo.

Cuando hablamos, cuando pensamos o sentimos, somos el mundo. En el *ínter*, nos es dado detenernos a pensar en, por ejemplo, qué es el habla, qué es sentir, o qué es la muerte, pero al responder no vamos a encontrar más que oscuridad, incompletud, respuestas, en todo caso, parciales, incompletas.

²⁸ *Ibid.*, p. 387.

De pronto, tal vez alcancemos certezas como: vivo, he vivido, recuerdo, voy a morir, me equivoco, cometo errores, existo. Es decir,

no existe una verdad de razón que no guarde un coeficiente de facticidad. [...] Tenemos la experiencia, no de una verdad eterna y de una participación al Uno, sino de actos concretos de reanudación mediante los cuales, en el azar del tiempo, trabajamos relaciones con nosotros mismos y con el otro, de una palabra, de una *participación en el mundo*, el "ser-de-la-verdad" no es distinto del ser-del-mundo.²⁹

La conciencia no es acto puro, esto es, *qua* conciencia, se pierde y se recupera, se sabe y se ignora; está situada: pensar es pensar algo antes que a sí mismo, como las letras en el computador, la coma adecuada, la textura del café, la hora del día... Ese algo es el fenómeno, el ser que se muestra, y de este mostrarse, también proviene el error o la duda en tanto formas de la verdad. La contingencia del mundo es el mundo mismo en su interioridad. Nuestra verdad ontológica es la contingencia, o sea, la presencia, una presencia en fuga hacia sí misma, alcanzándose mientras se escapa...

Mi duda es una certeza, está ahí, en mí, para mí, me ocupa. No puedo fingir no ser nada cuando la llevo a cabo. En otras palabras, el *cogito* brota del comercio con el mundo, con la alteridad. Hay una subjetividad originaria que no es posible sin un mundo. Es la *subjetividad trascendental* husserliana ahora hecha cuerpo pensante. Esto significa que no estamos encerrados en nuestras sensaciones. El mundo es abierto porque la subjetividad es abierta. Yo soy de mí siendo del mundo. El interior y el exterior son inseparables. "El mundo está todo al interior y yo estoy todo al exterior de mí. [...] Yo sólo me toco, rehuyéndome."³⁰ Mi subjetividad es mi existencia como cuerpo en el mundo. Mi cuerpo es un cuerpo cognoscente, que es viviente. Vivo, por tanto, siento. Siento, por tanto, vivo. Vivo y siento, por tanto, conozco, existo, soy...

Bajo estas consideraciones, el tiempo no es una sustancia, una cosa independiente de *una* conciencia. No hay acontecimientos sin alguien a quien ocurran. Todas nuestras experiencias se disponen según un antes y un después. El ahora siempre lo es para alguien y todo vestigio, todo pasado, se da en el presente, como diría Agustín de Hipona. Es decir, el tiempo nace de nuestra relación con las cosas, está situado porque nosotros estamos situados. Le es esencial al tiempo "el que se haga y el que no sea, el que nunca

²⁹ *Ibid.*, pp. 403 y 404.

³⁰ *Ibid.*, p. 416.

esté completamente constituido.”³¹ El tiempo y el espacio coexisten en el pensamiento; el presente es la conciencia contemporánea de todos los tiempos, que se agolpan como existencia. Mi existir de ahora supone mi existir de siempre. El siempre es contemporáneo del presente.

Hay un tiempo en estado naciente: no lo sabemos, somos; es mi campo de presencia, mi vida en sus intenciones, lanzada siempre hacia alguna parte. Conozco su curso, sus coyunturas, sus lances. En otras palabras, el tiempo no es una línea sino una red de intencionalidades, donde todos somos presente pero sobre-pasados por esa red. El tiempo, así, es una fuga general fuera de sí, un *ek-stasis*. Ser y pasar son sinónimos. “El pasado no es, pues, pasado, ni el futuro, futuro. No existe[n] más que cuando una subjetividad viene a romper la plenitud del ser en sí, y dibujar una perspectiva, introducir el no-ser en ella.”³² No podemos ver el paso de un presente a otro presente porque la vida siempre está fuera de sí hacia sí. La vida, para ser, debe ser ajena a sí misma. El tiempo es mi presente, el ser ahora que es una ahora-siempre, porque no puede dejar de ser ahora. Esto es, el presente excluye a otros presentes, para seguir siendo presente. Hay tiempo para mí porque soy y tengo presente, que se define como la zona en que el ser y la conciencia coinciden. Somos en el mundo un tiempo entero. Otra manera de decirlo es que la conciencia es un flujo que no se abandona, inclusive cuando es consciente de sí misma. Es siempre presente, hasta cuando se muestra como ilusión, esperanza, fantasía, añoranza, duda. “Somos el surgir del tiempo.”³³ Nuestro ser siempre está orientado a lo que no es, vive en *ek-stasis*, lanzado hacia el mundo. El *ek-stasis* es el movimiento de temporización, movimiento a través del cual encontramos al otro, y así hallamos el mundo de la vida, de la socialidad. Y el mundo, entonces, se vuelve más espeso, lo mismo que mi conciencia.

Con todo esto, volvamos al sujeto. Para Merleau-Ponty el sujeto y su cuerpo no son entidades distintas. Yo soy mi presencia y aprendo de ella. Nunca soy por completo las calificaciones y juicios que sobre mi presencia provienen de la otredad, pues son conocimiento de segundo grado. Decirme mexicano o flaco, escritor o estoico, representan un conocimiento que no proviene *directamente* de la presencia que es mi cuerpo en el mundo. Sin embargo, esta otredad me hace proyecto en el mundo, condiciona mi voluntad y le abre caminos a la libertad, la cual sólo existe cuando hay opciones de futuro.

³¹ *Ibid.*, p. 423.

³² *Ibid.*, p. 428.

³³ *Ibid.*, p. 435.

“Si la libertad tiene que poseer un *campo*, si tiene que poder pronunciarse como libertad, es necesario que algo la separe de sus fines...”³⁴ Es decir, la libertad es una categoría relacional, no puede estar vinculada a un supuesto sí mismo, que resulta una abstracción, porque como cuerpos cognoscentes, no lo somos sino en virtud de un mundo que se abre ante nosotros. La libertad, por tanto, no es una condición ontológica o un a-priori.

Digo que esta roca es infranqueable, y es indudable que este atributo, como el de grande y pequeño, de recta y oblicua y como todos los atributos en general, no pueden venir más que de un proyecto de franquearla y de una presencia humana. Es, pues, la libertad, la que hace aparecer los obstáculos a la libertad, de modo que no se los podemos oponer como límites.³⁵

La libertad no tiene límites, tiene obstáculos, y los obstáculos hacen que surja la libertad, ellos construyen mi intención, y las intenciones no viven solitarias en mi conciencia, sino que hablan de mi ser en el mundo, de mi ser con otros, con los cuales me hago proletario, revolucionario, campesino, filósofo, y todo lo que digo ser con los otros. Si existiera una libertad absoluta, ella no podría optarse vacilante. Esto es, sin una presencia humana no se puede hablar de libertad. Es en el suelo de la co-existencia –en el suelo ideológico, simbólico– donde tiene sentido ser libre. El sentido de mi vida y mi futuro surgen de mi presente y de mi pasado, los cuales hablan de que estoy socialmente situado. La libertad tiene el poder de situarme en otra parte, pero no de colocarme instantáneamente en esa otra parte. Dicho de otra manera, somos en el mundo, somos con el otro, nos alcanzamos no sólo como cuerpos presentes, sino desde esa otredad opaca que me *construye* y le impone a mi individualidad absoluta un “halo de generalidad” o una “atmósfera de socialidad”³⁶. Mi individualidad absoluta (cuerpo, presencia) y mi generalidad absoluta (sujeto social) son anónimas, meras abstracciones. Salgo del anonimato por mi relación con otro, en torno del cual se configura mi libertad. En todo proyecto individual vive una zona de existencia generalizada, de proyectos ya hechos

³⁴ *Ibid.*, p. 446.

³⁵ *Ibid.*, p. 447.

³⁶ *Vid. ibid.*, p. 455. He aquí por qué la psicología social a veces apela a Merleau Ponty para explicar, desde la filosofía, el concepto triunfante que propuso George H. Mead de “el otro generalizado”. *Vid.* George H. Mead *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*, México: Paidós, 1973.

o preconfigurados, con significaciones previas que se arrastran en nosotros y nos hacen aparecer como campesinos, estudiantes, poetas, súbditos... La generalidad mediatiza la presencia de nosotros mismos a nosotros mismos.

Es necesario que mi vida tenga un sentido que yo no construya, que haya en rigor una intersubjetividad, que cada uno de nosotros sea, a la vez, un anónimo en el sentido de la individualidad absoluta y un anónimo en el sentido de la generalidad absoluta. Nuestro ser-del-mundo es el portador concreto de este doble anonimato.³⁷

Los dos momentos de la estructura de un sujeto concreto son la generalidad en tanto subjetividad calificada y anonimato impersonal, y la individualidad en tanto subjetividad pura y anonimato de la conciencia. El sujeto encarnado es así un campo de *presencia*, a sí, al otro, al mundo. Esta presencia lo arroja al mundo natural y cultural a partir del cual el sujeto se comprende. Siempre es posible interrumpir nuestros proyectos para comenzar algo distinto, pero nunca permanecemos en suspenso, en la nada. No existe la nada, el vacío, sólo el *soy*, el cual proclama su indigencia ontológica a través de sus proyectos. Soy indigente porque soy libre o soy libre porque soy indigente. Mi ser es una carencia que en todo momento intenta alcanzarse, completarse. Es mi propia incompletud más allá del cuerpo la que señala mi libertad. Para que la libertad sea efectiva, debe estar ante mí, en el mundo de la vida.

¿Qué es, pues, la libertad? Nacer es nacer del mundo y nacer al mundo, un mundo que ya está constituido, pero no completo. No hay ni determinismo absoluto ni opcionalidad absoluta. Al asumir mi presente y mi presencia, los capto y los transformo, les doy un sentido, me advierto a mí mismo escapando de mí mismo, porque siempre estoy empeñado en otra parte, y este empeño no es otra cosa que mi existencia. Es precisamente esa otra parte la que se angosta en la conciencia cuando el cuerpo languidece, cuando siente su debilitamiento, al momento de enfermar o envejecer. Enfermedad y vejez son dos formas de cancelar el "otra parte" y de vivir la incompletud, el no sentido, la resignación final. La libertad es más robusta o más ignorante de sí misma cuando abunda el "otra parte", al menos como posibilidad de ser, como proyecto, como ilusión.³⁸ Pero todo está en relación con el cuerpo, que es, después de todo, donde descansa el sentimiento de vida...

³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 456.

³⁸ Esa ilusión que alimenta la ideología capitalista neoliberal, como expusimos más arriba.

Es a base de ser sin restricciones ni reservas lo que actualmente soy que tengo la posibilidad de progresar; es viviendo mi tiempo que puedo comprender los demás tiempos, es ahincándome en el presente y en el mundo, asumiendo resueltamente lo que por azar soy, queriendo lo que quiero, haciendo lo que hago que puedo ir más allá. [...] Nada me determina desde el exterior, no porque nada me solicite, sino al contrario, porque de entrada estoy, soy, fuera de mí y abierto al mundo. Somos de cabo a rabo *verdaderos*, tenemos con nosotros, por el solo hecho de que somos-en-el-mundo y no solamente estamos en el mundo, como cosas, todo cuanto es necesario para sobrepasarnos.³⁹

La libertad está hundida en el mundo, inter-subjetivamente, y se aloja en cada uno de mis actos. El sujeto es un nudo de relaciones. Sin embargo, estas relaciones también están acotadas, condicionadas por una otredad que se me impone y me hace olvidar que la existencia es más que el mundo dado en un momento específico. También habito con mi pasado y para mi futuro. En su rutina, el mundo de la vida me hace olvidar de mí mismo en cuanto posibilidad excéntrica de ser, por temor a no ser en el espejo del otro, que por todas partes me asalta, me rodea, me constriñe. Y entonces me abandono a un fluir que no es sólo mío, pero se me impone en tanto otro generalizado, como opción avasallante para estar en la época que me tocó vivir. Así, mi ser languidece en la otredad que me supera, que era antes de mí y seguirá siendo después. Un día, mi cuerpo cognoscente se vuelve conciencia de sí y se adapta a este mundo para, digamos, ser feliz, o al menos estar bien, encontrar alguna forma de sentido. Descubro que tal misión ontológica, al estar rodeada de vida, se ha convertido en una misión ética, política, estética, más allá del cuerpo. Busco lo bueno, lo bello, lo verdadero. Busco. Es decir, mi subjetividad nace de mi carencia, la subjetividad es la expresión cabal de una incompletud que trata de llenarse con mundo, al que jamás poseeré, porque mi cuerpo está lanzado al devenir, a otra parte. Sin embargo, mi carencia quiere ser colmada, y acepta el engaño de la mundanidad, aunque un vago desasosiego le diga que está posponiendo la certeza definitiva de su cuerpo vulnerable, débil. Me ha puesto en el mundo y me ha dado la certeza terrible de que, después de todo, no lo tengo; creo que es mío cuando en realidad soy de él...

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, pp. 462-463.

Fuentes

- Deleuze, Gilles, "Post-scriptum sobre las sociedades de control", disponible en <<https://journals.openedition.org/polis/5509>>.
- Delory-Momberger, Christine, "Sentido y narratividad en la sociedad biográfica", *Revista de Antropología y Sociología: VIRAJES*, 19 (2), pp. 265-281. DOI: 10.17151/rasv.2017.19.2.13.
- Foucault, Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa, 1996.
- _____, *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)*, Madrid: Akal.
- _____, *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Han, Byung-Chul, *La sociedad del cansancio*, Barcelona: Herder, 2012.
- _____, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*, Barcelona: Herder, 2014.
- Husserl, Edmund, *Las conferencias de París. Introducción a fenomenología trascendental*, México: UNAM, 1988.
- Kuhn, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Mead, George H., *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*, México: Paidós, 1973.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, México: Planeta-Agustini, 1993.
- Moran, Dermont, *Introducción a la fenomenología*, Barcelona-México: Ánthropos-UAM-I, 2014.
- Reynoso, Carlos, *Que se vayan todos: giros críticos en las ciencias sociales y posociales*, disponible en <https://www.academia.edu/64655442/Que_se_vayan_todos_Giros_cr%C3%ADticos_en_las_ciencias_sociales_y_pos_sociales_2023_>, con acceso el 12 de julio de 2023.
- Žižek, Slavoj, *Como un ladrón en pleno día. El poder en la era de la Poshumanidad*, Barcelona: Anagrama, 2020. Disponible en <<https://www.perlego.com/book/3173796/como-un-ladrn-en-pleno-da-el-poder-en-la-era-de-la-poshumanidad-pdf>>.
- Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós, 2009.

Encontrar el poema en el cerebro de la IA

DIEGO ARREDONDO MORALES | EGRESADO DE LA ESPECIALIDAD EN LITERATURA
MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

Resumen

La finalidad de este ensayo es reflexionar si con el avance de la inteligencia artificial el poeta se ha vuelto o será reemplazable. Tomando como base la distinción de Marie-Laure Ryan sobre virtualidad como potencia y como falsificación, así como los términos de Deleuze repetición y simulacro, abordaré la idea aparentemente contraria de originalidad y virtualidad.

Abstract

The purpose of this essay is to think over on whether, with the advancement of artificial intelligence, the poet has become or will be replaceable. Based on Marie-Laure Ryan's distinction about virtuality as power and as falsification, as well as Deleuze's terms repetition and simulacrum, I will address the apparently contrary idea of originality and virtuality.

Palabras clave: inteligencia artificial, virtualidad, potencia, simulacro, originalidad, poema.

Keywords: artificial intelligence, virtuality, power, simulacrum, originality, poem.

Para citar este artículo: Arredondo Morales, Diego "Encontrar el poema en el cerebro de la IA", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 60, semestre I, enero-junio de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 245-249.

La inteligencia artificial nos incita a la reflexión sobre el futuro de la literatura y a la vez pone a temblar a más de un escritor. Hace más de cuarenta años Gabriel Zaid auguraba en un apartado de su libro *La poesía en la práctica* que “la máquina de cantar” crearía, en algún punto, todas las combinaciones de sonetos posibles y que estos no cabrían impresos en toda la extensión de la tierra ni a lo largo de la Vía Láctea. Parece que comienza a hacerse realidad esta premonición de Zaid. La inteligencia artificial es capaz de transformar una fotografía en una pintura a la manera de Monet, Remedios Varo o Pollock, también generar acordes para una canción ranchera, un jazz o una tarantela. ¿Puede también escribir a la manera de Roberto Juarroz o de Lezama Lima? Si nos basamos en la hipótesis del poeta regiomontano, responderé que puede, dado que sólo requiere imitar lo ya existente; y que logrará formar hasta los poemas que alguna vez soñaron o imaginaron y no hicieron aquellos artistas debido a la falta de herramientas tecnológicas o sencillamente porque no lo vieron como nosotros lo hacemos ante nuestro contexto. No obstante, ¿en la enorme extensión del pergamino cósmico que escribirá la inteligencia artificial podría el ser humano encontrar el poema no escrito por Juarroz o Lima? Es tan corta la vida humana y lo más probable es que jamás encuentre dichos poemas en ese universal cuerpo de letras. Y ahí radica la importancia de la finitud del poeta: una especie de ser que encuentra (platónicamente desde el mundo de las ideas o teosóficamente) aquello que ya estaba escrito pero escondido.

Algo similar a lo anterior sucede cuando percibimos el brillo en un ojo (humano o animal) y sabemos que esa mirada nos está descubriendo algo escondido en nosotros. Entendemos que si poetas como Lezama Lima o Roberto Juarroz no hubieran escrito sus poemas, tampoco los encontraríamos dentro del cerebro de la inteligencia artificial, como no podemos encontrar el brillo en la pupila del otro, puesto que se impone, la mayoría de las veces, la relación dominador-dominado. Ya Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* retrataba al mexicano como alguien temeroso y desconfiado de la mirada ajena. En los campos de interacción bourdianos también la interacción se da en un juego de poder ya sea entre agentes o instituciones. Casi todo lo usamos, gastamos y cambiamos: alimentos, ropa, celulares y hasta personas. Quizá sea la razón de que no podamos hallar ni el brillo de los ojos ni el poema.

A la inteligencia artificial cada vez se le facilitará más el proceso de redacción y combinación de variables. Por ahora ya puede escribir ensayos, cuentos, minificciones a una velocidad increíble; se puede también realizar imágenes o diseños similares a las de cualquier artista conocido. De acuerdo con John

Thompson, esto puede detonar (si no es que ya existe) en una creación literaria en masas, dado que las páginas de IA cada vez son más.

La característica más destacada de la comunicación de masas no viene dada por el número de individuos (o una proporción específica de la población) que reciben los productos, sino más bien por el hecho de que los productos estén disponibles, en principio, a una pluralidad de destinatarios.¹

Cualquiera con acceso a internet puede pedirle a esta nueva máquina de cantar que versifique a su gusto, con el tema y la forma deseada. La creación artística a través de la inteligencia artificial también repercute en el capital simbólico ¿Qué será lo auténtico u original si una máquina es capaz de crear una obra igual o mejor que la del artista? Al reproducir “n” veces una obra determinada (en el caso de la plástica) decrece el valor de la repetición, ¿decrece también el concepto de “originalidad”? La repetición carece del valor simbólico de la primera pieza, pero no de originalidad. Leamos a Deleuze para entender mejor:

La primera distinción rigurosa establecida por Platón es la del modelo y la copia; ahora bien, de ningún modo la copia es una simple apariencia, ya que mantiene con la Idea como modelo una relación interior espiritual, nosológica y ontológica.²

En la repetición está la diferencia, en la modificación causada por la máquina está la originalidad. Si esto lo analizamos desde la literatura dicho valor no está inmerso, ya que la imprenta es el órgano principal de la reproducción editorial ¿Cuál es la obra original literaria entonces o cuál el primer poema o cuento? No son ni las primeras ediciones ni las ediciones de colección o algo que se le asemeje. En cambio, en una conversación ordinaria pueden surgir algunos versos, sin estar presentes de ello. Lo mismo que el brillo en los ojos en una interacción cara a cara se puede percibir (y que en una reunión virtual no ocurre), el verso se puede perder en el cosmos como los poemas no leídos que pudiera generar la máquina de cantar en sus billones de sonetos. En estas interacciones para Jhon Thompson sucede lo siguiente:

En el caso de las conversaciones cara-a-cara, existe una separación espacio-temporal, relativamente escasa. La conversación tiene lugar en un contexto de co-presencia:

¹ John Thompson, *La media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. España: Paidós, 1998, p. 44.

² Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*. Argentina: PUF, 1968, p. 392.

los participantes en la conversación están físicamente presentes uno frente a otro y comparten un conjunto similar (o muy similar) de referentes espacio-temporales. Las expresiones intercambiadas en la conversación están generalmente disponibles sólo para los interlocutores, y para los individuos ubicados en las proximidades inmediatas, por añadidura, las expresiones no permanecerán más allá del fugaz momento de su intercambio o lo que tardan sus contenidos en desvanecerse en la memoria.³

Ya algunos escritores como Truman Capote o Norman Mailer trataban de escribir la “literatura real”, cuenta el primero haber grabado a algunos artistas del medio y después pasarlo a sus textos que después serían publicados a manera de cuentos o relatos. ¿Existe originalidad en lo anterior? Tampoco. En la palabra que surge dentro de la interacción no hay autenticidad puesto que lo que contamos está impregnado de otras pláticas, experiencias escuchadas o leídas en distintos medios. Ahora, al hablar de IA ¿es importante el concepto de originalidad? Así como la noción de autor se debilitó el siglo pasado, también el concepto de originalidad debería diluirse. La literatura como las conversaciones están repletas de referencias, diálogos, citas, pastiches, etcétera.

Para Marie-Laure Ryan lo virtual no es lo contrario a lo real u original, sino que tenemos lo virtual como falsificación y lo virtual como potencia. Desde la falsificación enmascara y se vuelve simulacro del original, como potencia es inagotable. Si creamos una obra plástica por medio de una página web de inteligencia artificial tenemos ambos polos de virtualidad. Desde la falsificación el referente se irá desvaneciendo hasta perderse en el simulacro, desde la potencia se pueden crear en instantes múltiples obras “originales o únicas” ya que no pueden ser repetidas ni con la misma instrucción que se le mande a la inteligencia artificial. En el poema pasaría algo muy similar. Si mandamos, por ejemplo, una instrucción para que la máquina transforme el “Poema 5” de Catulo en una canción, los versos del poeta griego pasarán a versos y coros, aparecerá el recurso de la anáfora muy utilizado en las canciones y las imágenes o el instante poético pasará a una imagen o instante trillado, es decir, perderá su esencia como poema. No es que lo “inauténtico o falsificado” carezca de valor artístico, pero carece de ese encuentro poético y casi místico que en ocasiones el poeta logra. Marie-Laure Ryan habla de lo anterior como una construcción de realidades:

³ John Thompson, *La media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. España: Paidós, 1998, p. 41.

Sabemos que existe un «otro» real, y a menudo nos topamos con ello, pero no habitamos en su interior, excepto quizá durante algunos breves momentos, completamente privados, que están próximos a la experiencia mística, porque la mente humana es una fábrica infatigable de significado, y el significado no es sino un simulacro mental de las cosas. Despojar al otro de su alteridad mediante la representación y construir «realidades» que constituyan mundos que poder habitar es en realidad exactamente lo mismo. Se llama, simplemente, pensar.⁴

Los breves momentos que menciona Ryan son aquellos que el poeta vislumbra y escribe, mismos que se perderían en el vasto cosmos literario al ser escritos por la máquina de cantar zaideana. Para que el poema exista no debemos ir a buscarlo en el galáctico cerebro de la IA, basta regresar a él como si de una Ítaca se tratara. Antes de la tecnología digital, la originalidad no existía como obra única sin influencias o repeticiones, después de ella tampoco la habrá. Solamente existen distintas formas de interpretar y apropiar. Palabras como originalidad o autenticidad carecen de importancia. Lo importante es seguir creando, aunque la IA nos rebase por momentos. Utilizar la nueva inteligencia como herramienta y como diálogo en una unificación hacia nuevas creaciones. Es trabajo del artista darle significado a ese simulacro mental que canta en su cabeza y posteriormente dejarlo impreso o en las redes del ciberespacio con las herramientas que a su contexto corresponden. Dejar algo escrito de lo que el cerebro de la IA ya tiene entre sus neuronas electrónicas pero que se pierde en esa desmesurada masa artificial y que el poeta recupera en su mente humana tan finita como privilegiada.

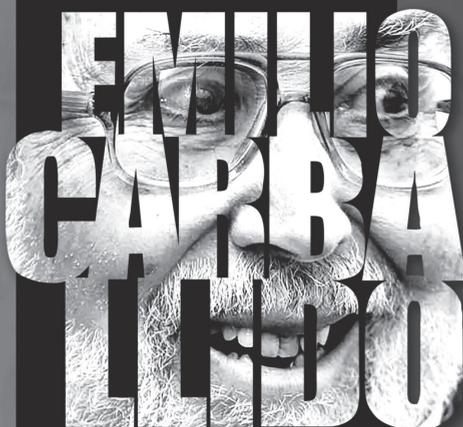
Obra consultada

- Bourdieu, P; *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. España, Santillana, 1998.
 Deleuze, G; *Diferencia y repetición*. Argentina: PUF, 1968.
 Paz, O; *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1969.
 Ryan, M; *La narración como realidad Virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. España: Paidós, 2001.
 Stam, R; *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM, 2009.
 Thompson, J; *La media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. España: Paidós, 1998.
 Zaid, G; *La poesía en la práctica*. México: FCE, 1988.

⁴ Marie-Laure Ryan, *La narración como realidad Virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. España: Paidós, 2001, p. 54.

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA 55

SEMESTRE II, JULIO-DICIEMBRE 2020 | ISSN 1405-9959 | \$80.00 |



Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco

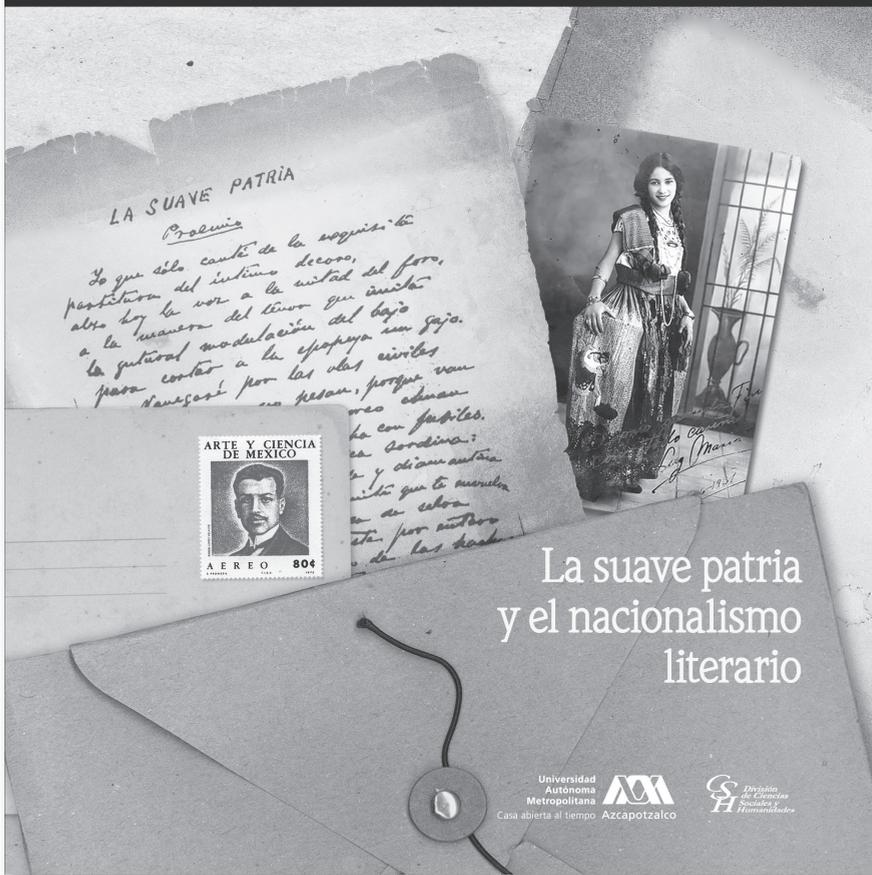


División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

SEMESTRE I, ENERO · JUNIO 2021 | ISSN 1405-9959 | \$ 80.00 |

56



LA SUAVE PATRIA

Proselina

Lo que sólo canté de la soqúis-
partición del último decoro,
abro hoy la voz a la unidad del fero,
a la nueva modulación del bajo
la gutural modulación del bajo
para costar a la efopoya un gojo.
para navegar por las olas civiles
no pesen, porque van
reses eduan
ha con fáciles.
ca cordino:
y dicen autia
niti que te munda
de de caloa
ta por outros
de las deas



La suave patria
y el nacionalismo
literario

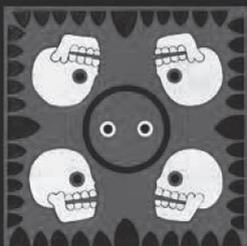
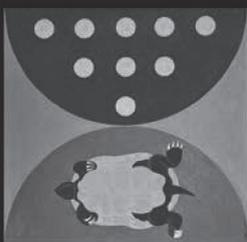
Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo. Azcapotzalco



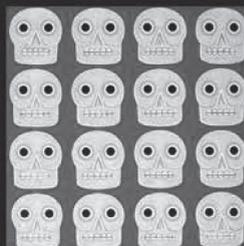
TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

SEMESTRE II, JULIO · DICIEMBRE 2021 | ISSN 1405-9959 | \$ 80.00 |

57



1521
2021



**LITERATURA, SOCIEDAD
Y RESISTENCIA**

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo Azcapotzalco



TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

SEMESTRE I, ENERO · JUNIO 2022 | ISSN 1405-9959 | \$ 80.00 |

58

El Estridentismo y otras
expresiones literarias
revolucionarias

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo



Azcapotzalco

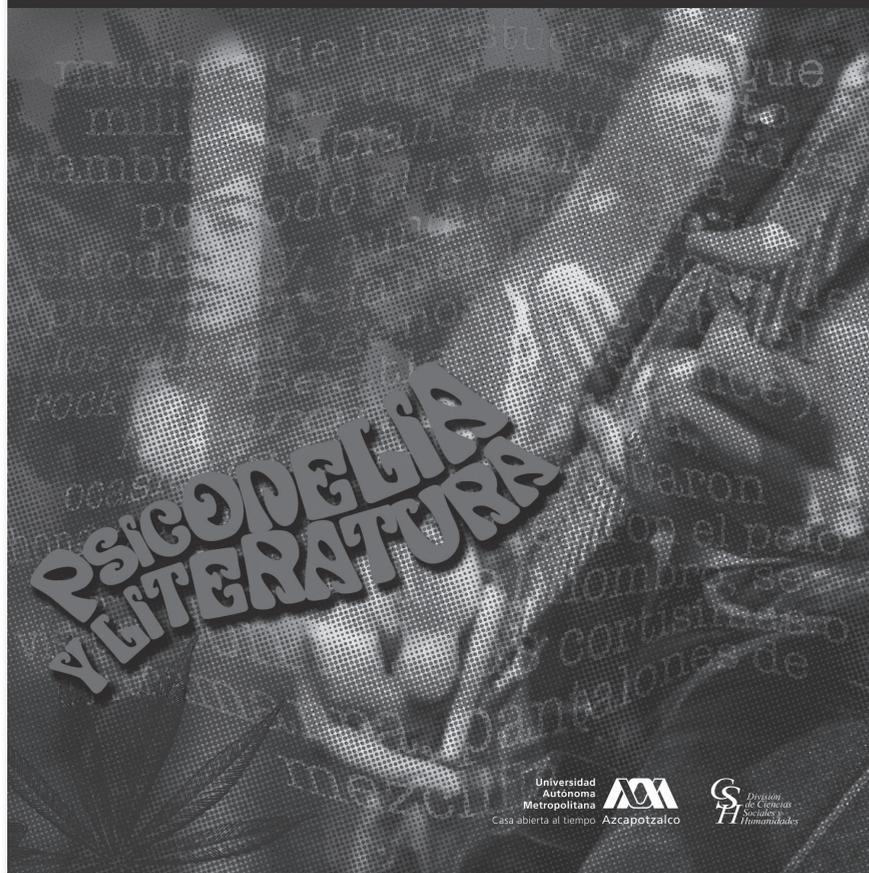


División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

TEMA Y VARIACIONES DE LITERATURA

SEMESTRE II. JULIO · DICIEMBRE 2022 | ISSN 1405-9959 | \$ 80.00 |

59



ISSN 0188-8900

\$80.00

FUENTES HUMANÍSTICAS

“El acoso laboral:
su repercusión en
las emociones”

“El totalitarismo
acaba con
la primavera”

HUMANIDADES > AÑO 34, NÚMERO 65, II SEMESTRE 2022, JULIO-DICIEMBRE 2022

NUEVAS VISIONES
DESDE LAS HUMANIDADES

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo



Azcapotzalco

División
de Ciencias
Sociales y
Humanidades

